

ELS CICLES MÍTICS DEL TEATRE D'ALBERT MESTRES

Francesc FOGUET I BOREU
Universitat Autònoma de Barcelona

La dramaturgia catalana contemporània ha tendit a deixar-se vampiritzar pels encisos enlluernadors del món audiovisual i del magma virtual, que en el millor dels supòsits n'han dinamitzat les formes i els llenguatges, però sovint ho han fet a costa d'estandarditzar les obres i buidar-ne l'estètica i els continguts. No és el cas, afortunadament, d'Albert Mestres (Barcelona, 1960), que en la seva obra dramàtica ha optat per essencialitzar la teatralitat, integrar el text en l'espectacle com un element més i convertir el teatre en una experiència escènica, tot eixamplant-ne els límits, amb una permanent indagació estètica i artística d'una gran radicalitat i exigència. De 1993 ençà, amb un total d'una vintena de peces llargues i una desena de curtes, Mestres ha esdevingut un dels dramaturgs més sòlids i originals de l'escena catalana contemporània, tot i situar-se'n ben mirat a les perifèries.

Lector voraç i escriptor polièdric, Mestres combina deliberadament en les seves peces teatrals —híbrides des del punt de vista del gènere— referents cultes i populars molt diversos. I també dialoga de manera eclèctica i desinhibida amb les tradicions literàries, artístiques i filosòfiques —d'aquí i d'arreu— d'allò més d'heterogènies. La seva dramaturgia està minada de referències literàries de tots els temps que teixeixen un ordit —ric, dens, a voltes subliminal i, en tot cas, insòlit en l'escriptura teatral catalana actual— de reescriptures i intertextualitats. Sense fer-ne escarafalls, els seus textos dramàtics fusionen en un tot cançons, música, poesia i narrativitat des d'una voluntat manifesta d'explorar els marges de la teatralitat, bo i rebentant-ne les costures, com també de relativitzar o qüestionar els estrets límits de les disciplines artístiques i dels gèneres literaris per airejar-los o ampliar-los.

En publicar la seva primera peça el 1998, *La bufa*, Mestres (1998: 7) advertia de bon començament que no es tractava d'una obra de teatre *ad usum*, sinó d'un «material textual per a un espectacle escènic» que, a les mans del col·lectiu artístic, acabava de prendre forma i sentit. Era tota una declaració de principis. El seu teatre no té la intenció d'explicar una història convencional, sinó que cerca sobretot «compartir una experiència poètica capaç de provocar l'emoció i alterar el flux vital quotidià» (Mestres 2018: 44). Defensor amb armes i bagatges de la primigènia funció poètica del teatre, Mestres reivindicava la importància de la metàfora com a impulsora de significats (en una línia que recorda la «màquina cibernètica» de Roland Barthes) i, d'acord amb els plantejaments del

dramaturg belga Paul Willems, es mostra partidari d'un teatre poètic que creï «estats d'emoció» i s'adrexi a l'espectador «per mitjans poètics no racionals» (Mestres 2016).

Entre els trets distintius de la dramaturgia de Mestres destaca el deute reconegut envers els clàssics grecollatins —en el marc d'un frondós eclecticisme de lectures de pertot arreu: William Shakespeare, Franz Kafka, Pier Paolo Pasolini, Sylvia Plath i un llarg etcètera— que li serveixen com a esperó i punt de partida per abordar temàtiques contemporànies: les guerres, les violències, les identitats, la condició humana o les patologies del món actual. Amb això no fa res més, en principi, que valer-se de l'«univers poètic» i la «plasticitat» dels mites que, des dels orígens, han estat objecte d'una «reelaboració incessant» (Grimal 2000: 25, 115 i 123). Teatralment, Mestres aprofundeix encara més en el sintetisme de l'escena grega amb una capacitat poètica de quintaessenciar els mites i, doblat de director, amb una acurada disposició musical i plàstica de les escenes. Des de la concepció espectacular del teatre que practica, juga a regna solta amb els elements de la convenció teatral (el personatge, l'espai, la narrativitat), no únicament per indagar sobre els límits de la teatralitat, sinó també per crear d'aquesta manera metàfores i significats nous.

Grosso modo, els textos de Mestres que s'inspiren en la rica tradició de la mitologia grecoromana per fer-ne una recreació lliure en clau actual de temàtiques, personatges i motius poden agrupar-se —sense desmerèixer per això les seves confluències— en tres cicles mítics: *a*) l'homèric, centrat sobretot en *La Iliada* i *L'Odissea* d'Homer, que inclou *La bufa* (escrita el 1993 [publicada el 1998]), *1714. Homenatge a Sarajevo* (2000 [2004]) i *Aquilles o l'estupor* (2010 [2012]); *b*) el tràgic, que parteix dels tres grans tragediògrafs grecs, Èsquil, Sòfocles i Eurípides, i que reuneix vuit textos: *Dramàtic* (1999 [2002]), *Temps real* (2005 [2007]), *Farsa* (2005 [2009]), *Odola* (2006 [2007]), *Dos de dos* (2007 [2008]), *Un altre Wittgenstein, si us plau o L'holocaust* (2008 [2009]), *Una història de Catalunya* (2010 [2012]) i *Confinament* (2020, inèdit), i *c*) l'òrfic, amb *Teogonia* d'Hesíode i *Les metamorfosis* d'Ovidi com a referents principals, constituït per dues peces: *Contes estigis o el cabaret dels morts —obra mòbil—* (1994 [2002]) i *Orfeu i Euridice* (2010 [2012]).

