

PERSONATGES FEMENINS EN EL TEATRE D'ALBERT MESTRES: DOMINACIÓ I SUBALTERNITAT

ISABEL MARCELLAS-PIQUER

Universitat d'Alacant

PÒRTIC

A risc de reiterar alguna de les idees que s'exposen en el present volum, començarem aquest estudi recordant que, en una entrevista publicada en la revista *Pausa*, l'any 2016, Albert Mestres reflexionava al voltant de la funció poètica del seu teatre. En aquest sentit, afirmava que en la seua obra dramàtica no hi ha la intenció d'explicar una història i que aquesta, si hi és, esdevé només un instrument o un pretext que ha de servir al públic espectador per assolir l'experiència poètica. Així doncs, el dramaturg defenia la indiferència de la història abordada en la peça teatral. De forma similar, Alba Tomàs (2018), en un estudi també dedicat a la producció dramàtica de l'autor, es referia a la construcció dels personatges en relació amb la dificultat dels temes abordats; una dificultat que, al seu parer, rau en l'absència del filtre proporcionat per un fil argumental tradicional que permeta que l'obra es mantinga temàticament dins de l'àmbit ficcional, afectant directament la psicologia del receptor. No obstant això, justament aquest fet, amb poques excepcions, provoca que no hi haja una identificació real entre els personatges i l'auditori, que experimenta la funció catàrtica gràcies al treball psicològic que realitza el dramaturg en els seus textos, però no en funció de la construcció dels seus protagonistes.

Així mateix, atesa la persistent presència de personatges derivats de la tradició mitològica d'arrels diverses,¹ i tot i l'actualització, resignificació i recontextualització dels mites que s'hi aborden, afegi-

1. Es pot consultar, en aquest sentit, l'article de Francesc Foguet (2023) «Els cicles mítics del teatre d'Albert Mestres».

des a la complexitat textual que impliquen les peces d'Albert Mestres, se'n resulta un escàs reconeixement del públic, espectador o lector, amb els personatges presentats, a favor de la provocació d'una emoció poètica que abasta el conjunt de la proposta escènica. Tenint en compte aquestes circumstàncies, i conscients de la dificultat d'analitzar la prolífica creació dels personatges femenins que poblen l'obra de Mestres, en aquest treball n'alludirem a tres, la construcció discursiva dels quals s'ofereix des del punt de vista de la dona i esdevé particularment interessant per la complexitat en el salt entre els nivells de pensament i oralitat, com és el cas de Njudra —protagonista principal de la peça homònima— i Tea —que, en *Dramàtic*, posa veu a les tres etapes vitals de la dona. Altrament, ens referirem a la refugiada protagonista del monòleg breu *Cargol treu banya*, un text potent i de gran actualitat que s'aproxima a l'horror de la guerra a través de la violació d'una dona. Però, abans d'aproximar-nos-hi, a mode de marc previ, alludirem a l'obra mòbil *Contes estigis o el cabaret dels morts*, en què el dramaturg mostra una visió estereotipada de la dona perpetuada a través de la literatura de diverses èpoques i cultures.²

MARC PREVI: CLIXÉS FEMENINS INTERCULTURALS

Contes estigis o el cabaret dels morts va ser enllestida el 1993, tot i que la primera edició no va tindre lloc fins el 1999, dins la revista *Assaig de Teatre*. Posteriorment, l'any 2002, va reeditar-se novament al volum *Dramàtic i altres peces* (Edicions 62) i, finalment, l'any 2022, encapçala la selecció d'obres d'aquest autor que conformen el volum *Teatre nu 1990-2020* (RE&MA 12). Com ja s'ha fet notar amb anterioritat, el teatre de Mestres no només està amarat d'una profunda poeticitat sinó que, endemés, palesa l'àmplia cultura lectora del seu autor (FOGUET 2022). En el cas de *Contes estigis*, el bagatge cultural es materialitza en cadascuna de les diferents històries que vertebrèn l'obra, inspirades, com indica el dramaturg mateix, en relats de Hum-

2. En tots els casos en referirem a l'edició de les peces que conformen el volum *Teatre nu* (2022).

ty Dumpty, Jordi Centelles, Ramón del Valle-Inclán, Aleksandr Puixkin, Federico Fellini, Ibn Hazm de Còrdova o Wu Jingzi, entre d'altres (MESTRES 2022: 28). Prenent com a base el mite de Caront, sobta trobar-hi Albert Mestres convertit en personatge de la peça que, a la manera de Xahrazad, esdevé el narrador de diversos relats incrustats que incideixen en la condició de la dona com a tema central.

