

APROXIMACIÓ A LA TEATROGRAFIA DE JORDI MESALLES

Linda Fernández i Eulàlia Salvat

MUNTATGES PROFESIONALS

Sense data

Lisístrata, d'Aristòfanes, a partir d'una versió lliure del còmic de Ralf Konic.

Dramatúrgia i direcció: Jordi Mesalles. Espai escènic: Jon Berrondo.

La permanent actualitat i l'essencialitat satírica del clàssic grec s'imposa. Les dones d'Atenes comandades per Lisístrata inventen una estratègia per posar fi a la guerra, fent una vaga de sexe i negant-se a satisfer els desitjos dels mascles. Finalment aconsegueixen la pau. La versió del dibuixant de còmics alemany Ralf Konic reinventa, seguint l'esperit transgressor i humorístic d'Aristòfanes, la comèdia i no allunyant-se dels comportaments sexuals de l'Antiga Grècia introdueix una nova trama on hi participen gais i transvestits, convertint Lisístrata en un possible espectacle radiantment popular i iconoclasta amb ecos de *Golfus de Roma*, molt adequat per a l'escenari del Teatre Grec.

(Text del programa de mà.)

1974

L'Escola dels Bufons, de Michel de Ghelderode.

Ajudantia de direcció: Jordi Mesalles.

1976

Don Juan Tenorio, creació col·lectiva a partir de l'obra de José Zorrilla.

Teatre del Trànsit. Producció: Associació de Treballadors de l'Espectacle (ADTE).

1977

El somni d'una nit d'estiu, de William Shakespeare.

Producció: Saló Diana, Associació de Treballadors de l'Espectacle (ADTE).

1977-1978

Romeo i Julieta, de William Shakespeare.

Teatre del Trànsit. Direcció: Jordi Mesalles. Repartiment: Anna Cabeza (Julieta), Abel Folk (Romeo), Núria Duran (Dida), Pep Zamora (Fra Llorenç, Capulet), Walter Cots (Mercúcio, Príncep), Albert Dueso (Tibold, Paris), Toni Langa (Benvòlio). Dins el marc d'Obra Infantil de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, "La Caixa" a les escoles.

Hi havia una vegada a l'oest. Creació col·lectiva.

Teatre del Trànsit. Dins el marc de Obra Infantil de La Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, "La Caixa" a les escoles.

Les fantasmàtiques caixes de trons. Creació col·lectiva.

Teatre del Trànsit. Dins el marc de Obra Infantil de La Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, "La Caixa" a les escoles.

1978-1979

El despertar de la primavera, de Frank Wedekind.

Teatre del Trànsit. Versió catalana: Jaume Melendres. Dramatúrgia i direcció: Jordi Mesalles. Escenografia i vestuari: Alfons Flores. Realització d'escenografia: Enric Farro. Realització de vestuari: Toni Langa. Maquillatge: Felipe G. de Paco. Cap: Juanjo Guillén. So: Institut del Teatre. Tècnic de llums: Jordi Alexandra. Col·laboració: Coralina Colom, Montse Paracolls, Jaume Salvadiego, Institut Alemany, Institut del Teatre. *Management*: Antoni Coll, Antonia Albaladejo. Repartiment: Joseph M. Gimeno o Jordi Sares (Melchior Gabor), Toni Gomez (Jeannot Rilow, que juga a ésser la mare de Melchior), Montse Guallar (Wendla Bergmann), Blai Llopis o Lluís Ferraz (Ernest Robel, que juga a ésser el professor Cara-Vermella), Ingrid Riera (Ilse que juga a ésser l'home emmascarat), Noli Rego (Martha Bessel, que juga a ésser la mare de Wendla), Pep Zamora (Moritz Stiefel), Teresa Vallicrosa (Thea, que juga a ésser el pare de Melchior). Festival Internacional de Teatre de Sitges 1978.



Teatre del TRANSIT
Amèrica, 24 àtic 3^a
Tel·ls. 3470569 - 3478857
Barcelona 26

*Targeta de presentació de
Teatre del Trànsit.*

Wedekind tenia el 1891, quan va escriure aquesta obra, vint-i-sis anys. Deu anys el separaven dels adolescents que evoca. Aproximadament la mateixa edat que nosaltres, l'edat de «trànsit», en què l'adolescència encara ens embafa i el regust dels records ens apropa a aquells fantasmes de l'escriptor adolescent, tan paral·lels als nostres i als de tots els qui hem somniat quelcom semblant a «unes cames amb mitges blau cel que pujaven damunt el pupitre».

Els grans temes que tracta *El despertar de primavera* com són: la dificultat d'ésser adolescent en un món de «persones grans», la curiositat i la repressió sexuals, el resultat d'una repressió autoritària, fan que aquest clàssic de l'expressionisme esdevingui curiosament i llastimosament de viva actualitat en el nostre país després de vuitanta anys d'haver estat escrit, ja que tot just anem sortint d'un temps on el puritanisme ha propiciat fantasmes i més fantasmes.

Quan encara hi ha pràctiques abortives il·legals, reformatoris i molts fills tremolen pels càstigs familiars o escolars, l'obra de Wedekind encara pot fer escaiements aquelles paraules que el jove amic Brecht li va dedicar: «Wedekind, com Tolstoi i Strindberg, ha estat un dels grans educadors de l'Europa moderna».

Quin seria el punt de partida per a la nostra posada en escena? A part de l'interès dels temes que tracta, no oblidem que Wedekind, més que un autor de tesis, és un gran poeta del teatre. Els escrits de Wedekind caldria portar-los a l'escena com una fantasmagoria, com un relat que s'estructura amb una lògica de somni, musical.

Llegint l'obra, tempten les ganes de representar plàsticament els somnis que s'hi descriuen... Mostrant la importància de l'imaginari, alimentant la realitat i viceversa, mostrant, en definitiva, tot el pes de l'inconscient.

L'autor de *Lulú* desvetlla d'una manera intuïtiva moltes de les hipòtesis que desenvoluparia quinze anys després Freud a *Tres assaigs sobre la sexualitat*.

L'escena mostraria com es pot sentir, escoltar, l'imaginari; el somni ens unirà a Wedekind; actors, espectadors envers les delícies del record, el record que reviu les sensacions i desperta el fruit de la paraula.

Serà una historització: la peça estarà ambientada a final del segle XIX, utilitzant una iconografia expressionista. Els personatges s'explicaran a través d'aquesta relació realitat-somni. Els actors, quatre noies i quatre nois, interpretaran tots els papers d'adolescents fent de «grans» com els nens que juguen a «papes i mames», donant el punt de vista paròdic que demana la peça quan tracta el món dels adults.

(Text del programa de mà.)

1980

Antoni i Cleopatra, de William Shakespeare.

Teatre del Trànsit. Traducció: Josep M. de Sagarra. Direcció: Jordi Mesalles. Grec 1980.

El mal de la joventut, de Ferdinand Bruckner.

Teatre del Trànsit. Versió catalana d'Andrea Edschmid. Dramatúrgia i direcció: Jordi Mesalles. Assessor musical: Benet Casablanca. Escenografia i vestuari: Carme Hernández, Montse Rodó, Carme Vidal. Repartiment: Anna Cabeza (Desirée), Mercè Arànega (María), Àngels Martínez (Irene), Núria Puigdomènech (Lucy), Jaume Valls (Frederic), Pep Muñoz (Alt), Jordi Seres, (Buby). Teatre Regina, 28-30 de novembre de 1980.

El mal de la joventut, de Ferdinand Bruckner (1891-1958), és un text que pertany al postexpressionisme, a la «Nova Objectivitat» (Neue Sachlichkeit). La «Nova Objectivitat» és un corrent que, essent una prolongació de l'expressionisme, el contesta intentant explicar la realitat alemanya d'entreguerres en un moment de desencís i frustració portat per la desolació de la guerra, el fracàs de la revolució alemanya i la pressió de la crisi econòmica que anirà preparant les condicions per al triomf del nazisme.

Ferdinand Bruckner és un dels màxims representants d'aquesta tendència. Amb *El mal de la joventut*, que va ser un escàndol a la seva època, pretén ensenyar des de l'escena els comportaments i la ideologia d'una joventut que, sense cap esperança de transformació social, qüestiona els principis que l'envolten i, deixant-se arrossegar per l'irracionalisme, fa de la decadència una actitud vital, col·laboradora i còmplice de la barbàrie hitleriana.

Hem escollit *El mal de la joventut*, text desconegut en el nostre país, perquè creiem que en un moment que el culte a l'irracionalisme i a la perversió, a través dels *mass-media* i de les subcultures que el fomenten (el porno, la pop cultura: els punks, la *New wave*) ha estat massa poc analitzat i pensat.

Els joves protagonistes des de la Viena del 1923 ens ensenyen a través del seu comportament una concepció del món que seixanta anys després no han estat gens superades, sinó tot el contrari. El nihilisme, la fruïció de la decadència i tota la paradoxal, fascinant i contradictòria filosofia de Nietzsche mitificada i practicada pels protagonistes de l'obra, ens ensenya com el poder se sustenta i s'alimenta utilitzant ideologia revolucionària.

L'espectacle intentarà trobar en aquesta Viena de 1923 tots aquells signes ideològics i formes que necessiten de l'espectador una postura crítica, activa, precisament per la seva capacitat de fascinació. Essent encara moda el culte al «retro» i al «retrofeixisme», pensem que la posada en escena d'*El mal de la joventut* pot servir de mirall, mirall des del passat, culpabilitzat i culpabilitzador de com encara el feixisme i la desmesurada necessitat de poder són com un oracle esgarrifós en molts dels nostres actes i pensaments més quotidians.

Després d'haver fet *El despertar de la primavera*, de Frank Wedekind (1893), que posava en escena la relació entre la descoberta dolorosa del sexe com a prova repressiva per entrar en el món dels adults, creiem que *El mal de la joventut* (1923) esdevé una mena de continuïtat lògica.

Els adolescents han crescut i s'han desencantat de fer el paper de «grans». La societat que hereten no els agrada, els seus principis morals són falsos, hipòcrites, frustrants, no hi ha cap estímulo, cap desig de viure, cap possibilitat de realitzar-se. I aquí entrarà Frederic, el mite —no per casualitat es diu Frederic— per vampiritzar-los tots, per utilitzar els seus desigs insatisfets envers la voluptuositat cruel de ser botxins i víctimes.

Teatre del Trànsit es va formar fa tres anys per tal d'aconseguir un equip i una infraestructura per proposar espectacles on siguin compatibles la investigació amb el divertiment i el plaer, la recerca de noves vies per a la pràctica teatral amb textos i històries que puguin interessar l'espectador d'avui.

Mostrar la riquesa i les possibilitats de l'escena, on conflueixen i es confronten dialècticament tants elements i llenguatges, per mostrar que el teatre no és el mitjà anacrònic que molts —des de dins i des de fora dels escenaris— ens volen fer creure que és: aquest és el nostre objectiu. Volem fer del teatre un fet en trànsit, perpètuament renovable, crític i obert a les necessitats i a les exigències dels homes i les dones del nostre temps, ensenyant que la teatralitat ens pot ajudar a explicar la realitat, a estimar la història i la vida.

Fins ara hem fet tres espectacles infantils i *El despertar de la primavera*, de Frank Wedekind (premi de la Crítica Serra d'Or al millor espectacle de l'any 1979). Per a la propera temporada hem programat tres muntatges: *Antoni i Cleopatra*, de William Shakespeare; *El mal de la joventut*, de Ferdinand Bruckner; i *Els Beatles contra els Rolling Stones*, de Jordi Mesalles i Miquel Casamayor (premi Josep M. Arnau 1980). (Text del programa de mà.)

1981

Els Beatles contra els Rolling Stones (La balada dels nois dels cabells llargs), de Jordi Mesalles i Miquel Casamayor.

Teatre del Trànsit. Dramatúrgia i direcció: Jordi Mesalles. Escenografia: Alfons Flores. Vestuari: Antoni Belart. Realització d'escenografia: Paco Quílez i Alfons Flores. Realització de vestuari: Toni Langa i Antoni Belart. Il·luminador: Pep Civit. Coreografia: Agustí Ros. Col·laboració en *rock-and-roll*: Vicenç Torremadé. Supervisió d'accions i moviment: Ricard Sierra. Coordinació musical: Lluís

Murillo. Sonorització: Xavier Mas. Fotògraf: Hèctor Duarte. Producció executiva: Pep Zamora. Ajudant de direcció: Miquel Casamayor. Agraïm la col·laboració de Ràdio Joventut, que ens va ajudar a trobar les «ones» necessàries; de N'Elisenda Mesalles, que va deixar anar el seu *glamour* per alguns assaigs; d'En Domènec Font i d'En Ramon Sala, que ens va donar algunes idees per a la posada en escena en treballar amb ells el guió de cinema d'*Els Beatles contra Rolling Stones*; i al Centre d'Iniciatives de Turisme d'Arenys de Mar, que ens ha ajudat en la promoció. Repartiment: Les noies: Mercè Arànega (Brigitte), Teresa Vilardell (Àngels), Fina Rius (Rosmi Rocamora), Fuensanta Alonso (Lilith); Els nois: Pep Molina (Miquel), Jaume Valls (Toni), Jordi Brau (Joan Albert Rocamora), Domènec Ràfols (Oriol), Oriol Tramvia (Lou); Els «Rocking»: Eduard Altaba, Ezequiel Guillem, Lluís Murillo, Rafael Zaragoza «Zarita»; Locutor: Jordi Estadella. Teatre Romea (Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya), setembre del 1981.

Jordi Mesalles i Miquel Casamayor són dos dels representants d'una nova generació d'homes de teatre que, sorgits del món contradictori dels anys seixanta entenen la cultura com un acte de provocació. No pas com una provocació gratuïta, sinó com una provocació obtinguda en contraposar dos tipus de realitat que encaixen difícilment, i que tanmateix subsisteixen dins el marc de la nostra vida quotidiana: la realitat històrica i la realitat mítica dels nostres dies. Una realitat històrica sense perspectiva ni grandesa, i una realitat mítica amb un messianisme de llum fluorescent, que s'esvaeix així que despunta el dia. *Els Beatles contra els Rolling Stones* és la crònica d'una adolescència de la qual, els qui visquérem els anys seixanta des d'una altra perspectiva generacional, gairebé ni ens en vam adonar. I, vulgues que no, els dolors i les esperances dels homes i les dones que s'hi debaten, llur cinisme entenedor i llur descarada tendresa, són també el dolor, l'esperança, el cinisme i la tendresa de tots nosaltres.