CICLE HOMÈRIC

Els dos grans monuments de la literatura grega, *La Iliada* i *L'Odissea*, han estat una font d'inspiració fonamental per a la dramaturgia d'Albert Mestres. D'una manera directa o indirecta, la seva influència es deixa sentir en tot el teatre que beu de la mitologia grega, encara que les tres peces aplegades en aquest cicle en siguin especialment deutores. *La bufa* és protagonitzada per un Ulisses que, lluny de l'heroisme èpic, és rebaixat a un titella ridícul a mercè d'unes divinitats patètiques i cruels que el fan anar com una baldufa. A despit que no hi faci referència explícita, *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 contemporànies. *Aquilles o l'estupor* paro-

dia les vicissituds d'aquest colèric heroi aqueu de la Guerra de Troia, víctima col·lateral de la ira de Zeus.

Concebuda com una òpera, *La bufa* se centra en diversos episodis de l'Ulisses odiseic en el seu entrebancós viatge de retorn a Ítaca: el comiat de Calipso, el malefici de Circe, la davallada a l'infern i la tornada a casa. Fatigat pels anys, Ulisses s'acomia de Calipso després de tres dècades de córrer món com un «saltamarges». Amb nostàlgia, es plany de les àrdues i duradores aventures bèl·liques (Troia) i sexuals (Circe, Calipso) en què ha esmerçat la vida, i sospira per retrobar Penèlope i el casal d'Ítaca. Abans d'alliberar-se de la dea-maga Circe, passa comptes amb la consciència sobre els desastres i les disbauxes de la guerra, les tribulacions sexuals o la dissort vital. Quan Circe li obre les portes de l'infern, enraona amb els fantasmes de Sòcrates, Anticlea (la seva pròpia mare), Hitler/Reagan i Maria Antonieta, que no semblen amatents —capficats com estan amb les seves cabòries mortals— a respondre els interrogants existencials de l'heroi troià. Entre altres «ombres» —rics o pobres, bons o malvats en vida— també pot albirar Tàntal i Sísif (el seu possible pare), víctimes de la fúria dels déus. Finalment, retornat a Ítaca, Ulisses es troba amb un casal espoliat pels «pretendents» i una Penèlope envellida, grassa i xerraire, i es veu obligat a guardar una cort de porcs als quals bateja amb noms mitològics. Mentre recorda amb melangia Circe i lamenta els anys malaguanyats en el setge sanguinari de Troia, arriba Telègon —fill de Circe i seu— per reclamar-li a vida o mort l'herència amb el propòsit absurd de tornar a fer la guerra.

A *La bufa*, el text és escrit a la manera sincopada i insistent —feta de repeses i fugides endavant— de Thomas Bernhard. Està amarat d'intertextos clàssics, sobretot de *L'Odissea* d'Homer —en la traducció de Carles Riba, sovint citada literalment a manera d'homenatge—, però també d'Ovidi (*Les metamorfosis*) i Plató (*La República*, *Defensa de Sòcrates*, *Fedó*). I barreja registres més populars (parèmies) o col·loquials amb passatges lírics d'alenada mítica, cançons de caire brechtia i composicions musicals (cantates) o litúrgiques (salmòdies, lletanies). En una picada d'ullet a les tradicions mítiques de l'orient mitjà, el poema sumeri «Lublul bel nemeqi» ('Vull lloar el Senyor de la Saviesa') —conegut com el «Job mesopotàmic»— amenitza el «ritual nigromàntic» que obre les portes de l'Hades. D'altra banda, si la cançó inicial dedicada a la mort de Venus alludeix a la fi de l'amor, que Ulisses viu en la seva pròpia pell durant el viatge de tornada, la que clou l'obra, «Cançó de Sarajevo», projecta les guerres mítiques en les barbàries i les injustícies del segle xx, una presa de posició que —amb una virada gradualment més intensa cap a l'escepticisme— singularitza la dramaturgia mestresiana:

COR No tenim paraules per dir-ho
 pro es veu a tot arreu on miro.
 No hi ha música per cantar-ho
 ni prou pit per empassar-ho.
 Racisme, massacre, extermini,
 Santa Intolerància i llumini
 els campions de la justícia,
 la llibertat i la notícia,
 les grans idees, la igualtat,

les fes i la fraternitat,
la pau dels forts i els drets humans,
perquè hi ha uns humans més humans
i tots els altres que no tant,
paladins que fan i desfan,
que Santa Intolerància els guii
i ai d'aquell que no se'n refii,
perquè en nom seu mata la fam,
règim prescrit, i es crema el camp,
munts de cadàvers s'arregleren,
les prostitucions s'apoderen
de dones i homes i de nens,
i es manté el tràfic amb consens
d'armes, persones i aliments,
de drogues i medicaments,
de diners i d'informacions,
en massa es fan violacions,
gravades en vídeo i venudes,
no n'escapen ni les menudes,
grans herois de la veritat
que l'ideal han conquistat
ells són els flamants inventors
de tots els seus ginys destructors,
la neteja ètnica i la bomba
d'Hiroshima i la trista tomba
de Txernòbil, per posar un cas,
el napalm, la cambra de gas
i de Sibèria i la tortura,
i l'almoïna de la gent pura
als que han prèviament despullat,
el dèbil, el lleig i el tarat,
els emprenyadors concentrats
en cents de camps de refugiats,
que Santa Intolerància els guii
i ai d'aquell que no se'n refii,
que qui es defensa és terrorista
i qui es sotmet, el conformista,
és el bon ciutadà demòcrata,
fidelíssim gos de l'autòcrata,
és en potència el bon turista
i és el perfecte consumista
que unta la roda del Nou Ordre,
que una sola veu dona l'ordre,
només val la llei del petroli
autoritzant a tot espoli,
compta aquí l'interès compost,
que és qui té la clau del rebost.
No tenim paraules per dir-ho

pro es veu a tot arreu on miro.
 No hi ha música per cantar-ho
 ni prou pit per passar-ho. (Mestres 1998: 106-107)