«L'índia, el guerriller, el tinent i el coronel» —la primera de les històries que s'hi desenvolupa, a partir d'una novel·la poc coneguda de Jordi Centelles—, transcorre a Senderito. Chola és una índia a qui, Cholo, el marit empresonat, demana d'entregar-se sexualment a un tinent que la pretenia anys enrere, a compte d'aconseguir la pròpia llibertat i no ser executat. La dona advoca per l'alliberament del marit de forma honrada, oferint diners al Tinent, però aquest els rebutja afirmant: «Tens una cosa que m'interessa més» (2022: 32). Després d'haver posseït el cos de Chola, el Tinent fa matar igualment Cholo. Per aquest motiu, l'índia demana «justícia nomás» (2022: 34) al Coronel Chaves, qui ordena al Tinent casar-se amb Chola per restituir-ne la respectabilitat i que pugui cobrar una pensió de l'Estat. Però l'acció de Chaves no és altruista, atès que planeja assassinar també el Tinent per poder convertir l'índia en la seua amistançada. Salvant les distàncies derivades de la mateixa concepció farsesca de la peça, com en la novel·la de Centelles,³ l'heroïna és una dona casada —tot i que en divergeix l'estatus social—, que reclama justícia i confia innocentment en les instàncies que han de fer-la efectiva. Però la realitat n'és una altra i, contràriament a això, Chola és usada simplement com a objecte de plaer que pot passar de mà en mà, de tal manera que el relat induïx a focalitzar l'atenció en la dominació, la corrupció i l'abús de poder per part d'aquells que l'exerceixen.

En «La russalka» —que s'inspira en el poema dramàtic de Puixkin—, només hi trobem la veu del narrador en off —Albert Mestres— i la presència d'un ermità que cava la pròpia tomba mentre espera el moment de ser cridat a l'altre món. En aquest cas, el protagonisme femení arriba de la mà d'una dona d'aigua que es presenta a partir dels

3. Vegeu en aquest sentit «Dues novel·les desconegudes del canonge valencià Jordi Centelles (vers el 1500)», d'Eulàlia Duran (1986).

atributs que són propis d'aquestes figures llegendàries. Força habituals en les mitologies dels pobles indoeuropeus, a l'Europa de l'Est les *rusalky* representen donzelles ofegades o que se suïcidaven, motiu pel qual no rebien un funeral cristià i vagaven pel món. Encarnen una bellesa femenina gairebé divina i sobrenatural i, en aquest mateix sentit, inabastable; des del punt de vista patriarcal, la feminitat independent de què fan mostra les converteix en perilloses i malignes (BORJA i LABRADO 2022: 122-123). En la peça de Mestres, envoltada de misteri i caracteritzada per una bellesa inusual, l'encantada es fa visible a l'ermità enmig les aigües del llac. Qualificada ella com a *Venus* i ell com a *pobre monjo* (2022: 39), el relat permet una interpretació que es decanta per la malvolença de la dona d'aigua, atès el caràcter màgic i fetiller de l'encantada que precipita el traspàs de l'ermità.

Els *Contes estigis* continuen amb «La viuda d'Efes» —que pren com a punt de partida un conte de Petroni. En aquest cas, en una catacumba, una viuda de gran bellesa plora sense consol, acompanyada d'una esclava, la mort del seu espós. Apareix en escena un soldat ben plantat que tempta amb bones menges primer l'esclava i, després, la senyora. Finalment aquesta última es rendeix als atributs del soldat i als requeriments sexuals que li prodiga, oblidant tot d'una plànyer el traspàs del marit. D'aquesta manera, la protagonista es presenta des d'una òptica masculina, com a voluble, hipòcrita, interessada i fàcilment excitable.

Tot seguit, un conte d'Ibn Hazm de Còrdova serveix el dramaturg per a desenvolupar la història breu que basteix «Amor a mort». En aquesta peça, dos comerciants, Ibn Quzman i Abdallah, es disputen, davant el rei berber Idrís, la pertinença d'una esclava que l'un ha venut a l'altre sense ser conscient que seria incapaç de viure sense ella: «Però mai hagués pogut creure que en vendre la meva esclava Halwa la meva ànima se n'hi aniria darrere com se n'hi va anar. Quan la meva esclava Halwa va arribar a mans d'Abdallah per poc que l'ànima se m'escapa del cos» (2022: 50). La dona és absent del relat, tot i que són els sentiments que provoca en ambdós homes el que sustenta el nus de la història: fins on estan disposats a arribar per tal de posseir-la? Així doncs, novament la possessió del cos de la dona, sota el pretext d'una mena de pertorbació mental o anímica, es manifesta com a relació paradigmàtica entre ambdós sexes.

