

TRENCADÍS REFERENCIAL: CREACIÓ I RECREACIÓ EN EL TEATRE D'ALBERT MESTRES

MARIA MORENO I DOMÈNECH

Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓ

Al nostre segle, pseudoerudit i postdramàtic, sense més norma que la banalització dels referents,¹ el teatre de Mestres és, en el millor sentit, una singularitat en el panorama actual. «Jugo la meva partida», afirmava Mestres en una entrevista de Pere Riera, publicada a la revista *Pausa* (RIERA 2007). Certament, el dramaturg defuig enquadrar-se en tendències o generacions teatrals i navega aliè a les novetats més populars del receptari teatral català.

Aquest receptari és ple de variacions d'un mateix plat, amb una disposició d'ingredients que va canviant. En primer lloc, trobem una base d'emotivitat *engagée* fonamentada en personatges que pateixen intensament una situació socialment reprovable i que exhibeixen una profunditat d'emocions que fa imprescindible l'assentiment emotiu de l'espectador sensible al dolor aliè. A vegades, aquesta situació està salpebrada amb una ganyota autofictícia còmplice.

Segonament, un ingredient bàsic és una erudició explícita, diàfana i sempre previsible que permet que el paladar de l'espectador pugui assaborir el referent cultural compartit com a prova irrefutable del seu bagatge cultural. En aquest sentit, en els darrers anys Txèkhov segurament s'ha convertit en el superaliment de la nova dramaturgia catalana.²

1. Com el lector ja haurà endevinat, aquest inici és una variació del principi d'un dels parlaments de l'Altíssim a *Primera història d'Esther*: «Al nostre segle erudit i romàntic, sense més norma que els mals sentiments, et defineixen com a figures de delictes, en un parpelleig, llengües, idees, pistrincs, inòpies, gestos, raneres, penellons i races» (ESPRIU 1995: 64).

2. A tall d'exemple, podem pensar en les referències explícites de l'obra *El pes d'un cos*, de Victoria Szpunberg, estrenada al Teatre Nacional de Catalunya el 12 de

A més, la cuina dramàtica catalana té una tendència gairebé malaltissa a no sortir de les línies d'allò postdramàticament saludable. L'autoreflexivitat inherent al nostre *Zeitgeist* a vegades, en comptes de ser una eina per a la redescoberta de la noció de la teatralitat, fa de cotilla que impedeix la utilització de qualsevol procediment que pugui ser sospitós de no coincidir amb els paràmetres postdramàtics, uns paràmetres que Albert Mestres intenta desmuntar teòricament i dramàtica.

Mestres considera que el teatre és bàsicament «emoció estètica» (BALAÑA 2016) i una emoció estètica que es construeix també a base d'un entramat intertextual. L'erudició no ha substituït la imaginació, sinó que la imaginació es basteix a través d'una disposició anticonvencional d'elements diversos. Sens dubte, el teixit de referents sobre el qual es nodreix el diàleg escènic és ingent. Tanmateix, aquests trenca-dís referencial no està al servei de crear una escena que avanci a través de complicitats òbvies —per molt explícits que siguin els referents—, sinó que, més enllà de la referència erudita, se submergeix en les pulsions inherents als mites, les rondalles i als grans textos de la literatura universal.

2. OPERACIONS MÍTQUES

Tal com ha assenyalat Núria Santamaria (2007: 200), el mite és vist com «el paradigma fundacional d'una manera de veure i de provar d'entendre el món associada a tota una sèrie de valors humanístics, que són la rel d'allò que podríem anomenar “civilització”». En el teatre de Mestres, doncs, aquests mites són entesos en el sentit més ampli del terme. En aquest sentit, si partim de la idea que exposa Guy De-

maig de 2022. L'obra construeix un joc intertextual explícit amb *Les tres germanes*: «Ja sé que això s'assembla una mica a l'obra aquella de les tres germanes, d'Anton Txèkhov, però no, la nostra història és la nostra història, punt», diu l'Olga, la protagonista de l'obra (SZPUNBERG 2021: 47). Un altre exemple seria *Fàtima*, de Jordi Prat i Coll, que es va estrenar a la Sala de Gràcia del Teatre Lliure el 15 de juliol de 2022, una obra que conté algunes al·lusions a *La Gavina*. Per acabar, i des d'un punt de vista més tonal, és impossible obviar la relectura de la teatralitat txekhoviàna a *Sota la ciutat*, de Llätzer Garcia, estrenada el 13 de novembre de 2015 al Festival Temporada Alta.

