

BROSSA, BECKETT, MESTRES: CONVERGÈNCIES I DIVERGÈNCIES

JOAN CAVALLÉ

Dramaturg

En el transcurs del Simposi «Albert Mestres: una indagació dels límits», que va tenir lloc a la seu de l'Institut d'Estudis Catalans el passat 1 de març, es va fer esment a les influències que es perceben en el seu teatre i, molt especialment, i repetidament, es van destacar els dos noms que figuren al títol del present escrit, juntament amb al seu. Més tard, ja a casa, no parava de donar voltes a la manera com cada un d'aquests autors havia influït en l'obra de l'autor objecte d'estudi i, de totes aquelles voltes, en va sortir aquesta reflexió. Convé aclarir, abans de qualsevol altra consideració, que la meua opinió sobre el teatre d'Albert Mestres no és la d'algú que se'l mira des de fora, des de la soledat de la lectura o la invisibilitat del pati de butaques, sinó d'algú que hi ha trenat unes quantes complicitats. L'he editat i ell m'ha editat a mi, no pas per cap compromís de l'un amb l'altre, sinó perquè les obres respectives ens entusiasmen. Hem engegat alguns projectes en comú, com *Zona drama*, o he col·laborat en alguns de seus, com *Veus Paralleles*. Ell ha dirigit textos meus (però no al revés: no sabia com fer-ho). I, a més, hem compartit opinions, de vegades al voltant d'una taula parada, o en el context d'algun acte acadèmic.

De fet, cal començar dient que la influència de Beckett i Brossa és una realitat a la qual ha fet referència el mateix autor, tant en escrits seus com en entrevistes. Així, per exemple, a l'article «Text teatral i literatura», inclòs en el volum *La dramaturgia als Països Catalans*, publicat per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana el 2005, deia:

Una de les primeres preguntes que em vaig fer quan vaig tornar a escriure teatre, després d'un silenci crític d'uns deu anys, va ser: com escriure teatre sense ignorar les aportacions, per exemple, de Beckett o Brossa? Joan Brossa era amic íntim del meu pare i a mi em va ser sem-

pre presentat com l'únic model vàlid. Evidentment, com a bon adolescent, això va convertir Brossa per a mi en el contramodel, allò que no havia de fer. Però alhora m'era impossible ignorar la seva obra. Bona part de la lluita va consistir a buscar una via no brossianobeckettiana per a un teatre compromès amb la contemporaneïtat (l'obra d'art com a objecte, la realitat com a convenció, les capes de la realitat, el punt de vista, la irrepetibilitat de l'acció, etcètera). Avui, superada aquella fase, tinc situada l'obra de Brossa i de Beckett en el lloc de respecte que es mereix, perquè ja no m'engavanya ni em condiciona. (MESTRES 2005: 24)

Alhora, Francesc Foguet, en el pròleg a l'obra dramàtica completa de l'autor objecte d'estudi, publicada el 2022 sota el títol *Teatre nu 1990-2020*, d'una banda, estableix un ampli ventall d'influències per a l'autor, «que van de Samuel Beckett a Thomas Bernhard, passant per Vladimir Maiakovski, Bertolt Brecht, Michel de Ghelderode o Joan Brossa» (FOGUET 2022: 7-8). El mateix Foguet, juntament amb Manuel Molins, en prologar *La partida o Còctel de gambes*, consideren l'obra com «un combinat que recorda tant el teatre medieval o la mixtura barroca com la dramaturgia de Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Salvador Espriu o Joan Brossa» (FOGUET i MOLINS 2009: 11). Però alhora, segons Foguet mateix, en referir-se exclusivament al teatre breu de Mestres, aquestes influències queden més delimitades: «Es tracta de propostes més experimentals que, molt marcades per Samuel Beckett i Joan Brossa o per la recreació sincrètica dels clàssics, apunten cap a provatures minimalistes» (FOGUET 2022: 7-8).

Per diversificar una mica més l'opinió que estudiosos i crítics tenen sobre les influències que es perceben en el teatre d'Albert Mestres, apuntarem la de Francesc Massip, que en destaca «la qualitat poètica i el rigorós treball d'elocució, cosa que el vincula al mestratge brossià més primigeni» (MASSIP 2013: 248). Ramon Simó també esmenta Brossa entre els referents de Mestres, encara que això no vol dir que el consideri brossià. En parlar de la passió d'Albert Mestres per l'òpera, diu: «Els seus referents l'hi havien de conduir per força: Brossa, Santos, Mestres-Quadreny...» (SIMÓ 2018). Pel seu cantó, Núria Perpinyà, al seu estudi sobre el teatre català d'avantguarda de les darreres dècades, on comenta algunes de les obres de Mestres, qualifica *Zwdu o El dubte / Le doute / Der Zweifel* com «d'estil beckettian» (PER-

PINYÀ 2018: 90). I Marc Chornet, tot referint-se a *La partida o Còctel de gambes*, manifesta que Mestres «s'acosta com pocs a Beckett o a Heiner Müller» (CHORNET 2016).

Curiosament, discrepa de la sistemàtica adscripció del teatre de Mestres al món brossià algú que en coneix prou bé la producció, ja que l'ha dirigit en més d'una ocasió. Em refereixo a Joan Castells, segons el qual:

Hi ha gent que vol veure en el teatre de l'Albert la influència brossiana. Jo no la hi veig. L'escriptura dramàtica de Mestres se sustenta per ella mateixa, podríem dir que «mestreja». A Dos de dos hi podem veure, en algun cas, trets de Harold Pinter. Però també és cert que, en aquest cas, sí que s'apropa a la teatralitat de Joan Brossa, especialment en una utilització renovada dels gèneres populars. (CASTELLS 2016)

En la meua opinió, els adjectius *brossià* i *beckettià*, o, el que ve a ser el mateix, considerar un text dramàtic com a influït per Joan Brossa o Samuel Beckett, es fa sovint amb una certa lleugeresa o superficialitat, atenent més a algun aspecte formal concret o, encara pitjor, a la consideració de brossià tot el teatre poètic i de beckettianisme tot el teatre de la sostracció.