«La dama, el tractant arruïnat i el lladre cornut» tanca la selecció d'històries que conformen els *Contes estigis*. En aquest cas, el dramaturg pren com a punt de partida un conte de Wu Jingzi. L'acció se situa en un junc d'un riu xinès amb diversos passatgers homes a bord. L'embarcació es creua amb una barqueta humil en què una bella jove governa el timó. La dona resultarà ser una lladre que, al servei del marit, enredarà i robarà el tractant de sedes que viatjava al junc. Quan la jove és descoberta es veurà obligada a exposar el seu cos nu davant la mirada riallera dels homes que, finalment, l'obsequien amb un grapat d'unces de plata i el consell de gastar-les sense el marit. En definitiva, en aquestes cinc micropeces que acompanyen el relat marc que encapçala els *Contes estigis*, protagonitzat per Albert Mestres i el Barquer, s'hi propicia un punt de vista patriarcal que ha travessat èpoques i cultures diverses i en què el cos i la bellesa de la dona l'han reduïda a la categoria d'objecte susceptible de possessió i explotació sexual, sobre el qual es pot exercir la dominació arbitràriament i amb tota naturalitat. Així mateix, s'incideix en la bellesa femenina com a font dels mals dels homes que actuen sense seny, com a víctimes d'una mena de sortilegi que escapa a la comprensió humana. L'astúcia, la fetilleria, la vulnerabilitat i la volubilitat, tant com el desig sexual que demostra alguna de les protagonistes, per oposició a la castedat socialment imposada a la dona, caracteritzen els personatges femenins d'aquestes microfarses.

NJUDRA: ENTRE LA CONFESSIÓ ISLÀMICA I LA IDENTITAT DE GÈNERE

Tal com hem apuntat a l'inici, a través de la dramaturgia d'Albert Mestres també trobem protagonistes femenines que mostren la pròpia veu a la recerca d'una identitat esguerrada per segles de dominació masculina. Així, *Njudra* està protagonitzada per una jove musulmana nascuda a Catalunya. De família desestructurada, ha viscut com el pare maltractava la mare i les abandonava. Per a sobreviure, la mare ha de netejar escales, feina que la jove menysprea. La relació amb l'oncle Abdel i les converses amb Merlí, el seu professor, la duen a reflexionar sobre el paper de la dona en la societat, principalment aquell que

se'n deriva de la pràctica de la religió musulmana. Njudra es troba immersa en una crisi existencial que la conduirà a prendre una decisió irreversible: un atemptat de caràcter islamista en el vagó d'un metro. Aquest fil argumental servirà per a qüestionar comportaments acceptats però reprovables en ambdues cultures, l'oriental i l'occidental, al temps que denunciarà la situació d'opressió i subordinació que històricament pateixen les dones.

De la peça, se'n va fer una *mise en place* a l'octubre del 2018 a la Sala Beckett; va estar dirigida per Magda Puyo i va comptar amb l'actuació de Manel Barceló, Blanca Garcia-Lladó, Neus Pàmies i Gerard Marsal. El 20 de novembre del mateix any se'n feia una lectura dramatitzada a la mateixa sala dins del cicle «Terrors de la ciutat», destinat a indagar al voltant de la possible gestió del constant sentiment d'ame-naça que s'escola de forma subtil en la nostra vida quotidiana, particularment pel que fa a la vida a les ciutats.

Al llarg de la peça, Njudra dialoga amb una veu de qui no coneixem la procedència. Es pot interpretar com la pròpia consciència de la jove, tot i que Njudra voldria reconèixer-hi la veu d'Allà. Es tracta d'un diàleg que, vorejant els límits amb el subconscient, permet articular verbalment el sentiment de confusió de la protagonista: «Qui soc? D'on vinc? Què hi faig aquí? Per què?» (2022: 489). A través de Njudra, Mestres busca posar damunt la taula alguns dels temes que resulten controvertits en una societat que ha deixat de ser homogènia i en què les diferències culturals, religioses i ideològiques generen més desavinences que acceptació i consens.