bord a *La Société du Spectacle* segons la qual el mite és «la construction unitaire de la pensée qui garantit tout l'ordre cosmique autour de l'ordre que cette société a déjà en fait réalisé dans ses frontières» (1992: 127), sembla lícit aventurar que el joc amb el mite del teatre de Mestres arrela en l'exploració dels fils mitològics constitutius d'un entramat social que pretén estar fonamentat en una racionalitat de tall cartesiana. Així, d'alguna manera, i fent servir una terminologia derridiana, el mite opera en termes d'agitació, és a dir, té la funció de plantejar una indagació escènica dels fonaments de racionalitat, història o llenguatge.³ És a dir, que el mite és un instrument per portar el *logos* o, el que és el mateix, el llenguatge al límit, tal com molt encertadament ja havia apuntat Alba Tomàs amb referència a la dramaturgia de Mestres.⁴

És a dir, els mites no només són els relats mitològics clàssics, sinó també l'entramat simbòlic que constitueix el sentit últim de la identitat col·lectiva, els relats compartits que van des de la rondalla fins a un cert imaginari poètic o social. En aquest sentit, s'examina un cert univers mític integrat en el contracte social, que està conformat tant per

3. En el text «Cogito et histoire de la folie» Jacques Derrida comenta: «Ce qui revient à faire comparaître une détermination historique de la raison devant le tribunal de la Raison en général. La révolution contre la raison, sous la forme historique de la raison classique, bien sûr (mais celle-ci n'est qu'un exemple déterminé de la Raison que l'expression "histoire de la raison" est difficile à penser et par conséquent aussi une "histoire de la folie"), la révolution contre la raison ne peut se faire qu'en elle, selon une dimension hegelienne à laquelle, pour ma part, j'ai été très sensible, dans le livre de Foucault, malgré l'absence de référence très précise à Hegel. Ne pouvant opérer qu'à l'intérieur de la raison dès qu'elle se profère, la révolution contre la raison a donc toujours l'étendue limitée de ce qu'on appelle, précisément dans le langage du ministère de l'intérieur, une agitation. On ne peut sans doute pas écrire une histoire, voire une archéologie contre la raison, car, malgré les apparences, le concept d'histoire a toujours été un concept rationnel. C'est la signification "histoire" ou "archie" qu'il eût peut être fallu questionner d'abord. Une écriture excédant à les questionner, les valeurs d'origine, de raison d'histoire, ne saurait se laisser contenir dans la clôture métaphysique d'une archéologie» (1967: 59).

4. En el seu article «A l'encalç de Proteu. Una panoràmica de la dramaturgia d'Albert Mestres», Alba Tomàs (2018) comenta: «El llenguatge verbal topa una vegada i una altra amb els seus límits, fins al punt de posar en evidència que no només no és una eina ineficaç per garantir la comunicació, sinó que fins i tot la pot fer impossible».

passatges de l'*Odissea* com per una ampolla de ratafia.⁵ Sigui com sigui aquesta equiparació de referents cultes com, per exemple, les obres d'Èsquil *Agamèmnon* i *Les coèfores* (TOMÀS 2017: 281), amb una versió de la cançó popular *Els segadors*,⁶ base de l'himne homònim, crea un aliatge inhabitual, una teatralitat que permet entreveure un seguit de convencions que giren entorn de la pulsio.

En els textos de Mestres, la intertextualitat està al servei d'un gest de contrapunt: el contrast entre referents diversos permet que variïn el seu sentit original i amb aquest fràgil equilibri es basteix una noció de teatralitat que explora els nostres fonaments psíquics i socials, tant col·lectivament com individual. La quantitat de referents diversos del conjunt de citacions, al·lusions i glosses és realment ingent. I no només ingent, sinó que és inherent a la base de la seva dramaturgia: les referències són els fils que teixeixen el seu entramat dramàtic.

Tal com Francesc Foguet ha assenyalat en la introducció del *Teatre nu*, la dramaturgia de Mestres «està inoculada d'un esplèndid bagatge lector que se sedimenta en els seus replecs i de vegades aflorea a la superfície i altres s'hi manté de manera imperceptible» (2022: 14). Certament, Mestres és un dramaturg d'una cultura fabulosa i, probablement, el teatre català no havia topat amb una escena construïda a través d'un entramat tan complex de referències des de Salvador Espriu.

