

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Recerca de Final de Màster

Estudiant: [Elisa ENRECH HERNÁNDEZ]
[*Ofèlia: La dona del segle XX*
Una Interpretació Figural Comparativa a través de
Virginia Woolf i Sylvia Plath]

Dirigit per: Dra. Teresa ROSELL NICOLÁS

Curs 2023-2024
(Setembre 2024)

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

Resum

En aquest treball, es fa una comparació activa a través de les eines d'anàlisi hermenèutica, per tal de relacionar el personatge d'Ofèlia amb l'experiència vital d'algunes dones del segle XX, concretament les autores Virginia Woolf i Sylvia Plath. A través d'aquesta anàlisi es pretén generar una relació figural de conceptes, en la qual Ofèlia actuaria com a *figura* i les autores contemporànies com a *consumacions* d'aquesta mateixa, il·lustrant així aquesta experiència femenina comuna i teoritzant la possibilitat d'una *consumació definitiva*, dins dels marcs d'estudi d'Erich Auerbach.

Paraules clau: Ofèlia, Shakespeare, Müller, Woolf, Plath, anàlisi figural, Auerbach

Abstract

In this essay, an active comparison is made through the tools of hermeneutic analysis, in order to relate the character of Ophelia to the life experience of some women of the 20th century, specifically the authors Virginia Woolf and Sylvia Plath. Through this analysis it is intended to generate a figural relation of concepts, in which Ophelia would act as a *figure* and the contemporary authors as *consummations* of this same, thus illustrating this common female experience and theorizing the possibility of a *definitive consummation*, within the framework of Erich Auerbach's study.

Keywords: Ophelia, Shakespeare, Müller, Woolf, Plath, figural analysis, Auerbach

Índex

0. INTRODUCCIÓ	1
1. L'OFÈLIA DE SHAKESPEARE	3
1.1. Dins de Hamlet.....	3
1.2. La complexitat d'Ofèlia	10
2. HEINER MÜLLER I <i>DIE HAMLETMASCHINE</i>	21
2.1. Origen i motius de <i>Die Hamletmaschine</i>	21
2.2. Müller a través de <i>Die Hamletmaschine</i>	24
2.3. L'Ofèlia de <i>Die Hamletmaschine</i>	32
3. WOOLF I PLATH: CONSUMACIÓ	39
3.1. El llegat de Virginia Woolf.....	39
3.2. Sylvia Plath: L'agonia de ser vertical	46
4. ANÀLISI FIGURAL	52
4.1. Definint <i>figura</i>	52
4.2. Ofèlia dins Auerbach	58
5. CONCLUSIONS	68
6. BIBLIOGRAFIA.....	70

0. INTRODUCCIÓ

Ofèlia és un personatge molt emblemàtic de la literatura universal, però la seva influència no es limita només a aquesta disciplina. La seva allargada ombra ha influenciat artistes de tota mena, pensadors i filòsofs, terapeutes en l'àmbit psiquiàtric i psicològic; en definitiva, el recorregut d'aquest personatge no es limita a la seva breu i menyspreada aparició a l'obra *Hamlet*, de William Shakespeare, sinó que s'ha convertit en un referent i exemple d'un tipus de patiment concret, visible en una experiència comuna pròpia de la feminitat.

L'objectiu principal d'aquest treball és explorar la figura d'Ofèlia historitzant-la dins el context en què va ser escrita per realitzar-hi una interpretació de caràcter figural. La meua idea és analitzar la seva aparició tant en la tragèdia original de Shakespeare com en la reinterpretació moderna de Heiner Müller a *Die Hamletmaschine*, per tal de poder arribar a comprendre la complexitat d'aquest personatge a través de les qualitats humanes i atemporals que caracteritzen la figura.

Així doncs, primerament duré a terme una anàlisi del personatge d'Ofèlia a la tragèdia que la va originar, centrant-me sobretot en la seva experiència com a dona, la seva relació amb Laertes, Poloni i Hamlet, i el tractament que se li dona dins l'obra a ella mateixa i al seu suïcidi. També exploraré en profunditat, partint d'un treball hermenèutic, la reinterpretació que Heiner Müller realitza d'aquest personatge a *Die Hamletmaschine*.

En aquesta anàlisi em centraré a relacionar ambdós personatges, l'original i la nova Ofèlia del segle XX, a més de relacionar-la, a partir de les referències que fa Müller a alguns suïcidis de les dones de la seva època, amb l'experiència femenina i vital de les escriptores Sylvia Plath i Virginia Woolf. Tractaré aquests personatges a partir d'una anàlisi figural com a consumacions d'Ofèlia, i teoritzaré sobre una possible consumació definitiva.

Aquest treball sorgeix a partir d'una lectura atenta de l'obra de Müller, *Die Hamletmaschine*, a través de la qual no vaig poder evitar una gran fascinació amb la complexitat i el contingut que aquell text demostrava i aportava en només vuit breus pàgines de peça teatral. El que sobtadament més em va interessar va ser el tractament que realitzava l'autor del personatge d'Ofèlia a la seva obra, qui

adquiriria un gran protagonisme, passant encara per sobre del mateix Hamlet. Així, em va sorgir una primera inquietud. Si Müller podia fer una relació activa entre diferents dones escriptores de la seva època, les seves vivències i tragèdies, amb un personatge clàssic i transcendent com Ofèlia, ben segur que hi havia alguna cosa més enllà, alguna explicació teòrica per una experiència més elevada i compartida per les dones durant els segles.

Per aquesta anàlisi, doncs, em centraré a analitzar aquest fenomen seguint les directrius d'anàlisi figural d'Auerbach. En aquest marc de pensament, examinaré com Ofèlia pot ser interpretada com a *figura* prèvia a les experiències i les expressions artístiques de Virginia Woolf i Sylvia Plath, i com aquestes escriptores, per la seva banda, poden ser vistes com a actualitzacions modernes i *consumacions* de l'experiència tràgica d'Ofèlia.

D'aquesta forma, les preguntes principals del meu treball serien: Pot el personatge clàssic d'Ofèlia oferir un nou prisma d'enteniment, que ens apropi en l'exploració de l'experiència i les expressions artístiques de Woolf i Plath? Aporta aquesta relació de conceptes noves nocions i perspectives a la taula? És realment possible fer una interpretació figural comparativa de l'experiència d'un personatge fictici, per molt influent que hagi estat dins la història de la literatura i la humanitat? Es pot arribar a tractar "Ofèlia" com un fet històric?

Amb aquestes qüestions en ment em proposo trobar una connexió que pugui aclarir una mica més l'enteniment respecte a la vida i l'obra d'aquestes dones, a més de realitzar una teoria que les relacioni en una presumpta experiència femenina comuna. Espero que el meu treball pugui obrir perspectives i posar noves qüestions sobre la taula, obrint així una porta ben àmplia a reflexions diferents en els àmbits de la literatura comparada i els estudis de gènere. Espero així poder donar una mica de visibilitat als punts de vista de l'alteritat dins de la literatura clàssica, narratives que sempre han existit, però que han romàs pacientment invisibilitzades durant els segles, a l'espera de finalment poder sortir a la llum.

1. L'OFÈLIA DE SHAKESPEARE

En aquest apartat oferiré una explicació en detall del rol del personatge d'Ofèlia dins aquesta tragèdia, analitzant en profunditat la seva psicologia, el seu paper en la trama i la seva relació amb els altres personatges de l'obra, centrant-me en Poloni, Laertes i el mateix Hamlet.

1.1. Dins de Hamlet

Ofèlia és un personatge que mai sembla tenir oportunitat d'explicar la seva pròpia història. Engabiada com està, en la tragèdia del príncep Hamlet, Ofèlia sembla ofegar-se en un complex laberint d'intrigues polítiques i trames motivades per l'ambició i les ànsies de poder dels personatges que l'envolten, i que poc tenen a veure amb les seves inquietuds personals. Aquest personatge, però, tot i no haver gaudit d'un reconeixement particular dins l'obra en la qual es va originar, ha resultat tenir una gran rellevància a escala artística i cultural en els segles posteriors a la seva creació. D'aquesta forma podem identificar aquest personatge en diferents obres pictòriques de diverses èpoques històriques, en obres teatrals o audiovisuals que busquen desenvolupar la seva trama i psicologia, i fins i tot en les lletres d'algunes cançons modernes.

L'obra de William Shakespeare es basa àmpliament en diverses fonts i inspiracions literàries prèvies, a les quals no hi ha registre del personatge d'Ofèlia o d'un personatge que realitzés un rol similar. Les arrels de la tragèdia de Hamlet s'originen al voltant de la vida i la història d'un eminent personatge del folklore danès, Amleth, un guerrer i príncep pertanyent a les llegendes escandinaves de l'Edat de Ferro germànica. Trobem les primeres referències escrites a aquest personatge en un text desenvolupat per Saxo Grammaticus, un historiador danès del segle XII, en la seva obra *Gesta Danorum*¹.

Una altra versió d'aquest mite, i la principal font d'inspiració directa per William Shakespeare, es pot trobar dins el cinquè volum d'*Histoires Tragiques*, una col·lecció de narracions escrites per l'escriptor i traductor francès François de Belleforest que va ser publicada per primera vegada ben a prop de l'època de Shakespeare, l'any 1576. Tot i la seva proximitat històrica, el personatge d'Ofèlia no va ser inclòs tampoc en aquesta versió. Sí que és cert que Belleforest va

¹ Que es tradueix com *Els fets dels danesos*.

afegir una gran varietat d'elements psicològics i emocionals a la història d'Amleth, explorant amb més detall els conflictes interns del protagonista, i va desenvolupar una descripció més profunda i detallada de la seva bogeria fingida i de la seva lluita per mantenir les aparences en aquest estat. També elabora amb més profunditat la relació entre el príncep i la seva mare, les seves motivacions de venjança i les intrigues de la cort reial, elements que Shakespeare utilitzaria àmpliament per inspirar la seva pròpia obra.