L'ús del vel en les dones musulmanes n'és una d'elles. En *Njudra*, la mare encoratja la filla a no portar-lo:

MARE: Per què et poses el mocador? Tu no cal que te'n posis. [...]

NJUDRA: És una manera de cridar soc dona i soc musulmana [...]

MARE: I quina necessitat n'hi ha?

NJUDRA: ...jo no m'amago...

MARE: Digues...

NJUDRA: ... aquí em teniu...

MARE: ... filla...

NJUDRA: és ser algú. (2022: 491)

Aquest fragment esdevé particularment interessant i permet enllaçar la controvèrsia sostinguda entre mare i filla amb algunes de les reflexions de la novel·lista i assagista Najat El Hachmi que, en el seu llibre *Sempre han parlat per nosaltres* (2019), afirma que s'ha multiplicat l'existència de joves musulmanes que, en lloc de sumar-se a la lluita contra el masclisme del qual procedeixen, «s'afegeixen als discursos religionitzants, s'apunten a les versions reaccionàries que volen frenar el progrés de les dones i, en nom de la pertinença identitària i l'essentialisme religiós, aixequen la veu per defensar aquells elements objectivament nefastos per a la nostra dignitat» (2019: 13). Per a l'escriptora catalanomarroquina, resulta paradoxal que les joves diguen, tal com també apunta el personatge que analitzem, que trien lliurement el vel com a emblema d'un islam que El Hachmi qualifica de postmodern (2019: 67). La peça d'Albert Mestres, amb les referències a l'ús del mocador, reflecteix la tendència que denuncia El Hachmi i hi afegeix d'altres elements que incideixen, igualment, en la qüestió de la identitat. Njudra expressa el desassossec que li provoca no sentir que forma part ni de la societat en la qual va néixer, la catalana, ni d'aquella altra que li és pròpia per l'origen familiar, i és en aquest sentit que afirma «els musulmans que no som ni d'aquí ni d'allà tenim un lloc que és l'islam» (MESTRES 2022: 496). Davant la cruïlla d'haver de triar entre el caràcter tradicional de la societat d'origen i els drets aconseguits per les dones en una societat democràtica, la protagonista s'inclina per l'islam i el reivindica com a element identitària. La peça ressegueix el procés psicològic de radicalització de la jove, que se sent doblement rebutjada. D'una banda, la mirada dels occidentals la identifica com a forastera: «Com puc ser d'un lloc on no em volen com soc?» (2022: 514), es plany Njudra, al temps que planteja la ja tan debatuda qüestió de l'assimilació cultural en comptes de la pretesa integració a una societat occidental aparentment oberta, dialogant i flexible. D'altra banda, Njudra experimenta el rebuig de la pròpia religió, que la relega com a subalterna pel fet de ser dona.

D'aquesta manera, la protagonista, com a dona, no pot escapar del sentiment de subalternitat derivat dels condicionaments socials imposats i rebut els raonaments de la mare amb aquests termes: «Ser dona és una merda. Tu no ho veus perquè ets cega. Ser igual. No em facis

riure, mare» (2022: 491). Tot i que la mare de Njudra havia entès el gran poder de l'emancipació i el valor de l'educació per arribar a ser una dona lliure, la jove se sent massa constreta per una condició de gènere que no li permet anar a la guerra santa i que només la indueix a veure en la mirada dels homes un desig sexual malaltís. En aquest context, el cos de la dona, unit a la idea de l'atracció sexual que genera en els homes, juga un paper rellevant en la peça, ja que es revela com una marca de la identitat femenina que la condueix irremissiblement a un destí tràgic: de submissió a l'home, com a font de desig sexual o, contràriament, de rebuig i menyspreu, com és el cas de la pròpia mare de la protagonista, abandonada pel marit i substituïda per una dona més jove.

