

ALBERT MESTRES
TEATRE NU
— 1990-2020 —

Amb el patrocini de l'Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona

@ Albert Mestres

@ Introducció: Francesc Foguet i Boreu

© Imatges: *Farses i tragèdies*, *Farsa i Aquil·les o*

l'estupor Albert Miret, *La partida* Bernat Mestres, *Temps*

real David Ruano, *Njudra* Anaïs Muniesa, *Amor pur* Albert

Rué, *Confinament* i *Teatre breu* Nina Solà, *Mínimes* Vitor

Schietti, solapa Cristina Mestres

Primera edició: octubre del 2022

Víctor Oliva. Disseny gràfic. (Instagram @oliva.grafisme)

Correcció: Eva Ortega i Puig



Rema 12

Consell de Cent 468

08013 Barcelona

editorialrema12@gmail.com

Imprimeix: Vanguard Gràfic

DL B-17142-2022

ISBN 978-84-123606-9-1

ALBERT MESTRES
TEATRE NU
— 1990-2020 —

INTRODUCCIÓ
FRANCESC FOGUET I BOREU

REMA12
BARCELONA, OCTUBRE DEL 2022

TAULA

Introducció, Francesc Foguet i Boreu	7
--------------------------------------	---

FARSES I TRAGÈDIES

Contes estigis o el cabaret dels morts	27
La bufa	67
Dramàtic	133
1714. Homenatge a Sarajevo	155
La partida o còctel de gambes	197
Farsa	309
Temps real	333
Odola (Antígona exprés)	373
Dos de dos	391
Aquil·les o l'estupor	423
Una història de Catalunya	453
Njudra	485
Amor pur	523
Confinament	563

TEATRE BREU

Peça cua per a l'Informe per a una acadèmia' de Franz Kafka	607
Cargol treu banya	623
B/N	629
Un altre Wittgenstein, si us plau o l'holocaust	637
Autòpsia d'una sabata	649
Mínimes	655
Cronologia	670
Bibliografia	673

INTRODUCCIÓ

FRANCESC FOGUET I BOREU

I

És difícil de trobar, en el panorama actual de les lletres catalanes, un dramaturg com Albert Mestres (Barcelona, 1960), que desplega la seva activitat creativa en diversos àmbits entrellaçats: la poesia, la novel·la, l'assaig, la traducció, el teatre, la direcció escènica, la pedagogia teatral, l'edició i la gestió cultural. En realitat, ho fa com en un tot, sense solució de continuïtat, en què aquestes facetes no són compartiments estancs, sinó vasos comunicants que es nodreixen entre si. En el rerefons d'aquesta eclosió creativa hi ha una profunda passió lectora, que amara de cap a cap la seva trajectòria, i, en termes més prosaics, una necessitat de professionalitzar-se com a escriptor en un context cultural que no ho posa gens fàcil. Del 1985 ençà, la relació de les traduccions, l'obra literària i les posades en escena que ha dirigit constitueixen un corpus extraordinari, d'una gran solidesa, que en el camp minat del teatre fa d'Albert Mestres una *rara avis*.

En la seva creació literària combina els gèneres a l'ou, segons les fretures expressives de les temàtiques de què tracta, en una hibridació que trenca fronteres i que explora els límits de la literatura i, en el cas de les seves peces dramàtiques, de la teatralitat. El caràcter original de la seva proposta dramàtica –literària, en general– arrela en la interlocució subtil que estableix amb la literatura del passat i en l'actualització de les grans temàtiques que han preocupat els humans des dels temps remots. Ben mirat, la dramaturgia de Mestres pot entendre's com una indagació de les parts més fosques de la vida. No pas amb una curiositat mòrbida, sinó amb una peremptorietat per comprendre. En aquest sentit, estèticament, el seu teatre és d'un lirisme i d'un simbolisme, reduïts a la mínima expressió, en què sembla predominar, d'una banda, el grotesc, el poder revelador del qual s'enfonsa en l'experiència visceral, i, de l'altra, l'expressionisme, amb les seves distorsions il·luminadores, empeltat en aquest cas

d'altres estètiques d'avantguarda i d'altres influències literàries, artístiques i musicals. L'un i l'altre trenquen els límits culturals i apel·len al judici estètic i ètic.

Teatre nu recull les obres escrites entre el 1990 i el 2020 que Albert Mestres ha considerat vàlides per integrar aquest volum antològic de la seva dramaturgia. La primera part agrupa, sota el títol de “farses i tragèdies”, les peces més extenses. Aquesta adscripció a dos gèneres perfectament fixats no deixa de ser irònica, perquè els textos tendeixen a transgredir-los, a subvertir-los com feia Joan Brossa i, a manera de paròdia, a plantejar una relectura actual dels referents de partida. La segona part inclou, en canvi, les peces més curtes, sota l'epígraf, descriptiu, de “teatre breu”. Es tracta de propostes més experimentals que, molt marcades per la recreació sincrètica dels clàssics, apunten cap a provatures minimalistes que superin la influència de Samuel Beckett i Joan Brossa. Tant les obres de la primera part com les de la segona fan plena justícia al títol del llibre, que al·ludeix no tan sols a la nuesa retòrica, sinó també al caràcter radicalment essencial de la dramaturgia mestresiana: la màxima expressió de la nuesa és, al cap i a la fi, la condició humana.

La poètica escènica de Mestres beu d'influències molt diverses que van de Samuel Beckett a Thomas Bernhard, passant per Vladímir Maiakovski, Bertolt Brecht, Michel de Ghelderode o Joan Brossa. A aquests pròcers teatrals, caldria afegir-hi nombroses obres literàries, artístiques o musicals que se sedimenten imperceptiblement en la seva dramaturgia, i també una munió d'escriptors grecolatins (Homer, Èsquil, Sòfocles, Eurípides, Plató, Ovidi) i de la literatura universal de tots els temps (William Shakespeare, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Pier Paolo Pasolini, Sylvia Plath). Això no obstant, a l'hora d'escriure teatre, Mestres aspira des de les primeres obres a construir un espectacle entès com a experiència escènica, en què el text és un element més dins del conjunt. Una experiència escènica, profundament poètica, que treballa a fons el sintetisme i la disposició plàstica i musical de l'espai escènic i que capgira com li plau les convencions teatrals amb la intenció de sondejar els límits de la teatralitat i crear d'aquesta manera metàfores i significats nous. L'objectiu és commoure l'espectador, colpir-lo i generar-li un estat d'emoció que el deixi desconcertat i potser el convidi a reflexionar sobre la seva condició i el món en què viu.