Així doncs, aquesta versió va tenir una gran influència sobre el *Hamlet* que coneixem avui en dia, tenint en compte que la majoria dels aspectes fonamentals de la història, com la traïció fratricida, la bogeria fingida i la venjança del príncep, es mantenen fidels a la narració d'origen. Shakespeare, però, va afegir-hi una gran complexitat i profunditat moral i psicològica a la narració, així com noves trames i personatges, incloent-hi per fi a Ofèlia, el tema principal d'aquest estudi.

El personatge d'Ofèlia, tot i ser molt emblemàtic en la peça, pateix una invisibilitat en el text original que es pot veure clarament reflectida en la seva manca de rellevància dins la trama principal i el seu rol com a personatge-objecte que sovint és tractada com una eina pels personatges masculins de l'obra. També en les anàlisis clàssiques de l'obra aquest personatge ha semblat dependre completament del príncep Hamlet i dels conflictes que envolten a aquest mateix, restant-li sovint importància o fins i tot ignorant la seva pròpia trama individual, la seva psicologia i el tractament de la seva experiència femenina dins el context històric de l'obra.

Harold Bloom, per exemple, fa una breu anàlisi del personatge d'Ofèlia dins el seu llibre *Hamlet: Poem Unlimited*, on l'utilitza irònicament com una eina per desenvolupar una de les facetes més fosques del príncep Hamlet; el roí manipulador, obsessionat amb les seves motivacions i incapaç d'estimar res ni ningú. Per a Bloom, el príncep és un clar instigador de violència psicològica i física, degut als sistemes als quals recorre per dur a terme la seva venjança contra Claudi. I Ofèlia, trobant-se enmig acorralada entre l'amor i la sang, n'és la principal víctima. Bloom cita la primera escena del segon acte, la descripció d'Ofèlia respecte a la seva primera trobada amb un Hamlet presumptament

embogit, qui ha deixat de manifestar el seu amor per ella per adquirir una actitud abusiva i violenta.

OPHELIA He took me by the wrist and held me hard.
Then goes he to the length of all his arm,
And, with his other hand thus o'er his brow,
He falls to such perusal of my face
As he would draw it. Long stayed he so.
At last, a little shaking of mine arm,
And thrice his head thus waving up and down,
He raised a sigh so piteous and profound
As it did seem to shatter all his bulk
And end his being. That done, he lets me go,
And, with his head over his shoulder turned,
He seemed to find his way without his eyes,
For out o' doors he went without their helps
And to the last bended their light on me. (1996: 81)

Si observem l'escena referenciada per Bloom, se'ns fa evident la conducta violenta i incoherent del príncep, qui ofereix senyals mixtos sobre els seus sentiments cap a Ofèlia i el que realment pensa d'ella. L'agafa bruscament, però no acaba d'executar una acció activa de violència; sospira en senyal depreciaiu, però no la deixa de mirar mentre marxa de l'habitació; es queda fixat en ella, com intentant transmetre-li un missatge, però ella no pot entendre els seus confosos senyals.

Bloom, sobre l'extravagant actitud de Hamlet a l'escena, diu: "What emerges clearly is that Hamlet is playacting, and that Ophelia already is the prime victim of his dissembling." (2003: 38) Per Bloom, la pantomima de la venjança ha començat, i Hamlet sembla disposat a renunciar a tot allò que abans estimava, fins i tot a la mateixa Ofèlia, per tal de complir el seu comès, aliè al mal que aquesta pugui rebre en el procés. D'aquesta forma, Ofèlia sembla convertir-se de cop en una peça òrfena enmig d'un complicat trencaclosques que el príncep

està intentant solucionar; algú predestinat a rebre els danys col·laterals d'una venjança que no li pertoca.

Bloom posa un altre exemple de greuge cap a la integritat mental d'Ofèlia per part de Hamlet; l'escena del convent.

HAMLET I have heard of your paintings too, well enough. God hath given you one face, and you make yourselves another. You jig and amble, and you lisp; you nickname God's creatures and make your wantonness your ignorance. Go to, I'll no more on 't. It hath made me mad. I say we will have no more marriage. Those that are married already, all but one, shall live. The rest shall keep as they are. To a nunnery, go. (1996: 135)

En aquesta escena, Hamlet es dirigeix a Ofèlia amb un to acusador i li etziba una crítica confosa i generalitzada sobre la hipocresia i la falsedat que veu en les dones al seu voltant, fruit probablement de la traïció que sent per part de la seva mare. D'aquesta forma nega en rotund les seves prèvies intencions de casar-se amb Ofèlia, dient-li que valdria més que entrés en un convent. Aquest comentari, que a primera vista podria considerar-se simplement desagradable, està carregat d'una ironia destructiva, que Bloom atribueix com a detonant definitiu del desequilibri emocional i mental d'Ofèlia:

There are overtones here of the slang meaning of "nunnery" as "whorehouse", but primarily Hamlet consigns Ophelia to a life of pious chastity. Yet in effect, he is murdering Ophelia, and starting her on the path to suicide. (2003: 41)

Com ja he mencionat, per Bloom, aquesta agressió és d'una terrible gravetat, ja que ell interpreta que el príncep Hamlet sentència el final d'Ofèlia amb la crueltat de les seves paraules. Jo, personalment, no sé fins a quin punt puc estar d'acord amb aquesta dura afirmació. Sí que és cert i evident que el príncep arremet d'una forma violenta i desmesurada en contra d'Ofèlia, però

trobo que la seva manca de tacte, més que una condemna d'un ésser totpoderós sobre un ésser completament sotmès, és més un trencament de les expectatives de futur i de la seva realitat posicional en els conflictes del present.

Per una banda, Ofèlia estima a Hamlet. Fa sacrificis constants sobre la seva integritat mental per tal de defensar-lo, fins i tot si això implica el rebuig i el maltractament de la seva pròpia família. Ofèlia sent un amor profund i veritable per Hamlet, i demostra constantment durant l'obra que no està disposada a posicionar-se en contra d'ell, per molt que la lògica dels esdeveniments -la seva innegable bogeria- li digui el contrari. Ofèlia no actua de forma racional perquè es troba en una corda fluixa; intenta fer sobreviure el seu amor, sobre el que té depositades les seves expectatives de futur, mentre intenta mantenir-se alhora també de banda del seu pare i el seu germà, la seva família, les seves arrels fonamentals del passat. És aquesta fricció, aquest estira-i-arronsa la que la manté dreta al centre. Quan Hamlet talla la corda que li tibava cap a ell i la seva vida en comú, Ofèlia no té més remei que ensorrar-se cap a una banda, que acabar en posició horitzontal, perquè de sobte les seves expectatives de futur queden completament esborrades del mapa.

Crec que és la barreja entre aquesta pèrdua de l'esperança, de la felicitat futura, de l'amor pel qual s'hagués mantingut ferma en la lluita tota la seva vida -referint-me més a una idea d'amor al·legòric superior, representat en la carn pel seu sentiment per Hamlet- el veritable detonant de la seva bogeria i posterior suïcidi, més que una sentència divina per part de Hamlet -qui està lluny de tenir tant de poder-. Crec que Bloom té una opinió encertada quan parla de què aquesta escena és el clímax de la pèrdua del seny d'Ofèlia, però crec que el seu *Hamletcentrisme* li evita voler veure una explicació més complexa de la psicologia d'Ofèlia.

Bloom demonitza a Hamlet en aquest apartat amb relació a les seves actituds cap a Ofèlia:

we are given the prince's astonishingly brutal verbal assault upon Ophelia, which far surpasses his need to persuade the concealed Claudius of his nephew's supposed madness. (2003: 39)

Considera que les seves paraules cap a la jove dona són d'una naturalesa cruel i injustificable, completament desmesurades i allunyades del seu propòsit de venjança. Per a Bloom, l'ultratge de Hamlet cap a Ofèlia és un greuge contra una mena d'idea platònica de la virtut i la bellesa. D'aquesta forma, situa a Hamlet en la posició de subjecte totpoderós, i a Ofèlia en la tessitura d'un objecte manipulats a plaer. Per exemple quan declara "Hamlet is monstrous to torment her (Ofèlia) into true madness" (2003: 42), darrere d'aquesta aparent compassió cap a Ofèlia i les seves circumstàncies, hi ha una deïficació del personatge de Hamlet i una exageració del seu poder sobre ella, quan la realitat de la tessitura d'Ofèlia va molt més enllà dels abusos rebuts per un sol individu -per molt que sigui el protagonista de l'obra més emblemàtica de tots els temps-, i hi ha una realitat històrica, social i cultural que no està tenint en compte en la seva interpretació del text i d'aquest personatge en concret.

Per Bloom Ofèlia és, en termes generals, una al·legoria evident de la bellesa, més que la víctima d'una societat o un sistema patriarcal abusiu. Així, aquest personatge és allunyat de les seves qualitats humanes per ser convertida en una imatge que afavoreixi una lectura empoderadora -tot i que no cap a bé del personatge principal de la tragèdia. Això es fa evident en la seva lectura de la descripció que fa Gertrudis del suïcidi d'Ofèlia.