Aquestes circumstàncies fan que Njudra, des de l'inici de la peça, monologue amb ella mateixa representant-se en el seu pensament com «un nen que venia d'un país llunyà». El dramaturg intercala al llarg de l'obra diversos parlaments en aquest sentit que, sota una estructura acumulativa gairebé paral·lela a la de les rondalles tradicionals, introdueixen el lector/espectador en la ment desestabilitzada de la protagonista. Njudra, que haguera preferit néixer home, acaba detonant, dins del vagó d'un metro, el cinturó d'explosius que ella mateixa havia fabricat. No es pot obviar que aquest entramat ficcional enllaça clarament amb els atemptats de l'11 de març de 2004 a Madrid, conformat per una sèrie d'explosions simultànies en trens de rodalies en què van morir vora dues-centes persones, o l'atemptat del 17 d'agost del 2017, en què es va produir un atropellament massiu a la Rambla de Barcelona on van perdre la vida quinze persones. Ambdós atemptats van tindre caràcter islamista i es vinculen a la radicalització que se'n deriva després dels atemptats de l'11 de setembre del 2001 als EUA i la guerra contra el terrorisme que aquests van iniciar com a conseqüència. Albert Mestres se serveix del context de radicalització, que també denuncia Najat El Hachmi en l'assaig esmentat anteriorment, i incideix, a través de la protagonista d'aquesta peça, en el fet que, curiosament, és en terres europees que hi ha joves que «entren en contacte amb els corrents ideològics conservadors i fonamentalistes, alguns reaccionaris, que en els últims temps han penetrat tot el col·lectiu de musulmans que viuen a Occident» (EL HACHMI 2019: 40). En

la seua ment pertorbada pel sentiment d'exclusió social, derivat de la raça, la cultura, la religió, el gènere i l'abandonament del pare, Njudra busca, a través de la detonació del cinturó d'explosius i la destrucció del propi cos, reivindicar-se com a musulmana, però també reconciliar-se amb una condició de dona subalterna que no s'adiu amb les seues expectatives vitals. Mitjançant la psicologia d'aquest personatge, la peça deixa obertes moltes preguntes i reflexions al voltant de la condició de la dona musulmana, però també qüestions relatives a la integració cultural, a l'alteritat, al terrorisme islàmic o la hipocresia de les societats occidentals.

DONA I VULNERABILITAT DE GÈNERE EN ELS CAMPS DE REFUGIATS

El cos de la dona cobra, així mateix, una rellevància particular en la peça breu *Cargol treu banya*. La primera edició d'aquest monòleg es va publicar al volum *Dramàtic i altres peces* l'any 2002 i es va traduir al francès l'any 2004 per al número 5 de la revista *Anartistes*. Anteriorment, l'any 2001, s'havia estrenat al Teatre Principal de Vila-nova i la Geltrú, dins de l'espectacle *Èxode*, amb la direcció de Núria Inglada.⁴ Sota el títol aparentment innocu d'una coneguda cançó popular infantil, el dramaturg aixopluga una història de violència i destrucció originada per la guerra i protagonitzada per una refugiada anònima que ha sigut brutalment violada pels soldats que van envair el lloc on vivia. Només per contextualitzar el moment d'escriptura de la peça, farem notar que l'any 2001 acabava amb 22 milions de refugiats en tot el món (EL PAÍS 2001), a més de ser l'any en què es tancaven les guerres iugoslaves, una dada que corrobora l'actualitat de la temàtica tant en el moment d'escriptura de *Cargol treu banya* com en l'actualitat.

Mestres se serveix dels mecanismes que són habituals en la seua producció dramàtica —barreja d'elements populars amb un discurs que s'adiu amb les tècniques pròpies del monòleg interior, repetici-

4. Aquest espectacle va incloure, a més de *Cargol treu banya*, peces de Carles Batlle, Belén Bouso, Juli Disla, Minna Harjuniemi, Lisa O'Reilly i Victoria Szpunberg.

ons, parallelismes i frases aparentment inconnexes que apunten flai-xos informatius—; tot plegat per aconseguir una gran condensació expressiva que trasllada el públic lector/espectador a la barbàrie derivada de la guerra a través de les reflexions que la veu de la dona adreça a un fill no nat i, potser, ni tan sols concebut.

Al llarg de la història de la humanitat, des de les guerres tribals fins a les més convencionals que han arribat als moments actuals, el cos de les dones ha jugat el paper d'espai de territorialització que acompanya les conquestes dels exèrcits enemics. Ara com ara, malgrat l'augment de lleis i polítiques públiques que protegeixen les dones, la vulnerabilitat davant la violència ha augmentat, en paraules de Rita Segato, particularment pel que fa a «l'ocupació depredadora dels cossos femenins o feminitzats en el context de les noves guerres» (SEGATO 2016: 51). Segons aquesta investigadora, la violència que s'exerceix per mitjans sexuals afirma la destrucció moral de l'enemic quan aquesta no pot ser representada mitjançant un document oficial de rendició. Aquesta circumstància genera la necessitat de demostrar l'absència de límits a l'hora de portar a terme accions truculentes que desemboquen en una pedagogia de la crueltat que garanteix la reproducció del sistema (SEGATO 2016: 55). *Cargol treu banya* ens permet aproximar-nos a aquesta pedagogia de la crueltat en conflictes bèl·lics actuals, ja que refereix no només la matança indiscriminada d'homes, dones, avis i menuts sinó que també plasma l'acte de la violació del cos de la dona com una forma de dominació que, en consonància amb els estudis actuals, confirma com la sexualització extensiva de la violència és observable en pràcticament totes les noves guerres (MUNKLER 2005, a partir de SEGATO 2016: 57). Mary Kaldor (2012), especialista en estudis de guerra, analitza els aspectes referits a la crueltat exercida en contextos bèl·lics i afirma que la profanació esdevé el mètode principal de la guerra contemporània. És en aquest sentit que l'abús practicat sobre el cos de la dona es converteix en un missatge de poder i d'apropiació.