II

Sense desmerèixer les interseccions i les ressonàncies que s'estableixen entre les seves obres, una atenció a les temàtiques preferents permet destriar-hi, si més no, cinc eixos d'exploració conceptual: la mort, la identitat, la violència, la catalanitat i la vulnerabilitat. Present ja a *Contes estigis o el cabaret dels morts* (1993 [1999]), el seu debut teatral, la temàtica sobre la mort té dues derivacions més en textos posteriors: *Aquil·les o l'estupor* (2010 [2012]) i *Confinament* (2020). *La bufà* (1993 [1998]), *Dramàtic* (1999 [2002]) i *La partida o còctel de gam-*

bes (2001 [2009]) coincideixen a tractar diversos caires al voltant de les identitats, sobretot de gènere. *1714. Homenatge a Sarajevo* (2000 [2004]) enceta un cicle dedicat a la violència, del passat i del present, que té continuïtat, si més no, en dues peces extenses més: *Temps real* (2005 [2007]) i *Odola (Antígona exprés)* (2006 [2007]). La reflexió sobre la catalanitat, una adscripció identitària plena de clivelles, es concreta en el díptic comicotràgic *Dos de dos* (2007 [2008]) i *Una història de Catalunya* (2010 [2012]). En darrer terme, *Farsa* (2005 [2009]), *Njudra* (2017) i *Amor pur* (2019 [2020]), protagonitzades per adolescents, escruten la vulnerabilitat dels més joves davant d'un món d'adults que no els comprèn.

La temàtica sobre la mort és central a *Contes estigis o el cabaret dels morts*, la primera peça del recull, que esdevé alhora una carta de presentació de la mena de dramaturgia que Mestres proposa, molt allunyada de les tendències postmodernes que encara cuejaven aleshores. *Contes estigis o el cabaret dels morts* es planteja com un espectacle cabaretesc que entreteixeix escenes i cançons diverses sobre la mort, relligades pel diàleg entre l'ànima d'Albert Mestres i el barquer Caront, que el duu al Regne dels Morts. Cada vegada que el barquer li reclama l'òbol corresponent per haver-lo passat a l'altra riba, Albert Mestres se'l rifa i, com Xahrazad a *Les mil i una nits*, allarga el trajecte i li fa fer tombs pel riu infernal, bo i explicant-li històries tràgiques, però contades en un to vitalista i farsesc. Així, Albert Mestres distreu Caront amb contalles que il·lustren diverses formes fatals de morir en tots els temps (afusellats, ofegats, crucificats, suïcides, afamats) i en indrets d'allò més distants (l'Amèrica llatina, la Rússia tsarista, l'Efes de l'antiga Jònia, la ciutat de Fes en temps de l'Al-Andalus o la Xina de la dinastia Qing). Al final o entremig de cada història, una cançó desenfadada exposa –a la manera brechtiana– la “lliçó” intemporal que en podem deduir: enfront de la mort igualadora, irreversible i fatal, més val gaudir dels plaers de la vida i especialment de la carn.

La meditació sobre la mort s'amplia amb *Aquil·les o l'estupor* i *Confinament*, basades en la mitologia grega. Deutor de *La Iliada* i *L'Odissea* d'Homer i *El Prometeu encadenat* d'Èsquil, el “ballet dramàtic” *Aquil·les o l'estupor* neix del desconcert emocional per la mort d'una persona molt jove propera a l'autor –recordada també al poemari *Nous* (2013)– i té com a escena nuclear la súplica de Príam a Aquil·les –una de les més colpidores de *La Iliada*– perquè li retorni el cos del seu fill Hèctor. Seguint el mite d'Aquil·les, posa l'accent en la transformació i la inversió identitàries. Després que Prometeu s'adreci al pare dels mortals i dels déus per proposar-li un pacte que eviti l'acompliment de la maledicció de Cronos, es parodien amb un punt de sarcasme diversos episodis de la vida mítica d'Aquil·les: des de la infantesa, quan la seva mare Tetis li profetitza una vida curta, fins a la mort a Troia, per intersecció d'Apol·lo. Si en un “no lloc” es troben Aquil·les i Helena, dos dels grans protagonistes de *La Iliada*, i es declaren paradoxalment un amor impossible “en aquesta vida” (que tanmateix la ficció fa viable); al final, una vegada l'heroi ja és mort, la mateixa Helena s'endú de bracet Aquil·les de l'escenari, de manera que es trasbalsen del tot els fonaments del mite.

Escrita en plena pandèmia de la covid-19 i basada en *Filoctetes* de Sòfocles, *Confinament* té com a subtext l'episodi en què Filoctetes, després de deu anys d'estar reclòs a l'illa de

Lemnos, rep la visita de Neoptòlem per recuperar les armes d'Hèracles, sense les quals no es pot prendre Troia. A aquest nivell mític, s'hi superposen, per un costat, una relació pèrfida, feta d'evasives i mentides, que aïlla els dos personatges del món exterior i que els reclou en un àmbit mental, i, per l'altre, una reflexió sobre el confinament obligat a causa de la crisi sanitària i social de la covid-19. Tancats en una cova solitària, Neo (Neoptòlem) intenta convèncer Filo (Filoctetes) que en surti per tal de salvar el món de la devastació originada per un virus letal, no pas per una guerra. La perversa relació entre tots dos al·ludeix a la situació de pandèmia que ha conduït a un comportament gregari i que ha entronitzat el culte a la seguretat, ha anul·lat el pensament individual i ha coartat la llibertat personal i col·lectiva.

El tractament de les identitats de gènere està molt vinculat a una vivència traumàtica, dolorosa o problemàtica de la sexualitat. *La bufà*, òpera d'inspiració bernhardiana, indaga sobre la masculinitat contemporània a partir de la recreació del mite d'Ulisses de *L'Odissea*, observat amb ulls desmitificadors i grotescos. De les aventures del retorn de l'heroi a Ítaca, se centra sobretot en el comiat de Calipso, l'alliberament del malefici de Circe, la davallada a l'infern i la tornada al terror pairal. Si abans d'arribar-hi lamenta els anys malaguanyats en el setge disbauxat i sanguinari de Troia i el periple inacabable d'illa en illa, en ser de nou a Ítaca, Ulisses es troba un casal empobrit pels pretendents de la seva hisenda i una Penèlope "creguda i xerraire" en estat decrepit. Al final dels seus dies, convertit en un porquerol-rei, reviu amb amarguesa la joventut perduda, troba a faltar els anys viscuts d'ardor amb Calipso o Circe, i esdevé víctima del seu fill Telègon, rèplica en petit i aspirant a dictador, que tornarà a refer el cicle vital de la guerra i la destrucció. Lluny de l'èpica de l'heroi odisseic, el més cèlebre de l'antiguitat, l'Ulisses mestresia és un guerrer xerraire, dubitatiu, insatisfet i patètic, agullonat pel sexe i l'enyorança. En el retorn a Ítaca s'enfronta, fet i fet, a la seva humanitat sisífica. Tal com li engalta Circe, és per a ell mateix que interpreta "aquesta broma / aquesta bufà" com a autojustificació egocèntrica de les pròpies febleses.