Crec que és obvi partir de la idea que Brossa es troba al començament de la trajectòria de Mestres, perquè això és un fet que corrobora la biografia d'ambdós autors. Ara bé, en aquell camí de recerca d'una via pròpia, troba molts altres autors, com deia Foguet, i els estudia, assimila, adapta, digereix i transforma. N'hi ha més d'un que deixa una bona empremta en ell. Per exemple, Bernhard. O Meyerhold. Però hi ha una certa coincidència en diferents aspectes de Beckett que l'atreuen especialment i que el marquen, sobretot, en les darreres obres. De les peculiaritats d'aquest itinerari, de les convergències i les divergències, van les següents pàgines. No s'entengui, però, que ens trobem davant d'un estudi exhaustiu. Es tracta d'un seguit de reflexions sobre el que aquests grans noms de l'escena contemporània em provoquen quan els aparello a Mestres.

BROSSA

L'estudi de les influències rebudes per qualsevol artista pot abordar-se de moltes maneres i tocant a molts aspectes diferents. Les influències poden ser ocultes o exhibides amb total claredat, poden fer referència exclusiva a aspectes com la forma, la tècnica o la temàtica, o poden tenir un valor més general, conceptual i filosòfic. La influència pot produir-se pel mestratge, la que es transmet de professor a alumne, però també per lliure elecció de l'artista, o de manera imperceptible, la que ve donada per l'ambient general, la moda, allò que constitueix un tret d'època. En aquest darrer cas, l'autor de vegades és inconscient de la influència rebuda. (Ja hem vist, però, que aquest no és el cas de Mestres respecte de Beckett i Brossa.) L'estudiós que es proposa esbrinar les influències rebudes per qualsevol autor té un primer còmplice en la biografia del personatge, en què es troben els contactes personals, les coneixences, les convivències, les complicitats, els intercanvis que han pogut tenir a veure en el procés creatiu. És així com, per exemple, sol atribuir-se que una de les influències fonamentals de Beckett va ser la de James Joyce. Irlandesos tots dos, es troben a París i el més jove col·labora amb el més vell (fins i tot la filla de Joyce s'enamora de l'altre, sense èxit). Precisament, una coincidència de Mestres amb Beckett és aquesta: la necessitat de diferenciar-se del predecessor, per tal que el rastre biogràfic no el convertís en un simple epígon. Universitats, residències d'estudiants, cafès i tertúlies literàries, revistes i editorials són alguns dels gresols en què, en temps no massa allunyats del nostre i encara ara, es produïen aquesta mena d'intercanvis i influències.

En el cas d'Albert Mestres, és prou conegut i ha estat a bastament comentat el tracte freqüent que va tenir amb Joan Brossa durant la seva joventut. Ell mateix explica com era un habitual de casa seva, ja que els seus pares, el compositor Josep M. Mestres Quadreny i la ballarina Maria Teresa Emilió («Terri Mestres» de nom artístic), havien treballat en diverses ocasions amb el poeta. Pere Riera ho resumeix de manera gràfica: «Va començar [Albert Mestres] a escriure als 15 anys, sentint de gairell les converses del pare amb un bon amic, Joan Brossa.» I Mestres reconeix l'afinitat amb Brossa, tot i que de seguida ma-

tisa: «Ell [Brossa] era amic del meu pare i teníem una certa relació personal. Per a mi no va ser el model, sinó el contramodel, allò que calia superar. Però amb el temps reconec diversos trets conceptuals que ens uneixen» (RIERA 2007). En una entrevista posterior, és encara més explícit respecte a la influència, no només de Brossa, sinó també del pare:

Per a mi el meu pare va representar un obstacle a superar, no només perquè era compositor, sinó perquè el seu amic íntim era Joan Brossa. I jo pensava que no podia fer teatre com Joan Brossa però també que no podia fer teatre com si Joan Brossa no hagués existit. M'ho posava bastant complicat. Tant de l'un com de l'altre, i sobretot del meu pare en els darrers vint anys (arran dels llibres que ha publicat i que jo he controlat una mica), m'adono que, sense ser-ne conscient, compartim una idea que probablement em ve d'ell, que és la qüestió de la forma. És a dir, entendre la forma com a contingut, l'obra d'art com a objecte significatiu autorreferent. (BALAÑÀ 2016)

Ja més específicament tocant al paper de Brossa, explica:

Brossa es va convertir en un model a no seguir però després he utilitzat recursos seus i m'ha fet entendre una cosa, i és que en teatre tot pot formar part del joc, fins i tot els elements més marginals i insignificants. Brossa fa una cosa, que no sé si he descobert jo però no he vist que se'n parlés enlloc, i és que les entrades i sortides creen un llenguatge propi que genera significat. I Brossa hi juga, perquè si un personatge entra per aquí i surt per aquí, després torna a entrar per aquí i nosaltres estem creant un metaespai, és a dir, si som en un menjador i hi ha una casa més enllà, doncs està trencant l'espai, sense res. Només amb les entrades i les sortides. I ell hi juga molt, i me n'he adonat més tard, quan jo ja hi havia jugat també. (BALAÑÀ 2016)

Queda clar, en tot això que s'ha apuntat fins aquí que Brossa és per a Albert Mestres com una mena de punt de partida. El teatre brossià li va penetrar sense adonar-se'n. El vivia en el seu ambient més íntim; me'l puc imaginar (sense saber-ho del cert) assistint a espectacles de Brossa, o connectat amb la teatralitat brossiana, i rebent tot allò amb la mateixa naturalitat que qualsevol futur dramaturg assumeix el teatre

dels clàssics o dels consagrats contemporanis. Se m'acudeix explicar-ho amb el concepte d'osmosi: Brossa s'incorpora en el món d'Albert Mestres per osmosi. Pot ser exemple d'això l'espectacle *Suite bufa*, creat per Mestres Quadreny i Brossa, amb la participació de Maria Teresa Emilió com a ballarina, estrenat el 1966, quan Albert Mestres només té sis anys, i que el mateix Albert torna a posar en escena, junt amb Mireia Chalamanch, el 2002, amb el títol *Sata-Suite-Bufa-Na*, que dona un tomb a l'original, posant una obra (la Suite citada) dins una altra (Sata-na). El 2014, Albert Mestres va tornar a dirigir la Suite bufa, al MACBA, aquesta vegada sense l'entrepà Satana.