Els Beatles contra els Rolling Stones va merèixer el premi de Teatre Josep M. Arnau 1980, essent constituït el jurat per René Andioc, Xavier Fàbregas, Joaquim Molas, Jordi Pons i Carlota Soldevila. Els noms de Jordi Mesalles i de Miquel Casamayor estan relacionats amb el Teatre del Trànsit, un grup que des de fa unes quantes temporades imposa una imatge particular del llenguatge teatral. Jordi Mesalles, en tant que director, s'ha interessat sovint per l'obra de Shakespeare; li recordem, si més no, *El somni d'una nit d'estiu*, *Romeo i Julieta* i *Marc Antoni i Cleopatra*, un sòlid suport en el text sempre inquietant i ambivalent del dramaturg elisabetià. Pensada amb ulls i mentalitat de realitzadors, *Els Beatles contra els Rolling Stones* és el primer text que Jordi Mesalles i Miquel Casamayor donen per a l'escena. (Text del programa de mà.)

Dedicat al desig, als miralls, als adolescents eterns, les noies misterioses i als amics dels cabells llargs, amats, desapareguts o morts.
A Brian Jones, a John Lennon i a Nick Ray, *in memoriam*.

Estimats amics, per fi estrenem *Els Beatles contra els Rolling*! Vol ser una balada tèrbola, irònica, trista, divertida, evocativa, eròtica, necròfila, melodramàtica i romàntica, com són totes les balades. Està composta amb els alens dels desigs de les nostres adolescències, que pertanyen a una dècada, els seixanta, que s'ha pretès prodigiosa i que per a nosaltres i vosaltres —que encara podem gaudir del fet d'ésser adolescents eterns, amb retorns excitants per efímers— vàrem viure com es viuen totes les adolescències, és a dir, amb la voluptuosa febre que fa palpitari els cossos en els somnis i/o les masturbacions. Hem robat —amb l'orgull còmplice i burla del Mike Jagger cantant «Sympathy for the devil»— trossos, fragments, runes, músiques, residus, somniures, cançons, plors i paraules de tots nosaltres per posar-los a l'espectacle. Els amics sé que ens ho agraïeu o ens ho sabreu perdonar. Els enemics em dispararan tres trets de seny des de qualsevol cantonada. Per culpa d'ells aquest any m'he comprat una corbata malva i de tant en tant em tallo les puntes dels cabells, però —ho sento— faré vint-i-nou anys i en canvi l'acne es resisteix a marxar-me de la cara.
Ens agradaria que us emmirallessiu a l'escenari com davant d'un mirall del Tibidabo, exercici sa i català

per fer trontollar la clenxa recta, el somriure càndid i les galtones inflades de nata petrixolenca de les nostres fotografies de primera comunitat. Ens agradaria que hi poséssiu les escenes que falten, que omplíssiu els buits, les el·lipsis. Ens agradaria que el vostre cor bategués presentint els assassinats, les tragèdies i les pobres folchitorristes que s'amaguen púdicament entre caixes o darrere les paraules. Ens agradaria que fóssiu els caminants d'una *road movie* envers el passat, envers una Barcelona còsmica feta de moltes Barcelones, perquè la nostra ciutat estimada, més que una ciutat cosmopolita és una ciutat calidoscòpica, com totes les ciutats grans i boiroses.

Ens agradaria que us sentíssiu viatgers i perdedors envers els diumenges adolescents, quan al capvespre, abans de tornar a casa fèiem un tomb cansat i mòrbid per Robadors, les Tàpies, la Plaça Reial o Montjuïc, o anàvem a mirar l'horitzó al Rompeolas o ens robàvem petons salvatges i carícies furtives que ens omplien els llavis, les mans, la pell o els sexes de suc vital per poder resistir la rutina setmanal. Ens agradaria també transformar-vos en els actors i els autors de l'epileg d'aquesta balada que acaba a la fi d'una dècada, quan Brian Jones surava suïcidat sobre l'aigua. (Una dècada després Lennon és assassinat i l'agonia de Nicholas Ray és filmada per Wenders en directe). Podem estar contents que ningú ha fet un *Taxi-Driver* de nosaltres. Com molts de nosaltres, els personatges de l'obra, ara s'hauran separat de les seves parelles, es partiran els fills, que posen espelmes de neó a la Nina Hagen, seran feministes, gais o masculistes militants i els dissabtes a la nit ballaran al ritme d'aquelles músiques, recordant quan «A Hard Day's Night» pujava a través del celobert i ens feia pessigolles a les cames.

Ens agradaria, tant al Miquel Casamayor com a mi, que penséssiu que *Els Beatles contra els Rolling* és un text escrit i fruit des de i per a l'escena. Quan les paraules sortien, darrere hi havia un ritme, una olor, un gest, un moviment, unes mans o uns ulls de noia, un pas de ball, una llum o una guitarra. M'agradaria que arribéssiu a copsar el sentit del risc, de l'aventura —tan brutal i divertida, com la de Hatary—, que representa en els temps que vivim dedicar-se al teatre i que agraiéssiu, si més no, l'esforç dels meus amics i col·laboradors. Del Miquel Casamayor, que va escriure amb mi el text i que m'ha fet d'ajudant de direcció, de l'Alfons Flores, l'escenògraf del GAT de l'Hospitalet, un dels millors del país, que ja va col·laborar amb mi, imaginant un esplèndid espai en *El despertar de la primavera*, de l'Agustí Ros, de l'Antoni Belart, del Ricard Sierra, de l'amic Pep Zamora, que va fundar amb mi el Teatre del Trànsit i sobretot de les actrius i els actors que amb la seva imaginació, la seva energia i la seva il·lusió han fet que aquest combat, «Beatles contra Rolling», anés més enllà dels somnis i es convertís en realitat. M'agradaria agrair la confiança que han posat en mi tots els que m'han ajudat que *Els Beatles contra els Rollings* fos un espectacle. M'agradaria que si els vostres desigs —no sé si els seixanta varen ser prodigiosos, però sí que van ser desitjants— no coincideixen gens amb els meus, si creieu que els miralls ens fan massa lleigs, deixeu la cadira, correu les cortines i torneu a casa. No poseu, si us plau, aquesta nit «Yesterday» a l'estèreo... Si ho aconsegiu voldrà dir que sortosament els déus hauran caigut. Procurem no reinventar-ne cap més...

(Jordi Mesalles. Teatre del Trànsit. Text del programa de mà.)

1982

Brossarium («Cavall de Fons» i «El Sabater»), de Joan Brossa.
Centre Dramàtic de la Generalitat-Col·lectiu de Directors.



Rafael Anglada i Carme Molina a *Brossarium* («Cavall de Fons» i «El Sabater»), de Joan Brossa.
Centre Dramàtic de la Generalitat - Col·lectiu de Directors (1982).
(Quim Boix)

El taxidermista, d'Àngel García Pintado.

Direcció: Jordi Mesalles. Producció: Centro Dramático Nacional-Teatro María Guerrero. Repartiment: Nicolás Dueñas, Magüi Mira, Juan José Otegui. Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional), 18 de maig de 1982.

1984

Partage, de Michel Deutsch.

Teatre del Trànsit i Col·lectiu de Directors. Dramatúrgia i direcció: Jordi Mesalles.
Teatre Regina, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

«...Se sent el bram d'una tempesta que s'apropa. Foc en els núvols, damunt del desert, raigs d'estels interceptats que estrien el cel, cauen, colpegen!... Dues noies en la més gran proximitat...»

Partage (estrenat a París l'any 1981 i reposat aquesta temporada) i tots els altres textos que conec d'aquest jove dramaturg francès ens obren l'escena a la modernitat... Són un repte i un estímul per

retrobar el plaer i la reinvençió del teatre. Deutsch fa representació i text a partir d'entorns immediats, però aparentment estranys, inquietants, excessius, teatrals, i en canvi temorosament bloquejats per al teatre... Deutsch qüestiona i amplia les limitades nocions del «fet teatral», de l'empirisme, la rutina, les seguretats paralizzadores que neguen a l'escenari la representació d'allò que és contemporani. A *Partage* reelabora el *fait-divers*, la «crònica negra». *Partage* és una hipòtesi poetitzada, teatralitzada sobre un fet verídic: el cruel assassinat d'una *star* americana. Deutsch a *Partatge* ens porta els ecos de molts *maudits* que han somiat les possibilitats del teatre.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

1985

Tot esperant Godot, de Samuel Beckett.

La Gàbia Teatre. Traducció: Joan Oliver. Direcció: Jordi Mesalles. Escenografia i figurins: Alfons Flores. Realització d'escenografia i regidoria: Joan Isern. Realització de vestuari: Pepita Oliveres. Assessor de tècnica corporal: Joan Segalés. Il·luminació: Joan Ollé. Ajudant d'il·luminació: Perot Torras. Disseny de cartell: Edi Naudo. Fotografies: Ros Ribas. Producció: Viqui Sanz. Secretària: Àngels Vila. Dicció: Lluís Solà. Ajudant de direcció: Iva Vigatà. Repartiment: Joan Anguera (Vladimir), Ramon Vila (Estragó), Edi Naudo (Pozzot), Perot Torras (Lucky), Carme Fernandez (El Noi).

La Gàbia us presenta una altra obra de Samuel Beckett. Després d'*Acte sense paraules I*, *Va i ve*, *L'última cinta* i *Fi de partida*, oferim ara la primera peça, i segurament la més interessant, d'aquest irlandès, premi Nobel.

Dins la nostra línia teatral, que hem intentat que tingui un marcat caràcter de modernitat per la temàtica, per l'autor o per la forma, Beckett hi ha tingut un lloc important que reivindicuem més enllà de l'etiqueta ja finalment superada de «teatre de l'absurd» perquè el considerem un dels grans autors del nostre segle. El teatre de Beckett no solament no ha quedat mai limitat a un moment o a una època —*Tot esperant Godot* fou escrita fa més de trenta anys— sinó que amb el pas del temps va prenent més solidesa i interès tal com passa amb les grans obres dels millors artistes.

Hem muntat el *Godot* en l'excellent traducció de Joan Oliver, que va saber traslladar al català amb tota la causticitat de l'original el món d'aquests «representants de tota la humanitat», i hem demanat que ens dirigís Jordi Mesalles, aquest jove director barceloní que ja té una brillant carrera. Ens sembla interessant, i ara, una vegada acabada la feina, ho veiem confirmat, de treballar també amb directors de fora del nostre grup. Adjuntar dues maneres de treballar de cara a una finalitat que tant ens atreia a totes dues arts ha fet, que s'enriquis el treball que avui us oferim.

(La Gàbia, març del 1985. Text del programa de mà.)

Notes d'una espera

«Perquè amb mi sempre hi ha hagut, entre d'altres, dos pallassos, aquell que només anhelava quedar-se on és i el que imagina que una mica més lluny se sentiria millor.»

Samuel Beckett, *Molloy*

Citar-se amb *Godot* és un retorn festiu als pilars del teatre i per tant als del nostre imaginari. Com diu Peter Brook: «Beckett sempre molesta la gent per la seva honestedat. Fabrica objectes i ens els presenta. El que presenta és terrible. Pel fet de ser terrible també és còmic. Ens mostra que no hi ha escapatorià. La nostra ànsia constant d'optimisme és la nostra pitjor excusa. Si rebutgem Beckett per pessimista, ¿no ens convertim llavors en personatges beckettians, d'una escenografia beckettiana?»

A Beckett el molesten les explicacions sobre les seves obres. «Un sens trop précis rature ta vague littérature», escrivia Mallarmé. L'única seguretat és que la reescriptura escènica d'un text de Beckett suscita una sèrie de fascinants problemes teatrals i a la vegada col·loca els actors i el director en un

procés creatiu ple de sorpreses i parany, en una constant elecció i concreció de signes on allò que acostuma a guanyar és la simplicitat, en un estat d'aprenentatge permanent en què el savi ofici del mestre Sam s'imposa. El contingut és en la forma, en l'escriptura, aquest ha estat el nostre punt de partida. Després hem anat descobrint com aquesta festa del llenguatge, coreografia de l'antiespectacle i del sinistre, aquest teatre del teatre que és l'espera de Godot, és travessada sobretot per gestos i ecos dels teatres de la infantesa. L'obra té ressons de *western* (com deia Blin, el seu primer director), de cinema còmic primitiu, de circ de *clowns*, i ens porta també a un cert grau zero del teatre, a l'angoixa i al gaudi del joc del nen que agafa un rodet de fil, el llança i el recull imitant la partida i el retorn de la mare... I en el tarannà grotesc d'aquests antiherois s'evidencia una essencialitat, una proximitat i una identificació que o bé mobilitza les nostres defenses envers l'enuig, o bé prescindeix de la vergonya de la nostra entranyable misèria i juga també a esperar, és a dir, a concelebrar aquest carnaval ple d'enginy, obert a l'expectativa de l'arribada impossible d'una imatge paternal i salvadora que s'incrusta en l'actualitat. Això quan el conformisme desesperat d'una *middle class* triomfant genera una tornada infantilista a la fe envers els «ovnis» salvadors i el gust pel religiosisme es concreta en un imaginari col·lectiu que necessita gremlins, etés i «trobades en qualsevol fase».

Ara, trenta-dos anys després de la seva estrena, *Tot esperant Godot* esdevé un clàssic precisament per la seva radiant modernitat. Les actituds de Vladimir i Estragó, exiliats errants entre les runes, i les relacions sadomasoquistes del circ social que representen Pozzot i Lucky i aquesta premonició d'un món fet per les pedres ens mostren com el pas del temps ha anat afavorint l'univers beckettí i com el seu pessimisme creatiu, classificat d'una manera reductora en els manuals com a teatre de l'absurd, és sobretot escriptura de la crisi (on el mateix acte d'escriure, de representar i de comunicar-se es posa en crisi) i pot esdevenir una representació del més colpidor realisme.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

1986

La senyora de Sade, de Yukio Mishima.