Dramàtic, una de les obres més trencadores de la primera etapa, és emblemàtica de la poètica de Mestres i reforça l'aposta per recrear els clàssics grecs, bàsica en la seva dramaturgia. Els tres personatges femenins, TeaA, TeaB i TeaC, s'inspiren en *El Prometeu encadenat* d'Èsquil i encarnen el dolor de les dones, a causa dels abusos dels homes. En un monòleg també de signe bernhardià, angoixat i porfidiós, (Prome)Tea circula pel seu propi cervell i retorna a les obsessions i les vivències més doloroses en les diferents etapes de la vida: la joventut (el sexe), la maduresa (la maternitat) i la vellesa (la solitud). En realitat, TeaA, TeaB i TeaC descabdel·len —en un únic contínuum dramàtic— la vida d'una mateixa dona víctima, permanentment desplaçada en una societat masclista i conservadora. Com a rerefons, hi ha el fet de patir la violència física i psíquica dels homes (pare, marit i fill) en les distintes fases de la seva condició civil de dona: filla, esposa/mare i àvia. Com a origen de tot, el trauma viscut a causa de l'abús sexual perpetrat en el nucli familiar.

La partida o còctel de gambes furga en les identitats de gènere —i les polítiques— a partir de tres parelles plurilingües que viuen relacions en desintegració. La guerra de sexes i de rols,

les traïcions amoroses o les adscripcions holandesa / catalana o home / dona són únicament l'anècdota que amaga la categoria: les dificultats de comprendre l'altre i definir identitats immaculades, atès que, en un món cosmopolita, la barreja és omnipresent. No obstant això, en el joc d'identitats, es planteja que, a diferència dels holandesos, els catalans han d'autojustificar-se constantment i no gaudeixen de tanta visibilitat internacional, perquè no van aconseguir alliberar-se de l'ocupació espanyola. El temps històric abraça des de la vaga dels tramvies del 1951, primera manifestació pública d'oposició a la dictadura franquista, fins als primers anys del segle XXI, en què els personatges mostren actituds i comportaments similars als de la novel·la *Vides de tants* (2000), del mateix Mestres. A més de posar en solfa tòpics i prejudicis identitaris, com també patologies contemporànies, un dels aspectes remarcables de la peça és el paper de la sexualitat –molt present en el conjunt de la seva obra– que, a l'estil del Sade més especulatiu i seguint de manera irreverent les teories freudianes, lacanianes i foucaultianes, esdevé un mitjà directe, sense eufemismes, de coneixement. En clau de sàtira, s'hi parodia també el formulisme de la dramaturgia postmoderna i les impostures ideològiques que encobreix.

Un altre dels eixos conceptuals és el de la violència, sempre extrema, que nia en el temps passat i que provoca una espiral devastadora i inestroncable, com evidencia també la seva pertorbadora novel·la *La pau perpètua* (2006). L'òpera *1714. Homenatge a Sarajevo* (2004) parteix del xoc provocat per l'horror de la Guerra dels Balcans i la necessitat d'assimilar-lo. Com apunta el títol, l'obra connecta el setge de Sarajevo durant la Guerra de Bòsnia (1992-1995) amb el de Barcelona durant la Guerra de Successió (1713-1714) per demostrar que la barbaritat bèl·lica és intemporal: travessa segles i espais amb el mateix efecte destructiu. Les diverses escenes, de tonalitats i estils diferents, exposen les contradiccions, les injustícies, el caos i la desfeta produïts per la guerra: bombardeigs, assassinats, violacions, judicis sumaríssims, prostitució, etcètera. Els indrets evocats al·ludeixen no tan sols a les guerres insinuades en el títol, sinó també a altres tant o més sagnants com ara l'endèmic conflicte palestinoisraelià i els genocidis comesos amb la connivència de les "forces de la pau" o les "ongs". En conjunt, el mosaic resultant mostra les conseqüències tràgiques de les guerres, en què es barregen la quotidianitat, el grotesc, la violència extrema i la mort en un *totum revolutum*, satíric i antièpic, que posa en qüestió la bondat de la naturalesa humana, instintivament inclinada en temps de guerra a la crueltat i a la infàmia.

Recreació de *L'Orestea* d'Èsquil, amb la superposició d'*Electra* de Sòfocles i de les versions posteriors d'aquesta tragèdia (sobretot Pasolini), *Temps real* es focalitza en Agamèmnon i Clitemnestra, que converteix en una parella actual, Nonet i Clita, erosionada per una violència domèstica *in crescendo*. La mort de la seva filla Gènia (Ifigènia) i la relació adúltera de Clita amb Gisto (Egist) agreugen encara més l'espiral d'agressions, vexacions i insults entre el matrimoni, que afecten també els altres dos fills, Uri (Orestes) i Eli (Electra). Assassinat Nonet, Gisto usurpa el lloc del marit a la llar i instaura una *situació bis*, marcada de nou per la violència que exerceix sobre Clita i els seus fills. A partir d'aquest esquelet argumental, en què els hipocorístics remetien als personatges clàssics, s'hi ofereixen variacions significatives –com

passa de fet en les llegendes de la mitologia d'origen, repletes d'innovacions, variants i contradiccions— que amplien les possibilitats d'interpretar la història de maneres diferents, sobretot en relació amb la pràctica indiscriminada, inhumana, de la violència entre els personatges. Amb la irrupció final de les Erínies, manllevada de la traducció de Carles Riba de *Les Coèfores*, i que rebla la “Cançó d'Orestes”, s'infereix la idea del remordiment sense remissió que recau sobre Uri i Eli pel matricidi comès.

Odola, deutora d'*Antígona* de Sòfocles, tracta sobre la violència a Euskal Herria —el títol és una paraula en eusquera que vol dir “sang”— i aprofundeix en el procés que pot convertir una democràcia en una tirania. El referent clàssic és capgirat de dalt a baix: el Senat, en principi ànima de la democràcia, substitueix el personatge de Creont; Antígona passa de ser l'heroïna que lluita contra l'opressió a representar l'atavisme i l'irracional, contraris als valors democràtics tradicionals. Filla d'Èdip, Antígona assumeix les conseqüències que comporta voler enterrar, en contra de la raó d'estat, el seu germà Polinices. Ara bé, en comparació amb la tragèdia de Sòfocles, no és el despòtic Creont, sinó el Senat qui dicta les lleis; en nom seu, prohibeix que el cos de Polinices rebi sepultura i proclama que, si algú l'honora o el plany, serà exiliat o condemnat a mort. Malgrat que Èdip li prega que no ho faci, Antígona es proclama —sofoclianament— nascuda per a l'amor, no pas per a l'odi, i es disposa a retre honors funeraris a Polinices en virtut d'una llei superior a la de l'estat —que és passatgera i mudable—, per bé que també atàvica i irracional: “la llei de la sang”. El poema amb què comença l'obra, “La casa del meu pare”, de Gabriel Aresti, cantat per un Èdip vell i cec, insinua també els perills de legitimar la violència en la sang fraterna. Com a contrapunt comicotràgic, el personatge mut de Panxo/Panxa, farsesc i cruel (recuperat de 1714. *Homenatge a Sarajevo*), esdevé el símbol del poble i actua d'una manera violenta i arbitrària fins al punt de matar a cops Antígona —en una escena entre espriuana i esperpèntica— i enviar el malaurat Èdip a l'exili.