En un dossier dedicat a Brossa de la revista *Pausa* es deia: «Estem en deute amb Joan Brossa» (PAUSA 1992). La frase es pot interpretar de moltes maneres, perquè són moltes les aportacions que Brossa va fer a la nostra escena. Una de ben distintiva és la d'eliminar barreres entre art visual, literatura i teatre per parlar de poesia. Poesia discursiva, poesia visual, poesia escènica, però tot poesia. Poesia escènica com a oposada a poesia narrativa, èpica. Precisament, un dels més antics records meus relacionats amb Albert Mestres (no el més antic, però) és participant en una taula rodona, a València, l'any 2003. Recordo que, a més de l'Albert i jo mateix, hi havia Alexandre Ballester, Manuel Molins, Toni Cabré, Rodolf Sirera, Mercè Sarrias, Pep Tosar... De sobte, d'entre el públic, sorgeix una veu. Era la recordada Maria-Josep Ragué-Arias que preguntava si en la concepció dramàtica de cadascun de nosaltres continuava tenint importància la faula, és a dir, el relat, la història. D'entre tots els autors que vam contestar la pregunta, si la memòria no em falla, crec que l'única veu discrepant va ser la d'Albert Mestres, que va dir, amb seguretat, que per a ell no en tenia. A mi, més que l'afirmació en si, el que em va quedar gravat va ser la seguretat amb què la deia. Perquè, de fet, en aquell moment, jo ja havia escrit, publicat i estrenat unes quantes obres que no es basaven en la faula, però no en tenia la seguretat. L'Albert, en canvi, sí. Aquesta és una de les petges més clares que Brossa deixa en el teatre de Mestres. Una de les més clares perquè és de caràcter fundacional, perquè presideix tota la seva trajectòria com a creador d'artefactes escènics, perquè aplicant-la de maneres molt diferents (i fins admetent que sovint fa concessions a la faula), sempre hi és present.

Crec que Mestres és un dels pocs autors actuals que ha explicitat en una mena de manifest, titulat significativament com a «Poètica» (MESTRES 2016), les pretensions i els límits del seu teatre. Tot és molt clar, precís i contundent. Ho publica el 2016 i això vol dir que ja porta dues dècades i mitja d'escriptura per a l'escena. Per tant, no l'hem de llegir només com un manifest d'intencions, sinó com un balanç de la trajectòria. En aquest text, Mestres fa unes quantes asseveracions molt contundents. En la primera diu, i amb això gairebé ho resumeix tot, que el seu teatre «busca comunicar una experiència poètica». En la segona, que complementa la primera, afirma que en el seu teatre «no hi ha intenció d'explicar una història». Però matisa: «En tot cas, si hi ha una història, aquesta és un pretext, un instrument més per assolir l'experiència poètica. La història és indiferent.» En el mateix text, Mestres parla de la importància de la metàfora (punt en què coincidiria amb Brossa i parcialment amb el Beckett del començament); però també «de provocar l'emoció i alterar el flux vital quotidià d'uns i altres», és a dir, dels professionals i dels receptors de l'espectacle.

Com explicava el mateix autor, una de les coses que li preocupaven a l'hora d'escriure teatre és que el pes de Brossa fos massa absorbent. Per això, parla d'ell com de contramodel. Per superar aquest ròssec, els camins són clars. D'una banda, ser molt conscient d'allò que vol mantenir de les lliçons de Brossa; en segon lloc, obrir portes i deixar-se penetrar per altres influències; i, en tercer lloc, buscar camins propis. Després hi tornarem, però de moment deixem escrit que, pel que fa al primer punt, Mestres absorbeix tot un seguit de recursos utilitzats per Brossa, com ara els procedents del món del circ, tant en forma de personatges com en forma de gags i moviment escènic, la incorporació d'elements procedents d'altres arts, com ara la música i la dansa, però també el llenguatge audiovisual. Pel que fa al segon punt, ja hem consignat abans la llista d'altres influències detectades per Foguet. A més a més, convé deixar constància que pel camí troba, com a espectador, i li deixen alguna marca o no, el Living Theatre de Judith Malina i Julian Beck, La Fura dels Baus, companyia amb la qual més tard col·laborarà en una ocasió, el Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, o la Pina Bausch de Wuppertal. Pel que fa al tercer punt, apuntem de moment que Mestres crea un conjunt d'obres que

semblen formar un tot, com un mosaic de peces de diferents dimensions, formes i colors. Tocant a les formes, crec que pot assegurar-se que cada obra de Mestres és diferent, que hi ha una voluntat clara de no repetir-se. En això, la diferència amb Brossa és clara. Brossa va inventar un llenguatge i el va explotar a gratcient i de manera exhaustiva. En això s'assemblava als seus amics artistes (Miró, Ponç, Tàpies...), que procuraven treure tot el suc possible de cada troballa. Mestres, en això, es comporta de manera diferent. Cada obra, és a dir, cada troballa, comença i s'acaba en si mateixa. Hi ha una voluntat força clara de no repetir-se. És per això que a cada obra ens sorprèn, perquè és totalment nova. Pel que fa als temes, estan molt delimitats en uns quants de molt grans, d'entre els quals el binomi mort-violència, amb les seves derivacions, junt amb la identitat, tant individual com col·lectiva, serien els punts neuràlgics.

BECKETT

Si atribuir al teatre d'Albert Mestres una influència de Brossa ha esdevingut una mena d'obvietat d'origen biogràfic (Mestres va trobar Brossa, sense cap decisió prèvia, en el seu punt de partida), l'encontre amb Beckett requereix d'una certa voluntat. De fet, potser no tant com podria pensar-se, perquè el dramaturg irlandès és força present com a punt de referència dels autors catalans de les darreres dècades. Ho dic amb reserves, això. És prou evident que la presència hi és. Junt amb Brossa, per exemple, és l'únic autor que dona nom a un espai escènic a Barcelona. La capital de Catalunya no té cap sala dedicada a Guimerà, Rusiñol, Gual, Espriu, Sagarra... però sí a Beckett. No s'entengui això com una reivindicació ni menys com una queixa. És una constatació. Força dramaturgs catalans d'aquestes darreres dècades, també, han reivindicat Beckett com una de les seves influències principals. Amb tot, la seva obra ha estat molt poc representada en els nostres escenaris. Només d'*En attendant Godot*, *Fin de partie* i, en menor mesura, *Happy Days*, se n'han anat fent, amb un cert espaiament, alguns muntatges. També ha estat excepcional portar muntatges beckettians de fora. Només l'any 1990, poc després de la mort de l'autor, la Sala que duu el seu