A diferència d'Espriu, però, Albert Mestres no té cap problema a reconèixer tots els seus referents, encara que siguin moderns o contemporanis. Fins i tot en la peça que obre el volum *Contes estigis o el cabaret dels morts*,⁷ just abans del *dramatis personae* trobem la nota següent:

L'autor vol reconèixer el deute amb Humty Dumpty, Jordi Centelles, don Ramón del Valle-Inclán, Aleksandr Puixkin, Petroni, Pompeius

5. A la primera escena del cinquè acte de *Dos de dos* trobem l'acotació següent: «Manelic al balcó beu ratafia i fuma un caliquenyó». (MESTRES 2022: 415)

6. L'obra *Temps real*, estrenada el 8 d'febrer de 2007 a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya.

7. *Contes estigis o el cabaret dels morts* va ser estrenada el desembre de 2004 a la Sala Muntaner; el 1993 se n'havia publicat la primera edició a la revista *Assaig de Teatre*.

Gener, Federico Fellini, Ibn Hazm de Còrdova, Wu Jingzi, Llucà de Samòsata, Giacomo Leopardi, la senyora Persèfone i el senyor Hades. (MESTRES 2022: 28)

També a 1714. *Homenatge a Sarajevo*⁸ trobem la següent nota paratextual:

He de reconèixer el deute directe i volgut amb Joaquim Albareda, Joan Amades, Cesare Beccaria, Mahmud Darwix, Èsquil, J. W. Goethe, Joan Guàrdia, Sylvia Plath, Jean-Jacques Rousseau, Ruzzante, el marquès de Sade i William Shakespeare. (MESTRES 2022: 156)

Aquests diversos nivells de concreció al·lusiva són la base d'aquest entramat complex i intricat, pel qual desfilen personatges com Caront, Ulisses, Cesare Beccaria, la Castafiore, Plini el Vell, Manelic, Ibn Qzman, Antígona, Quiró, Príam, Apollo, Greta Thunberg, Anticlea, el marquès de Sade, Merlí, Russalka, Friday o l'autor mateix, que conviuen amb d'altres caràcters, ja siguin definits o genèrics com ara l'ermità, un bòer, l'esclava, patges, actor, públic, dos vaguistes, quatre turistes, botxí, senat, guerrers aqueus i guerrers troians.

Només fent una ullada a l'elenc dels personatges de les seves obres, és evident que l'hibridisme és a la base de la seva dramaturgia. Tanmateix, escènica i estètica, què comporta aquesta exacerbació de l'hibridisme? Intentarem respondre aquesta qüestió.

3. TRENCADÍS TEMPORAL

En primer lloc, aquest hibridisme de referents permet dur a terme una operació de condensació temporal, així es permet la confluència de diversos plans temporals i històrics, que sovint es confonen també amb els diversos universos de ficció. Un exemple d'això el trobem, com ja indica el títol, a 1714. *Homenatge a Sarajevo*. En

8. *Homenatge a Sarajevo* va ser estrenada el 23 de juliol de 2004 en el XVIII Festival Castell de Peralada i el mateix any havia estat publicada per l'editorial Arola.

aquesta obra trobem escenes com la conversa entre el poeta palestí Mahmud Darwix (1941-2008) i un soldat israelià, una conversa entre Cesare Beccaria (1738-1794) i Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) o una platja on arriben vaixells d'ajuda internacional de la FORPA, una Força Organitzada de Representació de Països Autoritzats, unes sigles que recorden inevitablement les de l'OTAN. Totes aquestes amalgames fan que la proclama de Rousseau «L'home és bo per naturalesa», que apareix a la «Imaginària 2», sembli una broma de mal gust. En tot cas, la reflexió política té un abast que supera el moment històric concret: la superposició de plans permet copsar la crueltat més sàdica, però també tot el fonament hipòcrita que la permet, com sembla recordar el cor d'ONGs: «Sigues bo com nosaltres/ i sent-te bo amb nosaltres» (MESTRES 2022: 185). L'anacrònica convivència del cor amb el marquès de Sade permet accentuar la ridiculesa de la pretensió del cor d'ONGs, com recorda el marquès a l'escena següent:

MARQUÈS DE SADE: El gran menja el petit,
 el lleó menja el cérvol.
 Què és en un món tan tèrbol
 i violent la guerra?
 I què és, senyors, la terra,
 les vísceres del món?
 Un tou de cossos on
 s'acumulen els morts,
 els dèbils com el forts,
 dels mil·lennis passats.
 Som uns desesperats.
 La pura veritat
 és que la crueltat
 és l'energia humana,
 en la forma més sana,
 sense haver-se embrutat
 de la civilitat,
 una virtut, no un vici,
 l'instint i no el caprici. (MESTRES 2022: 186)

Aquest joc anacrònic deliberat que també podem trobar, per exemple, a *Dos de dos*, en què Manelic i Helena canten en un cancan: «Lladres/ venen en pateres/ ens foten la feina/ i omplen la seguretat social» (MESTRES 2022: 401). O també a *La partida o Còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe*⁹ quan, entre d'altres personatges, entra Plini el Vell al sopar cantant: «Bon dia, soc Plini el Vell./ A mi em va enxampar la lava/ fent camí cap al vaixell/ i brindant pels déus amb cava» (MESTRES 2022: 270).

Així doncs, aquesta superposició temporal permet una aproximació farsesca a moments històrics cèlebres. D'aquesta manera, si els límits entre plans històrics i ficticis es desdibuixen, també es difuminen les fronteres entre factualitat i ficció. O més ben dit, s'hi observa un subconscient col·lectiu que està format per una realitat no tan sols factual, sinó també mítica.

4. HIBRIDISME DISRUPTIU

Aquest trencadís referencial també suposa, evidentment, una barreja de gèneres i modalitats expressives. Sovint s'ha destacat la qualitat poètica de les propostes de Mestres i, de fet, al text «Poètica», publicat el 2016 a la revista *Pausa*, el dramaturg comenta: «El meu teatre busca comunicar una experiència poètica» (MESTRES 2016). Aquesta experiència poètica no és únicament lingüística, sinó també escènica.

L'escena no és vista només com un espai verbal, sinó que aquest trencadís referencial també té una dimensió sonora, corpòria i pictòrica. A més, a la manera de Brossa —Foguet ja ha subratllat l'influx de Brossa en el teatre de Mestres (2022: 8)—, Mestres posa els mites al nivell de la quotidianitat. Així, a *La bufar* la recreació dels textos homèrics se situa als antípodes de l'heroisme èpic i en comptes d'Ulisses, l'hàbil i astut, trobem el titella ridícul (FOGUET 2023: 28). En l'obra, també podem trobar Ulisses engegant Calipso en els termes següents: «Foto el camp d'una vegada/ i santes pasqües/ d'una vegada» (MES-

9. *La partida o Còctel de gambes* va ser estrenada en un taller de l'Institut del Teatre i el 31 de gener de 2013 es va representar a la Sala Brossa.

TRES 2022: 7). Així mateix, hi trobem escenes poètiques com el diàleg entre Ulisses i la seva mare morta, Anticlea,¹⁰ i moments grotescos amb el rei d'Ítaca guardant els porcs a la cort del corral. De fet, Telègon parla del seu pare en els termes següents:

TELÈGON: A cada porc li ve el seu Sant Martí
i on és el senyor de la guerra
on és?
Jo només veig un sac d'ossos
una pelleringa
una pelleringa només veig
amb un braç com una canya
i un gaiato a la mà
una pelleringa amb gaiato
veig
encorbada sobre els fems dels garrins. (MESTRES 2022: 127)

També a *Dramàtic*¹¹ les tres veus femenines (TeaA, TeaB i TeaC) que, a la manera d'un Prometeu, estan sotmeses a un suplici constant pel fet de ser dones. El record constant i angoixat ens evoca un univers marcat per l'Elena Francis i el cuplet de la Marieta de l'ull viu és el preludi de l'abús sexual repetit del pare, un abús camuflat amb «conillets conillets a amagar a amagar que la llebre és a caçar» (MESTRES 2022: 153). En tot cas, els parlaments desendreçats i sovint desesperats creen una oralitat frenètica que allunya l'obra de qualsevol solemnitat tràgica.