El quart eix temàtic gira a l'entorn de la reflexió identitària, en clau catalana, que es concreta en un díptic sobre la difusa i complexa condició dels catalans: *Dos de dos* i *Una història de Catalunya*. D'una comicitat incisiva, *Dos de dos* s'inspira en *Helena* d'Eurípides i proposa de manera sarcàstica una mena d'Helena i Menelau a la catalana que personifiquen els prejudicis dels indígenes envers els que arriben a Catalunya procedents d'altres latituds. La perspectiva que adopta no és ni paternalista ni condescendent: satiritza fins a extrems mordaços el tracte menyspreador que, dels catalans, reben els forasters. Helena i Manelic —transmutació dels herois euripidians— són una parella barcelonina de soca-rel que, mentre el seu matrimoni entra en un declivi inexorable, observen amb preocupació la presència de veïns vinguts d'altres indrets i amb altres cultures, religions i llengües. Xenòfoba i xafardera, Helena maleeix els nouvinguts, però es deixa seduir pels encants sexuals d'un jove pakistanès —Rajid— que acull a casa. Molt més comprensiu amb els migrants i bon jan de mena, Manelic, cap de colla castellera i bevedor, comercial de roba interior i banyut per a més detalls, sent una atracció malaltissa per la seva dona —com el seu homòleg guimeranià. Tots dos encarnen l'estereotip del barceloní carregat de pors i de prejudicis identitaris envers els qui no són “ca-

talans”. Com a *Helena* d'Eurípides, en què tot l'heroisme que contenia la seva llegenda queda rebaixat a l'escala humana quan descobreixen que han estat titelles de les divinitats, la parella domèstica d'Helena i Manelic desemmascara la xenofòbia d'arrel catalana i el temor visceral a perdre la identitat.

Una història de Catalunya pren com a base *Èdip* de Sòfocles per projectar el mite, un dels més cèlebres de la literatura grega, en la història contemporània del país. Així com *Èdip* és l'arquetip d'una nissaga dissortada i de la víctima “innocent” del destí marcat pels déus, la història traumàtica de la família d'Ona (hipocorístic d'Antígona) també ho és, ja que arrenca de la lluita fratricida durant la Guerra d'Espanya i continua amb la dictadura i la *soi-disant* democràcia, deixant seqüeles perverses: una història d'atrocitats i foscors que afecta tant els fills com els nets i besnets. La jove Ona es fa hereva de tota la “podridura” de la família i acusa Mossèn Gramona, capellà franquista i avantpassat seu, dels “crims brutals” perpetrats impunement durant la dictadura en nom del déu cristià. Mestres explora en aquesta obra l'àmbit corrosiu de la família com a espai de regressió social, a l'estil del *Porcile* (1969) de Pasolini, amb profundes implicacions en la dinàmica de la societat i la política catalanes actuals, de les quals és una mera metàfora. Al cap i a la fi, el passat de la família d'Ona es converteix en una al·legoria i paradigma de la història del país (guerra i revolució, dictadura, transició) i de la situació sociopolítica contemporània.

El darrer eix conceptual, el de la vulnerabilitat, s'endinsa en l'adolescència, amb personatges que són víctimes del món depredador en què viuen. Inspirada en *Ifigènia a Tàurida* d'Eurípides, *Farsa* exposa l'egoisme i la crueltat del món adult i la incomprensió entre generacions en el nucli familiar. Gènia –hipocorístic de l'heroïna tràgica– entra a escena amb la por al cos i expressa “sense paraules” –un flux de consciència amb ecos de Sylvia Plath– el neguit que la turmenta des de petita i la desficia de gran i, com en la tragèdia grega, surt d'escena per suïcidar-se –en aquest cas amb una pistola. Abans que Gènia aparegui en escena, Joan Pròleg –home orquestra de la sala– comença l'obra amb un proemi en què confessa les picabaralles i les dificultats entre l'equip artístic, i tot seguit canta el moment en què l'heroïna mitològica està a punt de ser immolada a l'altar d'Àrtemis. Al seu torn, l'Actor assumeix, en un discurs indirecte, diverses veus per relatar el dilema del president dels EUA davant l'amenaça d'una organització terrorista d'assassinar la seva filla Gènia, si no accedeix a les seves demandes. Talment un nou Agamèmnon, sotmès a les pressions de l'*establishment* i molt menys èpic, aquest primer mandatari accepta sacrificar la filla pels interessos del país. Gènia mateixa està disposada, fins i tot, a immolar-se. En una pirueta final, la seva veu en *off* fa callar l'Actor i, davant del desastre, Joan Pròleg també se suïcida.

Njudra es posa en la ment d'una noia europea de disset anys, de família musulmana, que està a punt de cometre un atemptat en un vagó del metro amb un explosiu al cos. D'una manera confusa, pel seu cap passen les motivacions que l'han dut a abraçar la fe de l'Alcorà, assumir la condició de dona musulmana com a autoafirmació i, per voluntat pròpia, convertir-se en una heroïna solitària de la gihad. El pensament integrista que branda xoca contra

els raonaments de la mare i del professor de filosofia de l'institut, que defensen les formes de vida i els valors occidentals. En el seu monòleg, Njudra manté un diàleg amb la seva pròpia consciència i reviu converses amb persones que han participat en la seva formació (la mare, l'imam, el professor). Com més va, més s'aferra al pensament de l'Islam més bel·licista, reinterpretat a la seva manera, tot i dissentir de la condició subsidiària que atorga a la dona. Així mateix, qüestiona algunes de les contradiccions de la mentalitat occidental i de les polítiques internacionals, en el context dels atemptats gihadistes que van sacsejar diverses capitals europees –entre les quals Barcelona el 2017– en aquesta dècada. La posició dogmàtica de Njudra –l'Alcorà, en principi, reclama al creient musulmà que es regeixi pel principi de fer el bé i evitar el mal– té l'efecte de desemmascarar l'etnocentrisme occidental, fonamentat en la raó, que defensen els adults que l'envolten.

Dos adolescents, Greta i Friday, són els protagonistes d'*Amor pur*, una peça que intenta posar-se en la pell dels més joves, preocupats pels estralls del canvi climàtic, que pot tenir efectes encara més devastadors en el futur. Si el nom de Greta homenatja l'activista Greta Thunberg, promotora de Fridays for Future, el de Friday és una picada d'ullet al conegut personatge de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. La cèlebre tragèdia *Romeo i Julieta* de Shakespeare és el subtext de l'obra, per bé que buidat de trama i sostingut per una estructura de circ. En un planeta debolit, Greta assumeix amb entusiasme i idealisme la reivindicació del moviment global Fridays for Future, mentre que, com a mallorquí, Friday es lamenta de l'especulació turística que ha arrasat el paisatge de les Illes Balears. La coneixença personal entre tots dos en una concentració del Fridays for Future –una mostra del compromís dels joves amb el món– els permet compartir els neguits íntims i les pors fonamentades sobre el futur de la humanitat. A les palpentes, com a nous Romeo i Julieta s'endinsen en els terrenys relliscosos, plaents i trasbalsadors de l'amor i el sexe. Al capdavant, encara que l'amor sigui capaç d'atenuar la por i donar sentit a tot, els joves poden decidir que, en el món actual, no paga pas la pena de viure.