nom va organitzar un programa força complet (Memorial Beckett) que incloïa, entre altres elements, lectures dramatitzades de set obres breus, llavors acabades de traduir i encara inèdites, i programació de sis espectacles de procedències catalana, espanyola, portuguesa i francesa. En aquest moment, suposem que Mestres es trobava als inicis dels seus temptejos seriosos d'escriure teatre, ja que la seva primera obra data de 1992. Beckett encara no s'hi troba. I, com deia, trobar-se Beckett per la via de la representació no és fàcil. De fet, moltes de les influències beckettianes que s'atribueixen a autors catalans són epidèmiques o indirectes. De vegades es parla d'influències de Beckett, quan la influència és més aviat d'altres autors com Pinter o Sarraute. O Pedrolo.

Albert Mestres va conèixer l'obra de Beckett ben aviat, però va decidir que, com que allò ja estava fet, no calia repetir-ho. En certa mesura, és la mateixa actitud de Beckett que, quan arriba a un determinat punt del seu procés creatiu, ja troba poc interessant insistir-hi. Hi ha, naturalment, elements del teatre de Beckett que s'infiltra en el de Mestres, com passa amb molts altres autors contemporanis. El que sí que puc afirmar és que el teatre de Beckett, globalment considerat, és molt diferent al teatre de Mestres, també globalment considerat. Però, com dèiem, en algunes coses coincideixen, encara que potser hi han arribat per camins diferents.

Primer, les diferències. La primera diferència que jo hi trobo és la manera com, l'un i l'altre, enfoquen el concepte d'«experiment». A mi em sembla que en el cas d'Albert Mestres cada obra ve a ser com un nou experiment; en cada obra s'inventa. En canvi, en Beckett, la impressió que tinc és que totes les obres formen part d'un mateix experiment. Quan aquest experiment acabi, o, més aviat, quan arribi a un carreró sense sortida, haurà de fer marxa enrere i optar per repetir-se o buscar altres camins. En aquest experiment únic, Beckett busca prescindir cada cop de més elements. Redueix progressivament el nombre de personatges, en restringeix els moviments, els encabeix en andròmines que no tan sols els impedeixen moure's, sinó que els invisibilitzen cada cop més, fins que l'únic personatge visible es redueix a un cap (*Happy Days*), una boca (*Not I*) o el moviment d'uns personatges muts (*Acte sans paroles, I i II*). Al final, arribarà el moment en què prescindirà també dels personatges i, per tant, dels actors (*Breath*).

Mestres no entra en aquest joc. Malgrat que ell també parteix de la forma, la forma de cada obra no està, en principi, condicionada per l'obra anterior. Si comparéssim el conjunt de les obres de cada un d'aquests autors amb una fira, crec que podria dir-se que la fira de Mestres consistiria en un seguit d'atraccions cada una diferent de les altres, tot i que amb punts en comú de fons, filosofia i concepte. En canvi, la fira de Beckett consistiria en un seguit d'atraccions molt semblants les unes amb les altres, però diferenciades cadascuna de les anteriors pel fet de ser cada vegada més simples a base de prescindir de recursos i, per això mateix, cada vegada més desoladores (i, també, cada vegada més difícils tant per a l'actor com per a l'espectador).

Una altra diferència clara entre el teatre de Beckett i de Mestres és temàtica. El teatre de l'irlandès gira tot ell al voltant de l'angoixa que li provoca el punt sense retorn on ha arribat la Humanitat. És un món sense comunicació, on ja no pot esperar-se res de bo. Un món sense un futur engrescador. Si els personatges de *Godot* encara esperen, per bé que inútilment, l'escena sense personatges de *Breath* ens mostra aquest món reduït a pures deixalles que acompanyen l'obra de Beckett des de la seva primera novel·la. Només en alguna ocasió aïllada es permet una excepció, com una mena de descans a tant de sentiment angoixant. Per exemple quan, invitat pel Festival d'Avinyó el 1982, surt del seu guió i escriu *Catastrophe*, un text polític sobre el totalitarisme, que dedica a Vaclav Hável, llavors empresonat.

Mestres no juga a espremer la taronja d'un tema fins a la sacietat, sinó que cada obra (si més no les obres llargues, que ell titula «Farses i tragèdies») és una combinació d'un tema d'actualitat, el recurs a d'històries o referències de la tradició teatral i literària, que mai no adopta de manera mecànica, sinó que manipula al seu gust, i la tria d'una forma a propòsit. Abans he dit que les obres de Mestres es podien encabir en dos grans temes. Però dins d'aquesta simplificació de caràcter pràctic, hi trobem molts subtemes. En el cantó temàtic de la violència hi trobem la bèl·lica, la d'intencionalitat política, la que té lloc dins del nucli familiar. En el cantó de la identitat hi ha tant la identitat individual com la col·lectiva, és a dir, nacional. Mestres pot posar en relació la Guerra de Successió a la corona espanyola del s. XVIII, que va acabar amb els drets i llibertats de Catalunya, amb la Guerra dels Balcans de darreries del

segle xx, en què es va perpetrar un genocidi; pot voler comprimir la història de Catalunya en els episodis violents que precedeixen, constitueixen i segueixen el franquisme; pot voler explicar les diferents violències que pateix una dona al llarg de la seva vida a través de tres veus distintes en les seves diferents edats; pot parlar de les diferents formes de morir; dels perills d'un enemic exterior que pot conduir a l'extinció; de l'amenaça del canvi climàtic; de la connexió entre identitat i integritat; de la desconexió intergeneracional; de l'amor; del sexe; de l'especulació financera; de la xenofòbia; de la feblesa...