Malgrat la brutalitat de la violació patida, la protagonista de *Cargol treu banya* es debat entre el desig de ser mare —atés que el fet de concebre una vida implica l'esperança en el futur—, i la por a ser-ho en un indret totalment deshumanitzat. Per aquest motiu, la dona diu

al nonat «no vinguis no et moguis queda't» (2022: 628), perquè el camp «és un lloc que nega el futur» (2022: 625). Dins la psicologia de la dona, es produeix un oxímoron vital que confronta la pròpia necessitat de sentir-se mare i gaudir de la companyia i el consol del fill, al desig de protecció de l'infant contra la crueltat humana. Altrament, el cos de la dona refugiada, en el seu vessant fisiològic, es mostra també com una marca de la identitat femenina, ultratjat, adolorit i segurament incapacitat per a exercir la funció reproductiva després de la violació, la protagonista se sent encara més humiliada pel fet de «tenir la regla en un lloc així» (2022: 626). La percepció en moltes cultures que l'etapa menstrual és bruta o vergonyosa i les mateixes condicions del camp de refugiats, que n'impedeixen qualsevol tipus d'intimitat, contribueixen a fer que la protagonista se senta menyscabada en la seua dignitat humana fins i tot per aquest motiu, de forma que irremeiablement el propi cos l'empeny cap a una doble condició de subalterna: com a refugiada i com a dona.

DRAMÀTIC: LES EDATS DE LA DONA

Per la seua banda, *Dramàtic* es va enllestir el desembre del 1999; va aparèixer publicada per primera vegada al volum *Dramàtic i altres peces* el 2002 i es va estrenar el mateix any a l'Espai Escènic Joan Brossa sota la direcció de Joan Castells. Aborda la història d'una dona, Tea, en tres etapes diferents de la seua vida. A voltes, les narracions dels tres moments vitals d'aquest personatge s'entrecreuen i comparteixen un mateix espai que permet configurar, com si es tractara d'un trencaclosques, la peripècia existencial de la protagonista marcada pel maltractament del pare, el marit i el fill. El flux de verbalitzacions i pensaments amb el qual ho explica Tea ens permet, una vegada més, indagar en la psicologia dels personatges femenins construïts per l'autor.

Tal com analitza Francesc Foguet en «Els cicles mítics del teatre d'Albert Mestres», els tràgics grecs han representat per al dramaturg una font constant d'inspiració (FOGUET 2023: 32-33). En el cas de la protagonista de *Dramàtic*, Mestres reformula el Prometeu esquil·lià i el

converteix en les tres edats d'una dona —TeaA jovesa, TeaB maduresa i TeaC vellesa— que, en consonància amb el càstig infligit pels déus al tità, pateix la violència física i psicològica derivada del trauma infantil provocat per les violacions del pare. Per a Maria-Josep Ragué-Arias (2001-2002: 459), la peça aborda «les fallàcies i la violència del plaer sexual i de la unió matrimonial amb el susdit adulteri masculí, per mostrar el sofriment amorós de la maternitat, per incidir en la trista soledat serena i acceptada de la vellesa». Tot i que, a parer de la crítica, en el moment de l'estrena, l'any 2002, l'obra no aportava «temes o idees d'interès actual, sinó essències que flueixen bellament en el *tempo* lent de la poesia», passats més de vint anys d'aquestes afirmacions, el text d'Albert Mestres cobra temàticament una rellevància renovada atès que planteja qüestions presents i candents en la nostra realitat social. *Dramàtic* és una història de violència domèstica i de gènere que incideix novament en el cos de la dona com a espai on es vehiculen els maltractaments físics que deriven en davallades psicològiques materialitzades en individus desequilibrats. És en aquest sentit que el públic lector o espectador de *Dramàtic* pot percebre la inestabilitat emocional de la protagonista al llarg de les tres etapes vitals que hi són presentades mitjançant un ritme *in crescendo* que permet intuir, des del principi, l'origen del desequilibri del personatge. Per a Joan Castells (2016), el tema central de la peça és el dolor de la dona descrit a través de la pròpia condició de gènere des d'una perspectiva mítica. Així, les violacions del pare i les posteriors relacions sexuals insatisfactòries i frustrants, juntament amb una maternitat dolorosa i fracassada, marquen amargament l'existència de la protagonista de *Dramàtic*.