QUEEN [...] Therewith fantastic garlands did she make
Of crowsfeet, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do "dead men's fingers" call them.
There on the pendant boughs her coronet weeds
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And mermaid-like awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old lauds,
As one incapable of her own distress
Or like a creature native and endued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,

Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. (1996: 235)

En aquest fragment, Gertrudis fa una matisada descripció, plena de textures descriptives que ens apropen lúcidament als moments finals de la vida d'Ofèlia. Penso que no és casualitat que l'altre únic personatge femení de l'obra sigui la persona encarregada d'il·lustrar aquests fets a través de les paraules. El seu discurs no és lineal, divaga entre els fets i les explicacions dels detalls més simples, entre l'objectivitat i el propi sentiment de pena de Gertrudis cap a la mort d'Ofèlia. És un text que, tot i en la seva brevetat, gaudeix de certa complexitat, sobretot a través d'una oscil·lació entre els elements bells, com la imatge d'una sirena, i els elements terrenals, com els pastors que menciona. Per a Bloom, el significat d'aquest text no sembla anar més enllà de la seva estètica:

The pathos here yields to an extraordinary aesthetic effect, unique to Ophelia. The contrast between "muddy death" and the vision of the mad girl singing songs of praises as she floats has a sublime resonance, [...] The loving Ophelia, a "ministering angel", dies chanting as an image less of a victimization than of the power of Shakespeare's language to evoke unique beauty. (2003: 43)

Sí que fa referència al contrast entre allò bell i allò cru, però de seguida queda esborrada tota complexitat de discurs a través de la idealització del personatge d'Ofèlia com a ideal de bellesa i puresa, fent referència fins i tot a com Hamlet la descrivia al principi de l'obra, un àngel. D'aquesta forma, trobo que Bloom li treu pes a l'assumpte, l'allibera de tota la seva rellevància terrenal i el deixa en la simple representació d'una idea.

That beauty (de l'objecte Ofèlia) is engendered by Hamlet's cruelty, indeed by his failure to love. [...] Shakespeare's wisdom avoided the only fate for Ophelia that would have been more plangent than her death-in-water: marriage to Hamlet the Dane. (2003: 43-44)

Amb aquesta banalització del suïcidi d'Ofèlia, Bloom acaba el seu breu capítol sobre la noia danesa a qui vagament es molesta en esmentar. Al cap i a

la fi, si el mateix Shakespeare va decidir ni tan sols mostrar la mort d'aquest personatge, devia ser perquè o bé no era prou important, o bé tal culminació de la bellesa no era digne de ser representada a la terra. O potser és en aquestes faultlines on hi ha el veritable missatge, és en aquest abús massiu i multitudinari cap a aquest personatge dins de l'obra i fora d'ella, el que la representa veritablement. És en un subtil canvi psicològic en els seus personatges femenins, on Shakespeare deixa el seu missatge feminista. Sigui com sigui, la realitat d'Ofèlia és molt més complexa que una simple idea o al·legoria.

1.2. La complexitat d'Ofèlia

Així doncs, el que sí que podem identificar d'aquest anàlisi és que Ofèlia manté una relació romàntica controvertida i complicada amb el príncep Hamlet que, si més no, tindria a veure directament amb el seu detriment mental. Tot i així, considero que caldria tenir en compte la part corresponent als abusos tant de Poloni com de Laertes, que ofereixen d'una forma més subtil i implícita sobre el personatge per arribar a entendre la complexitat de la seva tessitura.

Ofèlia se'ns presenta a l'obra com una jove noble, vinculada estretament a la cort reial de Dinamarca a causa del seu romanç amb el príncep i de l'estreta relació entre el seu pare, Poloni, i el nou rei Claudi. Aquest triangle de relacions que es barreja entre les diferents intrigues polítiques i lluites de poder la fa vulnerable a veure's atrapada entremig dels dos bàndols que existeixen durant la història: el rei Claudi i els seus seguidors en contra del príncep Hamlet.

Podem veure clarament il·lustrades les tensions entre els diferents personatges masculins que l'envolten ja des de la seva primera aparició a la peça, a la tercera escena del primer acte. En aquesta primera intervenció, Ofèlia s'acomiada del seu germà Laertes, qui marxa de viatge a França. Però aquesta interacció, lluny de ser el càlid adeu de dos germans que se separen, ens endinsa a poc a poc en la realitat d'Ofèlia, marcada per una constant lluita entre l'amor i la família. Just abans de partir, Laertes li diu:

LAERTES For Hamlet, and the trifling of his favor,

Hold it a fashion and a toy in blood,
A violet in the youth of primy nature,
Forward, not permanent, sweet, not lasting,
The perfume and suppliance of a minute,
No more.
OPHELIA No more but so?
LAERTES Think it no more. (1996: 40)

En aquest fragment, Laertes acusa les atencions del príncep cap a la seva germana com una mera mostra de caprici juvenil. Així, l'adverteix dels perills d'enamorar-se de Hamlet, subratllant la diferència de rang social entre ells i suggerint que l'afecte del príncep pot no ser sincer ni durador. La resposta d'Ofèlia, però, pot ser interpretada de diverses formes. Per una banda, podríem veure una Ofèlia escèptica respecte a les sospites i acusacions del seu germà, per una altra veiem a una Ofèlia entregada a la família que, voluntàriament o involuntàriament, ha d'escoltar els consells del seu germà, estigui d'acord o no.

Més endavant en aquesta mateixa escena apareix Poloni, el seu pare, qui, després d'una breu conversa sobre les recurrents visites del príncep a Ofèlia, acaba reafirmant les paraules de Laertes. Poloni diu:

Ophelia, do not believe his vows, for they are brokers,
Not of that dye which their investments show,
But mere implorators of unholy suits,
Breathing like sanctified and pious bawds
The better to beguile. This is for all:
I would not, in plain terms, from this time forth
Have you so slander any moment leisure
As to give words or talk with the Lord Hamlet.
Look to 't, I charge you. Come your ways.
OPHELIA I shall obey, my lord. (1996: 48-49)

Aquest cop, Ofèlia acaba sotmesa rotundament a l'opinió del seu pare -almenys aparentment- amb la seva conclusió "I shall obey" (1996: 49). A través

d'aquestes interaccions, es presenta Ofèlia com una jove obedient i respectuosa, que accepta les directrius dels homes de la seva família sense qüestionar-les, sobretot les del seu pare. La seva submissió i obediència reflecteixen la seva posició subordinada en una societat patriarcal, on les dones sovint eren tractades com possessions dels seus pares o marits. No obstant això, també es detecta un matís de tristesa i resignació en la seva acceptació de les ordres dels seus parents, la qual cosa suggereix activament una tensió interna entre els seus propis desitjos i els deures imposats per la seva família.

Aquest tractament dels personatges femenins curiosament s'allunya de les actituds que les dones escrites per William Shakespeare adquiririen habitualment en les seves peces. Maria del Mar Rodríguez, en el seu article titulat *¿Ser o no ser Ofelia?: el rol femenino en Hamlet desde su desenvolvimiento dramático y social* tracta aquest tema i diu:

las mujeres de Shakespeare denotan un aire de mayor libertad femenina, por lo que estas 'no suelen aceptar el camino trazado por sus padres' [...] Sin embargo, un cambio repentino se suscita dentro de la trama de *Hamlet* [...] Ofelia y Gertrudis, las dos únicas figuras femeninas de la obra, se desenvuelven en un entorno claramente marcado por los roles masculinos. (2018: 253)

Aquesta anomalia en els personatges femenins és, sense cap mena de dubte, una decisió conscient i premeditada. L'obra *Hamlet* es caracteritza per les seves intrigues subtils i la seva profunditat psicològica. La existència femenina en l'època elisabetiana era altament complexa perquè, com senyala Rodríguez:

con el reinado latente de un aura católica, la mujer fue símbolo de dos conceptos en conflicto: por un lado su relación con Eva la hacía catalogar como el pecado mismo y por el otro adquiría una significación de adoración por medio del culto mariano. (2018: 252-253)

A causa d'aquesta dualitat en el tema de la dona dins d'una societat que, tot i tenir una cap d'estat femenina, estava regida realment per un culte purament androcèntric, considero que el tractament de la problemàtica femenina en *Hamlet* és una resposta reactiva a una clara opressió masculina exercida a la dona en

la societat anglesa de l'època. Els conflictes d'interessos en els quals es veuen envoltades tant Gertrudis com Ofèlia, la seva necessitat de complaure tot i sentir un desig latent d'independència pròpia, reflecteixen acuradament una realitat complicada per les dones en un estat catòlic i patriarcal.

Tot i la submissió, encara existeix la revolta subtil, i això és el que dona més valor i profunditat a les caracteritzacions dels personatges femenins dins de la tragèdia. Sobre Ofèlia concretament, Rodríguez diu:

parece que Ofelia cuenta con una construcción de femineidad sólida e independiente del discurso heteropatriarcal, una que busca la demanda prudente de igualdad. Sin embargo, esto se vuelve abajo por la fuerte manipulación y opresión que ejerce su padre en torno a ella, (2018: 255)

Veiem escletxes d'aquesta independència en algunes actituds d'Ofèlia respecte al príncep Hamlet. A la primera escena del segon acte, Ofèlia descriu una trobada inquietant amb el seu amant a Poloni, explicant que Hamlet va entrar a la seva cambra amb un aspecte desmanegat i estrany, comportant-se de manera anòmala. Aquesta escena és clau per entendre l'impacte de la bogeria fingida del príncep sobre Ofèlia i marca l'inici del seu propi declivi emocional.