Els horrors de la guerra que expressa Ulisses i el seu caràcter intemporal tenen un ressò evident a *1714. Homenatge a Sarajevo*, una obra també en format d'òpera que neix de l'impacte de la Guerra dels Balcans. Com avança el títol, Mestres posa en relació el Setge de Barcelona (1713-1714) durant la Guerra de Successió amb el Setge de Sarajevo (1992-1996) durant la Guerra de Bòsnia, a fi de mostrar la barbàrie, el caos i les contradiccions de totes les guerres: bombardeigs, assassinats, violacions, judicis sumaríssims, prostitució, etcètera. A més d'altres referents filosòfics —Jean-Jacques Rousseau, Cesare Beccaria— o literaris —Ruzante, Shakespeare, Plath, Mahmud Darwis— més o menys explícits, dos dels més destacats són les tragèdies *Les suplicants*, de la qual és deutora l'escena de la violació, i *Els perses* d'Èsquil, 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 als humans de la seva condició perible— en uns termes extrets del monòleg final de *Faust* de Goethe:

MARQUÈS DE SADE:

El pensament d'aquella hora fatal,
 de la certesa de la mort, m'abat.
 De la divina essència exiliat,
 pogués del somni no despertar mai.

VELLES [les Fúries]:

Les glòries humanes més grans l'espai
 les dilueix, i cauen sota terra
 al nostre atac negrevestit, desferra
 als ritmes malignes del nostre peu.
 La vida no val res, tothom és reu.

MARQUÈS DE SADE:

Passa el somni de pressa. Així és la vida.

VELLES:

Els núvols llisquen per la volta ordida,
 s'apaguen els astres, d'un llunyà port,
 d'allà molt lluny, ve la germana Mort. (Mestres 2004: 93)

Estructurada en escenes independents, amb formats i tons dispars que configuren una mena de trencadís, *1714. Homenatge a Sarajevo* està ideada per representar-se à *grand spectacle*: «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 episodis» (Mestres 2004: 13). Les escenes són protagonitzades per personatges molt diversos,

s'ambienten també en llocs i moments de la història diferents, i al·ludeixen no tan sols a les guerres que s'insinuen en el títol, sinó també a altres, com ara l'interminable conflicte palestinoisraelià, i a genocidis comesos amb la connivència de les «forces de la pau» o les «ongs», de manera que fa l'efecte que «el món ha viscut immers en una guerra perenne i que l'instint sàdic ha governat sempre les relacions entre els homes» (Santamaria 2007: 203). En conjunt, mostren les conseqüències tràgiques de les guerres, en què es barregen el grotesc, la violència i la mort en un *totum revolutum* satíric i antièpic, a través d'una gran varietat de llenguatges i estètiques: de l'acció coral tràgica al duet còmic entre robrenyenc i apallassat, tot passant pels diàlegs entre adversaris, converses amb la participació de Rousseau i Beccaria, Sade i Plath; i de la cançó popular a l'intimisme líric, sense oblidar el llenguatge col·loquial o la comicitat shakespeariana, entre d'altres.

La mitologia grega torna a ser central en *Aquilles o l'estupor*, un «ballet dramàtic» —resultant d'una nova fusió de gèneres— que s'inspira en *La Iliada* i *L'Odissea*, i *El Prometeu encadenat* d'Èsquil. 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 parodiï amb un punt de sarcasme diversos episodis de la vida mítica d'Aquilles: des de la infantesa, quan la seva mare Tetis li profetitza la vida curta, fins a la mort a Troia, per intersecció d'Apol·lo. Si en un «no lloc» es troben Aquilles 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 braçet Aquilles de l'escenari (Mestres 2012: 60-61), de manera que es trabsalsen del tot els fonaments del mite.

Bo i posant en pràctica la integració de ballet i drama, *Aquilles o l'estupor* distingeix els personatges «dramàtics» dels «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, 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 de ridiculització còmica. Això no obstant, tampoc no renuncia al lirisme dels episodis més tràgics, com la mort d'Hèctor a mans d'Aquilles o —amb ressons d'*Aquilles o l'impossible* de Llorenç Villalonga i d'*Errata* de George Steiner— el prec de Príam perquè li retorni la despulla del fill. Els registres formals també són variats. 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 Aquilles parla successivament com un noi ingenu, un adolescent desenfadat i un heroi existencialista, dolgut per la mort de Pàtrocle.

CICLE TRÀGIC

Els tràgics grecs han estat per a Albert Mestres una altra de les fonts inspiradores de la seva dramaturgia, segurament una de les més fecundes. Des de Prometeu (*Dramàtic*) fins 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'holo-caust*) i Èdip (*Una història de Catalunya*), els herois i les heroïnes de les tragèdies d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides, tan fèrtils d'estrats simbòlics, literaris i artístics, són transferits a la contemporaneïtat —amb un procediment intencional de distorsió irònica i de vegades paròdica— per tractar sobre temàtiques actuals. No són, les vuit peces d'aquest cicle, adaptacions de les tragèdies, ni de bon tros, sinó relectures i recreacions originals que doten d'una semàntica i un simbolisme nous els mites de partida.