III

Com apuntàvem, la dramaturgia de Mestres és radicalment teatral, sense deixar de ser profundament literària, poètica. Està inoculada d'un esplèndid bagatge lector que se sedimenta en els seus replecs i de vegades aflora a la superfície i altres s'hi manté gairebé de manera imperceptible. Els jocs d'intertextualitats i recreacions de textos cultes i populars són la base de bona part de la seva dramaturgia. *Contes estigis o el cabaret dels morts* ja s'inspira en el mite de Caront, present en *L'Odissea* i en les tragèdies gregues, i també en el poema genealogicomític *Teogonia*, d'Hesíode, i els *Diàlegs dels morts*, de Llucià de Samòsata. Parteix deliberadament d'un esplet d'obres literàries d'autors d'èpoques i latituds molt diverses, recreades amb tota llibertat i amb estils diferents en escenes concises i cenyides, que transmeten l'essència de l'original i n'ac-

tualitzen la força poètica o narrativa: Petroni (*El Satiricó*), Ibn Hazm (*El collar de la coloma*), Jordi Centelles (*Ab justícia maravellosa*), Wu Jingzi (*Els mandarins*), Aleksandr S. Puixkin (“La Russalka”) o Giacomo Leopardi (“Coro di morti nello studio di Federico Ruysch”).

Des d’una relectura irreverent i iconoclasta, l’òpera *La bufà* inaugura un cicle consagrat a la mitologia clàssica fins al punt d’estar amarada d’intertextos grecolatins, sobretot de *L’Odissea* d’Homer –en la magnífica traducció de Carles Riba, sovint citada literalment a manera d’homenatge. Així mateix, s’hi perceben la lectura de *Les metamorfosis*, d’Ovidi, i *La República*, *Defensa de Sòcrates* i *Fedó*, de Plató. Cal destacar també una al·lusió a la dialèctica de l’amo i l’esclau de *Fenomenologia de l’esperit*, de Hegel, que remet tant a la consciència dissortada d’Ulisses com als seus escrúpols “burgesos”. És una via que Mestres aprofundeix en les obres posteriors, en què els clàssics grecs –sobretot els tràgics– hi prenen un gran relleu, acompanyats de molts altres referents moderns i contemporanis que ordeixen un suggestiu mosaic d’intertextos.

Dramàtic inicia la recreació dels tràgics grecs amb un paral·lisme entre el Prometeu esquilià i el personatge femení de l’obra, Tea, víctima de l’opressió dels homes i l’abús sexual patern. Artísticament, s’emmiralla en les impressionants pintures *Les edats i la mort* (1539), de Hans Baldung, o *Les tres edats* (1905), de Gustav Klimt, en què el contrast entre la bellesa i la mort pren una dimensió tràgica. A *1714. Homenatge a Sarajevo*, el reguitzell d’escenes són deutores tant de lectures filosòfiques (Jean-Jacques Rousseau, Cesare Beccaria) com literàries (Ruzante, Shakespeare, Plath, Mahmud Darwix), més o menys explícites, per bé que els referents més destacats són les tragèdies esquilianes *Les suplicants*, de la qual és manllevada l’escena de la violació, i *Els perses*, en la qual s’evoquen els desastres de la guerra, que deixa mort i desolació entre els més vulnerables. En l’escena final, el Marquès de Sade s’acara amb Les Fúries –divinitats del món infernal que adverteixen els humans de la seva condició perible– en uns termes extrets del monòleg final de *Faust* de Goethe.

El desplegament d’ascendents literaris i estètics és molt considerable, encara que de vegades sigui indiscernible, en totes les obres de Mestres: sovint hi apareix integrat en la dramaturgia de manera implícita. *La partida o còctel de gambes*, qualificada de “vodevil quadrilingüe”, mescla amb tota llibertat i de manera indiferenciada gèneres, llengües i registres diversos en una hibridació en què conviuen tant el teatre medieval com la mixtura barroca, tant la dramaturgia contemporània (Brecht, Beckett, Espriu, Brossa) com diversos solatges culturals (Plini el Vell, Petrarca, Hergé, el cançoner català o la contística universal). Per la seva banda, el punt de partida de *Farsa* és *Ifigènia* d’Eurípides, tal com exposa el “Pròleg” i desenvolupa en clau vallmitjanesca “Pur teatre”; en canvi, “Sense paraules” homenatja la poètica de Sylvia Plath.

A *Temps real*, hi ressona *L’Orestíada* d’Èsquil, passada tanmateix per la mirada iconoclasta de Quentin Tarantino i salpebrada de cançons infantils o populars que porten en germen la violència dels adults. *Odola* esdevé una nova Antígona, fusió de l’original de Sòfocles i de la lectura de la versió espriuana i, en especial, anouilhiana. *Dos de dos*, rèplica encoberta

de *Forasters* de Sergi Belbel, s'inspira en *Helena* d'Eurípides i s'estructura en forma de jornada castellera que es clou amb una sardana macabra. Entre les escenes, s'hi intercalen números de varietats que juguen amb la inversió identitària. Homenatge a Brossa, en pren la subversió del gènere del sàinet, que treballa en diverses escenes en formats diferents. Per fer encara més absurds i delirants els diàlegs entre Helena i Manelic, s'hi esllavissen frases extretes de *La decadència dels ídols*, de Friedrich Nietzsche, , una sorna que remarca el caràcter decrepít de la mentalitat dels dos protagonistes.

Tot i el to paròdic i desmitificador amb què tracta els clàssics, sobretot Homer i Èsquil, *Aquil·les o l'estupor* no renuncia al lirisme dels episodis més tràgics, com la mort d'Hèctor a mans d'Aquil·les o –amb ressons d'*Aquil·les o l'impossible* de Llorenç Villalonga i d'*Errata* de George Steiner– l'impressionant prec de Príam perquè li retorni la despulla del seu fill. Els registres formals també són variats i es fusionen en un mateix text amb tota naturalitat. Així, Prometeu aboca un monòleg escatològic en un argot que s'assembla al de Mac a *L'òpera dels tres rals*, de Bertolt Brecht, mentre que Aquil·les parla successivament com un noi ingenu, un adolescent desenfadat i un heroi existencialista, dolgut per la mort de Pàtrocle.