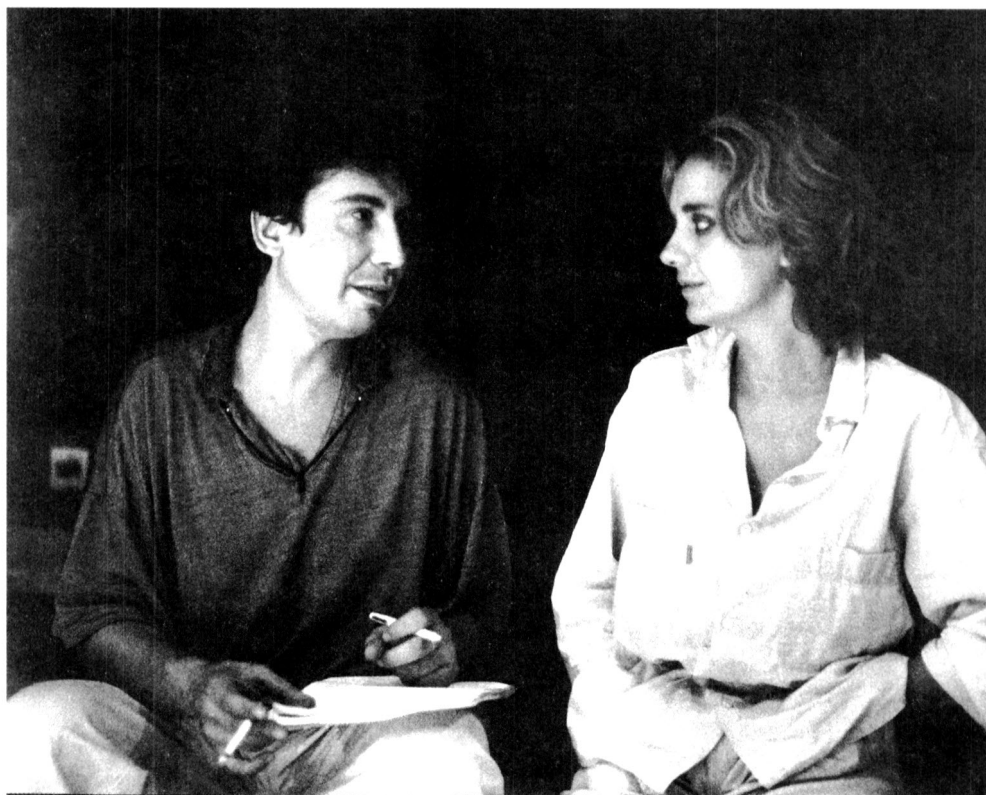
Companyia Teatre Lliure. Traducció: Vicenç Altaïó i Patrick Guifreu. Direcció: Jordi Mesalles. Escenografia: Alfons Flores. Vestuari: Fabià Puigserver. Assessor musical: Benet Casablanca. Assessorament del text per a l'escena: Rosa Victòria Gras. Ajudants de direcció: Ricard Sierra i Teresa Vilardell. Maquinistes: Domingo Sanz, Jordi Banal, Joan Sitjà. Llums: Xavier Clot. Elèctric: Maria Doménech. Realització de vestuari: Isabel Abellán, Angelina Herrero. Regidor: Manolo Jiménez. Director tècnic: Rafael Lladó. Disseny gràfic: Francesc Espulga, Vilaseca-Altarriba. Fotografia: Ros Ribas. Repartiment: Muntza Alcañiz (Anne-Prospère), Anna Lizarán (Comtessa Saint-Fond), Rosa Novell (Renée), Julieta Serrano (Senyora Montreuil), Carlota Soldevila (Baronessa Simiane), Teresa Vilardell (Charlotte). Teatre Lliure, temporada 87-88.

Ens aguaita el cristall. Si entre les quatre
Parets de l'alcova hi ha un mirall,
ja no estic sol. Hi ha un altre.
Hi ha un reflex
que troba a l'albada un teatre silenciós.

Jorge Luis Borges

Una dona menyspreada sent el mateix refús que pateixen els nens. Tots dos ocupen un món de refús que, a desgrat seu, els transforma en cruels.

Yukio Mishima



Jordi Mesalles amb Anna Lizaran.
(Ros Ribas)

La senyora de Sade de Yukio Mishima ens proposa una mirada exquisida i alhora cruel i ingènua sobre la història d'Europa. El tall radical que representa la Revolució Francesa ens és explicat a través de les trobades de sis dones que viuen en la pròpia pell i segons les diferents concepcions que tenen del món, el fulgor, les vicissituds i les contradiccions de Donatien Alphonse de Sade. Mishima sembla transformar les notes de Maurice Blanchot, George Bataille i Roland Barthes sobre Sade en un espectacle ple de ressonàncies clàssiques equiparables a una tragèdia de Racine i a la vegada al lirisme transgressor d'un Genet.

A *La senyora de Sade*, l'irreductible i escandalós autor de Justine apareix com una víctima triomfant, inoportuna i com diu Barthes: «com un nen que no para de fer broma amb els seus pares perseguidors i conformistes i per allà on passa provoca l'embogiment dels guardians de l'ordre. La parella que forma amb els seus perseguidors és estètica...» I és d'aquest joc de persecucions que Mishima en fa text. El pas del temps i la història a l'entorn d'aquesta feminitat artificiosa i subtil tan pròpia dels teatres orientals, fan que la teatralitat d'aquest «drama moral» vagi sobretot a resituar i a entendre el significat de Sade i el sadisme. Mishima es projecta en Sade i en Renée de Sade per comunicar-nos des d'aquí una hipòtesi plena de veritat, explosiva i tendra alhora: Sade és l'escriptura, la diferència, la poesia, i la poesia és la llibertat. Mishima sembla dir-nos també que el sadisme real és el de la convenció, la moral

utilitària i pràctica, el conservadorisme i dóna la raó a Bataille quan desfà tota relació entre Sade i el nazisme: «per regla general el botxí no empra el llenguatge d'una violència que ell exerceix».

Voldria comunicar-vos per acabar el gaudi i la lliçó que han significat per a mi poder reescriure a l'escena i per a tots vosaltres aquest text excepcional en aquest espai de treball modèlic que és el Teatre Lliure, així com agrair la singular predisposició i ajuda plena de saviesa i creativitat i vocació teatral al límit de la Carlota, l'Anna, la Julieta, la Rosa, la Muntsa i la Teresa, així com la resta de l'equip tècnic i artístic.

Travesses com aquesta mereixen, si més no, veure ni que sigui a l'horitzó aquesta «catedral de paper surant en el cel» que per Mishima havia de ser el teatre modern.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

1987

La filla del Carmesí, de Josep M. de Sagarra.

Direcció: Jordi Mesalles. Escenografia i vestuari: Alfons Flores. Música, Rafael Subirachs. Il·luminació: Salvador Sumsi. Ajudant de direcció: Ricard Sierra. Assessorament lingüístic: Xavier Lamuela. Assessorament del vers: Rosa Victòria Gras. Assessorament de la dramaturgia: Teresa Viladrell i Caterina Lladó. Fotografia: Ros Ribas. Música enregistrada per Estudis Gemma: Francesc Luís Brunet (trompeta 1), Manuel Fernández (trompeta 2), Amadeu Puntí (trombó tenor 1), Sebastià Duran (trombó tenor 2), Antoni Fermioles i Giménez (trombó tenor i baix 3), Àngel Resa (trombó tenor i baix 4), Conrad Setó (acordió i sintetitzador), Lautaro Rosas (mandolines), Paul Stouthamer (violoncel 1), Aurora Gasull (violoncel 2), Conrad Lluch (contrabaix), Xavier Joaquim (tímpanis). Efectes sonors de tempesta cedits gentilmente per La Cubana. Realitzacions: Corominas/Farré (escenografia), Agustí Barbella (vestuari —home—), Rafael Pintó (vestuari —dona—), Valldeperes (perruqueria i sabateria), Barrets Mercader (barrets), Corrons/Figueres (jardineria), Irene Moncada-Carlos Mendes de Faisca (peces de polièster), Amadeu Farré (vestuari especial i màscares), Ixsur (efectes especials), Almirall (mobiliari). Equip tècnic: Jaume Pedrola, Alexandre Jordà, Miquel Pedrola, Joan Bonany (maquinistes), Manuel Salmeron i Mario Montes (electricistes), Josep Nicolàs (utilitatge), Jordi Blanco (so), Xavier Rodon (efectes especials), Rosa Ferrer (sastressa), Rosa Castillon (perruqueria), Montse Guarro (regidoria). Producció: Romea Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya amb la col·laboració de Catalunya Ràdio. Agraïments: Isona Passola i Meri Levi pels seus suggeriments dramaturgics. Dedicatòria: La Companyia dedica aquest espectacle a la memòria dels seus companys Llorenç Torres i Adrià Gual. Repartiment (segons el *dramatis personae* establert per l'autor): Sílvia Munt (La filla del Carmesí), Carme Sansa (Francisca Delicada), Teresa Cunillè (Marta), Lola Lizarán (L'hostalera), Pepita Oliveras (La Pinsana), Teresa Vilardell (La Rosa del Perdut), Caterina Lladó (Calàndria), Fermí Reixach (Guillem de Cal Bandoler), Domènec Vilarrasa (El pastor), Joan Dalmau (El Carmesí), Miquel Cors (Bocamoll), Ricard Borràs (El cavallé de Rupjà), Enric Serra (Salabret), Josep Pla (Guinardell), Manuel Gausà (Pere de l'Hostal), Bartomeu Olsina (Fra Sebastianet), Víctor Israel (L'Embruixat de Campins), Eduard Fernández (Saltimbanqui), Ricard Sierra (Saltimbanqui), Imma Bracons (Saltimbanqui). Teatre Romea (Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya), temporada 1986-1987.

La filla del Carmesí és una obra emblemàtica, particularment estimada per l'autor i arrelada al nostre imaginari col·lectiu. Crec que cal acostar-s'hi amb la delicadesa d'un miniaturista i amb la responsabilitat i l'audàcia que calen per aprofundir en un mite. En aquest cas, a més, com passa amb tots els grans dramaturgs i contrafament al que uns certs prejudicis de lectura apressada i ideologista poden haver formulat, cal dir que aquest poema dramàtic és un text pensat per convertir-se en espectacle, entenent això, a més, com un cant de jubilació, ensenyant i manipulant uns desigs que formen art de l'inconscient de la col·lectivitat. En aquest sentit la musicalitat i la força dels seus versos, paral·lels a tota la profusió de signes escènics que propicia aquest text, són una meravellosa trobada amb la voluntat d'entendre el teatre com un mirall màgic on es confronten instints i renúncies, rauxes i senys que ens pertanyen. Passejant sensualment per sobre dels versos d'aquesta festa del llenguatge, em vénen ecos d'història transformada en rondalles, d'atmosferes i músiques que a punt d'extingir-se ens fan pensar que avui, la validesa del teatre, entre d'altres, és la de portar-nos aquest hàbit d'infanteses perdudes no tan llunyanes... «Continuem sent mítics, mitològics», deia Pasolini. És a partir d'aquí que vull proposar-vos la meua lectura, i m'agradaria que en la fragilitat eròtica de *La filla del Carmesí*, ingènua seductora d'en «Guillem de Cal Bandoler», hi poguéssiu veure aquesta afinitat ancestral entre la dona i la màgia, aquest perfum de bruixa precristiana que reconcilia la natura amb l'home. A *La filla del Carmesí* es reelabora el final del mític segle XVII (segle de misèria, crisi econòmica, bandolerisme, bruixeria) a partir del cant del cigne del bandolerisme, on la motivació rebel d'agafar el pedrenyal, saltar marges i situar-se fora de la llei (per imperioses necessitats històriques: pels abusos de l'absolutisme castellà), ja deixa de tenir raó de ser; Catalunya inicia el seu ressorgiment històric. Així podem llegir-la com la història d'una traïció del bandolerisme i com la necessitat del protagonista de preservar el seu patrimoni. L'ordre s'imposa i preval la Quaresma, el principi de realitat guanya al principi de plaer i al Carnaval. En Guillem de Cal Bandoler abandona la joventut i entra a la maduresa, al món de l'adult... L'hereu acaba de perdre el pare: ferida, pèrdua, sentiment de duel i també la fi del donjuanisme perquè ja no cal que demostris al pare, i per extensió a la societat, la seva virilitat insegura... Després trobarà l'Estrella, la Carmesina, l'amor sublim que és una enviada de la terra, dels ancestres. Allò que no podia passar per exemple uns segles abans a Anglaterra amb els *morality plays* i que fins i tot serveix perquè Shakespeare n'entregui personatges i arguments, és lògic per òbvies raons històriques, que esdevenint al nostre país en ple segle XX. Els elements melodramàtics i grandguignolescos, simbolistes i romàntics d'aquest poema dramàtic, és a dir, la seva teatralitat, la seva ambigüitat sinistra, crec que cal potenciar-los en una posada en escena actual. Podríem dir que el melodrama —i aquest poema dramàtic es pot definir com a tal, malgrat els ecos rondallístics que li fan agafar distància i l'estilitzen— és el teatre d'una època en la qual el superjò no estava encara constituït com a instància aïllada. No cal ser un freudista empedreït per entendre que aquella dramaturgia de deus, fantasmes ancestrals i músiques entranyables i tellúriques té a veure amb una fantasia primària, molt antiga, molt infantil i molt patriarcal i per tant molt social. Així veiem com en Guillem de Cal Bandoler vol seduir la mare (la Carmesina és una representació) i com l'heroi transgredeix simbòlicament el tabú edípic. Teatre de consum, amb consciència d'instaurar una tradició teatral, ens mostra les necessitats de manipulació mítica que tenia un públic casolà i menestral i que el temps ajuda a descodificar, porta a la pràctica allò que Freud va portar a la llum i per la qual cosa sempre ha funcionat la capacitat de meravellar que té el teatre i l'espectacle: cal saber que l'escenari és un món fals, un món de somni, perquè el desig trobi almenys una satisfacció imaginària. Crec, però, que hi ha els suficients elements reveladors i contradictoris en aquesta festa sexualitzada del llenguatge que traspuen, més enllà del final feliç, de les «romances finals», un treball sobre el desig que ens acosta a «l'altra escena», a les manifestacions de l'inconscient i que ens fan pensar en aquesta fascinació que tenien els surrealistes pel melodrama i amb les realitzacions d'un Buñuel o d'un Douglas Sirk, per exemple. Podríem dir que la convencionalitat de l'estructura de l'obra queda moltes vegades trencada i posada en contradicció per aquest llenguatge lúdic, per aquest fruit en l'escriptura sexualitzada, desbloquejada, excessiva i carnavalesca.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

1989

Això és autèntic, de Tom Stoppard.

Producció: Teatre Set-Teatreneu.

La força del costum, de Thomas Bernhard.

Producció: Teatreneu-Teatre Obert.

1990

Fi de partida, de Samuel Beckett.

La Gàbia Teatre. Traducció: Joan Cavallé (premi Josep Maria de Segarra de Traducció 1988).

Direcció: Jordi Mesalles. Escenografia i figurins: Jon Berrondo i Txema Nogués. Realització d'escenografia: Josep M. Blancafort, Manolo Pérez i Vicenç Mora. Il·luminació: Lluís Quintana. Maquillatge:

Carme Fernández. Realització de màscares: David Martí i Ferran Molina. Fotografia: Ros Ribas.