A *Dramàtic*, Mestres converteix *El Prometeu encadenat* d'Èsquil en un personatge femení, (Prometea), que encarna el dolor de les dones a causa de la tirania masculista. Condicionada pel passat, en el seu cas com a víctima d'un incest, Tea assumeix les tres edats de la dona: la joventut (TeaA), la maduresa (TeaB) i la vellesa (TeaC), talment com *Les edats i la mort* (1539) de Hans Baldung o *Les tres edats* (1905) de Gustav Klimt. En un monòleg bernhardià, revelador d'un pensament obsessiu i angoixat, TeaA, TeaB i TeaC destrenen alternadament la vida d'una mateixa dona en els moments vitals més importants, superposats «en un temps dramàtic únic» (Coca 2002: 54). Aquestes tres edats vitals s'associen de manera ineluctable al dolor: el sexe, en la joventut; la maternitat, en la maduresa; la solitud, en la vellesa. En les etapes decisives de la seva condició civil de dona (filla, esposa/mare i àvia), Tea pateix la violència física i psíquica dels homes (pare, marit i fill) en el context d'una societat «de retrògrades masculistes carpeto-vegetònics» (Mestres 2002: 31). En el rerefons, el desengany del sexe, la depressió de la maduresa o la solitud neuròtica de la vellesa tenen l'origen en el trauma viscut i les conseqüències que se'n deriven a causa de l'abús sexual perpetrat en el nucli familiar:

TEAB

Jo jugava a la meua habitació Marieta Marieta de l'ull viu i entra el pare conillets conillets a amagar a amagar que la llebre és a caçar em sents Pere? es descorda la bragueta i treu la obre la boca nena menja nena obeeixo Pere empasso la llet i això anys i panys sí de tant en tant fins que vaig ser més gran i llavors un dia o sigui vivíem a ciutat i només anàvem al poble a l'estiu vull dir el pare era l'únic era un matí d'aquells enlluernadors o sigui jo estava convallescent d'una grip o sigui ve el pare i entra a la i llavors m'incorporo i obro la no nena ajeu-te nena Pere el llapis treu-te les calcetes nena i llavors treu la i me la i em fa un mal que em moro un mal horrorós Pere em va fer mal vaig a la obro amb vergonya i culpa i por i tot tot el nit una nit més un ocell gris un pardal? (Mestres 2002: 55)

Així com Prometeu pateix la violència divina per haver atorgat el coneixement i les arts als humans; és objecte d'un càstig atroç que condiciona la seva vida, i es rebella obertament contra la tirania implacable de Zeus, Prometea és víctima de l'opressió dels homes; viu traumatitzada per l'abús sexual patern i les relacions frustrades amb el marit i el fill, i denuncia el sistema patriarcal que encara domina la societat coetània. Tant Prometeu com Prometea coincideixen també en la dificultat que tenen de parlar d'un passat dolorós que els ha abocat a un present fatídic —d'aquí ve el flux compulsiu en la seva manera d'expressar-se de Tea. Escènica, *Dramàtic* duu al límit les possibilitats de la teatralitat amb una escriptura que unifica les intervencions de les actrius, les acotacions i els pensaments dels personatges en un *tour de force* interpretatiu que reclama un ritme

cronomètric i *in crescendo*. Com en altres textos de Mestres, manté també les cançons que graduen l'obra i que fan referència a un univers semàntic de dolor i desengany, i més en concret a l'original esquilià («Cançó de Prometea», «Cançó d'Io»).

Recreació de *L'Oresteia* 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 creixent violència domèstica. 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 remetent 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 Erinies, manllevada de la traducció de Carles Riba de *Les Coèfores* (Tomàs 2017: 285), i que rebla la «Cançó d'Orestes», s'apunta la idea del remordiment sense remissió que recau sobre Uri i Eli pel matricidi comès. Tanmateix, en contrast amb *L'Oresteia*, com fa notar Alba Tomàs (2018): «aquí no hi ha cap final conciliador ni cap déu que sancioni o justifiqui d'alguna manera els crims comesos». Cantada per l'Actor, la «Cançó d'Orestes» explicita clarament el lligam amb el mite tràgic grec:

Fins la mare ha de pagar.
Pot un fill matar la mare?
Tallar-li el coll em perdrà,
la sang materna surt cara.
Agamenó tot sagnava,
Clitemnestra tria gram,
Egist que li va al darrere
i amb el tripi tripi tram.

Mira-les com formiguegen
dels ulls gotegen sang fosca,
són elles que em persegueixen,
les Erinies de veu llosca.
Agamenó tot sagnava,
Clitemnestra tria gram,
Egist que li va al darrere
i amb el tripi tripi tram. (Mestres 2007: 174)

L'acció de *Temps real* 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, com apuntava Oriol Izquierdo (2007: 18), s'assembla a les variacions musicals o les descomposicions cubistes. A diferència del

xuclador de violència en què està atrapada la resta de personatges, el de l'Actor marca el «temps real» de la representació, 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 converteixen 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 —Electra, Agamèmon, Clitemnestra, Orestes— que n'evocuen 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 (Tomàs 2017: 280-303). 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.

Farsa pren com a base *Ifigènia a Tàurida* d'Eurípides per tal de proposar una Ifigènia moderna, anomenada Gènia i muda per decisió pròpia, que és víctima de l'egoisme dels pares i que es troba en un atzucac vital. D'acord amb el teatre clàssic, l'obra comença amb un proemi en què Joan Pròleg —l'home orquestra de la sala— explica les picabaralles que hi ha entre l'equip artístic, les genialitats del director o de l'escenògraf, la por de l'actriu per sortir a escena i la incapacitat de l'actor per aprendre's el paper. Abans d'aparèixer Gènia, Joan Pròleg canta el moment en què l'heroïna mitològica està a punt de ser immolada a l'altar d'Àrtemis. Vençuda per la por i el fred, Gènia entra a escena per expressar «sense paraules» —un flux de consciència amb ecos de Plath— el desfici que la turmenta des de petita, i, com en la tragèdia grega, surt de l'escena per suïcidar-se —en aquest cas amb una pistola. 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. Com un nou Agamèmon, aquest primer mandatari tria sacrificar la seva filla pels interessos del país. En una pirueta final, Gènia fa callar l'actor i, davant del desastre, Joan Pròleg també se suïcida.