Tea acusa efectes devastadors i prolongats en el temps a causa de les violacions patides dins de l'àmbit familiar per part del pare, per qui sentia una gran admiració: «jo l'adorava [...] tot el que feia el pare era fantàstic grandios el just el correcte» (2022: 138), reflexiona Tea en l'època de maduresa. Per aquest mateix motiu, l'impacte emocional de la relació incestuosa resulta encara més pertorbador. Tanmateix, no només emocionalment sinó que també conductualment la dona n'esdevé afectada i s'autoinfligeix un càstig de caràcter físic i sexual a través de l'agressió al propi cos mantenint relacions sexuals de forma

incontrolada: «TEAA: Però llavors vaig agafar-hi gustet per això o sigui no vaig agafar-hi gustet o sigui m'ho passava igual de fatal i em feia el mateix mal horrorós però llavors em vaig posar a follar a tort i a dret vull dir sense manies amb aquest i aquell i el de més enllà» (2022: 139). Abocada a perpetuar el rol social assignat tradicionalment a les dones, només la maternitat s'apunta com a element redemptor per a la protagonista. Amb tot, a la manera d'una nova Prometea encadenada, el moment del part es presenta com una punició divina que la fa sentir «tota sencera dolor un cos de dolor [...] com lligada de peus i mans lliurada al cent per cent a un monstre de patiment» (2022: 141). Contràriament al que es podia esperar, l'arribada al món d'Adrià, el fill, no millora les coses per a TeaB qui, sumida en una depressió postpart, ressignifica novament, a la femenina, el mite de Prometeu: «llavors ho trobava normal encadenada a l'Adrià i ell xucla que xuclaràs al fons de l'establia n'és nat el Jesuset nuet nuet em menjava i què més podia desitjar que ser l'aliment del meu filllet? ser menjar i només menjar de les meves entranyes ralet ralet pica dineret jo tota mamella tota llet tota menjar» (2022: 141). Així, de la mateixa manera que Prometeu alimentava l'àliga amb el seu fetge que es reproduïa cada nit, TeaB nodria l'infant que no tardaria a deixar-la sola, buida i amb un sentiment de culpa que resulta afavorit per l'estereotip de dona defenstat per la societat patriarcal. Susan Griffin (2024), precursora de l'ecofeminisme als anys setanta, reflexiona al voltant de la buidor que experimenta la mare que es queda sense el fill per qui s'ha sacrificat i esmenta, en aquest sentit, la sensació de pèrdua absoluta viscuda clarament per la protagonista de *Dramàtic*.

El sentiment de culpabilitat és un altre dels elements que recorre la psicologia de Tea al llarg de les diverses etapes vitals: «sempre faig nosa» (2022: 139), diu TeaA; «Sempre ho perdo tot» (2022: 141, 142), es lamenta TeaB; «jo era culpa meva mama culpa de no poder consolar-te mama culpa de ser impotent mama culpa del pare i la Cinta mama culpa de no ser el nen que volies mama» (2022: 145), reflexiona TeaC. També la turmenta la culpa d'haver perdut el fill, que li és arrabassat pel marit, una consciència de culpa derivada del fet que en la nostra societat la maternitat s'entén encara com un manament social que defineix la feminitat (MARCILLAS-PIQUER 2022: 121). És per

aquest motiu que l'allunyament del fill comporta, per a la protagonista de *Dramàtic*, altres conseqüències psicològiques de caràcter negatiu que es reflecteixen en l'ansietat, la incertesa davant un estat de buidor per al qual no està preparada, la depressió, l'aïllament social, la desesperança per no poder exercir com a mare i, de retruc, la pèrdua de confiança i l'autoestima. El pas del temps no l'ajuda a vèncer aquests sentiments i la peça, com la protagonista, queda marcada per una insuperable sensació d'abatiment propiciada per les figures masculines omnipresents malgrat la seua absència.