10. A l'escena titulada «L'Infern» trobem el fragment següent: «ULISSES: Per què no em mires/ deixa'm plorar/ no em mires a la cara/ mare/ a la cara? ANTICLEA: Ja no és/ la marona amiga que t'alegrés el cor que m'estimo/ Ulisses esplèndid/ ja no és/ la llet dels teus dies/ és només un reflex d'un somni/ més ençà del riu Lament/ només un somni/ el buf només d'un somni/ més ençà del riu Lament/ i mentre allà ens recorda algú/ més enllà del riu Lament/ som una ombra insensible/ més ençà del riu Lament/ que vola i voleia/ sense carn ni ossada/ vola i voleia/ per la riba fangosa/ vola i voleia/ més ençà del riu Lament/ i després ens anem esvaint/ fins que la mala memòria/ més enllà del riu Lament/ esborra del tot/ esborra la marona amiga/ esborra la llet dels teus dies/ més ençà del riu Lament» (MESTRES 2022: 106).

11. *Dramàtic* va ser estrenada el 10 de gener de 2002 a l'Espai Escènic Joan Brossa.

A *Temps real* conviuen rèpliques de les traduccions ribianes d'Èsquil amb personatges rentant els plats o escombrant —de fet, totes les escenes de l'obra passen en diverses cuines. Al ballet *Aquilles i l'estupor*¹² el fill de Tetis és un nen que té un reguitzell inacabable de preguntes per a Quiró i que repeteix incansablement la pregunta, quan aquesta és defugida pel seu interlocutor. Els perquès fan que es vagin desgranant unes respostes que converteixen els relats mitològics en aclariments per a infants. En alguns moments de la peça la mitologia s'explica com una conversa de secrets i xafarderies entre dues nenes:

DEIDAMIA: No ho saps tia? Diuen que no és filla del seu pare, Tindareu, tia, sinó que Zeus com a cigne, amb la complicitat de la seva filla Afrodita convertida en àguila que feia com que el perseguia, va passar per davant de Leda, i llavors a Leda li va fer molta pena i va abraçar el cigne, i Zeus, tia, s'arremanga i aprofita per fer allò amb ella, però llavors, que bo, a la nit hi va Tindareu, el marit de Leda, i també vol fer allò amb ella, tia, i al cap d'un temps va la Leda aquesta i pon dos ous...
PIRRA: Dos ous?

DEIDAMIA: Sí, tia, dos ous. (MESTRES 2022: 431)

Mestres situa el mite al «nivell de la confusa vida» (ESPRIU 1993: 73) i ho fa a partir de la subversió verbal. Aquest aldarull de base lingüística es ramifica en diversos procediments que tenen un objectiu comú: observar com el mite s'imbrica en la quotidianitat de manera no sempre perceptible. Més enllà de la deessa Venus, la nit de caramelles o la filla del mar confegeixen el nostre univers recognoscible.¹³ Així, es produeix sovint una simbiosi entre l'univers mític català i el clàssic, com la referència implícita al Comte Arnau en la glossa de la

12. *Aquilles i l'estupor* va ser estrenat dins del Festival Grec de Barcelona el 28 de juliol de 2015 al Mercat de les Flors de Barcelona.

13. L'obra *La bufa* comença amb el «Plany de la mort de Venus», que s'inicia amb els versos següents: «Nit de caramelles/ quan va morir Venus/ parlaven les velles/ d'ulls ben poc ingenus/ deien amb malícia/ si no a la mala mort/ i amb tot impudícia/ agafa't que és fort/ la filla del mar/ havia acabat/ no gens lluny de far/ com un drap tirat/ i de la pròpia mà» (MESTRES 2022: 71).

història d'Ulisses i Penèlope, que recorda aquesta qualitat arquetípica i repetitiva del mite.¹⁴

A més, aquesta revivificació verbal del mite es duu a terme a través de la cadència de dites, refranys, frases fetes. No oblidem que, tal com ha assenyalat Francesc Massip (2013), la poesia escènica de Mestres té un esplèndid sentit del ritme. En aquest sentit, la maniobra de recupear les ressonàncies i ecos de la paraula és el que permet la desconstrucció del substrat mític a través de la descontextualització. L'acarament de diversos horitzons ficticis i històrics permet subratllar la dimensió mítica del nostre univers psíquic, social i polític. L'element aglutinador que permet aquesta convivència de plans té a veure sovint amb els ressons del llenguatge. Així, un recurs com la cançó popular, sovint plena d'apariats, revela també les perversions comunicatives inherents a l'ordre social. I, a més, sovint és un moment de distensió humorística. L'element folklòric permet contrapuntar el tràgic i fer un apropament a una realitat quotidiana, tot mostrant-ne uns elevats graus de crueltat. El trencadís referencial canvia l'angle de percepció de l'escena i, per tant, la percepció del món.