En general, tocant a la temàtica, Beckett és més abstracte, mentre que *Mestres* concreta molt més, encara que mai no ho fa de manera realista, sinó que construeix una nova realitat a partir de materials de diferent procedència. Això no és obstacle perquè de tant en tant es produeixin coincidències. Així, a *En attendant Godot*, Pozzó replica a Vladímir: «Les dones infanten a cavall d'una tomba, el dia resplendeix un instant, i de seguida torna la nit» (BECKETT 1995: 126). És una imatge que es repeteix en més d'una ocasió, tant en el seu teatre com en la seva narrativa. Parla tant de la fugacitat de la vida, com de la petitesse de la Humanitat en relació amb la grandesa del Tot, tot plegat amarat del seu proverbial pessimisme. *Mestres*, a *La bufa*, fa que un Ulisses en un moment de gran intensitat, s'exclami:

Digues si em mereixo això
o sigui
digues si et vaig demanar
que em portessis al món
et vaig demanar
missenyora la mare
digues si el món és això
digues si el món
és néixer i morir
i ser un buf que vola i voleia
sense carn ni ossada. (MESTRES 2022: 107)

Tocant als temes més habituals, Beckett i *Mestres* es diferencien clarament en la manera com es mostren les parts més dures de la realitat. En Beckett aquestes coses no es mostren; com a molt, es diuen.

Sovinteja el llenguatge sexual; de fet, li agrada fer-hi referència en sentit humorístic, però no en mostra l'acte (com en aquell diàleg de *Fin de partie* entre Hamm i Clov, que és un joc de paraules entre *follar* i *fallar*).¹ En *Mestres*, tant la violència física com el sexe es mostren amb absoluta claredat, en tota la seva cruesa, fins al punt que esdevé un tret distintiu de bona part de la seva obra, no tan sols la teatral. Només cal llegir la novel·la *La pau perpètua* (2006), o el volum de proses *L'instant* (2015), per comprovar-ho. Una obra com *Temps real* en aquest sentit és paradigmàtica. La violència, el sexe i el sexe amb violència són presents a l'escenari i formen un crescendo angoixant. Violacions, ganivetades, jocs infantils gens innocents, l'acció reiterativa de tallar carn, la frase també repetida «Ara ve quan el maten», la precisió que el ganivet assassí és de dos pams, «Ni per follar vals», acotacions com ara «Gisto es descorda la bragueta, Gisto aixeca les faldilles de Clita, li baixa les calces [...] Clita es vol alliberar, Gisto la lliga amb el cinturó i la immobilitza [...] Gisto la penetra. Clita plora». I, malgrat aquesta diferència ben clara, el recurs de la iteració de frases i sobretot de gestos i moviments, és proper a l'estètica beckettiana.

Fins aquí les diferències més evidents entre el teatre de Beckett i el de *Mestres*. Ara les semblances. O, més aviat, les aproximacions. Beckett jugava amb dues possibilitats dramaturgiques extremes. D'una banda, obres que eren un doll de veu sense gairebé acotacions. El cas extrem d'això seria *Not I*. I a l'altre extrem obres sense diàleg, en què tot es redueix a didascàlia. Aquest seria el cas dels *Actes sans paroles I* i *II*. *Mestres* també explora aquestes dues possibilitats. Les tres parts de *Farsa*, per exemple, són tres monòlegs, construïts cadascun de manera diferent, a càrrec de Joan Pròleg, Gènia i Actor. Com en Beckett, les obres reduïdes a pura acotació, en *Mestres* només les trobem en el grup de les *Mínimes*. Concretament, en algunes com «Cinema», «Hores», «Jeté» o «Nus». Sense arribar a aquests extrems, tant Beckett com *Mestres* juguen amb la possibilitat d'un text en què la manca d'acotacions, i fins i tot de puntuacions, deixi la màxima llibertat interpretativa a actors i director. De tota manera, Beckett es mostra més recelós que *Mestres* a l'hora de concedir aquesta llibertat

1. A l'original francès entre «*se tenir coïte*» i «*se tenir coïte*».

interpretativa. Es conta l'anècdota que Beckett va reunir-se amb Stravinsky per demanar-li si podia trobar-se la manera d'anotar, en els textos teatrals, la durada d'un silenci. Per això, en ell és més habitual trobar una abundor d'acotacions que Mestres més aviat defuig.

En alguns personatges de Mestres trobem semblances amb personatges de Beckett i això provoca que, a més dels personatges en si, també la manera de parlar, de moure's, el tipus de diàlegs que mantenen i de gags que protagonitzen, els trobem pròxims. Això passa, per exemple, en la parella formada per Greta i Friday, d'*Amor pur*, en Zw i Du, de *Zwdu o El dubte / Le doute / Der Zweifel* o fins i tot el Pinxo i el Panxo de *1714. Homenatge a Sarajevo*. En el cas de *Confinament*, en què Filo i Neo estan tancats en algun indret, pendents tothora d'una amenaça exterior i plantejant-se la possibilitat de sortir del lloc on es troben, sempre l'he llegida com una essencialització de *Fin de partie*. És a dir, com si Albert Mestres hagués assumit el paper de Beckett i s'hagués proposat d'escriure una obra semblant, però, com ho faria l'irlandès, amb menys recursos i paraules.

BECKETT, BROSSA, MESTRES

Si en alguna cosa coincideixen tots tres autors és en el fet que tots tres busquen els límits. Per començar, hi ha un seguit de preguntes a fer-nos. Què són els límits? On són els límits? Els busquen simplement per identificar-los, per localitzar-los, per poder dir «a partir d'aquí ja no hi ha teatre»? O els busquen precisament per poder franquejar-los i entrar en una teatralitat nova?

Són preguntes difícils de respondre, però crec que cadascun d'aquests autors ha trobat les seves pròpies respostes. Que tots tres autors no han volgut quedar encotillats per una definició que establís què és teatre i què no ho és, resulta ben clar. Abans hem dit que per a Brossa el concepte clau és poesia i que aquesta tant pot adoptar la forma literària, discursiva, com la forma visual, com la forma dramàtica, sense línies divisòries entremig. Per a Beckett, també hem vist que hi ha una continuïtat entre la seva producció narrativa i la seva producció teatral, que el conduirà a escriure teatre per a ràdio i per a

televisió, sense solució de continuïtat. En el cas de *Mestres*, que també és autor de llibres de poesia, relats, novel·les i assaigs, el terreny destinat a cadascuna d'aquestes manifestacions està ben acotat i no es pot dir que una sigui conseqüència de l'altra, encara que sí que es pot dir que s'alimenten mútuament.