Secretaria i promoció: Carme Cané. Ajudant de direcció: Maria Codinach. Producció: La Gàbia

Teatre-Mercat de les Flors. Repartiment: Joan Anguera (Hamm), Ramon Vila (Clov), Ivà Vigatà

(Nel), Lluís Soler (Nagg). Mercat de les Flors, del 7 al 18 de març de 1990.

Beckett, l'últim modern...

Si podem dir que Shakespeare és un inventor dels principis del teatre modern, Beckett en seria el clausurador; Beckett és l'últim modern. Tant en l'un com en l'altre hi és tot. Els *fools* de Shakespeare naveguen pel temps i l'espai per anar a aterrar quatre segles més tard en els escenaris deserts, en els cubells d'escombraries, i a donar-se cops contra les pedres del teatre de Sam Beckett. Des dels *fools* de Shakespeare als mort-vius de Beckett, queda demostrat que són el teatre i la literatura els que poden arribar a construir i explicar la realitat, i no a l'inrevés. La relativització del valor de les paraules —*words, words, words*— i la seva capacitat per incidir i transformar el món per part de Hamlet, acaba en silenci de Hamm al final de *Fi de partida*. L'esperit dels temps fa rotunda i concreta aquesta descreença en la paraula, i malgrat tot, els murmuris, els xiu-xius, els batecs, les associacions d'idees, omplen de tènue i tendra dignitat els zombis beckettians. Com diu Peter Brook, «si rebutgem Beckett per pessimista, no ens convertim, llavors, en personatges beckettians d'una escenografia beckettiana?»

Estimo Shakespeare, estimo Beckett, i els dos acostumen a ser, encara, dos desconeguts en el nostre panorama teatral tan incoherent i esnob.

En aquest desert, lògicament, Beckett no deixa, pels temps que corren, de ser un irònic oracle. Els deserts preconitzats per Beckett són els deserts que estem vivint o a punt de viure. I també són els deserts que tant ens fascinen dels films de Wenders, i els pòtols beckettians són els pares del pòtols dels films de Jim Jarmusch, i tampoc és casual que de *Godot* ara n'estiguin fent un film. La dramaturgia beckettiana empeny cap al teatre autors com Pinter, Handke, Bernard, Koltès, Müller, Shepard o, al nostre país, Sergi Belbel o Pepe Sanchis, per exemple. Beckett és, com diu John Barth, el summe sacerdot del minimalisme, aquest «isme» en els darrers temps tan de moda, i, com ja vam explicar en el nostre exitós *Godot* de fa quatre anys, el teatre de Beckett, la seva escriptura de la crisi, esdevé actualment una representació del més colpidor realisme.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

Residuals, de Jordi Teixidor.

Direcció: Jordi Mesalles. Assessorament coreogràfic: Berti Tovias. Ajudant de direcció: Imma

Ochoa. Banda sonora: Albert Toda. Il·luminació: Llorenç Solé, Quico Gutiérrez. Vestuari: Txema

Nogués. Escenografia: Jon Berrondo. Producció: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

Serveis tècnics: Equip del Teatre Romea-Centre Dramàtic. Col·laboració: 24 hores. Repartiment:

Teresa Lozano (Sra.V), Pep Cortès (Sr.V). Teatre Romea (Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya), del 24 de maig al 17 de juny de 1990.

unes vides paral·leles
tan sols amb un passat al davant
la Mundial I, els feixismes
octubres triomfants i fracassats
el 36, els exilis, les postguerres, les resistències
la II, Treblinka, *mon amour*, una de Freda
i la vergonya dels retorns sense bagatges
fins que, ja ho veus
com una seda, després de les matances

amb aquest segle concret al davant, tan sols
tancats en el desert de la ciutat immensa
clarividents, per fi, ara que la feina quotidiana
no ens distreu de l'essencial
el cervell es comença a dissoldre
i el pensament aboca incontinent
esquinçalls de pell, flagarxes, retalls, mots
escoltant el reclam, tan sols
de l'instint suïcida i
de l'impuls de viure malgrat tot
també inexplicable, amb un reneç absurd
que desafia l'absurd
amb arrogància, al capdavant
com sempre que s'afirma la pròpia racionalitat
malgrat tot

veus residuals, per tant
que no esperen sinó fer-se reals per gràcia del públic
ara que els actors se'n faran ressò
amb tota la sensibilitat del seu art

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

Alfons Quart, de Josep Maria Muñoz Pujol.

Direcció: Jordi Mesalles. Producció: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Assessorament coreogràfic: Berti Tovias. Ajudant de direcció: Imma Ochoa. Banda sonora: Albert Toda. Il·luminació: Llorenç Solé, Quico Gutiérrez. Vestuari: Txema Nogués. Escenografia: Jon Berrondo. Serveis tècnics: Equip del Teatre Romea-Centre Dramàtic. Col·laboració: 24 hores. Repartiment: Joan Miralles (El rei), Jordi Coromina (Luca, el jutge), Lluís Soler (Algutzir), Àurea Màrquez (Cecília), Joan Anguera (Manefle Bonafide), Ramon Vila (Manefle Malfiat), Juanjo Prats (Angelo Neri), Pep Cortès (Centelles). Figurants: Imma Ochoa, Francesc Xavier Caubet, Pere Torra, Juan Melchor Llabres, Beatriz Escalas, Francesc Garrido, Esther Nadal. Teatre Romea (Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya), del 24 de maig al 17 de juny de 1990.

Si es vincla és divertit
si es trenca no ho és.
Woody Allen

L'autor s'ha permès la gosadia d'immiscir-se en algunes de les nobles decisions reials d'Alfons Quart —el Magnànim— que foren considerades exemples admirables en l'administració de la justícia.

El tema l'ha trobat en dues brevíssimes novel·les —recentment exhumes per una impenitent descobridora— que Jordi de Centelles, valencià, fill del comte de Centelles i pseudoprotonotari pontifici es va creure obligat a afegir (1490) en la seva edició catalana del *Libre dels fets e dits del gran rey Alfonso* que va escriure (en llatí naturalment) Antonio Becadelli, el Panormita.

L'autor, doncs, s'ha apropiat a les dues singulars notícies titulades, una «Ab clementia, liberalitat e justícia» i l'altra «Ab justícia maravellosa» i ho ha fet amb tota la «respectuosa irreverència» que li ha semblat imprescindible per saber si els fets que se'ns presenten, resisteixen una confrontació amb la sensibilitat —o indiferència— dels que, a hores d'ara, estem tornant de tantes coses. Per fer-ho, ha encerclat i pressionat els personatges i ha qüestionat les seves decisions per sotmetre-les a prova (i en aquestes condicions s'ha trobat que la justícia maravellosa no era tan esplendorosa, la clemència era versàtil i l'exemplaritat, temible).

Després, quan el nou text dramàtic preparat per l'autor ha passat a la sala de treball —i de tortura— dels assaigs, la història original ha sofert un altre dur encarament: els fets quatrecentistes reconstruïts per l'autor hi són tractats amb radical duresa —o bé simplicitat— segons la nostra manera de tractar, vestir, simbolitzar i interpretar les coses, especialment si això s'acorda a la direcció implacable i creativa de Mesalles.

Sota aquesta tensió brutal, social i teatral, l'antic relat exemplaritzador i eclesiàstic s'està reconvertint en una història *heavy*, d'una nova poètica *hardcore*, en una Nàpols milionària, portuària, tosca i vital que no perdona aquells que no funcionen segons les lleis d'una *omertà* (complicitat) eterna i renovada, segurament *maffiosa*, en la qual, malgrat tot, el Rei no és el Padrino, i on el símbol de la força —que s'ha convertit en un panell publicitari— ha de seguir tenint la vigència de la força, de la mateixa forma que l'amistat ha de seguir tenint el valor de l'amistat i no parlo d'amor —perquè en definitiva es tracta d'una història d'amor— que ha de seguir tenint el seu destí fatal.

Mentre escric aquestes línies, a la sala dels assaigs s'està perpetrant la transfiguració dels fets que s'esdevingueren en una remota Nàpols. La tragèdia original s'està convertint en melodrama. Les forces que pressionen i dobleguen els esdeveniments retorcen les intencions dels personatges. Però nosaltres només podrem saber-ne els resultats quan s'hagi vist l'estrena. Llavors veurem què passa: si el vincle pot ser divertit. Si es trenca no ho serà.

(Josep Maria Muñoz Pujol. Text del programa de mà.)

Jagues y su amo, de Milan Kundera.

Bederen-I. Traducció: Beatriz Zabalondo, J. L. Aranguren «Txiliku». Direcció: Jordi Mesalles. Ajudant de direcció: Olatz Beobide. Disseny d'escenografia: Jon Berrondo. Disseny de vestuari: Txema Nogués. Disseny d'il·luminació: Ricard Martínez. Disseny de moviment: Iñaki Landa. Disseny de maquillatge: Karmele Soler. Mestre d'armes: Patxi Barco. Reportatge fotogràfic: Josu Errandonea. Disseny gràfic: Víctor Rubio. Realització d'escenografia: La Forja del Valles, Casa de Oficios de Montmello. Realització de vestuari: Taller de Sastre. *Attrezzò*: Jon Berrondo, Txema Nogués. Tècnic de llums: Jon Aníbal. Tècnic de so: Toni Villar. Transport: Sorgiña. Assistent de producció i promoció: Natalia Sáenz. Ajudant de producció i promoció: Idurre Beobide. Producció executiva i promoció: Sofia Alforja. Distribució: Idurre Beobide. Producció: Bederen-I, Antzerki-Teatro. Agraïments: Universidad del País Vasco. Repartiment (per ordre d'intervenció): Xabier Agirre (Jagues), Patxi Santamaria (Amo), Anjel M. Alkain (Caballero Saint-Ouen, Criado, Verdugo), Maribi

Arrieta (Ágata, Diantre Madre, Hija), Olatz Beobide (Justine, Madre, Tamborilero), Jon Ezkurdia (Diantre Hijo, Criado, Marqués, Comisario), Idoia Sagarzazu (Posadera, Madre Ágata).

La elección de una obra de teatro para un grupo de actores como Bederen-I siempre plantea problemas. ¿Qué camino elegir?

¿Comedia?, ¿Tragedia?, ¿Clásico?, ¿Moderno? Cuando leímos esta obra la opinión fue unánime. En Bederen-I queríamos hacer comedia y ésta era un auténtico juguete para el director y un abanico de posibilidades para los actores. Y aquí está nuestro trabajo, para disfrute del espectador.

Amoríos, risas, lágrimas, y ternura; una amalgama de elementos sobre la sólida base del texto que Milan Kundera adaptó con tanta maestría partiendo de la novela original de Denis Diderot.

(Bederen-I. Text del programa de mà.)

Jacques le fatalista et son maître de Denis Diderot, esa especie de Quijote y Sancho de la Ilustración, será uno de los modelos de la novela contemporánea.

La reescritura que Milan Kundera hace de la novela de Diderot va a esencializar y a condensar para el espectador actual las situaciones de la «novela-juego» del enciclopedista francés, paralelizando el espacio creador de la novela al espacio evocador y lúdico, didáctico pero ilusionante del escenario. A partir del ansia, del deseo de contar historias de Jacques, del amo y de la posadera, nos intentan implicar en esa necesidad que tiene el hombre para crear ficciones, narraciones que ayudarán a comprendernos y a entender el mundo que nos rodea.

Jacques y su amo asumirán el escenario como espacio abierto al imaginario, para hacer un resumen gozoso de sus cuitas amorosas y eróticas, de las cuales extraerán además una antirromántica educación sentimental.

En la relativización del Yo de los personajes y en su gusto por la transformación y el teatro y en el desvelamiento de los puntos de vista morales se construye esa fiesta del lenguaje teatral que puede ser *Jacques y su amo*.

Si *Las relaciones peligrosas* de Laclós apuestan por lo trágico, por el melodrama sofisticado, sutil y rocóico; en *Jacques...* se apuesta por lo cómico, por lo ridículo, por lo tabernario.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

1991

El Chal (Poderes ocultos), de David Mamet.

Direcció: Jordi Mesalles. Fotografia: Carles Costa. Escenografia: Jon Berrondo. Construcció d'escenografia: La Forja del Vallès. Vestuari: Laura Arbós. Caracterització: José Aurelio Nicolás. Il·luminació: Ricard Martínez, Tito Rueda. Col·laboració dramaturgica: Carles Serra, Dagmar Luderitz. Ajudant de direcció: Inma Ochoa. Producció: Teatre a la Deriva Coproducció: SAT Sant Andreu Teatre. Repartiment: Manuel Carlos Lillo (John), Pilar Plá (Miss A), Jordi Coromina (Charles). Universitat de Salamanca.

El Chal (The Shawl) se estrenó por primera vez el 19 de abril de 1985 en el Goodman Theatre de Chicago, dirigida por Gregory Mosher e interpretada por Mike Nussbaum, Lindsay Crouse y Gary Cole.

El 21 de enero de 1989 fue estrenada en el Petit Odeón de París en una puesta en escena de Yves Gasc interpretada por él mismo, Geneviève Casile y Alain Fromager.

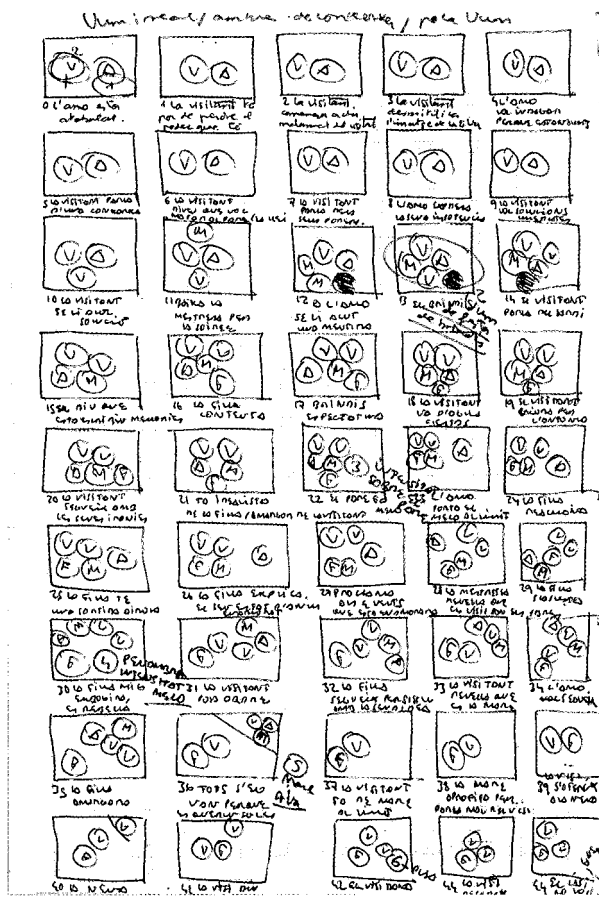
Sota un vel d'estrelles, de Manuel Puig.