Amb *Farsa*, Mestres dissenya un dispositiu que juga subtilment amb la metateatralitat. 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 (Mestres 2016). Per acabar-ho d'adobar, hi ha un altre agent invisible: el director del teatre, que fa sortir els intèrprets/personatges i, probablement atònit, 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 el món 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.

Odola té com a protagonista l'Antígona sofocliana —més les versions posteriors, entre les quals destaca la de Salvador Espriu— i contraposa la visió tràgicament irracional de la seva missió heroica amb el comportament farsesc de Panxo/a, símbol del poble.

Antígona, filla d'Èdip, assumeix les conseqüències que comporta voler enterrar, en contra de la raó d'estat, el seu germà Polinices, «el perdedor», «terrorista odiat, / bandejat, insultat, germà» (Mestres 2007b: 12). Ara bé, en comparació amb la tragèdia de Sòfocles, no és el despòtic Creont, sinó el Senat —en teoria una de les institucions bàsiques d'una democràcia—, 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, passatgera i mudable: «la llei de la sang» (Mestres 2007b: 22). En lloc de ser símbol de la lluita contra la tirania, doncs, Antígona s'erigeix en defensora de l'atavisme i l'irracional, antitètics als valors democràtics.

El rerefons d'*Odola* —‘sang’ en eusquera— és el conflicte armat d'Euskal Herria, que, en el context d'una presumpta democràcia com l'espanyola, es converteix en una coartada per a la tirania. Al començament de l'obra, Èdip —vell i cec— canta una versió del poema pacifista «La casa del meu pare», de Gabriel Aresti, i, al final, lamenta que la violència basi la seva legitimitat «sobre la sang fraterna» (Mestres 2007b: 28). Com a contrapunt comico-tràgic, el personatge mut de Panxo/Panxa (recuperat de 1714. *Homenatge a Sarajevo*) actua d'una manera cruel i arbitrària fins al punt de matar a cops Antígona —en una escena entre espriuana i esperpètica— i enviar el malaurat Èdip a l'exili. Des del punt de vista escènic, seguint la fusió artística de música i teatre, característica de la dramaturgia mestresiana, *Odola* incorpora un quartet de violí, violoncel, percussió i piano com a personatges que, en algunes escenes, interactuen amb els intèrprets. A més, juga amb els números de circ o amb referències brossianes en les escenes còmiques que serveixen d'enllaç amb les més tràgiques. Com ja havia començat a explorar a *Farsa*, a partir del model del teatre clàssic antic i també de Brossa, delimita l'espai escènic d'acord amb les entrades i sortides dels personatges, que prenen d'aquesta manera un valor semiòtic.

En el rerefons de *Dos de dos* hi ha *Helena* d'Eurípides, una tragèdia en què la bella heroïna —víctima dels déus— aconsegueix retrobar Menelau, el seu marit, i alliberar-se de l'estigma de ser la causant de la Guerra de Troia. En clau sarcàstica, aquesta parella heroica es transforma en Helena i Manelic, dos barcelonins 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 per a més detalls, sent —com el seu homòleg guimeranià— una atracció malaltissa per la seva dona, la qual no té cap mena de rubor a fer-li el salt. Tots dos encarnen l'estereotip del barceloní carregat de pors i de prejudicis identitaris envers els qui no són «catalans». Com els referents euripidians, 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 —im-perceptiblement l'obra és una rèplica a l'oportunista *Forasters* (2004) de Sergi Belbel. En la penúltima escena de *Dos de dos*, Helena li engalta al seu home el pitjor dels insults, referint-se a Menelau, el marit mític de la bella Helena:

MANELIC: Bon noi, el pobre Rajid, dimontris.

HELENA: Al capdavant tu ets un atrida, no?

Fosc al so de la sardana Baixant de la Font del Gat del mestre Morera. (Mestres 2008: 174)

Semblantment a *Dramàtic*, Helena i Manelic incorporen 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 nietzschians. Plens d'anacoluts i discordances, els seus diàlegs recorden els mecanismes de sentit de la dramaturgia brossiana més sainetesca i fins i tot incorporen 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 semiòtic. Els tocs de gralla interpretats abans, durant i després d'una actuació castellera delimiten 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 falten els referents del món de les torres humanes. Amb intencionalitat satírica i amb un doble sentit sexual, per cloure els actes també s'introdueixen danses internacionals —una sardana de Morera i tot, com hem vist— en contrast amb les cançons populars catalanes, creant així una inversió dels signes identitaris en clau de teatre de cabaret. Hi sovintegen també les al·lusions als plats típics de la gastronomia catalana fins al punt que Helena arriba a explicar 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.

A *Un altre Wittgenstein, si us plau o L'holocaust*, una peça molt més breu, Mestres hi reprèn el tema de la bogeria que tractà a la seva novel·la *Ales de cera* (1996) i —amb el subtext de l'Àiax sofoclià, embogit en no atènyer les armes d'Aquiles— enfronta el Ludwig Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus* i el dels darrers anys, el de les *Investigacions filosòfiques*. 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* (1987 [1999]). 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 a la follia del filòsof que tractà també Thomas Bernhard a *El nebot de Wittgenstein* (1982). Com a *Odola, Un altre Wittgenstein, si us plau o L'holocaust* també incorpora músics en escena —un quartet de corda— en un espai pràcticament buit —l'edició de l'obra inclou la partitura del seu pare, Josep M. Mestres Quadreny.