OPHELIA My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,
No hat upon his head, his stockings fouled,
Ungartered, and down-gyvèd to his ankle,
Pale as his shirt, his knees knocking each other,
And with a look so piteous in purport
As if he had been loosèd out of hell
To speak of horrors—he comes before me.
POLONIUS Mad for thy love?
OPHELIA My lord, I do not know,
But truly I do fear it. (1996: 79)

Tot i que les paraules d'Ofèlia cap al seu pare semblen revelar una clara actitud de rebuig envers el príncep, la seva descripció d'aquest incident també

ens dona a entendre la seva preocupació i confusió respecte al seu sobtat canvi d'actitud. Una mica més endavant en el text, Poloni continua la conversa dient:

POLONIUS Come, go with me. I will go seek the King.
This is the very ecstasy of love,
Whose violent property fordoes itself
And leads the will to desperate undertakings
As oft as any passions under heaven
That does afflict our natures. I am sorry.
What, have you given him any hard words of late?
OPHELIA No, my good lord, but as you did command
I did repel his letters and denied
His access to me. (1996: 80-81)

Així, quan el seu pare intenta utilitzar la bogeria de Hamlet per deixar-lo en evidència davant del rei Claudi, Ofèlia salta en la seva defensa, mostrant-li al seu pare submissió i obediència en les seves ordres en un intent d'apacar les seves intencions de ferir la reputació del príncep. Això demostra una clara lleialtat cap a Hamlet ja que, tot i no entendre la seva estranya i inquietant actitud, encara es preocupa per ell i el protegeix activament. Aquesta actitud però, també serà en detriment de la integritat mental de la jove. Rodríguez diu:

no solo será su padre quien le haga perder su identidad y su centro hasta llevarla a la demencia total. La figura del príncipe también ejerce una fuerte opresión de su libertad como mujer. Hamlet es quien enloquece a Ofelia porque su conducta, misma que es conducida por su egoísta sed de venganza, hiere profundamente la valía de la joven (2018: 255)

Així, en aquestes escenes, Shakespeare ens mostra a Ofèlia com una jove atrapada entre dos bàndols estimats, d'aquesta forma "La locura, que termina desahuciando al personaje al olvido y a un deplorable final, parece ser la única salida hacia una libertad lejos de la opresión que la rodea" (2018: 255). La seva posició vulnerable i la seva submissió als desitjos egoistes dels personatges masculins que l'envolten preparen el terreny per la seva tragèdia

personal, subratllant la seva condició d'innocent víctima enmig de les intrigues i corrupcions de la cort reial. La seva evolució al llarg de l'obra, des de la innocència i l'obediència fins a la desesperació i la bogeria, és una clara declaració d'intencions; una crítica moral al rol de la dona i les conseqüències de l'opressió psicològica.

Em resulta particularment interessant el fet que Ofèlia acabi sucumbint a un veritable estat de bogeria, mentre que el príncep Hamlet esdevé “boig” dins d'una total lucidesa existencial. No es pot passar per alt l'evident emmirallament que trobem entre aquests dos personatges, tot i separats per la seva experiència de gènere.

Ofelia sostiene un paralelo sincrónico en el desarrollo del ser y de la existencia que sustenta al propio príncipe. Ambos deben enfrentar los designios de sus padres, carecen de figuras maternas sólidas, se ven divididos entre la obediencia y el ser individual y pierden finalmente la cordura frente a los embates de la vida. No obstante, debe llamar nuestra atención que el personaje de Ofelia se encuentra en una postura menos libre a la de su contraparte masculina (2018: 251)

Tot i que ambdós personatges siguin, de fet, dues cares de la mateixa moneda, el fet que un sigui home i l'altra dona és la clau per entendre la diferència en les seves experiències d'opressió i en els seus finals tràgics; un heroic, retratat en una àmplia escena èpica, i l'altre ambigu i gairebé absurd, que gairebé ni es menciona. Crec que la clau per entendre en quins aspectes varia substancialment la forma en la qual aquests personatges viuen els seus rols imposats, es pot veure fent un estudi de la relació de poder entre Ofèlia i els homes de la tragèdia amb qui té principal contacte; Laertes, Poloni i Hamlet.

Tynelle Ann Olivas, a la seva tesi *Who is Ophelia? An examination of the Objectification and Subjectivity of Shakespeare's Ophelia*, parla extensament d'aquests vincles entre Ofèlia i les seves contraparts masculines. Diu:

For most of the play, Ophelia only speaks when spoken to, acts only when dictated to do so, and always obediently acquiesces to the demands of her male sovereigns. Ophelia is the object upon which the three male overlords in her life

-Hamlet, Polonius, Laertes- exert their dominion and control to further their own personal and political agendas. (2015: 11)

Aquesta cita subratlla la posició subordinada d'Ofèlia al llarg de l'obra. Així, Ofèlia es veu marcada per la seva condició femenina, davant dels homes que l'utilitzen per als seus propis objectius. Olivas argumenta que Ofèlia gairebé sempre està silenciada i que les seves accions són determinades per les ordres dels homes al seu voltant.

Olivas parla de la relació entre Ofèlia i el seu pare en termes d'escacs, dient: "Ophelia's father treat her as a pawn in his game of intrigue and machination." (2015: 27) En aquest cas ens trobem davant del més clar exemple de relació de poder unilateral. A l'escena que he tractat prèviament, la tercera del primer acte, Poloni li pregunta a Ofèlia, un cop Laertes ha marxat: "What is 't, Ophelia, he hath said to you?" (1996: 45) Aquesta pregunta, lluny de ser la intervenció d'un pare preocupat per la seva filla, és una clara presentació de la dinàmica entre aquests dos personatges. Olivas ho explica de la següent forma:

Polonius wants to know what Laertes said to Ophelia, not the other way around [...] This first attempt at dialogue speaks volumes about Polonius and his relationship to Ophelia. It is a one-sided relationship of Polonius placing his views, demands, and edicts on her. Ophelia is the recipient of his patriarchal ruling. Their relationship is made of one way communication arrows traveling from sovereign (Polonius) to object (Ophelia); never do the arrows run in both directions. (2015: 27)

Poloni, en la seva autoritat patriarcal, no té interès en els sentiments o pensaments d'Ofèlia; només li importa que ella compleixi les seves ordres i segueixi les seves instruccions. Ofèlia és tractada com un objecte, un ésser passiu i submís, destinat a rebre i obeir les directrius del seu pare sense tenir cap oportunitat d'oposició. D'aquesta forma, Poloni, exerceix un control rigorós sobre ella, per així, com a conseller del rei Claudi, accedir amb facilitat al príncep Hamlet, utilitzant-la per avançar en les seves pròpies ambicions.

La seva manipulació, doncs, es fa completament evident en les escenes en què utilitza activament Ofèlia per espiar Hamlet. En una escena clau, la primera del tercer acte, Poloni i Claudi planegen una trobada entre Ofèlia i Hamlet per observar el comportament del príncep i determinar la causa de la seva aparent bogeria. Poloni li ordena a Ofèlia que es comporti de manera obedient i submissa, mentre ell i Claudi espien la conversa. Aquesta escena il·lustra clarament com Poloni tracta Ofèlia com una eina per obtenir informació, sense tenir en compte els seus sentiments o el seu benestar, la qual cosa contribueix greument al seu deteriorament emocional i mental.

Continuant amb les dinàmiques familiars, la relació d'Ofèlia amb el seu germà Laertes tindria moltes ressemblances amb la seva relació amb Poloni. Olivas la descriu amb el terme "Mock-Daughter²", il·lustrant així les similituds entre aquests dos vincles i parla de l'escena que he mostrat abans, sobre la primera aparició d'Ofèlia amb el seu germà:

Laertes is not talking to Ophelia as an equal, but an object to be spoken at, much as one speaks at a mirror when practicing a speech or presentation. Laertes is exhibiting his patriarchal duties in this scene, dictating to Ophelia what is and is not acceptable for a young lady. In a way, Laertes is objectifying Ophelia as a mock-daughter for whom he may practice his future fatherly duties, specifically doling out directives for maintaining proper conduct and steadfastness. (2015: 13)

Aquesta actitud egoista i sobreprotectora de Laertes respecte a la seva germana contribueix també a la seva objectificació. En l'escena analitzada podem veure com Laertes intenta dissuadir-la fortament de mantenir una relació amorosa amb el príncep Hamlet, insistint en el fet que les seves intencions no són nobles i recordant-li la seva necessitat de preservar la virtut. Aquesta advertència, tot i que presentada com una preocupació fraternal, reforça el control masculí sobre Ofèlia, reduint-la a un ésser dèbil i manipulable que necessita protecció i guiatge constants.

² "Falsa filla", com un simulacre d'aquest rol.

Quan Laertes torna a Dinamarca i descobreix la bogeria d'Ofèlia, la seva reacció és de profund dolor i ira. La seva tristesa es veu exacerbada per la seva absència, ja que no estava present per protegir la seva germana quan les tot es va complicar. La mort d'Ofèlia intensifica els sentiments de venjança de Laertes cap a Hamlet, a qui fa servir com a cap de turc i a qui decideix culpar completament dels fets per així poder escapar de la seva pròpia responsabilitat.

Així, la relació de Laertes amb Ofèlia és una mena de barreja entre amor i control, una espècie de punt intermedi entre les relacions de Hamlet i Ofèlia i, de la mateixa, amb el seu pare. Laertes es presenta com un germà afectuós, però també perpetua el cicle de dominació masculina, no reconeixent la capacitat d'Ofèlia per prendre les seves pròpies decisions. Com diu Olivas: "Laertes's objectification of Ophelia is interesting in his need to exert power over Ophelia to establish himself as a patriarchal man." (2015: 13) D'aquesta forma, la mort d'Ofèlia significaria per Laertes un fracàs personal en el seu rol com a home dominant i protector, el dolor d'una ferida en el seu ego per sobre dels sentiments de pèrdua.

Però de totes les relacions que té Ofèlia a l'obra amb els altres personatges, probablement la més interessant i significativa sigui la seva aventura amorosa amb Hamlet. Com ja he introduït, aquests dos personatges es fan de mirall l'un a l'altre; en essència, són el mateix, però en existència els seus rols imposats marquen per a cadascun d'ells un camí diferent. Hamlet intenta comunicar-se amb Ofèlia amb subtilesa, sense l'ús de paraules, però aquesta manca tota subjectivitat; és un objecte, o almenys així li han fet creure sempre. Per altra banda, Hamlet no té la més remota idea dels patiments d'Ofèlia, i el seu judici es troba ennuolat per la seva set de venjança.