Una història de Catalunya entrellaça la doble influència d'*Èdip rei* de Sòfocles i *Porcile* de Pasolini, dues obres que indaguen sobre el paper pervers i autodestructiu de la família. A *Njudra*, hi repiquen fragments de l'Alcorà, el llibre sagrat de l'Islam, mentre que a *Amor pur* s'hi fa un petit homenatge al personatge de Divendres de *Robinson Crusoe* i, més imperceptiblement (en l'escena 4), a *Primera carta als Corintis* de Pau, *Llibre d'Amic e Amat*, de Ramon Llull, i *Romeo i Julieta*, de Shakespeare. Per altra part, els dos personatges de *Confinament* mantenen un diàleg beckettí, minimalista, reblert d'el·lipsis i sobreentesos, circumloquis i silencis, reiteracions i fugides, interromput només per diverses cançons que amplien la significació metafòrica del lligam Neo i Filo, tot referint-se tant al mite grec com a la situació pandèmica. Un altre clàssic, *De la natura* de Lucreci, citat explícitament per Filo, permet d'al·ludir –per associació– a la pulsio sexual entre la parella protagonista, a la condició mortal dels humans i, com a símil històric, a la pesta que assolà Atenes en temps antics. Un motiu, el de l'epidèmia, que Mestres ja havia tractat a *La ela de Milet* (1998) i *La pau perpètua* (2006) i que, ras i curt, posa en relleu la nimietat de l'ésser humà enfront de la naturalesa. De manera inapreciable, *Confinament* també convoca tres versos de “Paisatge amb figures” de *Da nuces pueris* (1960) de Gabriel Ferrater, amb petits canvis que n'innoven el sentit.

Com hem vist, una de les constants més remarcables de la dramaturgia de Mestres és la recreació lliure, en clau actual, de temàtiques, personatges i motius de la rica tradició de la mitologia grecoromana. *Grosso modo*, des d'aquest angle, hi podem destriar dos grans cicles mítics. En primer lloc, l'homèric, centrat sobretot en *La Iliada* i *L'Odissea*, que inclou *La bufa*, 1714. *Homenatge a Sarajevo* i *Aquil·les o l'estupor*. Així, a *La bufa*, l'Ulisses homèric és reduït a un titella ridícul a mercè d'unes divinitats patètiques i cruels que el fan anar com una baldufa. 1714. *Homenatge a Sarajevo* té la Guerra de Troia –prototip dels conflictes bèl·lics– com un estimulant substrat mític que inevitablement es projecta en les guerres contemporà-

nies. *Aquil·les o l'estupor* parodia les vicissituds d'aquest colèric heroi aqueu de la Guerra de Troia, víctima col·lateral de la ira de Zeus. En segon lloc, el tràgic, que parteix dels tres grans tragediògrafs grecs, Èsquil, Sòfocles i Eurípides, i que reuneix vuit textos: *Dramàtic*, *Temps real*, *Farsa*, *Odola*, *Dos de dos*, *Un altre Wittgenstein, si us plau o L'holocaust*, *Una història de Catalunya* i *Confinament*. Mestres transfereix els herois i les heroïnes de les tragèdies gregues, tan fèrtils d'estrats simbòlics, literaris i artístics, a la contemporaneïtat –amb un procediment intencional de distorsió irònica i de vegades paròdica– per tractar sobre temàtiques actuals: de Prometeu (*Dramàtic*) a Filoctetes (*Confinament*), tot passant per Electra (*Temps real*), Ifigènia (*Farsa*), Antígona (*Odola*), Helena (*Dos de dos*), Àiax (*Un altre Wittgenstein, si us plau o L'holocaust*) i Èdip (*Una història de Catalunya*).

IV

Des d'un punt de vista escènic, la dramaturgia de Mestres explora els límits de la teatralitat a partir d'una matriu fonamentalment poètica. És una teatralitat, com dèiem, carregada de poesia. O viceversa. D'entrada, a *Contes estigis o el cabaret dels morts* i *La bufà*, l'escriptura barreja indiferentment el lirisme i la col·loquialitat (poemes, lletanies, salmòdies, versos, parèmies o argot), i també inclou cançons que emmarquen l'espai del col·lectiu, el mite o el símbol. Tant *La bufà* com *Dramàtic* estan escrites a la manera sincopada i insistent, feta de repeses i fugides endavant, de Bernhard. A *La bufà*, el monòleg d'Ulisses esdevé obsessiu i reincident –avança a batzegades i en allau– i s'adreça al mirall de Calipso, la veu de la consciència, la dea-maga Circe, l'ombra infernal d'Anticlea o els porcs batejats amb els noms dels déus i herois de la Guerra de Troia. A *Dramàtic* es duu a l'extrem les possibilitats de la teatralitat amb un text que fusiona –en un mateix espai i temps minimalistes, beckettians– les intervencions de les actrius, les acotacions i els pensaments dels personatges –una aposta que reclama una interpretació *in crescendo* molt ajustada. Com en altres peces, les cançons graduen l'obra, fan referència a l'original esquilià i, per mitjà d'un univers semàntic concret, al·ludeixen al dolor i al desengany dels personatges. A més de les cançons populars presents en les obres anteriors, a *1714. Homenatge a Sarajevo* s'hi afegeixen les dedicades als infants que retrobem posteriorment a *Temps real*.

La recerca dels marges de la teatralitat, constant en la dramaturgia de Mestres, abraça tant la recreació dels referents de partida com les potencialitats de la posada en escena. Entre els elements de la representació que treballa més, cal destacar l'aspecte visual de l'espectacle i les seves coordenades espaciotemporals. Per exemple, l'òpera *1714. Homenatge a Sarajevo* està pensada com un espectacle de gran format “en un circ romà, amb espectadors a les grades o a l'arena a pròpia voluntat, on accions de guerra i d'assetjament amb homes, cavalls, elefants, vaixells, submarins, tancs, globus, avions i naus espacials han de conduir el fil i cimentar els diferents epi-

sodis”, com indica l’acotació inicial. S’estructura en escenes independents, amb formats, tons i estètiques disparells que configuren una mena de trencadís, amb personatges, ambients i moments de la història molt diversos. A *La partida o còctel de gambes* s’hi proposen dos espais d’acció simultània (a l’escenari i al prosceni) que mostren una sèrie de jugades a múltiples bandes i s’hi explora també els límits del llenguatge (amb l’ús de la tècnica del flux verbal que alterna conscient i inconscient) i la teatralitat (amb números de revista que tenen lloc al prosceni).