Teatre a la Deriva. Traducció i direcció: Jordi Mesalles. Escenografia: Jon Berrondo. Vestuari: Txema Nogués. Il·luminació: J. A. Blanché. Coproducció del III Festival de Tardor-Olimpíada Cultural amb el Teatre a la Deriva, amb la col·laboració de l'Ajuntament de Mollet del Vallès. Repartiment: Lluís Soler, Àngels Poch, Anna Estrada, Maria Lanau, Jordi Coromina. Teatre Municipal Can Gomà, Mollet del Vallès, 23 i 24 de novembre de 1991.

Preestrena

Sota un vel d'estrelles (1982) és la primera obra escrita directament per a l'escena del novel·lista argentí Manuel Puig, que va morir a Mèxic l'any passat. Manuel Puig té present l'especificitat de l'escena proposant una sèrie d'ambivalències i «jocs teatrals» implícits ja en els codis del melodrama i en tot el cinema negre dels anys quaranta i principis dels cinquanta —Hitchcock, Lang, Sirk, Tourner, etc.— I amb ecos dels Buñuel mexicans, descara i porta els codis del melodrama al límit i els perverteix. A *Sota un vel d'estrelles* vol arribar a transgredir el rol social que els tòpics del gènere els han imposat i que els perd en la banalitat o en la mort, en una mena de rebel·lió pirandelliana entre el personatge i el seu destí. El joc de miralls entre els amos i els visitants, així com els rituals de pas esquizoïdes i sinistres de formació d'una dama a què és sotmesa la filla, són una caricatura cruel i exquisida del «freudirama» que Hollywood posarà en funcionament després de la Segona Guerra Mundial des de *Spellbound* (*Recuerda*) fins a Tennessee Williams.

(Text programa de mà.)



Plànol de desplaçaments d'actors del quadern de direcció de *Sota un vel d'estrelles*, de Manuel Puig (1991).

1992

L'art de la comèdia, d'Eduardo de Filippo.

Producció: La Gàbia Teatre-SAT.

1993

Biografia, de Francesc Pereira.

Teatre a la Deriva-Sitges Festival Internacional.

American Buffalo, de David Mamet.

La Gàbia Teatre. Traducció: Josep M. Fulquet. Direcció: Jordi Mesalles. Escenografia i vestuari: Deborah Chambers. Il·luminació: Lluís Quintana. Maquillatge: Teresa Costa. Disseny gràfic: Anna Martínez. Secretaria i promoció: Maria Cristina. Ajudant de direcció: Carme Cané. Producció: La Gàbia Teatre-Mercat de les Flors. Repartiment: Joan Anguera (Don Dubrow), Ramon Vila (Walter Cole), Francesc Pérez (Bob).

La botiga de compra-venda de Don és un magatzem de rampoines plenes de memòria, de deixalles farcides de records però quasi sense valor, un microcosmos d'una societat on conviuen els membres més dèbils que volen creure encara en la promesa de l'èxit i la volen transformar en valor de canvi i especular amb les seves mercaderies miserables.

Nàufrags o exiliats entre la ferralla de la societat «opulenta», la moneda amb el búfal americà, aquesta menuda peça de *calderilla* antiga amb el gravat d'un bisó —un animal simbòlic en la tradició americana que la civilització pràcticament ha extingit— actua com a desencadenant i estimulador per a l'acció. Mamet compara els tres personatges amb homes de les cavernes, forçats a emprar el seu talent atàvic i fins i tot a fer-se mal els uns als altres per sentir la vida. Enganyant-se amb tota una mítica de la virilitat, la lleialtat i l'amistat, la relació d'aquests antiherois esdevé una elegia alhora grotesca, cívica i també dignificadora sobre l'ocàs dels «últims homes durs». Són presoners dels mites i del llenguatge i són esclaus d'una imatge de mascle que volen imitar. Mamet deia en una entrevista referint-se a *American Buffalo*: «Disculpem tota mena de traïcions "ètiques" quan s'han de fer negocis. Aquesta obra vol mostrar que no hi ha una diferència real entre el lumpen-proletariat, els agents borsaris o els advocats de les corporacions que són els lacais dels negocis. Una part del mite americà és que en qüestió de negocis un comportament reprovable es torna lloable...»

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

David Mamet és segurament un dels millors autors teatrals del moment a escala mundial. Això sol és suficient, ens sembla, perquè qualsevol companyia de teatre del país l'incorpori al seu repertori i el presenti al seu públic.

Si a més tenim en compte que aquest home creu, entre altres coses, que el teatre ha de servir per «reflexionar» i no per «predicar», que en teatre sovint és millor la simplicitat que no l'espectacularitat, que el teatre ha de ser «l'explorador avançat de la consciència social» i no l'espai dels botiguers que només pensen a omplir el calaix a diari, o que no és el teatre qui està en crisi sinó la societat: els homes i les dones; resulta que La Gàbia connecta amb aquest senyor.

I també hi ha, és clar, ell llenguatge, la forma d'explicar les històries en teatre, aquest llenguatge essencial pel qual la nostra companyia ja s'havia deixat seduir de la mà de Beckett o de Handke o de Strauss o de Dubillard o del nostre *Set i mig* amb Joan Ollé. Un llenguatge que en aquest cas es torna violent, brut, volgudament limitat, de carrer.

Aquestes raons són a la base del nostre treball en presentar-vos aquesta nova producció: *American Buffalo*.

Novament hem demanat l'ajuda de Jordi Mesalles, vell amic i gran coneedor de l'obra de Mamet,

de qui ja ha portat a escena *El Chal i Perversitat sexual a Xicago*, perquè ens dirigeixi en aquest intent de lligar un «pòquer» aquest vespre.
(La Gàbia, abril del 1993. Text del programa de mà.)

Perversitat sexual a Xicago, de David Mamet.

Teatre a la Deriva. Traducció de Josep M. Fulquet. Direcció de Jordi Mesalles. Escenografia: Jon Berrondo. Construcció d'escenografia: Josep M. Blancafort, Alba Cuñé, Pep Sala. Il·luminació: Tito Rueda. Vestuari: Ramon Ivars, Carles Muixart. Fotografia: Carme Puértolas. Disseny de pentinats: Carles Montosa. Perruqueria: Santos. Edició màster cd-rom: Miquel Espinosa, Invisible Estudis. Disseny gràfic: Padu & Ruski. Producció: Carme Álvarez. Ajudants de direcció: Màrius Hernández, Kai Puig. Distribució: Fila # 6. Agraïments: Zitzània Teatre, Joan Salvador, GAT de L'Hospitalet, Joan Anguera, Maria Guillén, Lluís Soler, Jorge Vera i Artesania Giovanna. Repartiment: Jordi Coromina (Bernard), Jordi Castanyer (Danny), Dolors Rusiñol (Joan), Bea Guevara (Deborah). Teatre Alegria (Ajuntament de Terrassa), 19 de febrer de 1993.

A les grans ciutats americanes les tribus, les màfies, les bandes, les societats iniciàtiques o perverses i determinades complicitats poden sobreviure, però no les parelles...

Jean Baudrillard, *Amèrica*

En els somnis, no busquem les respostes que la nostra ment conscient (racional) ens pot oferir; busquem respostes a aquelles qüestions amb què la ment conscient és incapaç de tractar. Passa el mateix en una obra de teatre.

David Mamet

Perversitat sexual a Xicago és la primera obra emblemàtica de David Mamet, escrita el 1974 i revisada el 1987. David Mamet, deixeble de Beckett i sobretot de Pinter, però molt influenciat per la gran tradició dramàtica i la pedagogia escènica que reelabora el mètode de Stanislavski als Estats Units (Strasberg, Sanford Meisner), ironitza respectuosament sobre les seves arrels teatrals a la vegada que esdevé un moralista mordaç i un analista de les contradiccions de les relacions humanes en els nostres temps. «La perversitat» que actua com a reclam ambigu en el títol és a les ostentoses masturbacions verbals dels personatges però fonamentalment en el subtext que travessa les relacions. Harold Pinter deia: «Tan gran quantitat de paraules se'ns posen al davant dia rere dia, paraules de rància i morta terminologia: les idees repetides i permutades incansablement esdevenen plenes de tòpics, trivials i sense sentit... Sovint, sota la paraula, hi ha la cosa sabuda i no expressada...» David Mamet a *Perversitat sexual a Xicago* ens mostra com l'empobriment progressiu del llenguatge, el culte a les modes, als idiolectes «a la moda» i a les subcultures audiovisuals minven, degraden les possibilitats expressives, comunicatives i afectives dels individus, que esdevenen esclaus del llenguatge i dels mites conjunturals que els arrossegueu envers l'infantilisme, la solitud i la follia. La gran perversitat és la de la nostra societat, que propicia els estereotips i transforma l'amor, l'eroticisme i el sexe en mercaderia. Els personatges pressuposen allò que la televisió, el cinema, els vídeos, els best-seller, la pornografia, la publicitat i els *mass-media* en general els obliga a pressuposar. Això els aboca a l'obsessió i a la impotència. Aquesta «perversitat» i aquest «Xicago» de David Mamet no deixen de ser metonímia i metàfora de la societat contemporània que fa que les conductes dels homes i de les dones semblin lliures, però en els fons estiguin subjectes a manipulació constant. Homes i dones sense atributs, malgrat que diguin el contrari, amb un factor comú: sempre són espectadors, mai amos d'ells mateixos...
(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

1994

En la solitud dels camps de cotó, de Bernard-Marie Koltès.

Teatre a la Deriva. Traducció: Sergi Belbel. Direcció: Jordi Mesalles. Escenògraf: Jon Berrondo. Ajudants d'escenografia: Nicodemo López, Curra Martín. Vestuari: Ramón Ivars. Ajudant de vestuari: Raquel Morales. Il·luminació: Ricard Martínez. Tècnic de llums i so: Mario Luque. Maquillatge: Teresa Costa. Fotografia: Tersi Roqué. Disseny gràfic: Anna Martínez. Relacions públiques: Mayi Beobide. Producció: Adrià Folia. Assessor de moviment: Harrios Gordon. Ajudant de direcció: Ester Nadal. Agraïments: Zitzània Teatre, Manuel Serrat, Agnès Agboton, Sali Cervià, Pursa Audio Produccions, Toni Pujals i Elisa. Repartiment: Ramon Vila (El Dealer), Jordi Coromina (El client). Sala Beckett, de l'1 al 9 de març de 1995.

Notes en la solitud...

«Amb la humilitat del qui proposa enfront del qui desitja»... Cal explicar que reescriure en l'espai i el temps de l'escena aquest text essencial per comprendre i fruit de la teatralitat de B.M. Koltès, ha estat per a nosaltres un autèntic treball d'investigació i un dels reptes més complexos que hem abordat fins ara.

Aquest diàleg, amb una teatralitat que oscil·la entre la trobada de pallsos i l'expressió d'un destí tràgic que determina la creació verbal i els comportaments dels personatges, va ser imaginat per Koltès en boca d'un *blues-man*, aparentment dolç i tranquil i d'un *punk* agressiu i imprevisible. La paraula de B. M. Koltès vol ser acció. Els personatges saben, com el sofista grec Gòrgies, que la paraula es pot utilitzar com una espasa i que quan el llenguatge s'extingeixi, s'acabarà també el pensament i arribarà la depredació i la mort.

Koltès deia: «No és que vulgui ignorar l'afectivitat, sinó que l'afectivitat també existeix en el comerç. Mai m'han agradat les històries d'amor. Quasi no diuen res. No crec en la relació amorosa en si mateixa, això és una invenció dels romàntics... Quan es vol explicar una història més precisa, cal buscar altres camins... Crec que el *deal* és un medi sublim». *Deal* és el terme que es descriu a la primera plana d'*En la solitud*... com una transacció comercial sustentada en valors prohibits o estrictament controlats i que es concerta en espais neutres, indefinits, i no previstos per a aquest ús, entre proveïdors i demandants per entesa tàcita, signes convencionals o conversa en doble sentit (per evitar els riscos de traïció i d'estafa implícits en aquest tipus d'operacions).

De la mateixa manera que acceptem que Otel·lo no sigui negre, també podem acceptar que el *dealer* no ho sigui, com ha passat en la majoria de posades en escena d'aquest text. Com diu Philippe Sireuil: «No hi ha tantes indicacions explícites que facin pensar que el *dealer* és negre. Sobretot allò que evidencia el text és que la trobada es produeix entre dos individus diferents: l'home ric i l'home pobre, l'home sense tradició i l'home que en té una, el condemnat i l'exclòs». El *dealer*, des de l'estratègia teatral com correspon als mercaders i també als narradors de les cultures sàvies i antigues ofereix a la venda uns hipotètics objectes misteriosos que evoquen el desig i sobretot la seva carència, i cal no frustrar el client en concrecions excessives: «un sens trop précis rature / ta vague littérature» escrivia Mallarmé.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

1995

L'Àngel de la informació, d'Alberto Moravia.

Producció: Teatre a La Deriva-Mercat de les Flors.

1996

Anatol, d'Arthur Schnitzler.

Producció: Teatre a la Deriva-Artenbrut.

2001

La ley de la selva, d'Elvira Lindo.

Producció: Hikateatroa Donostia

2002

Després de l'assaig, d'Ingmar Bergman.

Companyia Teatre Lliure. Traducció: Jordi Castanyer. Direcció: Jordi Mesalles. Ajudant de direcció: Jordi Castanyer. Il·luminació: César Fraga. Producció: Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona. Agraïments: Jon Berrondo. Repartiment: Cristina Brondo (Anna Egerman), Montse Guallar (Rakel), Lluís Marco (Henrik Vogler). Espai Lliure (Teatre Lliure), Temporada 2001-2002. Teatre Alegria, 9 de novembre de 2002.

Després de l'assaig (1983) és una hedonista i dolorosa declaració d'amor al teatre, a través del teatre. Aquesta modesta lliçó d'educació sentimental i escènica és un ritual de seducció, una relació perillosa, que vol recuperar la tradició del teatre de cambra de Strindberg. Bergman diu que són uns diàlegs escrits en to de comèdia mordaç. Des de la seva saviesa i una vitalista malenconia posa en escena impúdicament el gaudi i l'angoixa, l'amor i l'odi, les negociacions amb els sentiments, la sexualitat i la mort implícites en les vocacions teatrals, amb les seves sublimacions i renúncies.