La relació entre Hamlet i Ofèlia està marcada per una fortíssima necessitat de complir amb les expectatives esperades; cadascun d'ells per separat, en la seva relació i amb les seves respectives famílies. Aquest aspecte fa que la seva relació manqui quasi completament de transparència, i es complica encara més quan Hamlet inicia la seva venjança i ja no és capaç de comunicar-se amb ella de forma explícita. Olivas descriu així l'arc de la seva relació:

Between this first scene all the way to his last scene with Ophelia in the grave, Hamlet truncates between the archetypical Petrarchan lover who objectifies his love as a woman on a pedestal to be adored, but never attained, to an Ovidian lover who sexually objectifies his woman for his own misogynistic gains. Only the first and last scenes between Hamlet and Ophelia are reflective of Hamlet's true feelings for her. All those in between are an act meant to entrap his uncle and uncover the murderous plot of his slain father. (2015: 44)

Aquesta dualitat en el seu tractament d'Ofèlia crea una dinàmica confusa i dolorosa per a ella, que és atrapada en el seu joc emocional. Ofèlia vol creure a Hamlet, vol creure que ell l'estima, per sobre de la seva família, per sobre de la seva diferència de posició; però quan Hamlet "embogeix" l'única prova que ella rebia del seu amor, les seves paraules, es converteixen en missatges críptics i confosos, fruits de la pantomima que el príncep ha d'interpretar per poder portar a terme la seva venjança contra Claudi.

Three times Hamlet tells Ophelia to doubt the natural world of fire, sun, and truth, but to never doubt his love for her. Given Hamlet's rising paranoia and uncertainty about his course of action, it was with foresight that Hamlet sought out Ophelia and tried to warn her. [...] Unfortunately for Ophelia, she does lose faith in Hamlet's love. (2015: 43-44)

Així, Ofèlia queda inevitablement atrapada en les contradiccions i manipulacions de Hamlet, sense poder distingir entre l'amor genuí i les accions calculades del príncep. Seran aquesta pressió constant, aquesta manca d'estabilitat i aquesta tortura psicològica les claus per a la posterior pèrdua de la seva identitat i seny, que la portaran a acabar suïcidant-se.

Però, si aquests dos personatges realment s'emmirallen, si veritablement Hamlet i Ofèlia parteixen d'unes bases tan similars i són dues cares de la mateixa moneda en els seus respectius arcs de personatge, ¿per què llavors vivim ambdues històries de formes tan separades? ¿Per què ella mor embogida i sola, gairebé per accident i sense mostrar-ho a escena, i ell es veu endinsat en la folia

més lúcida, per acabar morint heroicament després d'haver completat la seva venjança? Crec amb total seguretat que la distinció de gènere juga un paper crucial en aquesta visió d'ambdós personatges. Rodríguez explica aquesta distinció entre masculí i femení a l'obra a través de la utilització del llenguatge:

Como establece Daniela Cápona (2004), 'mientras lo femenino existe en el territorio del silencio, de lo privado y de lo oral (en caso de enunciar el discurso), el ámbito masculino existe en terreno de lo público y de lo enunciativo por excelencia' (p.20), en Ofelia notamos que su conflicto siempre se encuentra inmerso en el silencio de lo privado, ya que solo en él ella puede aislarse de la obediencia que debe a su padre y de las exigencias sociales que debe guardar como mujer. (2018: 257)

Aquest punt lingüístic i sociològic que senyala Rodríguez ens dona una perspectiva interessant sobre la qüestió de la distinció de gènere. Quan Hamlet embogeix, ho fa d'una manera sorollosa i pública, organitzant tota la realitat al seu voltant com una actuació teatral en servei de la seva venjança. Tot i que ambdós personatges comparteixen un camí de sofriment i desesperació, Hamlet, com a home, pot expressar-se obertament i públicament, utilitzant el llenguatge com a eina per articular els seus conflictes interns i la seva cerca de justícia. Ofèlia, per la seva banda, perd el cap, confinada en la seva pròpia ment, on viu les seves lluites i dolor de manera aïllada i solitària, sotmesa a les limitacions socials de la feminitat que l'atrapen en el silenci de la subordinació.

És per aquest motiu, doncs, que la tragèdia es titula Hamlet i no Ofèlia, i que mentre que ell mor en una escena culminant de violència i grandesa bèl·lica, ella desapareix fora de l'escena, com si mai realment hi hagués estat, sense cap reconeixement ni transcendència. Aquesta mort és un reflex de la seva lluita silenciosa amb les estructures patriarcals; fent-la morir així, embogida i sola, Shakespeare va reflectir les desigualtats socials entre homes i dones de la seva època. Desigualtats que, curiosament, encara ens sonen familiars avui en dia, igual que ho van ser per les dones del segle XX.

2. HEINER MÜLLER I *DIE HAMLETMASCHINE*

En aquest apartat partiré de la meva investigació i anàlisi hermenèutica del text complet de *Die Hamletmaschine* per aportar extensa informació a la taula sobre Heiner Müller, la seva obra, les seves intencions artístiques i socials, i el seu tractament a la peça del personatge d'Ofèlia.

2.1. Origen i motius de *Die Hamletmaschine*

El primer que em va sobtar a l'hora d'enfrontar-me amb aquest text, va ser el marcat to nihilista de la peça. Müller comença l'obra amb la frase "Ich war Hamlet" la qual es podria traduir com "jo era Hamlet" o "jo vaig ser Hamlet". En qualsevol cas, el primer que es troba l'espectador o lector, quan va a veure o s'enfronta al text de *Die Hamletmaschine*, és a algú que afirma haver estat Hamlet en un passat, però que ha perdut aquesta identitat. De la mateixa que el corrent de pensament nihilista afirma que Déu és mort, que la seva existència ja no té sentit, en aquesta peça Müller sembla tenir la intenció de demostrar-li al món que Hamlet és mort; el personatge, l'obra i tot el que representaven.

El text sembla un assidu intent de demostrar que la narrativa de Hamlet s'ha tornat obsoleta després dels fets tràgics del segle XX, i que ja no ens serveix, com abans ho havia fet, per veure'ns-hi reflectits. Vivim aquesta desconstrucció del mític personatge a través de les paraules del seu fantasma, a més de la veu del propi actor que l'interpreta. La mirada es va distanciant cada cop més a mesura que la peça avança pels cinc actes que la componen. La fragmentació de l'obra també contribueix a emfatitzar aquesta desconstrucció, aquest estranyament, a més de la reducció del seu volum respecte de l'original. Aquesta síntesi extrema ens porta a pensar que Müller, més que cercar un desgranament del text original en si mateix, buscava la destrucció total de com s'havia entès fins al moment.

Heiner Müller va desenvolupar aquesta perspectiva parlant del procés creatiu que va seguir a l'hora de desenvolupar *Die Hamletmaschine*:

Mi interés principal cuando escribo teatro es destruir cosas. Durante treinta años me obsesionó Hamlet, de modo que escribí un breve texto, Hamletmaschine, con el que intenté destruirla. Mi impulso más fuerte consiste

en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie. Penetrar para ver su estructura. Entender sin destruir es no entender en absoluto. (1970)

M'interessa especialment la relació que Müller fa entre la destrucció i la comprensió. La seva forma de generar a partir de la reducció, de tractar el text d'origen com quelcom que ha de ser escorxat i desempallegat de tot allò extern, em remet directament al concepte d'experiència hegeliana. Segons Hegel, una experiència és sempre un dol, una expressió del conèixer que és activa. La paraula alemanya per denominar el concepte d'experiència és *Erfahrung*, i té a veure amb la idea de viatge. És una mena d'alliberament, un descobriment d'un nou sentit, ja que allò que s'esperava trobar i quelcom es troba no coincideix. És aquesta contradicció, aquesta nova realitat desencaixada, el que ens mostra la necessitat de canvi. No consisteix en reconèixer que les certeses assumides fins al moment no fossin correctes, sinó que aquesta antiga veritat ja no és aplicable a la nova situació i és imprescindible que sigui reconsiderada.

Joseph Campbell parla d'aquesta mateixa idea al seu llibre *L'heroi de les mil cares*. L'heroi necessita viure una experiència, en forma de viatge, per poder sobreposar-se a allò al que encara no estava preparat per assolir. Un cop l'heroi ha vençut als seus dimonis, hi ha un imperatiu retornament a la llar, ja que el concepte d'aventura sempre està delimitat clarament per un principi i un final. Però el personatge que torna no és mai el mateix que va marxar. El viatge i la cerca l'han canviat, a ell i a les seves prioritats; ha patit un trencament. Com una aventura, l'experiència és quelcom que esdevé o passa sense previ avís, allò que no pots anar a buscar, però t'arriba. Així, el subjecte queda agenollat davant d'allò amb el que es troba obligat a superar.

A *Die Hamletmaschine*, el personatge de Hamlet no només ha patit un canvi dolorós, sinó que s'ha enfrontat directament amb la seva pròpia mort. Aquesta pèrdua de la pròpia vida és el símbol més directe d'un trencament radical, respecte d'una realitat caducada que mai podrà retornar. Des del lloc on parla al principi de l'obra, Hamlet sembla ser plenament conscient d'això. Així ho expressa a través del text: "Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung

BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa" (2001: 545) [«De pie junto a la costa hablaba con el oleaje BLABLÁ, a mi espalda las ruinas de Europa»]. El personatge parla, però res del que diu li sembla ja tenir sentit. Les seves paraules s'ofeguen com absurdes onomatopeies entre les ones. La seva civilització ha quedat esmicolada i ell li dona l'esquena al desastre. Més endavant, a l'acte anomenat *PEST IN BUDA SCHLACHT UN GRÖNDLAND* [«PESTE EN BUDA LA BATALLA POR GROENLANDIA»], es torna a fer referència a aquestes dues idees.