Una de les línies de recerca que tots tres autors han emprès és la de la reducció al mínim. Mínima extensió de l'obra, mínima complexitat, mínima presència de personatges, mínims diàlegs, mínimes didascàlies, mínims recursos. Cada autor fa les seves troballes per aquest camí.

Beckett no va escriure una gran quantitat d'obres. I quan va arribar a la peça que li semblava més breu i més simple que la seva poètica requeria, va aturar-se. Això es produeix amb la ja citada *Breath*, escrita el 1969 i publicada el 1970. *Breath* consta (en l'edició catalana) de 10 línies de text (BECKETT 1996: 167) i, segons el testimoni de Roger Blin, d'una durada de 39 segons (HUBERT 2011: 1010). El temps, amb tot, hi és cronometrat en la didascàlia: màxim, 40 segons. L'obra és concebuda com una mena d'intermedi, en què s'alça i després es baixa el teló. Entre una acció i l'altra, l'escena apareix il·luminada feblement i plena d'escombraries diverses escampades. No hi ha ningú en escena. Només se sent un crit breu, una inspiració, un silenci, una expiració i un nou silenci, tot plegat acompanyat de la il·luminació que s'hi detalla. La peça, que repeteix la predilecció de l'autor pels residus, pels detritus, és una metàfora de la vida, concebuda com un breu lapse de temps enmig de l'eternitat, el mateix que gairebé dues dècades abans, tal com ja hem vist, Pozzó havia dit a Vladímir.

Molt abans que l'obra de Beckett, el 1947, Brossa escriu *Sordmut*, que s'ha representat en comptades ocasions, generalment en espectacles amb altres peces seves, com el dirigit per Pau Monterde el 1974, o amb peces d'altres autors, com *El telón como actor. La escena en la vanguardia històrica espanyola (1917-1947)*, al Teatre Escalante de València, el 2012. Molt més breu que la de l'irlandès —de fet, Jaume Melendres va qualificar-la de, «probablement, l'obra més curta de la història del teatre» (MELENDRES 2006: 277)—, exactament tres línies, es limita a mostrar una «sala blanquinosa» durant un temps no precisat que acaba amb la caiguda del teló (BROSSA 1973: 127). En la

posada en escena esmentada, la «sala il·luminada» sense res més té una durada de més de dos minuts. Així doncs, mentre que en Beckett vèiem que la seva obra més breu constituïa la culminació d'un procés, Brossa, en aquesta peça i algunes altres de semblants, focalitza més aviat en el començament. No hi ha un procés previ, doncs, sinó una voluntat d'experimentar i de trencar motlles. *Sord-mut* no tan sols s'havia avançat a Beckett, sinó també a John Cage, amb el seu *Silence*, de 1962.

En el cas d'Albert Mestres, la provatura de la peça breu, o brevíssima, el que ell en diu *Mínimes*, és tardana. Però això no vol dir que sigui fruit d'un procés lineal, com succeïa en Beckett, sinó d'una exploració en totes direccions. Les escriu, aquestes peces, a partir de 2015, en publica algunes a la col·lecció «Off Cartell», números 21 i 29, i se n'estrenen algunes en espectacles on s'apleguen peces breus de diferents autors. També aquí, com Beckett i Brossa, Mestres intenta reduir l'acció dramàtica a la mínima expressió i amb el mínim de recursos. Però, com dèiem, l'intent apunta en diferents direccions. En el text més breu que ha escrit Mestres, el públic esdevé actor, extrem que ja havia assajat Brossa, però no en canvi Beckett: «Pista de circ buida. El públic trota al voltant de la pista» (MESTRES 2022: 667). Si ens atenim al text escrit, aquest seria encara més breu que el de Brossa. De totes maneres, pel que fa a la durada escènica, haurem d'admetre que, en aquest cas, resulta impossible de determinar.

Si algunes de les ultimíssimes peces breus de Mestres, aplegades sota el títol general *Públics*, es caracteritzen per aquesta implicació del públic, altres peces mínimes es caracteritzen per ser una mera didascàlia, com *Ganivet*, *Hores* o *Jeté*, o queden reduïdes a un flux de veu del qual no se'ns diu ni d'on ve, ni qui el diu, ni molt menys com ha de dir-se, com *Berenice*, *Eva* o *Ifigènia*, molt pròximes a alguns textos beckettians més llargs.

En tots tres autors, aquesta mena d'obres tan breus no suporten una representació convencional. Per això, la seva posada en escena serà en situacions excepcionals o bé en espectacles que aglutinin una diversitat d'escenes similars, del mateix autor o d'altres autors. En el cas de *Breath*, va ser això darrer, ja que es va estrenar dins l'espectacle col·lectiu *Oh! Calcutta!*, amb direcció de Kenneth Tynan. L'especta-

cle inclouïa peces breus d'altres dramaturgs, com ara Sam Shepard, Sherman Yellen, Edna O'Brian i fins i tot una col·laboració de John Lennon. En el cas de Brossa algunes de les peces han estat representades soltes, en ocasions especials, com ara *Esquerdes, parracs, enderroc esberlant la figura*, una peça de 1947 estrenada el 1951 amb motiu de la inauguració d'una exposició de Joan Ponç a les Galeries Laietanes. Alhora, algunes peces han estat presentades en públic en muntatges com ara el dirigit per Pau Monterde el 1974, al Teatre Casino de Granollers, que integrava set peces, o el titulat *Accions*, dirigit per Frederic Roda i representat al Centre d'Arts Santa Mònica. Pel que fa a Mestres, la seva particularitat és que ha dut a escena les peces breus en el marc de muntatges col·lectius, juntament amb peces d'altres autors; fins i tot, en algun cas, Brossa mateix —i, en concret, la citada *Sord-mut*—, i en totes les ocasions a càrrec de la companyia La Decimonònica, de la qual ell mateix forma part.