En el cas de *Farsa*, reducció metateatral a la mínima expressió de la tragèdia euripidiana d’origen, la protagonista Gènia s’expressa “sense paraules”, és a dir, és un personatge mut; les entrades i sortides tenen també una implicació escènica i el minimalisme espacial arriba fins al punt que, en l’escenari, només hi ha una cadira –que, al cap de poc, retira Joan Pròleg. Especialment, Mestres hi dissenya un dispositiu que juga de manera subtil amb la metateatralitat, atès que tots els elements que l’integren tenen un doble paper: el públic, el dels espectadors reals i els ficcionalitzats; l’actor que fa de Joan Pròleg, el de la funció del pròleg del teatre clàssic (d’ací el nom) i el del responsable del teatre de ficció a què assisteix el públic ficcional (la cançó que canta també forma part de l’obra de ficció), i l’actriu, el de Gènia i el de la intèrpret del teatre ficcionalitzat, indisposada per actuar, de manera que, quan es mata, se suïcida com a actriu i personatge. Per acabar-ho d’adobar, hi ha un altre agent invisible: el director del teatre, que fa sortir els intèrprets/personatges i, probablement esmaperdut, assisteix al desgavell final. A més d’això, el text escruta les possibilitats semàntiques de l’espai teatral, completament buit, a partir de l’ús semiòtic de les entrades i sortides, que fan pensar també en l’univers de Brossa i del clown. El mateix títol de l’obra és subvertit des del moment en què l’expectativa del burlesc arrela en el tràgic.

A *Temps real* –a diferència de *Dramàtic*, en què l’espiral és verbal– es construeix una circularitat visual, tal com manifesten les frenètiques rotacions a l’escenari dels diversos personatges, i l’espai escènic pot disposar –o no– d’una “característica cuina d’escenari”. De fet, *Temps real* és un dispositiu escènic en què també es combinen procediments i recursos diversos. L’acció avança amb escenes que es reiteren en cada acte amb repeticions, ampliacions i canvis, determinants per modificar-ne el sentit, en una estructura temporal circular molt ben delimitada, que recorda les variacions musicals o les descomposicions cubistes. En contrast amb el xuclador de violència en què està atrapada la resta de personatges, el de l’Actor marca el “temps real” de la representació, tot travessant l’escena en diagonal segons el sentit de les agulles del rellotge. Pel que fa a l’espai escènic, la distribució en quatre cuines simètriques comunicades per portes, en què tenen lloc les diverses escenes, permet definir una acció principal i altres de simultànies, que de vegades queden en l’ombra, i contribueix a amplificar les possibilitats interpretatives dels fets des d’òptiques diverses. Les cuines són una metonímia del gineceu i, talment el palau dels Atrides, es transformen en un autèntic escorxador de vides humanes. Com en altres peces seves, Mestres dedica un seguit de cançons a les heroïnes i els herois mítics que n’evoquen el destí tràgic i incorpora també cançons populars i infantils que prenen, en el nou context, una gran força metafòrica al voltant del concepte de la violència.

La combinació d'aquests recursos escènics i lingüístics atorga dinamisme a l'acció dramàtica i aprofundeix en la funció poètica –i en aquest cas, catàrtica– de l'obra teatral.

Una altra de les vies d'experimentació escènica és la integració de disciplines artístiques d'una manera ben visible. Així, seguint la fusió de música i teatre, característica de la dramaturgia mestresiana, *Odola* incorporava en la versió estrenada un quartet de violí, violoncel, percussió i piano com a personatges que, en algunes escenes, interactuaven amb els intèrprets. La versió definitiva afegeix el subtítol d'*Antígona exprés* i elimina el quartet musical, però manté el joc amb els números de circ o amb les referències brossianes en les escenes còmiques, que serveixen d'enllaç i contrapunt amb les més tràgiques. Com ja havia començat a explorar a *Farsa*, a partir del model del teatre clàssic antic i també de Brossa, demarca igualment l'espai escènic d'acord amb les entrades i sortides dels personatges, que prenen d'aquesta manera un valor semiòtic.

Semblantment a *Dramàtic*, a *Dos de dos* Helena i Manelic insereixen en els gairebé monòlegs que s'adrecen l'un a l'altre els pensaments domèstics o inconfessables –barrejats en el cas de la dona d'aforismes nietzscheans. Plens d'anacoluts i discordances, els seus diàlegs recorden els mecanismes de sentit de la dramaturgia brossiana més sainetesca i fins i tot introdueixen rèpliques a un personatge absent –el de la filla, quan els fa saber la notícia del seu divorci. D'altra banda, des del mateix títol, que esmenta una estructura típica dels castells (anomenada també “torre de dos”), Mestres se serveix de la cultura castellera –i popular en general– per articular l'obra des d'un punt de vista semàntic i semiòtic. Els tocs de gralla interpretats abans, durant i després d'una actuació castellera circumscriuen les escenes, estructuren l'obra com si en fos una jornada festiva i marquen el ritme de la representació. En el monòleg de Manelic s'hi evoca una diada castellera i en les seves rèpliques no hi falta la referència al món de les “torres humanes”. Amb intencionalitat satírica i amb un doble sentit sexual, per cloure els actes també s'hi intercalen danses internacionals –una sardana d'Enric Morera i tot– en contrast amb les cançons populars catalanes, creant així una inversió dels signes identitaris en clau de teatre de cabaret. Hi sovintegen, de més a més, les al·lusions als plats típics de la gastronomia catalana fins al punt que Helena arriba a detallar una recepta d'estofat –feta de carn del pobre pakistanès!– amb bolets i patates. Com en altres obres, juga així mateix amb l'espai escènic –l'interior d'un pis barceloní– perquè en mostra diverses cares a la manera d'un quadre cubista i amb el cromatisme simbòlic de les cortines, derivat de Brossa.

A *Aquil·les o l'estupor*, en canvi, integra el ballet i el drama amb la distinció de personatges “dramàtics” i “coreogràfics”; entre els primers destaca el Narrador/a, que a manera de cor comenta cada coreografia, relliga la sintaxi i la semàntica de les escenes i les emmarca en les coordenades de la mitologia clàssica. En la paròdia dels mites i els herois, com acostuma a fer des de les primeres obres, Mestres es permet la llicència d'interpretar-los a son lloure amb una rebaixa de l'èpica heroica i una hiperbolització del contingut sexual, dues manipulacions que creen un efecte d'estranyesa i de ridiculització còmica.

Respecte a l'espai escènic, *Una història de Catalunya* prossegueix també amb la disloca-

ció que havia proposat a *Dos de dos* per mitjà, en aquest cas, de dos espais que dialoguen en moments temporals diferents i on transiten de manera indiferenciada personatges del passat i del present. *Confinament* continua, per la seva part, amb l'exploració de l'espai escènic per mitjà del joc entre “dins” i “fora” que mencionen sovint Filo i Neo i que tradueix l'estat de reclusió –física i mental– en què es troben tots dos, un aïllament que metaforitza l'angoixa claustrofòbica dels pitjors períodes de la pandèmia causada per la covid-19.

En les darreres peces, la dramaturgia de Mestres aprofundeix encara més en l'essencialització estilística i es torna més sincrètica, el·líptica i, en alguns aspectes, críptica. *Njudra* s'articula en forma de monòleg en què irrompen inadvertidament diverses veus, inclosa la de la pròpia consciència. A *Amor pur*, el diàleg s'entrellaça amb el pensament ocult dels personatges (monòlegs interiors) i es pauta amb cançons al·lusives; l'espai escènic és pràcticament buit, ja que només hi penja una corda, que remet metonímicament tant a l'ambient de circ que domina en l'obra com al suïcidi d'un dels protagonistes. *Confinament*, més hermètica, prescindeix de cap indicació espacial explícita, amplia el recurs de les el·lipsis fins al límit i manté el paper amplificador de les cançons.