No soy Hamlet [...] Mis palabras ya no tienen que decirme nada [...] Mi drama ya no tiene lugar. Detrás de mí están montando el decorado. Por personas a quienes no interesa mi drama, para personas a quienes en absoluto concierne. A mí tampoco me interesa ya. Se acabó mi colaboración.³

Aquestes línies estan precedides per la paraula "HAMLETDARSTELLER" [«ACTOR QUE REPRESENTA A HAMLET»] en majúscula, amb el format teatral tradicional del títol de personatge. Durant aquest fragment és l'actor que interpreta a Hamlet qui realitza el monòleg, ja no parlant des de personatge, sinó des de la seva persona. Això produeix un marcat estranyament, ja que Müller no només mata a Hamlet, sinó que li arrabassa també la seva veu, eliminant així a l'home i al símbol. Qui parla ja no és el príncep danès, ja que les seves paraules han perdut el sentit després de l'experiència viscuda. El seu drama ja no es representa perquè, a causa d'aquest dol o trencament, la narrativa que havíem tingut fins al moment ja no serveix. Ara, l'actor ja no li dona l'esquena a les ruïnes d'Europa, sinó a un simple decorat. La transcendència ha quedat perduda en la manca de sentit, ja que, com ell mateix diu, a ningú li interessa ni li concerneix ja el seu drama, ni tan sols a ell mateix; la seva actuació ha finalitzat. Així, Müller crea un paral·lelisme entre el fons i la forma, entre el significat de les paraules i com son portades a escena.

³ Ich bin nicht Hamlet [...] Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen [...] Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit. (2001: 549)

En termes generals, sembla clar que aquella experiència referida repetidament durant l'obra té una clara relació amb els fets esdevinguts a Europa durant el segle XX. Es parla d'aquest com el segle tràgic, un segle de barbàrie en el qual infinitat d'horrors impensables van succeir en el ple cor de l'assumida civilització. Sobre aquest tema, Theodor Adorno va escriure: "luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema" (1962: 29). Aquesta frase defineix amb encertada claredat el panorama literari i artístic occidental de la segona part del segle XX; igual que el personatge de Hamlet a *Die Hamletmaschine*, tota Europa es veu mancada de la capacitat d'expressió, degut a la naturalesa inhumana dels fets experimentats.

2.2. Müller a través de *Die Hamletmaschine*

Heiner Müller va néixer l'any 1929 a Saxònia, Alemanya, i es va veure afectat per la realitat social de l'època des de ben petit. A l'edat de quatre anys, va ser testimoni de com els Nazis s'emportaven pres al seu pare. Narra amb detall aquests fets al seu relat titulat *EL PARE*, que va escriure l'any 1958.

El 31 de enero de 1933, a las cuatro de la madrugada, arrestaron a mi padre, funcionario del Partido Socialdemócrata de Alemania, en su cama. Me desperté, [...] Escuché la voz de mi padre, más alta que las voces de extraños. Me levanté de la cama y fui hacia la puerta. A través de la rendija de la puerta vi a un hombre golpear a mi padre en la cara. Estaba acostado en la cama, temblando, con la manta tapada hasta la barbilla, cuando se abrió la puerta de mi habitación. Mi padre estaba en la puerta, detrás de él los desconocidos, altos, con uniformes marrones. [...] Lo escuché decir mi nombre suavemente. No respondí y me quedé completamente quieto. Entonces mi padre dijo: Está durmiendo. La puerta se cerró. Oí que se lo llevaban y luego los pasos cortos de mi madre que regresaba sola. (1977: 20)

Müller parla d'aquest episodi a la seva autobiografia, continguda al novè volum de la recopilació de les seves obres completes. Allà, descriu el moment com una traïció, la primera vivència que el va allunyar del seu pare. Els fets que

van succeir posteriorment no van fer més que alimentar aquesta espurna de sentiment d'estranyesa.

Un año después de que arrestaran a mi padre, mi madre obtuvo permiso para visitarlo en el campo. [...] Mirando a través de la malla de alambre, lo vi venir por el camino del campamento, que estaba cubierto de grava. Caminó más lento cuanto más se acercaba. La ropa de prisión le quedaba grande, por lo que parecía muy pequeño. La puerta no se abrió. No podía estrecharnos la mano a través del alambre. Tuve que acercarme a la puerta para tener una vista completa de su delgado rostro. Estaba muy pálido. No recuerdo lo que se dijo. Detrás de mi padre estaba el guardia armado de cara redonda y sonrosada. No entendí por qué mi padre simplemente no saltaba sobre la cerca. (1977: 21)

I també afegeix:

Mi padre fue puesto en libertad con la condición de que ya no fuera visto en su zona de residencia. Eso fue en el invierno de 1934. Lo estábamos esperando a dos horas del pueblo, en el camino rural cubierto de nieve. Mi madre sostenía un bulto bajo el brazo, su abrigo. Vino, nos besó a mi madre y a mí, se puso el abrigo y caminó calle abajo a través de la nieve, inclinado como si llevara una pesada carga. Nos quedamos en la calle y lo vimos irse. Tenía cinco años de edad. (1977: 24)

És impossible no trobar un cert paral·lelisme entre la vivència de Heiner Müller respecte al seu pare i el primer acte de *Die Hamletmaschine*, anomenat *FAMILIENALBUM* [«ÁLBUM DE FAMILIA»]. Durant aquest fragment presenciem una mena de celebració pagana o pseudo-religiosa amb diversos elements. Per una banda tenim la processó del taüt del pare de Hamlet davant de tota la seva família i súbdits que ploren per ell, desconsoladament; per una altra banda també som testimonis de la unió entre la mare, qui va vestida de núvia, i l'oncle de Hamlet, a qui ell es refereix com "l'assassí" ja des d'un bon principi.

El Hamlet fantasma que narra la història de *Die Hamletmaschine* des del seu punt de vista, encara personatge, ens transmet en diversos moments el sentiment d'impotència que l'envaeix envers aquestes sòrdides celebracions. En

un moment donat, utilitza el cos del seu pare per alimentar al seu poble. La gentada deixa llavors de plorar al seu difunt rei, per passar a celebrar obertament la seva mort mentre devoren la seva carn. El personatge del Hamlet mort observa doncs l'escena, no horroritzat sinó distanciat, mirant als seus súbdits amb un punt condescendent i, fins i tot, sarcàstic.

Müller escriu: “verteilte den toten Erzeuger FLEISCH UND FLEISCH GESELLT SICH GERN an die umstehenden Elendsgestalten” [«repartí al muerto engendrador CARNE CON CARNE A GUSTO SE JUNTA entre los tristes mequetrefes que nos rodeaban»]. A les lletres en minúscula llegim aquest to nihilista al que em referia al principi del treball. Hamlet parla del seu propi pare com “el productor” o “l’engendrador” des d’una perspectiva completament freda i distanciada, mentre que no li dona cap valor al seu cos més enllà de la capacitat física de la seva carn morta per saciar la gana del seu poble. Alimenta a la gentada que els rodeja, referint-se a ells com desgraciats o miserables, com si aquest gest fos l’única acció que pogués arribar a donar sentit a la mort del seu pare, a tota aquella pèrdua que ha experimentat.

Per una altra banda, la part de la cita en majúscules em sembla interessant degut a dues raons separades. En primer lloc, és un pegot que interromp la frase sencera, alterant la seva continuïtat en significat i forma. En segon lloc, aquest trosset del text es tracta d’un joc de paraules intraduïble des de l’alemany, que remetria a l’espanyol “cada oveja con su pareja” i que vindria a significar, aproximadament, “carn amb carn a gust s’ajunten”. Així, en aquesta truculenta versió del bíblic “pols ets i pols esdevindràs”, Hamlet deixa clar que no només el món ha deixat de tenir sentit, sinó també les paraules, les frases fetes i l’ordre en què es diuen. La seva història ha mort amb la caiguda d’Europa.

Continuant amb aquest tema de la figura paterna, a la següent pàgina de l’obra llegim com al personatge de Hamlet se li apareix el fantasma del seu pare. Tot i que aquest moment, a nivell conceptual, ens remet directament a l’obra de Shakespeare, poc té a veure amb la interacció que creuen aquests dos personatges, desplaçats de la seva narrativa original a causa de l’experiència.

Aquí viene el espectro que me engendró, con el hacha todavía en el cráneo. No te quites el sombrero, sé que tienes un agujero de más. Ojalá mi

madre hubiera tenido uno de menos cuando todavía eras carne: yo me hubiera visto libre de mí mismo.⁴

El personatge de Hamlet parla del seu desig de no haver existit mai. L'experiència ha estat massa forta i la manca de sentit, la pèrdua de la realitat que havia viscut fins al moment, li ha fet perdre la concepció del seu propi valor. En el fons, Hamlet sap que ell i la seva història també han caigut amb Europa. Es conscient d'aquest canvi en la narrativa que s'havia repetit inqüestionablement durant segles; d'aquest desplaçament dels rols que el fa ser encarregat d'explicar la seva pròpia història, agafant el lloc d'Horaci, i que li atorga una nova forma fantasmagòrica, com la del seu pare. Al text llegim el ressentiment cap al personatge que emula. Hamlet culpa al seu pare de la seva existència i, per tant, també de la pèrdua de sentit de la mateixa.

Tot aquest fragment em va ressonar amb un dels poemes que Heiner Müller va adjuntar al seu relat *Der Vater*:

Un padre muerto podría
haber sido un mejor padre. Lo mejor
es un padre que nace muerto.
La hierba crece constantemente al otro lado de la frontera.
La hierba que crece al otro lado de la frontera debe ser arrancada
una y otra vez. (1977: 20)

Igual que l'experiència de la mort de Hamlet pare fa que el seu fill es converteixi en un estrany a la seva pròpia pell i que les seves prioritats canviïn, l'alienació del pare de Heiner Müller el va convertir en un "outsider", un lector empedreït de Poe, Nietzsche, Freud, Dostoievsky i Shiller, que va esdevenir un dels dramaturgs més importants de la història d'alemanya i del panorama mundial.

"Quiero partir la humanidad en dos
Y vivir en el vacío del centro" (Heiner Müller)

⁴ Hier kommt das Gespenst das nicht gemacht hat, das Beil noch im Schädel. Du kannst deinen Hut aufbehalten, ich weiß, daß du ein Loch zuviel hast. Ich wollte, meine Mutter hätte eines zu wenig gehabt, als du im Fleisch warst: ich wäre mir erspart geblieben. (2001: 545-546)

Està clar que Heiner Müller es va veure fortament marcat per la Segona Guerra Mundial, la divisió d'Alemanya i la construcció del Mur de Berlín. S'entén amb facilitat la seva inclinació per la història de *Hamlet* si els posem als dos a sobre de la taula i intentem extreure'n els paral·lelismes. Ambdós intel·lectuals incompresos, dramaturgs; apàtrides, en certa forma, ja que no estan conformes amb la seva realitat, però es veuen incapaços de fugir d'aquesta. Tots dos caracteritzats per un estat permanent de dol, per la incomprensió de la seva mare i l'absència del seu pare. Tots dos viuen la pèrdua d'una parella a causa del suïcidi.