Complement de *Dos de dos* en la mesura en què tracta de la realitat catalana, *Una història de Catalunya* pren com a referent *Èdip* de Sòfocles. 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: arrenca de la lluita fratricida durant la Guerra d'Espanya i continua amb la dictadura i la *soi-disant* democrà-

cia, deixant seqüeles perverses que afecten 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, dels seus «crims brutals», perpetrats impunement durant la dictadura en nom del déu cristià (Mestres 2012: 93-94). Al final, Ona recull Pipa (versió femenina d'Èdip) per posar llum a una història plena d'atrocitats i foscos.

En *Una història de Catalunya*, Mestres explora l'àmbit corrosiu de la família com a espai de regressió social, a l'estil del *Porcile* (1969) de Pier Paolo Pasolini, amb profundes implicacions en la dinàmica de la societat i la política catalanes actuals, de les quals és una mera metàfora. El passat de la família d'Ona es projecta com a alegoria i paradigma en la història del país (guerra i revolució, dictadura, transició) i en la situació sociopolítica contemporània. Respecte a l'espai escènic, prossegueix també amb la dislocació 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.

Una de les darreres aportacions a aquesta recreació dels tràgics grecs és *Confinament*, escrita en plena pandèmia de la covid-19 i basada en *Filoctetes* de Sòfocles. El subtext és 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 superposa, per un costat, una relació pèrfida, feta d'evasives i mentides, que aïlla els dos personatges del món interior i que els reclou mentalment, i, per l'altre, una reflexió sobre el confinament obligat a causa de la crisi sanitària 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 —no pas per una guerra sinó— per un virus letal. La perversa relació entre tots dos alludeix 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.

Els dos personatges de *Confinament* mantenen un diàleg beckettian, 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 rerum natura* de Lucreci, citat explícitament per Filo, permet d'alludir —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. A més, continuant amb l'exploració de l'espai escènic, per mitjà del joc entre «dins» i «fora» a què fan referència sovint Filo i Neo es tradueix l'estat de confinament —físic i mental— que pateixen tots dos. Estrenada a l'Escenari Joan Brossa el 2021 amb el títol de *Poder voler sortir*, el muntatge de petit format transmetia verbalment i plàsticament l'angoixa claustrofòbica dels pitjors períodes de la pandèmia provocada per la covid-19 i es materialitzava en forma d'una obra coral, amb desdoblament de personatges, perquè el text en cap moment permetia deduir, per la gramàtica, el gènere de la parella Filo i Neo.

CICLE ÒRFIC

El mite d'Orfeu —generador de múltiples adaptacions i recreacions literàries i artístiques— és la deu inspiradora principal d'aquest cicle. El descens infructuós d'Orfeu als Inferns per l'amor envers Eurídice —l'episodi mític més cèlebre, que ja cantà Virgili a les *Geòrgiques*— està dotat d'un simbolisme extraordinari que el fa especialment apte, d'una banda, per contraposar-lo amb la visió de la mort que tenen altres tradicions i cultures d'èpoques diverses i d'arreu del món, com a *Contes estigis o el cabaret dels morts*, i, de l'altra, mitjançant la versió que n'ofereix Ovidi a *Les metamorfosis*, per recrear la davallada al reialme d'Hades i Persèfone i la mort d'Orfeu des d'una perspectiva paròdica, antiheroica i existencial, com a *Orfeu i Euridice*.

A *Contes estigis o el cabaret dels morts* —obra mòbil—, el personatge «Albert Mestres» —emulant Xahrazad de *Les mil i una nits*— malda per distreure el barquer Caront amb l'objectiu que doni voltes i així no acabi d'arribar als estatsges d'Hades i Persèfone. Les històries que explica «Albert Mestres» mentre la barca fa tombs pel riu Aqueront mostren les diverses formes de morir: l'afusellament en una lluita de poder, l'ofegament per un miratge, la crucifixió dels condemnats, el suïcidi dels desesperats o la fam dels pobres. Segons el referent literari de què són deutors, els contes se situen a 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. A les acaballes de cadascun, a la manera brechtiana, una cançó recull amb sarcasme la «llició» intemporal que se'n pot extreure. En l'escena final, subvertint la mitologia grecoromana i seguint de prop *Diàlegs dels morts* de Lluçia de Samòsata, el barquer Caront no aconsegueix cobrar l'òbol corresponent i, sense un ral, «Albert Mestres» convida la Mort que pagui per ell i, en negar-s'hi, es lliura de culminar el darrer viatge —si més no, de moment. En un to desenfadat i cabaretesc, l'obra és una invitació als gaudis de la vida, sobretot als plaers del sexe, com a millor resposta al setge de la mort igualadora.