Proposta oportuna en aquesta temporada de l'Espai Lliure, més enllà que l'obra sigui un magistral exercici de condensació de les principals característiques temàtiques i estilístiques d'un dels creadors més importants del segle xx. Posar-la en escena, desxifrar els enigmes que travessen la seva teatralitat ha estat una qüestió, com diria el mateix Bergman, d'implicació moral. En un temps on les dones i els homes de teatre acostumen a ser tractats com una mercaderia més que es ven i es manipula i tenim poques possibilitats de definir-nos respecte del mercat del qual formen part, on les obres no són el que compta sinó el soroll que es crea al seu entorn, treballar aquest text ha suposat per a nosaltres deixar de ser Antígones que xisquem en silenci per endinsar-nos en aquesta atmosfera delicada i fràgil, misteriosa i obscena de *Després de l'assaig*, que ens ha submergit en una autèntica festa del llenguatge i també en essencialistes qüestions de moral i poètica.

Lliscar per aquest intimista ball de màscares, de *marivaudages* i vampirisme «on tot representa alguna cosa i no hi ha res que sigui» ens emmiralla amb el gran teatre del món i en les contradiccions dels creadors que fan d'intermediaris entre els fantasmes col·lectius i els propis. L'artista, com a inestuos imaginari per excel·lència, inconscientment reconegut com a tal, té a la nostra societat un paper semblant al del xaman de les societats primitives. El seu caràcter transgressor es converteix en emmirallador dels desigs i fantasmes de la col·lectivitat i dels nostres fantasmes interiors, de l'altra escena del teatre de l'esperit.

Com diu el meu amic Domènec Font, «*Després de l'assaig* s'apropa a l'assaig poètic amb experiències íntimes i propòsits lleugers, un encontre d'idees figuratives en territoris familiars. És una obra personal protegida contra la prova del temps, d'una subtileza i una *finesse* decididament extraordinàries».

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

Sik-Sik i *El barret de copa*, d'Eduardo de Filippo.

Traducció: Núria Furió. Direcció: Jordi Mesalles. Ajudant de direcció: Jordi Castanyer. Assessorament de màgia: Realitats Impossibles. Fotografia: Tersi Roquer. Caracterització: Elena Angrill. Utilitatge: Emili Ametller. Construcció d'escenografia: El Teler. Coproducció: Centre Dramàtic del Vallès, Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic Barcelona. Repartiment (*Sik-Sik, l'artífex màgic*): Carles Sales, Mercè Lleixà, Xavi Fontana, Pep Muñoz. Repartiment (*El barret de copa*): Karla Junyent, Xavi Fontana, Pep Muñoz, Ferran Audí, Mercè Lleixà, Ramon Pros, Joan Fargas. Centre Dramàtic del Vallès. Teatre Alegria (Terrassa), del 25 al 27 d'octubre de 2002. Espai Lliure (Teatre Lliure), del 8 al 31 de gener de 2003.

Eduardo de Filippo: La poètica de l'imprevist

Els actors de la meua generació, al teatre, els creaven expressament els incidents, per donar al públic la sensació d'imprevist. És justament aquest previst el que eleva el teatre a forma d'art sublim, singular, única.

Eduardo de Filippo, *L'art de la comèdia*

Sik-Sik, l'artífex màgic (1929) i *El barret de copa* (1965) són dues obres en un acte que condensen les principals característiques poètiques d'un dels creadors més importants del teatre italià del segle xx: Eduardo de Filippo. A la recerca d'un teatre popular renovador, lligat a la tradició més important de la creació escènica a Occident, la Commedia dell'Arte, els textos d'Eduardo neixen a partir d'una percepció atenta i oberta de la teatralitat exuberant que es desprèn dels comportaments i de l'afany de supervivència i el desig de transformació de les classes més humils de Nàpols, que es dignifiquen ja sigui a través de la il·lusió, ja sigui a través de la picaresca. Com diu Dario Fo: «era un home que feia vibrar els sentiments més senzills i més corrents, no dissecava els grans problemes existencials, no feia psicologisme, alta sociologia, però les seves situacions eren genials».

Sik-Sik, l'artífex màgic i *El barret de copa* es van escriure amb trenta anys de diferència i en moltes ocasions han estat programades en un mateix espectacle. El barret de copa del prestidigitador Sik-Sik l'hereta Agostino, el mestre de cerimònies d'aquest peep-show silvestre que l'empra com a símbol culpabilitzador i dit acusador d'un super-ego catòlic i capitalista. Aquestes dues parelles d'aturats napolitans construeixen una grotesca empresa familiar, metàfora del capitalisme depredador, i van subornant de forma libidinosa els seus hipotètics clients, que s'enganxen a unes expectatives de plaer que mai es realitzaran.

Com deia Eduardo: «El barret de copa és un barret que mai no ha caigut en desús. Un home amb barret de copa intimida immediatament els altres. El barret de copa té una funció precisa, pot ser considerat l'emblema d'una societat que no canvia».

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

2004

Mathilde, de Véronique Olmi.

Traducció del francès: Jordi Castanyer. Direcció: Jordi Mesalles. Ajudant de direcció: Jordi Castanyer. Escenografia: Jon Berrondo. Il·luminació: César Fraga. Producció: Teatre Lliure. Repartiment: Montse Guallar (Mathilde), Lluís Marco (Pierre). Espai Lliure (Teatre Lliure), 14 d'octubre de 2004.

Mathilde és un poètic inventari del dolor de viure i de la no-acceptació de l'envelliment i del pas del temps, però sobretot és un retrat de dos éssers vius que es busquen i s'exigeixen que l'existència els ofereixi totes les seves radiants qualitats.

Una dona i un home han arribat junts a la maduresa. S'estimen. Malgrat tot, Mathilde, als seus quaranta anys, ha quedat atrapada pel desig, fascina per un adolescent. Ho ha pagat amb tres mesos de presó.

Mathilde no vol acceptar que el matrimoni només sigui un mirall que assegura un reconeixement perdurable.

Pierre, el seu marit, també a la deriva, s'aferra amb dificultat a la idea de garantir-li una seguretat a través de la identitat que procura la parella.

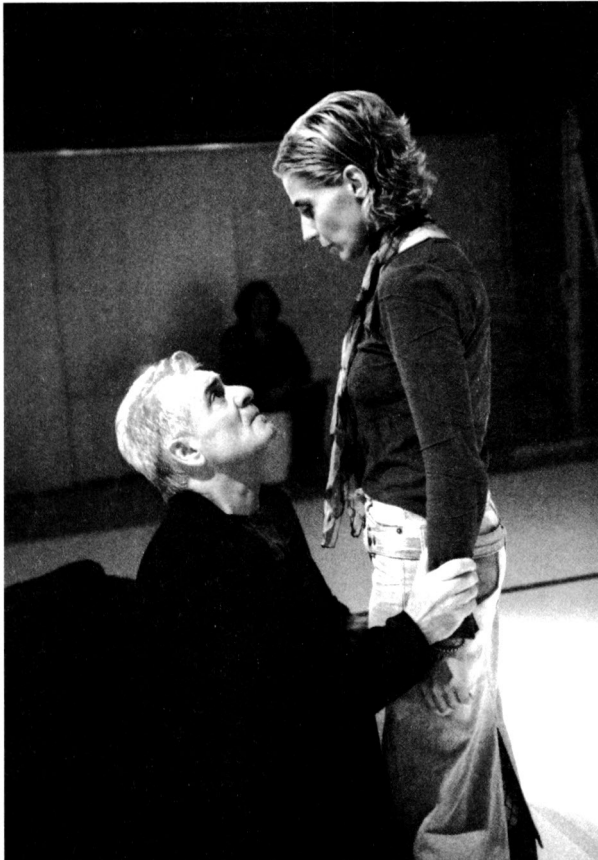
Mathilde, enmig d'un remolí d'emocions —en carn viva, sense filtrar pel pensament— des del seu vitalisme i la seva confusió, exigeix a Pierre les paraules i els actes que els ajudin a retrobar la passió i el desig. Aquest desig voluble i inestable, boig per la novetat.

Mathilde no vol resignar-se a acceptar un amor pansit ni la mercantilització d'un escàndol.

Enmig de la nit, en una casa en penombra, el marit només sap ser, sense més recursos, el vigilant d'una moral conservadora que castiga, i no és capaç de parlar des de la seva subjectivitat ferida.

Pierre té enormes dificultats per acceptar aquesta rebel·lió, aquesta insubmissió que reivindica el desig i la no-conformitat. Quin paper adoptaria si el *flirt* de Mathilde no hagués estat sancionat per la llei?

Mathilde també sembla dir-nos que l'adolescent és només un Mac Guffin, un detonant, un Cupido postmodern, agafat per l'autora d'un polèmic *fait divers*, que actua com a símptoma d'una època puritana, que tendeix al pensament únic.



Mathilde, de Véronique Olmi. *Espai Lliure* (Teatre Lliure).

Oscar Wilde deia que el pitjor no és envellir sinó que per dins ens mantinguem sempre joves. En el seu desconcert, Mathilde vol que el seu marit compregui i assumeixi el seu acte com una necessitat humana que justifiquen la passió i el desig com la imprescindible follia on la vida brilla.

Mathilde és també un magnífic i emocionant repte on retrobar el talent i la generositat interpretativa de Montse Guallar i Lluís Marco. Amb ells ja vam compartir el plaer de la creació a *Després de l'assaig*, d'Ingmar Bergman, i ara ho fem de nou en aquestes noves escenes de matrimoni properes a aquella atmosfera.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

EXPERIÈNCIA PEDAGÒGICA

Professor d'interpretació i direcció a l'Institut del Teatre de Barcelona des del 1979 fins al 2005. Cofundador i professor del Col·legi del Teatre. Va coordinar i dirigir els següents tallers a l'Institut del Teatre:

Institut del Teatre

1979-80

El mal de la joventut, de F. Bruckner.

1980-81

Els Beatles contra els Rolling Stones, de Jordi Mesalles i Miguel Casamayor.

1982-83

Llums de Hollywood, a partir d'una novel·la d'Horace McCoy.

1984-85

Diumenge, de Michael Deusch.

1985-86

El dia que Mary Schelley es va trobar amb Charlotte Brontë, d'Eduardo Manet.

1986-87

Lulú, de Frank Wedekind.

1987-88

Sota un vel d'estrelles, de Manuel Puig.

1988-89

Jocs de dona, de Zanussi i Zabrovski.

1989-90

Anatol, d'Arthur Schnitzler.

Direcció: Jordi Mesalles. Professor (So): Alfred Palon. Alumnes (So): Jordi Jiménez, Martí Escursell. Professor (Maquinària): Guillermo Góngora. Alumnes (Maquinària): Jordi Gatell, Daniel Pino. Professor (Luminotècnia): Jordi Ramos. Alumnes (Luminotècnia): Marc Bagur, Arantza Flores, Laura Gutiérrez. Agraïments: A l'Helio, entre altres coses, per una taula feta a mida; A la Marissa per tota la seva ajuda; A la Pilar perquè ens donen les nou i les deu i...; A la Remedios, la *superabuela* que cus el que faci falta; Al Teatre Nacional de Catalunya i, en especial, al César per deixar-nos un vestuari perfecte per a l'ocasió. Repartiment: («Matí de boda d'Anatol»): Agnès Cortés (Ilona), Kevin González (Max), David Sánchez (Anatol), Àlvar Triay (Franz). Repartiment («Sopar de comiat»): Berta Giraut (Annie), Kevin González (Max), David Sánchez (Jean), Àlvar Triay (Anatol). Taller de tercer d'Interpretació de l'ESAD. Taller de l'ESTAE.

Aquestes escenes d'*Anatol*, de provada eficàcia pedagògica en diferents promocions, serveixen per acostar l'alumne a l'alta comèdia on tant el refinat i irònic nivell de llenguatge, la importància de les transicions i el subtext i l'exigència d'un comportament de personatge marcat per les relacions i les màscares socials i les estratègies de seducció exigeixen un estat psicofísic d'obertura, una capacitat de concentració i d'escolta meticulós, que fa d'aquests textos una rigorosa partitura idònia per a l'aprenentatge actoral.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

Anatol és la primera gran creació literària d'Arthur Schnitzler. L'autor, que més tard escriuria *La Ronda*, va treballar en aquest cicle d'escenes entre els anys 1889 i 1892. La majoria van ser estrenades per separat i no van ser publicades conjuntament fins el 1892, amb pròleg d'Hugo von Hofmannsthal. Gran aforista i un gran mestre de les rèpliques brillants i agudes, Schnitzler destaca en la personalitat activa i passiva d'*Anatol* la situació psicològica de les classes dominants de la Viena de finals del segle XIX. Darrere de les seves paraules s'hi descobreixen la «realitat moral sexual, social i política, resumida en la paraula *decadència*» i el seu humor no deixa d'amagar una profunda desesperança»

«Per sort ja no em queden il·lusions»

Anatol, «Sopar de Comiat»

(Text del programa de mà.)

1991-92

Dones a Nova York, de Clare Luce Boothe-Fassbinder.

1994

El dia que Mary Shelley es va trobar amb Charlotte Brontë, d'Eduardo Manet.

1996

Ambulància, de Gregory Motton.

1999

Escandaloses, de Jean Marie Piemme.

Traducció: Jordi Castanyer. Professor d'interpretació: Jordi Mesalles. Professor d'escenografia: Isidre Prunés. Escenografia, il·luminació i vestuari: Toni Martín. Música: Marilyn Manson, La Lupe, Rameau, Purcell, Betsy Pecanins, Thelonus Monk, Miguel Matamoros. Agraïments: Jordi Casta-

nyer, Teatre Lliure, Teatre a la Deriva, Andreu Carandell, Teresa Clopés. Repartiment: Judit Farrés (Anna), Marta Marco (Olga), Mónica Marcos (Sónia), Tània Sarrias (Lula), Anna Garcia (Rea), Iván Campillo (L'home del Nord). Teatre Adrià Gual.

Escandaloses, del dramaturg belga Jean Marie Piemme, va ser estrenada el 1994 en el Teatre Varia de Brusselles.