Trobo tots aquests motius personals dignes de menció degut a la innegable similitud però, més enllà d'aquests fets subjectius poc demostrables, hi ha també molts elements del context sociopolític de la Dinamarca de *Hamlet* plantejada per Shakespeare que quadren amb la realitat de l'Europa de Müller, l'Europa del segle XX. Jan Kott fa referència a aquest tema al seu llibre *Shakespeare, el nostre contemporani*:

Brecht escribió su *Pequeño órgano* durante la segunda guerra mundial; por lo tanto, no es extraño que este autor viera en las tragedias de Shakespeare ejércitos saqueando, tropas avanzando, guerras de rapiña y una razón que se siente impotente. El drama personal de Hamlet o las desgracias de la sensible Ofelia se quedan pequeños frente a la avalancha de la historia. (2007: 113)

Segons Kott, *Hamlet* és com una esponja, sempre absorbeix la contemporaneïtat. A la RDA de Bertolt Brecht i Heiner Müller, *Hamlet* és una obra política. Els conflictes de l'època li generen aquesta necessitat, ja que l'obra es mostra reactiva a la Segona Guerra Mundial, als horrors de l'Holocaust, als judicis de Nuremberg i a la Guerra Freda, sense poder mantenir-se al marge. Per aquest motiu vaig triar enfrontar-me a *Die Hamletmaschine* des d'una perspectiva sobretot sociopolítica. A diverses entrevistes, Müller va parlar de com la seva infància al Tercer Reich el va fer sentir-se aliè a la seva societat. Això el va marcar com una figura contradictòria, un home llegit que veia més enllà del que passava i que no podia evitar plantejar-se què havia de venir després del seu temps, després d'Auschwitz: la gran derrota al cor d'Europa.

Durant la meua primera lectura em vaig enfrontar al text limitant-me a veure-ho a través del prisma de la tragèdia de l'Holocaust. Com es tractava d'una obra escrita per un autor alemany de la segona meitat del segle XX, immediatament vaig assumir que aquest context seria el tema central que delimitaria el marc sociopolític de l'obra. Durant les meves diverses relectures em vaig adonar de què la meua primera intuïció no anava desencaminada; l'obra havia de ser historitzada, sí, però necessitava anar vàries passes més enllà.

Vaig començar a llegir molt sobre Müller: la influència del nazisme a la seva infància, la pertinença del seu pare al Partit Socialdemòcrata d'Alemanya (al qual ell també s'acabaria afiliant), les seves desavinences amb el règim marxista de la RDA i com, tenint la possibilitat de marxar d'Alemanya Oriental, mai va triar fer-ho. Durant un episodi violent, l'any 1961, en el qual va ser tan insultat i apallissat per la STASI, va acabar preguntant-se per què no l'arrestaven d'una vegada per totes, si tant li molestava al govern allò que ell escrivia. A aquestes al·legacions, el seu amic i compositor Hanns Eisler, li va dir: "Müller, hauríem d'estar feliços de viure en un país on la literatura es pren tan seriosament".

El conflicte sempre va alimentar l'obra de Müller. Ell mateix va parlar diverses vegades d'aquest tema, afirmant que el bon teatre només es pot donar a les crisis, i que una dictadura sempre serà més rica en conflicte que una democràcia; el seu art necessitava de l'enfrontament per nodrir-se i per això mai va marxar de l'Alemanya Oriental. A l'obra, Hamlet diu: "Dänemark ist ein Gefängnis, zwischen uns wächst eine Wand. Sieh was aus der Wand wächst." (2001: 546) [«Dinamarca es una prisión, entre nosotros se alza una pared. Mira lo que se alza sobre la pared.»] És fàcil veure aquesta referència a un mur que envolta Dinamarca i la converteix en una presó com una prova d'un paral·lelisme intencionat i evident amb el Mur de Berlín. Així, al 1977, *Die Hamletmaschine* era una resposta contemporània de Heiner Müller als qüestionaments historicopolítics latents a William Shakespeare. Müller no havia fet servir el text com a tal, sinó com a pretext per a un model dramàtic transgressiu: una crítica moderna disfressada de teatre clàssic. A la República Democràtica Alemanya hauria estat molt perillós escriure un teatre altament crític amb el govern d'una altra manera, considerant la censura de tall estalinista. Per això, l'obra es va

acabar estrenant el 1979 a Saint-Denis, França. Tot i que Müller va obtenir diversos permisos per presentar-la a la República Federal Alemanya, així com en altres països occidentals, mai no s'hagués pogut representar a la RDA ni a un altre país socialista.

Tot i les seves desavinences amb el sistema polític de la RDA, mai va ser arrestat. Les seves obres tenien un efecte polític i, per tant, van ser prohibides repetidament, però ell mateix no tenia gens d'interès en l'activitat política. Així que va mantenir les distàncies amb el govern i, sense ser estimat a casa, es va convertir en l'exponent més respectat i reeixit del drama de la RDA, a escala internacional, dels anys setanta i vuitanta.

Me gusta estar con una pierna a cada lado del muro. Acaso sea una posición esquizofrénica, pero ninguna otra me parece lo suficientemente real.
(Heiner Müller)

Vaig identificar una forta crítica al comunisme totalitari de l'est d'Europa a *Die Hamletmaschine*. Retornant al quart acte de l'obra, l'anomenat *PEST IN BUDA SCHLACHT UN GRÖNDLAND*, després d'un discurs de Hamlet sobre la seva manca d'identitat i una llarga descripció dels problemes que observa a la seva societat, apareixen en escena tres dones despullades, a les que Müller identifica a la didascàlia com Marx, Lenin i Mao. Totes tres comencen a recitar, ahora, un text de la joventut de Karl Marx, dels orígens del socialisme. Més endavant, a una altra acotació del text, s'afegeix: "*Tritt in die Rüstung, spaltet mit dem Beil die Köpfe von Marx Lenin Mao. Schnee. Eiszeit.*" (2001: 553) [«Se introduce en la armadura, con el hacha decapita a Marx Lenin Mao. Nieve. Edad glacial.»] Aquesta breu línia ens dona de sobte moltíssima informació.

Per una banda, tenim a Marx Lenin Mao, un personatge o entitat format per tres figures femenines desempallegades de tota la seva roba i pertinences, que reciten indistintament i en bucle un text teòric dels principis del socialisme. El text és recitat en el seu idioma original, per la qual cosa dona més lloc encara a l'ambigüitat i corrupció del seu significat. Això em fa pensar en com Müller, una persona afiliada del partit Socialdemòcrata, algú que creia en els valors d'aquesta teoria política, està greument desencantat amb com els valors polítics

que ell defensava han sigut tergiversats pel poder i convertits en comunisme totalitari. Trobo que aquesta frustració respecte a la societat decadent i pobre que l'envolta el va fer arribar a un punt en què sentia que els orígens legítims del marxisme han estat substituïts per un govern corrupte. D'aquí la imatge que ens presenta a l'obra.

Si seguim analitzant aquest fragment, trobo que és important destacar a l'actor que representa a Hamlet com la figura del botxí, quan decapita al personatge de tres entitats, Marx Lenin Mao. És molt significatiu que realitzi aquesta acció vestit del fantasma de Hamlet pare, portant l'armadura amb la qual se'ns presentava al primer acte *FAMILIENALBUM*. Encara més transcendent és que utilitzi la destrat que el fantasma tenia incrustada al cap. Al primer acte Hamlet rebutja a mirar-li el cap al seu pare, a assimilar en primera persona que hi té una destrat clavada. Al quart acte, en canvi, l'actor de Hamlet no només li dona rellevància a aquest objecte, sinó que també li dona una redempció; es converteix en l'eina de la seva pròpia revolució.

Després d'aquesta acció hi ha un trencament. Així ho veiem en la forma del text. Primer tenim una frase sencera, que ens explica l'acció. Seguidament, un punt i a part, i la paraula *neu*, sola i aïllada, però que ens atorga una imatge dinàmica; els flocs de neu caient sobre els cadàvers i les ruïnes d'allò que va ser. I, com amb una necessitat inexorable de purga, després d'un altre punt i a part, una altra pausa, ens trobem amb una altra paraula abandonada: *Eiszeit*; *edat de gel*.

Trobo que aquest deteniment rotund del ritme textual amb el qual ens havíem trobat fins al moment, té molt a veure amb el concepte de neteja, de purificació. Històricament, l'edat de gel va ser un canvi dràstic al món a nivell geològic i climàtic, que va precedir a un desgel, a una nova realitat. Trobo que Heiner Müller utilitza aquesta imatge per il·lustrar la necessitat d'un nou començament. Europa ja no és el que era després dels horrors del segle XX i mai ho serà. Tot passarà, però en quedaran les restes submergides. Podrem superar els fets, però mai el trauma que aquests van provocar.

2.3. L'Ofèlia de *Die Hamletmaschine*

Müller va parlar, en els últims anys de la seva vida, sobre com considerava que el personatge d'Ofèlia hauria d'haver tingut la mateixa importància que Hamlet des d'un origen, o fins i tot arribar a ser el personatge principal de la tragèdia. Ofèlia és una crítica directa al personatge de Hamlet i, a *Die Hamletmaschine*, implica indirectament una crítica al mateix Heiner Müller. Això es pot deduir a través dels paral·lelismes, que ja he mencionat anteriorment, entre la vida de l'autor i el seu segon matrimoni amb Inge Müller, i l'ambigua relació entre Ofèlia i Hamlet.