A més del poema genealogicomític *Teogonia* d'Hesíode i de *Diàlegs dels morts* de Lluçia de Samòsata, que serveixen de marc de la singladura del personatge «Albert Mestres», les diverses escenes de *Contes estigis o el cabaret dels morts* ofereixen una versió pròpia d'un conte d'*El Satiricó* de Petroni; una ampliació del final del capítol «La mort» d'*El collar de la coloma* d'Ibn Hazm, que tracta de les conseqüències fatals de la separació irremissible dels amants; una recontextualització mexicana de la novel·leta *Ab justícia maravillosa* del canonge valencià Jordi Centelles (segle xv), exhumada per Eulàlia Duran (1986); una dramatització de la primera part del relat «Una dama arruïna amb enganys un home en nits de vent i lluna» d'*Els mandarins* de Wu Jingzi, i una reescriptura del poema «La Russalka» d'Aleksandr S. Puixkin, sobre un anacoreta que és seduït per una sirena. En tots aquests casos, la reelaboració és tan profunda i mediata que difícilment pot considerar-se que siguin adaptacions dels respectius textos de partida. Clou l'obra una traducció i reescriptura també lliure del poema «Coro di morti nello studio di Federico Ruysch» de Leopardi, versionat per Josep Carner el 1923:

COR DE MORTS (LEOPARDI)

Sola en el món eterna, al qual s'adreça
 tota creada cosa,
 en tu, Na Mort, es posa
 nostra nua natura;
 feliç no, pro segura
 de l'antic dolor. Fonda nit de pressa
 a la confusa ment
 el pensar fa fosc dura;
 a l'esper, al desig, l'esperit àrid
 l'alè mancar-li sent:
 així d'afany i temença és lliure,
 i el llarg temps buit i lent
 consumeix sense tedi.
 Vivíem: i com de poruga larva,
 i de somni suat,
 vagareja al lactant nadó per l'ànima
 confusa recordança:
 tal memòria n'avança
 del viure nostre: però de por és lluny
 el record. Què vam ser?
 Què va ser el punt acerb
 que nom de vida té?
 Cosa arcana i estranya
 la vida és a la ment nostra avui, tal
 com dels vius a la ment
 la ignota mort apareix. Com vivint
 de la mort fugia, així mateix fuig
 de la flama vital
 nostra nua natura
 feliç no pro segura;
 però que ser beat
 nega als mortals i nega als morts el fat. (Mestres 2002: 131-132; cf. Carner 1978: 62)

Orfeu i Eurídice recupera el mite òrfic manllevat del llibre desè i onzè de *Les metamorfosis* d'Ovidi per fer-ne una versió diferent. Orfeu assisteix desolat a la mort d'Eurídice i davalla a l'infern a cercar-la, acompanyat tanmateix de la bacant Panxa —inductora criminal de l'òbit de l'estimada. Persèfone concedeix a Orfeu que pugui endur-se Eurídice amb la condició que no es giri mai a mirar-la. Quan està a punt de sortir de l'infern, mentre Eurídice es queixa que no el veu, Orfeu es gira en el darrer moment i l'amant desapareix a l'acte. Caront nega al desconsolat Orfeu tornar a entrar a l'Hades, atès que «el riu només un cop s'ha de creuar» (Mestres 2012: 20). Enfollida perquè Orfeu no li correspon, Panxa el mata i el Cor de Tràcies —les bacants bojament enamorades d'ell— n'esquartera el cos —una versió que s'avé amb la tradició del mite que responsabilitza les dones tràcies de la mort d'Orfeu pel fet de mantenir-se fidel a la memòria d'Eurídice. L'obra es clou amb un «himne òrfic» —cantat

per un Pastoret— en què s'evoca l'imperi arbitrari de la Mort per allargar o escurçar la vida.

Com algunes de les obres dels cicles homèric i tràgic, *Orfeu i Eurídice* és pensada en tant que «òpera per a quatre-cents músics» en què la paròdia consisteix a convertir la tràgica fi dels amants en una venjança sentimental, executada per despit per una de les bacants, la despietada Panxa —un personatge, com hem vist, present abans a *1714. Homenatge a Sarajevo* i a *Odola*. Al voltant de la parella mítica d'Orfeu i Eurídice, diversos cors acompanyen els intèrprets i posen veu als personatges del relat d'Ovidi. La *compressió* del mite —un altre dels elements fonamentals de l'operació paròdica que Mestres emprèn en les seves reescriptures— redueix a vuit versos el retorn d'Orfeu a l'infern i la retrobada amb Eurídice, que transforma també en una lectura existencial, coherent amb l'«himne òrfic» de cloenda:

Ja sóc ben lliure
vinc a l'infern,
viure no viure,
no-res etern. [...]
Ombreta meva,
la pena lleva,
tot tot s'ho endú
la mort, fins tu. (Mestres 2012: 24)

COROLLARI

La revisitació dels clàssics grecollatins en la dramaturgia d'Albert Mestres parteix d'un doble moviment que tendeix a recontextualitzar en clau actual les aventures mítiques i, de resultes d'això, a resemantitzar el paper dels herois i les heroïnes —i la càrrega de simbolisme que traginen— en relació amb les llegendes d'origen. D'aquesta manera, les desventures i les complexitats dels personatges mítics són recreades amb una gran llibertat i dosis notables d'ironia o de paròdia, i se situen a escala humana des d'una mirada subversiva i contemporània. Per a Mestres, com en les tragèdies clàssiques, els mites —i les addicions posteriors— esdevenen una matèria primera que, subjecta a una original llibertat d'invenció —per dir-ho ribianament—, permet expressar una *cosmovisió* de la societat coetània i de la condició humana no pas des d'una òptica moral, sinó des d'una inquietud existencial. A risc de caure, potser, en una mena de bucle interpretatiu o d'hermetisme cultista en la reiteració obsedida de referents, mecanismes i propòsits. Sigui com vulgui, a través de la recreació d'aquests mites, el teatre de Mestres revela, com en els temps antics (Grimal 2000: 142), el subconscient col·lectiu —les pors i les temences, sobretot— de l'època contemporània.