COROLLARI

Hem començat aquest estudi fent notar com, en el teatre d'Albert Mestres, la història es posa al servei de la poeticitat textual i espectacular. En aquest sentit, el component poètic ateny també la construcció psicològica dels personatges que es presenten a l'espectador a través de la barreja de pensaments, verbalitzacions i d'altres veus internes que manifesten el desordre mental pel qual transiten. Així, els textos analitzats permeten observar protagonistes femenines irremeiablement abocades al fracàs, la pèrdua o la desesperança, perquè, pel fet de ser dones, són tractades com a ciutadanes de segona. Altrament, hem incidit en la rellevància del cos de la dona com a espai de dominació en les trames argumentals analitzades. Font de vida i de desig sexual, en la cara oposada de la moneda, el cos esdevé lloc de turment atroç i de perversió infligida pels homes. D'una banda, les protagonistes dels *Contes estigis* palesen la mirada cosificadora patriarcal que travessa èpoques i cultures diverses. De l'altra, la resta de personatges analitzats no poden deslliurar-se de les xacres derivades d'aquesta mirada. Njudra se sent atrapada en un cos que la identifica com a inferior, fins i tot per al mateix déu per al qual es disposa a matar i morir. El cos de la refugiada de *Cargol treu banya* és cruelment violat, mentre que el de Tea acusa l'estigma de l'incest, el dolor del part i l'alletament i la soledat derivada del pas dels anys sense l'afecte del fill.

Així doncs, a través de les peces que evidencien el punt de vista femení, el dramaturg ens ofereix el retrat psicològic de tres dones

emocionalment desequilibrades a causa de la pressió social o de la violència sexual a la qual han estat sotmeses. L'autodestrucció del propi cos és l'eixida per a Njudra, que el farà desaparèixer amb la detonació d'explosius. També ho és per a Tea, que busca una autodestrucció inconscient amb la pràctica de relacions sexuals compulsives. Desfeta per dins i per fora, la refugiada ja està destruïda. Al capdavant, les pràctiques de dominació masclista es palesen en el teatre d'Albert Mestres, que denuncia la cosificació i la condició de subalternitat de la dona encara al segle XXI.

BIBLIOGRAFIA

- BORJA i LABRADO (2022): Joan Borja i Víctor Labrado, *Guia inacabada de la fantasia valenciana*, València: L'Etno-Diputació de València.
- CASTELLS (2016): Joan Castells, «Un director d'escena dins l'obra dramàtica d'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38.
<<https://www.revistapausa.cat/castells-mestres/>>
- DURAN (1986): Eulàlia Duran, «Dues novel·les desconegudes del canonge valencià Jordi Centelles (vers el 1500)», *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, núm. 36, p. 21-38.
- EL HACHMI (2019): Najat el Hachmi, *Sempre han parlat per nosaltres*, Barcelona: Edicions 62.
- FOGUET (2022): Francesc Foguet, «Introducció», dins: Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12, p. 7-22.
- FOGUET (2023): Francesc Foguet, «Els cicles mítics del teatre d'Albert Mestres», *Estudis Romànics*, núm. 45, p. 27-43.
- GRIFFIN (2024 [1974]): Susan Griffin, *Mujer y naturaleza. El rugido en su interior*, Plankton Press.
- KALDOR (2012): Mary Kaldor, *New and Old Wars. Organized violence in a Global Era*, Cambridge: Polity Press.
- MARCILLAS-PIQUER (2022): Isabel Marcillas-Piquer, *Dramaturgies catalanes. Ètiques i estètiques*, Berlín: Peter Lang GmbH.
- MESTRES (2016): Albert Mestres, «Poètica», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38.
<<https://www.revistapausa.cat/poetica/>>
- MESTRES (2022): Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12.

- EL PAÍS (2001): [sense signar], «Informe de ACNUR. El año 2001 acaba con 22 millones de refugiados en todo el mundo», *El País* [ed. digital] (28 de desembre).
<https://elpais.com/sociedad/2001/12/28/actualidad/1009494002_850215.html>
- RAGUÉ-ARIAS (2001-2002): Maria-Josep Ragué-Arias, «Cançó de bressol. *Dramàtic*», *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 29-30-31 (desembre 2001- març 2002), p. 459-460.
- SEGATO (2016): Rita Segato, *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Prometeo.
- TOMÀS (2018): Alba Tomàs, «A l'encaç 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/>>