Tots tres autors tenen en comú altres coses, encara que aquestes no poden ser considerades influències de l'un en l'altre, sinó decisions que cadascú ha adoptat pel seu propi compte. Per exemple, que fonamenten la seva obra en la tradició. Brossa fa especial èmfasi a considerar-se hereu sobretot del teatre popular català. En Beckett són freqüents les frases o referències còmplices que donen pistes a l'espectador amatent, com aquell «El meu reialme per un escombriaire!», que remet al *Ricard III* de Shakespeare, encara que sovint fan una funció més de falsa pista que de pista real, com ara donar el nom de Hamm a un dels protagonistes de *Fin de partie*. Contrastant amb ells, Mestres mostra les seves fonts literàries i teatrals amb absoluta claredat, amb voluntat sovint de retre'ls homentatge, però també amb intenció de fer-se-les seves, utilitzar-les com a material maleable i transgredir-les, moltes vegades amb resultats humorístics i gairebé sempre amb intenció de lligar-les amb temes d'estricta actualitat. I així com el citat Hamm beckettian ens amaga si la semblança amb Hamlet és pura coincidència, que el nom de Gènia, de *Farsa*, remet a Ifigènia, per posar un sol exemple, no ofereix cap dubte. El conjunt de l'obra teatral de Mestres presenta una àmplia panoràmica de la literatura i el teatre universals, amb preferència pels grans mites clàssics, però sense rebutjar autors moderns com el marquès de Sade, Kafka, o

Espriu. La lectura conjunta de totes les peces, que ara pot fer-se en el volum *Teatre nu*, permet adquirir consciència d'una certa voluntat d'obra de caràcter enciclopèdic, com si una de les intencions de l'autor hagués estat posar en solfa contemporània una mostra representativa de la nostra tradició literària i dramàtica.

Potser un dels punts de contacte més clars que tenen tots tres autors és el paper preponderant de la forma en la respectiva producció dramàtica. Tots tres coincideixen en la recerca de la forma més adequada, fins al punt que la història de les seves obres podria explicar-se com una recerca d'aquesta forma. Tots tres coincideixen en el fet que la forma no juga només el paper de continent, únicament útil en la mesura que té un contingut. Les formes, en Beckett, Brossa i Mestres, són contingut, són parts significants de l'obra, indissociables d'ella.

Brossa és un fill de les avantguardes. En el context de la dictadura franquista en què escriu la seva obra teatral, es pot afirmar que es tracta d'una obra condemnada a la clandestinitat, que no s'adreça al gran públic, que en bona part s'escriu en clau, amb sobreentesos, en part per convicció, en part per necessitat, que la voluntat de preservar l'idioma el condueix a un treball meticulós amb la llengua, que generalment es manté dins un registre literari, que el seu teatre beu de la tradició del teatre popular català, que la seva estètica el porta a trobar més connexions amb les arts visuals que amb la literatura pròpiament dita. Els seus referents estètics són companys seus del grup Dau al Set, com ara Tàpies, Cuixart i Ponç, i els seus precedents, com Miró. En la música, Mestres Quadreny i, més tard, Carles Santos.

El teatre de Beckett es crea bàsicament en el context d'una Europa que acaba de viure una guerra d'abast mundial i que inicia una etapa condicionada per la política de blocs i, en conseqüència, per la por a una nova guerra que, es tem, pot ser definitiva, a causa de l'amenaça nuclear. Això fa que el seu teatre sigui, paradoxalment, pessimista de pensament, però marcat per un distanciament sarcàstic. És un teatre que experimenta, però en un sentit diferent a les avantguardes. Tot allò que el seu teatre amaga, no és per cap mena d'autocensura, sinó perquè el fet de no dir-ho contribueix a la seva teatralitat. El llenguatge de Beckett no necessita fer cap acte de servei a la llengua. Per tant, tot i que la treballa meticulosament, es permet trencar-la quan li con-

vé. Beckett també ha treballat amb músics. El més destacat és Marcel Mihalovici, que compon la música de *Krapp's Last Tape* i *Cascando*. Els referents de Beckett en el camp de les arts visuals són Giacometti, Bacon i Munch. De la seva obra *Footfalls*, per exemple, se n'ha dit que és un quadre de Munch en moviment. A tots ells caldria afegir-hi Chaplin, Keaton i els germans Marx, molts gags dels quals incorpora al seu teatre.

El teatre d'Albert Mestres sorgeix en un moment en què s'ha donat una oportunitat a la dramaturgia catalana, però en què aquesta ha optat majoritàriament per un teatre sense risc o per una estètica elusiva o formulista, hereva en bona part d'un Beckett mal entès. Mestres vol trobar una via pròpia que l'allunyi tant del seu referent inicial com d'aquests corrents dominants en l'escena de finals de segle xx. Mostra una gran preocupació per la llengua, que treballa amb molta cura, però no té cap por de jugar amb ella, de fer parlar els personatges en el registre que els pertoca, fins i tot d'utilitzar diferents llengües en un mateix text. Com ocorria en Beckett, en Mestres l'activitat de creador —en aquest cas, teatral—, va acompanyada d'una reflexió històrica i teòrica, que produeix des d'articles o ponències sobre el panorama del teatre català actual (MESTRES 2005, 2013*b* i 2018), a manifestos com ara el titulat «Poètica» (MESTRES 2016), o assatjos com *Breu tractat sobre la mort i la bellesa* (MESTRES 2013*a*), on explica precisament el seu interès per la mort com a subjecte artístic i alguns dels seus referents. Mestres, com Brossa o Beckett, també treballa amb músics i artistes visuals. Ho fa, de manera necessària, en els casos d'obres concebudes com a òperes, com és el cas de *1714. Homenatge a Sarajevo*, en què van intervenir sis compositors. La llista de músics que han treballat amb Mestres és llarga: Josep Vicent, Jordi Rossinyol, Knut Vaage, Marc Egea, etcètera. D'altra banda, la seva experiència amb l'artista visual Savina Tarsitano, en els muntatges de poesia escènica a càrrec de *La Decimonònica*, és ben singular.

Tots tres autors coincideixen en l'interès pel circ. En Brossa aquesta relació és total i explícita. Sovint, l'escena és una pista de circ i en les seves obres són freqüents personatges procedents del circ com *downs*, equilibristes, trapezistes, etcètera. En Beckett, el circ se circumscriu als pallsos, que li serveixen per configurar els seus personatges, la mane-

ra de moure's —o de romandre quiets— i de parlar —o callar. Són molt clars alguns manlleus, com per exemple el gag d'Estragó amb les sabates —extret de Charlot— o el dels barrets —procedent de *Duck Soup*, dels Germans Marx. Mestres utilitza aquesta mena de recursos quan li convé, per exemple a *Amor pur*, una obra que es desenvolupa en un insinuat ambient de circ —escena despullada amb una corda que penja—, com expliciten els títols de les escenes: «En pista», «Pallassos», «Acrobàcies»...