5. CONCLUSIÓ

Tal com ja havia assenyalat Pareyson (1987: 35), encara que la tradició i la innovació puguin col·lidir aparentment d'una manera violenta, estan unides per una solidaritat originària profunda, atès que tot acte d'innovació aconsegueix fonamentar una tradició. És en aquest sentit que cal entendre, doncs, el diàleg que les peces escèniques de Mestres estableixen amb la tradició clàssica: des de la concepció que la innovació és col·lisió amb la tradició, alhora que n'és una continuació.

Aquesta continuació fa que la capa grandiosa que recobreix la tradició clàssica es dissolgui en la mitologia contemporània. Aquest procés de dissolució, evidentment, permet clapes de l'emoció dels antics

14. Per exemple, a «La cançó de les ciutats» de *La bufa* trobem els versos: «*i jeure i dormir a l'espaiós casal/ amb la doneta igual/ valga'm Zeus val*» (MESTRES 2022: 117).

mites, però també fa que vegem que els pilars racionals del coneixement configuren la nostra concepció del món, aparentment basada en el *logos*, són profundament mítics.

La revisitació del mite a través d'una ritualitat escènica carregada de ressons verbals apella a un inconscient lingüístic col·lectiu subjecte a una propulsió instintiva i emotiva, sovint racionalitzada per l'entramat sociopolític. El trencadís referencial —aquest vaivé entre creació i recreació— permet justament copsar que el subconscient individual i col·lectiu és essencialment mític.

BIBLIOGRAFIA

- BALANÀ (2016): Glòria Balanyà, «L'home rere la ploma. Entrevista a l'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/lhome-rere-la-ploma-entrevista-a-lalbert-mestres/>> [Consulta: 22 febrer 2024]
- DEBORD (1992): Guy Debord, *La Société du Spectacle*, París: Gallimard.
- DERRIDA (1967): Jacques Derrida, «Cogito et histoire de la folie», dins: Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, París: Éditions du Seuil, p. 51-97.
- ESPRIU (1993): Salvador Espriu, *Antígona*, edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles, Barcelona: Edicions 62, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.
- ESPRIU (1995): Salvador Espriu, *Primera història d'Esther*, edició crítica i anotada amb estudi introductor i a cura de Sebastià Bonet, Barcelona: Edicions 62, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.
- FOGUET (2022): Francesc Foguet, «Introducció», dins: Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12, p. 7-22.
- FOGUET (2023): «Els cicles mítics al teatre d'Albert Mestres» *Estudis Romànics*, núm. 43, p. 27-47.
- MASSIP (2013): Francesc Massip, «El teatre català i (espanyol). Panorama del teatre català des del final del segle xx fins a l'actualitat» *Estudis Escènics*, núm. 39-40, p. 207-265. <<https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/266831>> [Consulta: 22 febrer 2024]
- MESTRES (2016): Albert Mestres, «Poètica», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/poetica/>> [Consulta: 22 febrer 2024]

- MESTRES (2022): Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12.
- PAREYSON (1987): Luigi Pareyson, *Conversaciones de estética*, Madrid: Visor.
- RIERA (2007): Pere Riera, «Albert Mestres (entrevistat per Pere Riera)», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 27 (juliol), p. 74-76.
- SANTAMARIA (2007): Núria Santamaria, «Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cinc anys», dins: Jordi Malé i Eulàlia Miralles (ed.), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, p. 199-219.
- SZPUNBERG (2021): Victoria Szpunberg, *El pes d'un cos*, pròleg de Miquel Cabal Guarro, Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, Departament de Cultura.
- TOMÀS (2017): Alba Tomàs, *Electra: mite i recreació en el teatre català contemporani*, tesi doctoral dirigida per Victòria Alsina i Enric Gallén, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- TOMÀS (2018): Alba Tomàs, «A l'encalç de Proteu. Una panoràmica de la dramaturgia d'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 40.
<<https://www.revistapausa.cat/a-lencalc-de-proteu-una-panoramica-de-la-dramaturgia-dalbert-mestres/>> [Consulta: 22 febrer 2024]