BIBLIOGRAFIA

- CARNER, Josep (1978, gener): «Versions de Leopardi», ed. Jordi Castellanos, *Els Marges*, 12, p. 59-66.
- COCA, Jordi (2002, març): «Dramàtic d'Albert Mestres», *Serra d'Or*, 507, p. 53-54.
- DURAN, Eulàlia (1986, gener): «Dues novel·les desconegudes del canonge valencià Jordi Centelles (vers el 1500)», *Els Marges*, 36, p. 21-38.
- GRIMAL, Pierre (2000): *La mitologia grega*, trad. Joaquim Gestí. Barcelona: Edicions de 1984.
- IZQUIERDO, Oriol (2007): «Quedar-se en blanc, ser el blanc», dins MESTRES, Albert: *Temps real*. Barcelona: Proa, p. 7-20.
- MESTRES, Albert (1998): *La bufà*. Barcelona: Proa.
- MESTRES, Albert (2002): *Dramàtic i altres peces [Contes estigis o el cabaret dels morts]*. Barcelona: Edicions 62.
- MESTRES, Albert (2004): *1714. Homenatge a Sarajevo*. Tarragona: Arola.
- MESTRES, Albert (2007a): *Temps real*. Barcelona: Proa.
- MESTRES, Albert (2007b): *Odola*. Barcelona: RE&MA 12.
- MESTRES, Albert (2008): *Dos de dos*. Barcelona: Proa.
- MESTRES, Albert (2009): *Un altre Wittgenstein, si us plau o L'holocaust. Zwdu o El dubte / Le doute / Der Zweifel. Farsa*. Barcelona: RE&MA 12.
- MESTRES, Albert (2012): *Orfeu i Euridice. Aquil·les o l'estupor. Una història de Catalunya*. Barcelona: RE&MA 12.
- MESTRES, Albert (2016): «Poètica». *Pausa*, 38. En línia: <<https://www.revistapausa.cat/poetica/>>. [Consulta: 26 de juliol de 2021.]
- MESTRES, Albert (2018): «Entre el segle XX i el segle XXI: la difícil i atzarosa relació entre text dramàtic i escenificació en l'àmbit català», dins BROCH, Àlex / CORNUDELLA, Joan / FOGUET, Francesc (ed.): *Teatre català avui 2000-2017*. Juneda: Fonoll, p. 29-48.
- SANTAMARIA, Núria (2007): «Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cinc anys», dins MALÉ, Jordi / MIRALLES, Eulàlia (ed.): *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 199-219.
- TOMÁS, Alba (2017): *Electra: mite i recreació en el teatre català contemporani*. Tesi doctoral dirigida per Victòria Alsina i Enric Gallén. Barcelona: Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge, Universitat Pompeu Fabra.
- TOMÁS, Alba (2018): «A l'encalç de Proteu. Una panoràmica de la dramaturgia d'Albert Mestres», *Pausa*, 40. En línia: <<https://www.revistapausa.cat/a-lencalc-de-proteu-una-panoramica-de-la-dramaturgia-dalbert-mestres/>>. [Consulta: 26 de juliol de 2021.]

RESUM

Albert Mestres (Barcelona, 1960) és un dels autors més sòlids i originals de la dramàtúrgia catalana actual. El seu teatre dialoga eclècticament i desinhibida amb els referents cultes i populars, i les tradicions literàries, artístiques i filosòfiques d'allò més heterogènies. Bona part dels seus textos s'inspiren en la rica tradició de la mitologia grecoromana per fer-ne una recreació lliure en clau actual. Poden agrupar-se en tres cicles mítics: *a*) l'homèric, centrat sobretot en *La Iliada* i *L'Odissea* d'Homer (*La bufa*, 1714. *Homenatge a Sarajevo* i *Aquilles o l'estupor*); *b*) el tràgic, que parteix dels tres grans tragediògrafs grecs, Èsquil, Sòfocles i Eurípides (*Dramàtic*, *Temps real*, *Farsa*, *Odola*, *Dos de dos*, *Un altre Wittgenstein*, *si us plau o L'holocaust*, *Una història de Catalunya i Confinament*), i *c*) l'òrfic, amb *Teogonia* d'Hesíode i *Les metamorfosis* d'Ovidi com a referents principals (*Contes estigis o el cabaret dels morts* i *Orfeu i Eurídice*).

PARAULES CLAU: teatre català contemporani, Albert Mestres, mitologia grecoromana, teatre clàssic, recreació lliure.

ABSTRACT

Mythological cycles in the drama of Albert Mestres

Albert Mestres (Barcelona, 1960) is one of the most solid and original contributors to modern-day Catalan drama. His work engages eclectically and uninhibitedly with both cultured and popular models, and remarkably heterogeneous literary, artistic and philosophical traditions. A large number of his texts are inspired by the rich tradition of Graeco-Roman mythology, out of which he produces free adaptations from a contemporary perspective. They can be grouped into three mythological cycles: (a) Homeric, focusing mostly on Homer's *Iliad* and *Odyssey* (*La bufa*, 1714. *Homenatge a Sarajevo* and *Aquilles o l'estupor*); (b) tragedy, which starts from the three great Greek writers of tragedies, Aeschylus, Sophocles and Euripides (*Dramàtic*, *Temps real*, *Farsa*, *Odola*, *Dos de dos*, *Un altre Wittgenstein*, *si us plau o L'holocaust*, *Una història de Catalunya i Confinament*), and (c) orphic, with Hesiod's *Teogonia* and Ovid's *The metamorphoses* as the principal models (*Contes estigis o el cabaret dels morts* and *Orfeu i Eurídice* [*Orpheus and Eurydice*]).

KEY WORDS: contemporary Catalan drama, Albert Mestres, Graeco-Roman mythology, Classical drama, free adaptation.