Si en Brossa vèiem que el seu teatre era una derivació o concreció de la seva poesia, i d'aquí que el coneixem generalment amb el nom de «poesia escènica», que discorre paral·lela a la seva poesia discursiva, el teatre de Beckett deriva de la seva narrativa, en tant que expressió o manifestació d'una veu. Des de *Murphy* (1938), la narrativa de Beckett és un monòleg d'una veu que es busca. Quan aquesta veu es desdobla, neix el diàleg i amb ell, el teatre, encara que després es replegarà i es convertirà en monòleg. Aquesta no és la trajectòria del teatre de Mestres, ni tampoc la relació del seu teatre amb la seva narrativa i la seva poesia. Els relats i novel·les de Mestres funcionen de manera autònoma, com també hi funciona la seva poesia. Una forma d'expressió no procedeix de l'altra, sinó que sorgeixen i evolucionen de manera independent. Encara que, seguint el model de Brossa, podria qualificar-se el teatre de Mestres com a poètic, ell rebutja aquesta definició. Reconeix que les seves obres poden admetre aquest qualificatiu en un primer nivell de lectura, però que l'objectiu és un altre: «El meu teatre pretén tancar professionals i receptors de teatre en un espai i un temps, per fer-los compartir una experiència poètica capaç de provocar l'emoció i alterar el flux vital quotidià d'uns i altres» (MESTRES 2018: 44).

BIBLIOGRAFIA

- BALANÀ (2016): Glòria Balañà, «L'home rere la ploma. Entrevista a Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/lhome-rere-la-ploma-entrevista-a-lalbert-mestres/>>

- BECKETT (1995): Samuel Beckett, *Teatre complet*, vol. I, pròleg de Ramon Simó, traduccions de Joan Oliver, Joan Cavallé, Sergi Belbel, Joaquim Mallafre i Víctor Batallé, Barcelona: Institut del Teatre.
- BECKETT (1996): Samuel Beckett, *Teatre complet*, vol. II, traduccions de Joan Cavallé, Víctor Batallé i Joaquim Mallafre, Barcelona: Institut del Teatre.
- BROSSA (1973): Joan Brossa, *Teatre complet*, vol. I. *Poesia escènica 1945-1954*, Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLS (2016): Joan Castells, «Un director d'escena dins l'obra dramàtica de Joan Brossa», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/castells-mestres/>>
- CHORNET (2016): Marc Chornet, «Com cuinar l'Albert Mestres... Quatre apunts gastronòmics sobre La partida o Còctel de gambes», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/com-cuinar-lalbert-mestres-quatre-apunts-gastronomic-sobre-la-partida-o-coctel-de-gambes/>>
- FÀBREGAS (1973): Xavier Fàbregas, «Introducció al teatre de Joan Brossa», dins: Joan Brossa, *Teatre complet*, vol. I. *Poesia escènica 1945-1954*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-58.
- FOGUET (2022): Francesc Foguet, «Introducció», dins: Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12, p. 7-22.
- FOGUET i MOLINS (2009): Francesc Foguet i Manuel Molins, «Lúdic, impúdic i lúcid», dins: Albert Mestres, *La partida o Còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe*, València: Tres i Quatre, p. 9-15.
- HUBERT (2011): Marie-Claude, *Dictionnaire Beckett*, París: Honoré Champion.
- IZQUIERDO (2007): Oriol Izquierdo, «Quedar-se en blanc, ser el blanc», dins: Àngels Aymar, *La indiana*, i Albert Mestres, *Temps real*, Barcelona: Proa, p. 7-20.
- MASSIP (2013): Francesc Massip, «El teatre català (i espanyol). Panorama del teatre català des de final del segle xx fins a l'actualitat», *Estudis Escènics*, núm. 39-40, (estiu), p. 207-265.
- MELENDRES (2006): Jaume Melendres, *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona: Institut del Teatre.
- MESEGUER (2002): Lluís Meseguer, «Convivència de codis al teatre de Joan Brossa», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, núm. 33, p. 137-148.
- MESTRES (2005): Albert Mestres, «Text teatral i literatura», dins: Joan Cavallé et al., *La dramatúrgia als Països Catalans*, Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, p. 19-23.
- MESTRES (2006): Albert Mestres, *La pau perpètua*, Barcelona: Empúries.

- MESTRES (2013a): Albert Mestres, *Breu tractat sobre la mort i la bellesa*, Barcelona: Angle.
- MESTRES (2013b): Albert Mestres, «El teatre breu com a laboratori creatiu: innovació literària i dificultat escènica en alguns exemples contemporanis», dins: Isabel Marcillas i Núria Santamaria (coord.), *II Simposi Internacional d'Arts Escèniques. El teatre breu: procediments, formes i contextos*, València: Universitat de València, p. 309-326.
- MESTRES (2015): Albert Mestres, *L'instant*, il·lustracions de Sandra Genís, Valls: Cossetània.
- MESTRES (2016): Albert Mestres, «Poètica», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38.
<<https://www.revistapausa.cat/poetica/>>
- MESTRES (2018): Albert Mestres, «Entre el segle xx i el segle xxi: la difícil i atzarosa relació entre text dramàtic i escenificació en l'àmbit català», dins: Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet (ed.), *Teatre català avui. 2000-2017*, Juneda: Editorial Fonoll, p. 29-48.
- MESTRES (2022): Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12.
- PAUSA (1992): [sense signar], «Editorial», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 12 (juny), p. 5.
- PERPINYÀ (2018): Núria Perpinyà, *La cadira trencada. Teatre català d'avantguarda*, Tarragona: Arola Editors.
- RIERA (2007): Pere Riera, «Entrevistes als autors. Albert Mestres (entrevistat per Pere Riera)», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 27 (juliol), p. 74-76.
- SIMÓ (2018): Ramon Simó, «Albert director Mestres d'escena», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 40.
<<https://www.revistapausa.cat/albert-director-mestres-descena/>>
- 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/>>