Travessar escenes d'*Escandaloses* ens ha dut ecos de l'immortal film de Mankiewicz *All About Eve*, d'*Opening Night* de Cassavettes, del mite d'Orfeu i Eurídice, de la poètica de Genet, de molts viatges i derives teatrals, i de lluites fàliques que contenen certes actituds lligades a la irracionalitat que massa vegades el món de l'art i el mite de l'artista sustenten, amb els seus escàndols econòmics, sexuals i socials i les seves transgressions promogudes pel poder mateix, perquè l'escàndol, a més de ser econòmicament i publicitàriament molt rendible, serveix per donar una sortida canalitzada i controlada a les fantasies reprimides.

La diva d'*Escandaloses* juga a immolar-se, a destruir i autodestruir-se. L'artista com a incestuós, imaginari per excel·lència, fa dins de la nostra societat un paper semblant al del bruixot en algunes societats primitives. A ell no se li exigeix una renúncia a la seva capacitat d'escandalitzar, a favor de la resplendor de la llei, com diu Piemme en els seus suggeridors textos teòrics: «Estem molt familiaritzats amb la ideologia de la creació com a brollador del Jo, dolor exquisit, sofriment redemptor, llibertat infinita, gest salvador, palestra carismàtica: vapors sagrats del romanticisme que més enllà del segle del progrés, impregnen les cuines millor valorades de la paraula artística (...). És necessari dir que les escoles de formació artística tenen alguna responsabilitat en la conservació d'aquests mites...»

Aproximació pedagògica apropiada i divertida, en aquest trimestre dedicat al drama. El pervers melodrama que proposa Piemme no deixa de ser per damunt de tot un lliçó lúdica de teatre a propòsit del teatre i la «vocació teatral».

Les *performances* d'Anna i la seva *troupe* de fans ens recorden a nosaltres *voyeurs* de la nit, que quan anem a l'encontre d'un perill que ens assegura un benefici passional maleït, estem possiblement responent a un desig de la nostra pròpia voluntat, que més d'una vegada es debat entre el principi de rectitud i la desordenada temptació de la caiguda...

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

Don Joan torna de la guerra, d'Ödon von Horvath.

Traducció: Jordi Castanyer. Direcció: Jordi Messalles. Ajudant de direcció: Jordi Miñarro. Escenografia vestuari i *attrezzo*: Tercer curs. Il·luminació i so: Edgard i Marga, Sòcies Voltarettes. Disseny gràfic: Cholo Dix. Producció: del tercer curs i del Col·legi de Teatre de Barcelona amb el suport, la confiança i la paciència de Montse Casanoves i el Col·legi de Teatre de Barcelona. Repartiment (per ordre alfabètic invertit): Gema Sala, Ana Sabina, Gabino Rey, Georgina Pujós, Jordi Miñarro, Patrícia Mendoza, Estela Martínez, Alcía Gorina, Carles Goñi, Borja Espinosa, Geòrgia Bonell, Anna Bellmunt, Anna Alarcón, Carlos Aguilar. Teatre Joventut de l'Hospitalet, 30 i 31 de maig de 1999.

Preàmbul

L'enigma de Don Joan, hom ha intentat de resoldre'l des de fa segles, però no es pot. El personatge ha sofert múltiples transformacions, des de la visió primera de l'adúlter assassí i profanador fins a la del seductor desencisat, sota l'escalpel psicològic... Dins la tradició i dins de la llegenda viu com un gran criminal que, com una força elemental, s'insurgeix contra la moral i les lleis. És el gran seductor sempre seduït per les dones. Totes elles sucumbeixen però, i és potser aquí el punt essencial, no és estimat per cap d'elles. Quin aspecte de Don Joan és doncs el que atreu les dones cap a ell? No és només la sexualitat del mascle de la qual és sens dubte l'exponent principal, sinó que és el seu lligam amb aquesta sexualitat, particularment fort i exclusiu. Aquest Don Joan busca sempre la perfecció, per

tant una cosa que no existeix en aquest món. I les dones volen sempre demostrar-li, i demostrar-se a elles mateixes, que pot trobar en aquest món tot el que busca. La desgràcia de les dones és posseir un horitzó terrestre —i és només quan, esfereïdes, s'adonen que no busca la vida sinó que desitja la mort, que fugen aterrides. L'error tràgic de Don Joan és oblidar sempre aquest desig, de burlar-se'n fins i tot per esdevenir així la víctima cínica dels seus efectes, malgrat tot, amb una certa tristesa. (Ödön von Horváth (1936). Text del programa de mà.)

Notes de la posada en escena

Don Joan torna de la guerra va ser escrita l'any 1936, quan Horváth tenia trenta-cinc anys. Dos anys després moriria accidentalment a París, davant del Teatre Marigny, quan la branca d'un arbre que el vent va partir li va caure al cap. Aquest Don Joan torna de la Primera Guerra Mundial a Alemanya, vençuda i humiliada, en el remolí de la inflació, amb una revolució comunista avortada i amb una població plena de dones que havien perdut pares, marits i fills. La gran guerra va ridiculitzar la imatge bèl·lica «mascle» i va significar la negació de tots els valors de la cultura occidental. Entre els alemanys i els austríacs vençuts, la restauració impossible condueix a un gran ressentiment (...). Aquest Don Joan s'enfronta a trenta-cinc personatges femenins que com suggereix el mateix dramaturg poden estar interpretats per nou úniques actrius. Per raons pedagògiques, però també perquè el «donjoanisme» és suma característica associada principalment a la masculinitat, Don Joan estarà interpretat per cinc nois. Von Horváth proposa una mirada sarcàstica i sinistra a l'arquetip del seductor arrogant com a ésser prefeixista insensible a la comprensió dels sentiments.(...)

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà)

2000

Les Becàries, de Thea Hegewicz-Lanza.

Traducció: Karina Schneider. Direcció: Jordi Mesalles. Escenografia i vestuari: Cesc Calafell. Professors assessors d'escenografia: Ramon B. Ivars i Joaquim Roy. Professor assessor de llums: Ricard Martínez. Professora col·laboradora de veu: Coralina Colom. Repartiment: Sandra Monclús (Nancy), Alma Alonso Peironcely (Sílvia), Patricia Aguiló (Mimi), Amaia Ruiz (Peggy), Mercè Miró (Edith), Daniela Feixas (Jane, Beverly, Kimberly). Taller de quart curs d'interpretació 1999-2000 (opció text) de l'Institut del Teatre. Teatre Adrià Gual, febrer del 2000.

Les Becàries (Hipòtesis sobre política sexual i sexualitat política a final de mil·lenni)

Les Becàries va ser estrenada a Bremen a l'abril del 1999, dirigida per l'autora en una creació de la companyia Heaven Creatures i va guanyar el premi Sturm und Drang de Teatre. Posteriorment l'obra s'ha estrenat a Àustria, Suècia, Anglaterra, Mèxic, el Canadà i els Estats Units, on una productora independent n'ha comprat els drets d'adaptació cinematogràfica.

Thea Hegewicz-Lanza va néixer a Ingolstadt (Alemanya) el 1960. Filla de pare alemany i mare mexicana que havien estat actors del Living Theater i productors del cinema alemany als anys setanta, vol retrobar en les seves propostes dramàtiques (escriu en alemany i en anglès) els estilemes provocadors i iconoclastes del nou teatre i cinema alemany i americà dels anys setanta, des d'una perspectiva *after-punk* i de «feminisme post-lacanià» com a assenyalat algun crític. Les seves comèdies políticament incorrectes són, en els temps que ens travessen, fatalment marcats per la globalització salvatge i el pensament únic, una alternativa lúdica i rebel a la tendència que tenim els éssers humans que d'altres pensin per nosaltres.

Thea Hewewicz-Lanza escriu en el pròleg de la seva documentada i a la vegada carnavalesca dramatització del *Sex-gate*: «Allò que hem vist a les televisions de tot el planeta és l'aplicació de l'estètica del realisme màgic a la política. Un culebrot per a l'educació sentimental de les masses produït des de la White House: sexualitat oral, fetixisme i un erotisme i unes perversitats degradants i reprimides.

L'espectacle de la White House, per altra banda, ha posat en escena actituds, desitjos i valors rituals i mífics molt propers a les formes de vida de la classe mitjana. La combinació de moralitat i *voyeurisme* que ha distingit els diferents escenaris d'aquest culebrot, des de les meticuloses descripcions de les carícies genitals fins a declaracions enceses en defensa dels valors monogàmics de la família, defineixen un model hipòcrita sexualitat postmoderna per ocultar que el Sex-gate era una coartada per distreure en els mitjans de formació de masses del progressiu deteriorament polític que comporten les crisis militars, els desastres ecològics i els enfonaments financers i socials a tot el planeta. Si Pier Paolo Pasolini el 1975, després de rodar *Salò o els 120 dies de Sodoma*, deia que la seva pel·lícula, malgrat que estava historiada a l'època feixista, s'inspirava en la violència que el poder exercia sobre els cossos, avui en dia en plena efervescència de la societat de l'espectacle, només ens cal encendre la televisió per saber que aquella metàfora pasoliniana s'ha convertit en l'essència de les imatges que ens bombardegen a tot hora i cada dia.

Sortosament, a partir d'ara, l'esperpèntic esperit de la comèdia que originava el Sex-gate i les imprementables intrigues que travessen els passadissos dels centres del poder polític, social i econòmic retornaran al seu lloc d'origen: el teatre. Tot gràcies a Thea Hegewicz-Lanza i la seva aristofanesca percepció del món. Posar *Les Becàries* en escena ha estat per a tots nosaltres un procés d'investigació que ens ha fet navegar entre riures i sorpreses contínues. Desitgem que aquest plaer, pedagògic, per desinhibir, s'encomani.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

La Comèdia de l'Amor, d'Arthur Schnitzler.

2001

Ganes de matar amb la punta de la llengua, de Xavier Durringer.

La senyoreta Júlia, d'August Strindberg.

Traducció de Guillem-Jordi Graells. Direcció: Jordi Mesalles. Col·laborador d'escenografia, vestuari i llums: Índia Menicucci, Taisma Caparrós. Escenografia: Isidre Prunés. Coreografia: Carles Sales. Ajudant de direcció: Jordi Castanyer. Assistent a la direcció: Raimon Molins. Repartiment: David Bauzó, Dídac Castignani, Elena Codó, Elena Fortuny, Imma Grau, Enric Sarrate, Mercè Solé. Taller de quart curs d'interpretació (opció text) i tercer curs d'escenografia 2000-2001 de l'Institut del Teatre. Teatre Estudi, febrer del 2001.

El divorci de Figaro, d'Ödön von Horváth.

Dramatúrgia i direcció escènica: Jordi Mesalles. Escenografia, vestuari i il·luminació: Carme Vidal. Col·laboració: M. Elena Escalona (dicció cubana). Repartiment: Carles Bigorra i Josep Muñoz (Figaro, Guardacostes IV, Basil) Karla Junyent i Sílvia Ricart (Susana, Guardacostes III, La pastissera, La jurista), Xavi Fontana i Ramon Pros (Comte Almaviva, Oficial, Joier, Emílio, Comissari), Laia Garcia i Noèlia Garcia (Comtessa Almaviva, La llevadora, La secretària, Paquita), Emili Corral (Guardacostes I, El professor, Antonio, Client), Xavi Martínez (Guardacostes II, Duaner, Pedrito, Querubín), Marta Esmerats (Infermera), Mía Castellví (Brigadier). Taller de quart curs d'interpretació 2001 de l'Institut del Teatre (Centre del Vallès). Teatre Alegria, juliol del 2001.

2003

Escenes de la Ronda, d'Arthur Schnitzler.

Direcció: Jordi Mesalles. Escenografia: Romana Redlova. Repartiment: Marc Messeguer, Clara Galí, Míriam Escurriola, Marc Vilavella, Ramon Pujol, Mireia Vallès, Núria Pujol, Ignasi Guasch, Albert Ausellé, Marta Betriu. Taller de tercer curs d'interpretació 2002-2003 de l'Institut del Teatre. Institut del Teatre, maig del 2003.

Casa de nines, de Henrik Ibsen.

Direcció de Jordi Mesalles. Repartiment: Albert Alemany, Aina Calpe, Míriam Marcet, Marta Montiel, Lluís Olivé, Arnau Vinós. Taller de tercer curs d'interpretació (opció teatre de text) 2003-2004 de l'Institut del Teatre. Institut del Teatre, desembre del 2003.

2004

Els nòmades, d'Igor Marojevic.

Traducció: la Calvet. Direcció i dramaturgia: Jordi Mesalles. Escenografia: Fernando Fernández (Academia Teatro Escala). Tutor d'escenografia: Andreu Rabal. Il·luminació: Xóchtil González (becada pel Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de Mèxic). So: Miguel Cristiano. Col·laboradors: Laia Saperas, Jordi Ponce i Pedro Cano (IEFC). Agraïments: Centre Dramàtic del Vallès, Hélio, Valentí, Savina Figueras, Helena Font, Marta Roca, Pedro Cano i Moana Pozzi. Repartiment: Maria Cirici (Ània), Bàrbara Garcia (Clàudia), Mireia Sanmartín (Inés), Joan Dausa (Jaume), Víctor Álvaro (Sergi), Joan Enric Barceló (Thomas). Institut del Teatre (Centre del Vallès), maig del 2004.

Els nòmades és el primer text teatral del jove narrador serbi Igor Marojevic, resident des de fa dos anys a Barcelona. L'obra, encarregada per la direcció de l'especialitat d'interpretació de l'Institut del Teatre, ha possibilitat una dinàmica pedagògica i creativa, molt oberta i en transformació permanent, en la qual han participat amb entusiasme tant els alumnes com en Víctor Álvaro i en Joan Enric Barceló, actors convidats a qui volem expressar el nostre agraïment per la seva generositat i el seu talent.

Els nòmades és una comèdia amb ecos de Txèkhov, Thomas Bernhard i David Mamet que vol retratar els components narcisistes propis de l'individualisme contemporani en uns joves de classe mitjana que busquen noves formes d'ordenar les seves creences i els seus sentiments. *Els nòmades* són fills de la malenconia i del cinisme. Poder observar aquests estiuejants urbans com objectes que podem contemplar; potser ens permetrà comprendre'ls i tal vegada ens sentirem atrets per l'empatia i el reconeixement envers aquests personatges «humiliats i ofesos» que podem ser o haver estat, en algun moment, nosaltres mateixos. Perquè som nòmades, els canvis econòmics, demogràfics i tecnològics ens han convertit en éssers volàtils. Els enunciats *fordistes-keynesians* ho advertien: «Com més flexibles i inarticulades són les estructures socials, espacials o temporals, materials o socials, més estable és el sistema a nivell global». Benvinguts a la intempèrie.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

2005

Escenes d'una execució, de Howard Barker.