Moltes de les peces breus parteixen també de precedents literaris o filosòfics per fer-ne una recreació que en redimensiona el sentit, reprenen alguns dels eixos temàtics que hem comentat i, en format més minimalista, exploren alguns dels recursos escènics de les obres més extenses. *Peça cua per a l'Informe per a una acadèmia' de Franz Kafka* (1994 [1999]) és una addenda a aquesta obra kafkiana en què l'actor s'adreça al públic per denunciar la seva precarietat personal i professional en un monòleg en què convoca fragments d'obres que ha interpretat: *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà; *Otel·lo*, de William Shakespeare, i *Bérénice*, de Jean Racine. *Cargol treu banya* (2000 [2002]) tracta sobre la figura del refugiat, també com a derivació de l'impacte de la Guerra dels Balcans: la cançó infantil popular que dona nom al títol serveix de contrast amb el monòleg punyent d'una dona violada i prostituïda pels soldats. *B/N* (2005 [2005]) parodia de manera lacònica *Bérénice* de Racine –una obra traduïda en vers per Mestres i publicada el 2008–, en la qual converteix els imperatius ètics o amoris dels herois en purament fisiològics i investiga –com a *Farsa* i *Odola*– sobre les entrades i sortides en l'espai escènic. *Autòpsia d'una sabata* (2009 [2010]) és un diàleg paròdic a l'estil de Sherlock Holmes –cèlebre personatge creat per Arthur Conan Doyle– en què s'entrecreuen dues històries possibles sobre una sabata perduda. *Mínimes* (2015-2020 [2016-2019]) agrupen minúsculs “poemes escènics”, a la manera de les accions teatrals de Joan Cavallé i Romeo Castellucci, que corresponen a cada una de les lletres de l'abecedari, acostumen a capgirar les convencions escèniques i tenen un contingut divers, remissible en alguns casos als textos més extensos.

Una remarca a part mereix *Un altre Wittgenstein, si us plau o l'holocaust* (2008 [2009]), en què Mestres reprèn el tema de la violència, imbricat amb el de la bogeria, que havia escollit a la novel·la *Ales de cera* (1996). Amb el subtext de l'*Àiax* sofoclià, enfollit pel fet de no atènyer les armes d'Aquil·les, enfronta el Ludwig Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus* i el dels darrers anys, el dels *Quaderns blau i marró*, *Investigacions filosòfiques* i *Observacions*

sobre els colors. El diàleg entre tots dos revisa alguns aspectes controvertibles de la seva vida i el seu pensament –com ja havia fet Manuel Molins a *La màquina del doctor Wittgenstein* (1999)–, amb una insistència en la raresa i les tendències suïcides del filòsof austríac. És interpretat per un sol actor i interromput per sortides fora d'escena en què s'evoca de fons la massacre que –tot emulant Àiax– Un altre Wittgenstein comet amb un fusell metrallador en el campus universitari de Cambridge –una al·lusió hiperbòlica al caràcter singular del filòsof, que tractà també Thomas Bernhard a *El nebot de Wittgenstein* (1982). Aquesta remesa a la violència s'inspira en els atemptats contra estudiants i professors en campus i instituts, sobretot als EUA, i entronca amb *1714. Homenatge a Sarajevo, Temps real i Odola*. Com a *Odola*, incorpora també músics en escena, un quartet de corda, en un espai pràcticament buit, en què destaca, desafiant, un fusell metrallador que reposa contra la paret.

V

En definitiva, en la dramaturgia d'Albert Mestres el diàleg entre la vida, la mort i el temps –constitutiú de l'existència conscient, com apunta ell mateix a *Breu tractat sobre la mort i la bellesa* (2013)– escruta camps ignots i fa espurnejar molts interrogants sense resposta. Els cinc eixos temàtics que hem definit –la mort, la identitat, la violència, la catalanitat i la vulnerabilitat– amb totes les seves derivacions arrelen i vivifiquen el tresor dels sabers oblidats dels clàssics, per dir-ho en paraules de Jacqueline de Romilly, i coincideixen a sondejar radicalment el sentit autèntic de la condició humana des d'una mirada entre grotesca i expressionista, bella i crua, innocent i desolada, descarnada i poètica.

Des d'una consciència crítica i un eclecticisme estètic molt afuats, Mestres qüestiona a regna solta les formes artístiques més mimètiques de la realitat i les formes dramàtiques més convencionals i estereotipades; fusiona amb naturalitat tradicions cultes i populars, i juga irònicament amb les expectatives de recepció. Amb un bagatge literari i artístic molt sòlid com a *background* i des d'una preocupació ètica per l'ésser humà, crea una dramaturgia d'una gran originalitat, insòlita en les lletres catalanes, que integra –sense concessions– una recerca sobre els límits del llenguatge, un coneixement de prop dels mecanismes poètics i escènics, i una aposta per l'experimentació dels marges de la teatralitat.

La imatge general que ofereix el seu teatre –que no deixa gens indiferent, val a dir-ho, sinó que interpel·la la consciència i colpeja les entranyes de l'espectador– és la d'una humanitat deshumanitzada, existencialment ferida, sense ancoratges, atrapada per l'espiral de les seves impostures, contradiccions i temors. Una humanitat en què la innocència, la bellesa o la bondat són vexades, trepitjades, violades i anorreades sense pietat i en què, tanmateix, de tant en tant, brillen espurnes de puresa, clarividència o bellesa. Malgrat la foscor, a despit del dolor i l'angoixa, la violència o la mort, la vida no s'atura: continua la seva transformació inexorable,

sense dramatisme ni hipèrbole, inevitablement. No hi ha, comptat i debatut, pal·liatius ni atenuants fal·laços: només l'experiència estètica i la seva potencialitat ètica.

La dramaturgia de Mestres, tot i que sovint tingui intencionalitat paròdica o iconoclasta, tampoc no s'escapa de la transcendència moral, no pas a través de cap purificació amb la rialla o el plor, sinó a través sobretot de la inquietud o l'estupefacció vitals. Tot fa pensar que l'estímul creatiu de base és la necessitat de comprendre els intricats mecanismes ocults de la condició humana, els més perversos i terribles, els que condueixen implacablement a la violència, la guerra, l'horror o la destrucció. Només les arts, la cultura, el teatre poden salvar-nos –i encara– d'un món desolat. Sigui com vulgui, és des d'una mirada encuriosida, atònita i hipersensible, profundament embeguda pels clàssics, la literatura i les arts, que Mestres indaga sobre els aspectes més llòbrecs de la contemporaneïtat, sobre les seves fondàries més inhòspites, i n'il·lumina o en desemmascara alguns dels contorns més inquietants.

Linyola, hivern del 2022