Versió: Quim Monzó. Dramaturgia i direcció: Jordi Mesalles. Ajudants de direcció: Pau Bou, Josué Guasch i Pep Muñoz. Escenografia, vestuari i il·luminació: Rosa Maria Tell Vélez i Aida Leonor Guardia. Ajudantia de taller: Anna Maria Cubeiro i Camille Vera. Tutor d'escenografia: Andreu Rabal. Professora de veu: Coralina Colom. Assessorament de moviment: Jordi Basora. Coordi-

nació tècnica: Núria Miralbell. Tècnic de so: Toni Suñer. Tècnic de llum: Carlos Lucena. Tècnic de maquinària escènica: Jordi Fernández. Agraïments: Marta Mas, Nicolàs Bueno, Enric Naudi, Eloi Ysàs Trias. Repartiment A: Pau Bou (Urgentino), Elias Barberà (Suffici, Lasagna), David Beltràn (Prodo, Rivera), Marta Fernández (Supporta), Josué Guasch (Ostensible, Mustafà, Home), Isabel Núñez-Castro (Galàctia), Pau Sastre (Càrpeta). Repartiment B: Pau Bou (Ostensible, Mustafà, Home), Elias Barberà (Prodo, Rivera), David Beltràn (Urgentino), Marta Fernández (Galàctia), Josué Guasch (Suffici, Lasagna), Isabel Núñez-Castro (Supporta), Pau Sastre (Càrpeta). Teatre Ovidi Montllor, del 20 al 23 de gener de 2005.

El que va passar no existeix, dic jo. Només tenim imatges del que va passar. Igual que l'home no existeix: només n'hi ha imatges.

Fragment de l'obra

Cinc noies que porten el mateix vestit, d'Alan Ball. Obra pòstuma.

Traducció: la Calvet. Dramatúrgia i direcció: Jordi Mesalles, Víctor Álvaro, Glòria Balañá. Ajudants de direcció: Mireia Trias i Meritxell Manyoses. Escenografia i vestuari: Romana Redlova. Construcció d'escenografia: Carolina Madriz. Assessorament de moviment: Jordi Vilà. Assessora de veu: Marissa Josa. Estilista: David Manau. Il·luminadors: Quico Gutiérrez (prof.), Luís Aznarez Artigas.



Projecte per a Cinc noies que porten el mateix vestit, d'Alan Ball. Obra pòstuma. Teatre Alegria (Terrassa).



*Projecte per a Enemic de classe,
de Nigel Williams. Obra pòstuma. Teatre Alegria
(Terrassa).*

Oriol Ibàñez Fauquer, Sergio García Mata (alumnes). Tècnics de maquinària: Jordi Soler (prof.), Jorge Verástegui Conde, Anna Cuscó Fransi, Antonio del Moral Soriano (alumnes). Tècnics de so: Pepe Bel (prof.), Josep Oriol Llonch Casanovas, Juan José López Gallego, Carles Nàger (alumnes). Repartiment: Guida Uyà, Martina Cabanes, Marta Roca, Vanessa Baños, Olga Onrubia, Oriol Casals. Taller de quart curs d'interpretació 2005-2006 (opció teatre text) de l'Institut del Teatre (Centre de Vallès). Teatre Alegria (Terrassa), 15 desembre de 2005.

Enemic de classe, de Nigel Williams. Obra pòstuma.

Versió: Guillem-Jordi Graells. Dramatúrgia i direcció: Jordi Mesalles, Víctor Álvaro, Glòria Balañá. Ajudants de direcció: Mireia Trias i Meritxell Manyoses. Escenografia i vestuari: Romana Redlova. Construcció d'escenografia: Carolina Madriz. Assessorament de moviment: Jordi Vilà. Assessora de veu: Marissa Josa. Estilista: David Manau. Il·luminadors: Quico Gutiérrez (prof.), Luís Aznarez Artigas, Oriol Ibàñez Fauquer, Sergio García Mata (alumnes). Tècnics de maquinària: Jordi Soler (prof.), Jorge Verástegui Conde, Anna Cuscó Fransi, Antonio del Moral Soriano (alumnes). Tècnics de so: Pepe Bel (prof.), Josep Oriol Llonch Casanovas, Juan José López Gallego, Carles Nàger. Repartiment: Xavier Rojo, Toni Pastor, Lluís Cortès, Oriol Casals, Ramon Rojas, Xevi Gómez, Vanessa Baños. Taller de quart curs d'interpretació (opció teatre de text) 2005-2006 de l'Institut del Teatre (Centre de Vallès). Teatre Alegria (Terrassa), desembre del 2005.

ALTRES EXPERIÈNCIES PEDAGÒGIQUES

Sense data

L'habitació blava, adaptació lliure de *La Ronda* d'Arthur Schnitzler, de David Hare.

Traducció: Raül Perales, Marcel Vilarós. Direcció: Jordi Mesalles. Ajudant de direcció: Marta Alarcón, Marcel Vilarós. Disseny d'escenografia: Marta Alarcón, Raül Perales. Il·luminació: Montse Casanovas. Música i so: Marcel Vilarós. Disseny de diapositives: Jordi Solé. Diapositives: Eduard Garre i Francina Iurull. Cartell i programa de mà: Laura Colomé, M. Àngels Buisac. Regidoria: Loly López. Agraïments: A tots els professors per transmetre'ns els seus coneixements: Gerard Arlandes, Jordi Arús, Lluís Elias, Lluís Hansen, Peter Gadisch, Cacu Prat, Montse Vellvehí. També volem recordar tots els professors que hem tingut en aquests tres anys i que ens han ensenyat tot el que sabem. A Gisela Krehn, Montse Casanovas, Jordi Bini, Cristina Borràs, Núria Vilert i a tot el Col·legi de Teatre. A Expresso Teatre, Nuria Bes, Imma Natividad, pel seu ajut desinteressat. I molt especialment a tots els companys de tercer curs de tarda i als nostres amics i familiars, per la seva paciència. Intèrprets: Loly López (Putà), Antonio Fernández (Taxista), M. Àngels Buisac (*Au-pair*), Jordi Solé (Estudiant), Laura Colomé (Casada), Raül Perales (Polític), Mar Ulldemolins (Model), Toni Figuera (Dramaturg), Marta Alarcón (Actriu), Carles Cuevas (Aristòcrata). Taller de tercer del matí. Auditori del Poble Espanyol (Col·legi del Teatre), 8, 9 i 10 d'abril.

Notes a *L'habitació blava*

L'habitació blava (*The Blue Room*) és una adaptació a personatges i circumstàncies actuals de *La Ronda* d'Arthur Schnitzler, realitzada al 1998 pel dramaturg anglès David Hare, dirigida per Sam Mendes en el Donmar i protagonitzada per Nicole Kidman i Iain Glen.

Proposta pedagògica adequada, els esquetxos de *L'habitació blava* donen l'oportunitat que tots els alumnes tinguin papers proporcionals a la vegada que els possibilita la construcció de personatges propers al nostre present que subratllen aquest cantó còmic de les persones humanes: des que el llenguatge es va apoderar de nosaltres, ens va prendre la possibilitat de gaudir plenament de qualsevol plaer sense la seva interposició. Però és gràcies al llenguatge que el desig comporta desig de dificultat, o com diria un altre dramaturg anglès, Harold Pinter, «sota allò que es diu s'està dient una altra cosa...» L'adaptació de David Hare li treu lleugeresa i finesse a *La Ronda*. Els seus personatges són més aspres, més lacònics, més mecànics. Són víctimes de la banalitat del nostre present, víctimes de la civilització actual i ostenten una pobresa interior i un buit existencial que no tenien els llibertins i llibertines de la Viena de fa cent anys.

Com deia el mestre de cerimònies del film *La Ronda* de Max Ophüls «el passat era més descansat i més segur que el futur».

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

Cinc noies que porten el mateix vestit, d'Alan Ball.

Traducció: la Calvet. Direcció: Jordi Mesalles. Tècnic de llums: Sergi Torrecilla. Tècnic de so: Xavi. Maquillatge: Thua. Agraïments: Cacu Prat, Peter Gadish, Lluís Elies, companys de tercer, les nostres famílies i Col·legi del Teatre. Repartiment: Mireia Sort (Frances), Bea Rueda (Margaret), Maria Sumoy (Júlia), Meritxell Manyoses (Georgia), Mireia Trias (Brenda), Ferran Piqué (Tripp). Col·legi del Teatre.

Perdoneu, però hi ha quelcom de putrefacte en una societat que anima la gent a arribar a aquests extrems. Ens pensem que som civilitzats i en el fons som més bàrbars que els asteques que jugaven a futbol amb caps humans. Mireu la cerimònia d'avui. I la teva germana, ficada en aquesta cosa blanca per fer-nos veure que és una mercaderia intacta! Si us plau: ¿hi ha alguna dona que es casi verge, avui dia?

Com diu Peter Brook, assenyalant la vitalitat de *Tot esperant Godot* de Beckett, quan l'ataquem pel seu pessimisme ens convertim en personatges beckettians atrapats en una de les seves escenes i quan acceptem les afirmacions de Beckett tal com són tot es transforma.

Tot això ve al cas, perquè en aquestes dues obres —postmodernes i postbeckettianes— escollides per a aquests tallers, veurem dos *ghettos*, dues atmosferes que contrasten i representen uns joves personatges de dues classes socials antagòniques, però que coincideixen en rituals d'espera.

A Enemy de classe, de l'anglès Nigel Williams (1948), d'una actualitat radiant en el nostre país, uns alumnes d'un institut d'ensenyament secundari d'un barri perifèric intenten aprendre més de la decepció que de la il·lusió i lluiten per sobreviure en una societat que els ha condemnat a ser bocals expiatoris sense gaire futur. A través dels seus comportaments podrem comprendre la seva dignitat i la seva por.

Si en les tragèdies antigues el destí dels homes i les dones estava en mans dels déus, en les tragèdies contemporànies el destí és a les nostres mans però sobretot en les de l'economia, però com que l'economia hauria de ser més un servei que un destí, l'infern opulent i daurat que envolta les cinc uniformitzades dames d'honor d'una boda ostentosa de l'Amèrica profunda a la comèdia *Cinc noies que porten el mateix vestit*, d'Alan Ball (1967), guionista de l'esplèndid film *American Beauty* i la no menys esplèndida sèrie televisiva *A dos metres sota terra (Six feet under)*, se'ns mostra que probablement el poder de tenir-ho tot les ha portat a no tenir res. Algunes de les cinc noies intentaran revelar-se contra el totalitarisme que impliquen el pensament únic i la correcció política per poder arribar a creure o somniar que poden ser mestresses de si mateixes o dels seus desigs.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)

2002

Tot esperant l'estrena (Variacions irades), de Josep Maria Diéguez.

AIET (Universitat de Barcelona). Direcció: Jordi Mesalles. Ajudant de direcció: Josep Maria Diéguez. Assistents de direcció: Víctor Muñoz, Erika Zeitz, Iban Beltran. Producció: AIET. Producció executiva: Cristina Raventós. Escenografia, vestuari i il·luminació: Carme Vidal. Cartell: Emili Ametller. Fotografia: David Ruano. Tècnic de llum: Iban Beltran. Tècnic de so: Víctor Muñoz. Repartiment: Ramon Pros (Eliés Plaza), Ramon Enrich (Darius Fabregat), Carles Vigorra (Valerià, Cliff), Karla Junyent (Renata, Helena), Meritxell Santamaria (Zenòbia, Alison), Josep Muñoz (Osvold, Jimmy), Josep Ballester (Arcadi Torrell), Núria Bassa (Àstrid). Espai Lliure (Teatre Lliure), 12 i 19 de febrer de 2002. Teatre Ardenbrut (Barcelona), del 12 de setembre al 13 d'octubre de 2002.

2003

Escenas de la Celestina, de Fernando de Rojas.

Escuela Nacional de Arte Teatral, México DF.

Don Joan (l'Oncle Sam) torna de la guerra i Un fill del nostre temps, d'Ödön von Horváth.

Traducció (1): Jordi Castanyer. Traducció (2): Berta Vies Mahon. Direcció: Jordi Mesalles. Dramaturgia: Mathias Reithofer. Assistent de la direcció d'actors: Meter Gadish. Escenografia: basada en una idea de Tadeus Kantor. Vestuari: Atuendo. Caracterització: Thuya. So: Arantxa Carrera i Aina Tur. Il·luminació: Montse Casanovas i Víctor Mejías. Disseny gràfic: Ona Palou. Repartiment *Don*

Joan (l'Oncle Sam) torna de la guerra: Samu Quiles, Xaps Sola, Melquior Casals, Noira Alcaraz, Rosi Antonell, Ruth Barrimor Castells, Idoira de Eguia, Nurieta Granell, Patri López, Marteta Parramón.
Repartiment (Un fill del nostre temps): Santi Castro, Samu Quiles, Edu Garre.

L'escola —en aquest cas el nostre estimat Col·legi del Teatre— ha d'ajudar els joves aprenents d'actrius i d'actors a considerar-se creadors però sobretot a forjar-se tant una capacitat de rebuig com d'adhesió, i ha de fer evident la necessitat permanent d'elecció. Crec que en aquest terreny té molt poder el principi d'una vida, i potser no tant en termes d'ensenyament formalitzat com en cert nombre de vivències, d'experiències compartides i contrastades que fan que els alumnes esdevinguin persones atentes, obertes, curioses per a totes les altres dimensions del món i que, en un moment donat, sabran afegir a la seva funció artística aquesta consciència de ser, en la societat en evolució, la garantia d'una exigència que no pot tenir només un únic punt de vista sobre les raons que tenim per viure o morir, d'acceptar o no l'ordre de les coses, de refusar per molt aduladores i gratificants que siguin un cert nombre de proposicions fins i tot encara que el seu preu sigui molt elevat.

«El *tràveling* també és una qüestió moral» va dir el cineasta Jean-Luc Godard. Creiem que tot joc escènic i una manera d'expressar un text i proposar un taller també ho són. Des d'un solidari i rabiós «No a la guerra!», aquests dos textos d'Odón von Horváth escrits paral·lelament el 1936 contra l'imperialisme nazi han ocupat des de fa tres mesos part dels nostres dies i part de les nostres nits. Esperem que quan contemplem la nostra modesta, però entusiasta feina, entengueu per què el director i pedagog teatral Antoine Vitez deia «L'École est le plus beau théâtre du monde». Pensem que en aquest cas tant Vitez com Horváth com tots els homes i dones que no volen ser esclaus compartiran la nostra elecció moral amb nosaltres.

(Jordi Mesalles. Text del programa de mà.)