Inge Müller es va suïcidar el primer de juny del 1966, després de nombrosos intents de treure's la vida. Un any abans d'escriure *Die Hamletmaschine*, Heiner Müller publicava el poema *Gestern an einem sonnigen Nachmittag*, on parla del buit i la impotència que encara sentia arran de la manca de la seva segona esposa.

"GESTERN AN EINEM SONNIGEN NACHMITTAG

Als ich durch die tote Stadt Berlin fuhr
Heimgekehrt aus irgend einem Ausland
Hatte ich zum erstenmal das Bedürfnis
Meine Frau auszugraben aus ihrem Friedhof
Zwei Schaufeln voll habe ich selbst auf sie geworfen
Und nachzusehen was von ihr noch daliegt
Knochen die ich nie gesehen habe
Ihren Schädel in der Hand zu halten
Und mir vorzustellen was ihr Gesicht war
Hinter den Masken die sie getragen hat
Durch die tote Stadt Berlin und andere Städte
Als er bekleidet war mit ihrem Fleisch.

Ich habe dem Bedürfnis nicht nachgegeben
Aus Angst vor der Polizei und dem Klatsch meiner
Freunde"

"AYER EN UNA TARDE SOLEADA

Mientras cruzaba por la ciudad muerta de Berlín
Recién llegado de un país extranjero cualquiera
Sentí por primera vez esa necesidad
De desenterrar del cementerio a mi mujer
Con la pala arrojar dos cuajos de tierra
Y ver qué queda de ella
Los huesos que nunca he visto
Sostener su calavera entre mis manos
E imaginar cuál era su rostro
Detrás de las máscaras con las que cruzó
La ciudad muerta de Berlín y otras ciudades
Cuando todavía vestía su carne.

No cedí a esa necesidad
Por miedo a la policía y al aplauso de mis amigos"
(Heiner Müller, 1976)

A la frase "Ihren Schädel in der Hand zu halten und mir vorzustellen was ihr Gesicht war" [«Sostener su calavera entre mis manos e imaginar cuál era su rostro»], la imatge de Heiner Müller amb el crani de la seva dona a les mans ens remet fàcilment a la primera escena del cinquè acte de *Hamlet*, on el príncep

danès realitza un monòleg sobre la futilitat de la vida recordant a l'alegre Yorick, el bufó de la cort, amb el seu crani exhumat a les mans. A més, just després d'aquesta escena, Hamlet observa com se'ls hi acosta una processó fúnebre, per aviat descobrir que el cadàver és de la seva estimada Ofèlia, qui ha mort en la seva absència. El dolor, la culpa i la impotència l'envaeixen, de la mateixa manera que Müller expressa en el seu poema sobre Inge.

Al text de *Die Hamletmaschine*, el personatge d'Ofèlia és qui conté els elements autobiogràfics més rellevants respecte a la vida adulta de Müller. També hi ha diversos indicis a l'obra que em van fer adonar de la importància que l'autor li dona a aquest personatge. Per una banda, tres de les cinc parts en què es divideix l'obra estan dedicades, majorment, a Ofèlia com a símbol de la dona i de la creació femenina. Agafant una d'aquestes parts, la cinquena anomenada *WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE* [«*ESPERANDO CON SAÑA / EN LA TERRIBLE ARMADURA / MILENIOS*»], ens reenganxem amb el concepte d'edat de gel del qual parlava a l'apartat anterior.

La primera acotació d'aquest acte ens diu: "*Tiefsee. Ophelia im Rollstuhl. Fische Trümer Leichen und Leichenteile treiben vorbei.* (2001: 553) [*Fondo marino. Ofelia en silla de ruedas. Pasan a la deriva peces ruinas cadáveres y trozos de cadáver.*»]" El final d'aquesta edat de gel que es plantejava al final del quart acte ha donat pas a un desgel. El món ja no és com l'havíem conegut fins al moment, i dels personatges originals de la tragèdia de Shakespeare només queda Ofèlia, fortament demacrada per l'experiència viscuda. Ja ni tan sols està en peu, sinó que es troba asseguda en una cadira de rodes, mentre al seu voltant passen a la deriva peixos, ruïnes i fragments de cadàvers. Ella no sembla estar morta, perquè ens parla, però tampoc pot respirar, ja que es troba a les profunditats de l'oceà.

Aleshores dos homes sense identificar la comencen a embolicar amb gases, mentre ella pronuncia el seu manifest, les últimes línies parlades de l'obra:

OFELIA *mientras dos hombres con batas blancas de médico las envuelven con vendas de gasa a ella y a la silla de ruedas, de abajo a arriba.*

Aquí Electra. [...] En nombre de las víctimas. Expulso todo el esperma que recibí. Transformo la leche de mis pechos en ponzoña mortal. Retiro el mundo que he parido. Asfixio entre mis muslos el mundo que he parido. Lo sepulto en mi vulva. [...] Cuando avance por vueltas alcobas con cuchillos de carnicero sabréis la verdad.⁵

Veig aquest fragment com una reacció als discursos proferits pel personatge i l'actor de Hamlet durant tota l'obra; es produeix una mena d'emmirallament. Primerament, Hamlet recalca molt al primer fragment *FAMILIENALBUM* com culpabilitza al seu pare de la seva mort i d'haver acabat amb el món tal com l'havia conegut fins al moment. Ofèlia realitza l'acte exactament contrari amb el sol fet d'identificar-se com el personatge d'Electra i parlar des del seu lloc. Electra té una relació oposada respecte a la figura del pare de la que sembla tenir el Hamlet de Müller a *Die Hamletmaschine*.

Ell es manté impassible emocionalment respecte a la mort del seu pare i no li dona cap valor al seu cadàver més que com l'aliment que pot ser la seva carn pel poble famèlic que ha deixat enrere. En canvi, Electra es sent greument dolguda per la mort del seu pare, com a la versió original del Hamlet de Shakespeare, i desitja actuar en conseqüència per venjar la seva mort. D'aquesta forma, amb l'oposició que es crea entre *Die Hamletmaschine* i el personatge mític d'Electra, també es genera un paral·lelisme entre Electra i el Hamlet original. Pel que Ofèlia no només està reaccionant al Hamlet desplaçat de Müller, sinó que a més, d'una forma indirecta, està retornant al seu concepte d'origen.

Més endavant, Ofèlia fa diverses referències a aposar-li fi al món a través d'un procés invers al de donar a llum com a mitjà de destrucció definitiva i total.

⁵ OPHELIA während zwei Männer in Arztkitteln sie un den Rollstuhl von unten nach oben in Mullbinden schnüren:

Hier Spricht Elektra. [...] Im Namen der Opfer. Ich stroße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich ersticke die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham. [...] Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen. (2001: 553-554)

Això em remet directament a les paraules que el Hamlet del primer acte li diu al seu pare: “Man sollte die Weiber zunähen, eine Welt ohne Mütter. Wir könnten einander in Ruhe abschlachten” (2001: 546) [«Habría que coserles la vulva a las hembras, un mundo sin madres. Podríamos degollarnos unos a otros con tranquilidad»]. En aquest fragment Hamlet menciona una realitat on les dones haguessin perdut la capacitat de parir, un món sense mares, i afegeix que això els donaria als homes la capacitat de massacrar-se els uns als altres sense preocupacions.

Aquesta versió “masculina” i violenta de l’apocalipsi que planteja Hamlet, on el món simplement s’acaba perquè els homes es destrueixen els uns als altres sense pensar en les conseqüències de la vida i la mort, aparentment contrasta amb la versió calmada de la fi del món d’Ofèlia, del retorn a l’origen. Però si continuem llegint el paràgraf del seu monòleg final al cinquè acte, veiem com el nivell de violència va augmentant gradualment en les seves surgències, fins a arribar al punt en el qual, com Hamlet havia fet amb el seu pare al principi de l’obra, amenaça d’acabar amb cada una de les persones del món amb les seves pròpies mans, escorxant-les amb un ganivet.

Aquesta forma d’avenç progressiu s’observa també en la forma en la qual està sent atesa pels dos homes vestits de metge. A l’acotació podem llegir la descripció d’una acció contínua: com ambdós la van embolicant del baix a dalt. Per separat, el text i l’acció no semblen estar connectats. Però si tenim en compte tots els aspectes de l’escena, podem entendre com Ofèlia, mentre està pronunciant les seves últimes paraules a l’obra, es va “ofegant” paulatinament entre les benes que aquells dos homes li procuren. D’aquesta forma, allò que teòricament hauria de servir per guarir-la, es converteix en allò que acaba apagant el seu discurs de forma inexorable.

A l’última acotació de l’obra llegim: “*Männer ab. Ophelia bleibt auf der Bühne, reglos in der weißen Verpackung.*” (2001: 554) [«Los hombres se marchan. Ofelia permanece en escena, inmóvil en su envoltorio blanco»]. Quan acaben d’embolicar-la, els dos homes vestits amb bates blanques ja donen la seva feina per feta, l’obra per acabada, i marxen de l’escenari. Però Ofèlia es queda allà sola, es manté immòbil. Per una banda, perquè ha perdut l’autonomia degut a les cures excessives i inefectives que els dos metges li han procurat; per

una altra, el seu discurs sembla quedar-se sostingut a l'aire. Ofèlia no ha acabat de parlar, sinó que l'han silenciada a la força. La seva narrativa no ha finalitzat, sinó que tan sols acaba de començar. Però potser el món no està preparat per aquesta nova era postapocalíptica, per aquest nou temps on les antigues normes ja no tenen validesa.

Al teatre clàssic es relaciona el símbol de la dona i la feminitat amb la idea de futur, degut a la seva capacitat de donar a llum, de creació de vida. A *Die Hamletmaschine* trobem diverses referències que lliguen a Ofèlia amb la idea de temps. Primerament, al segon acte de l'obra anomenat *DAS EUROPA DER FRAU* [«LA EUROPA DE LA MUJER»], el seu cor és un rellotge: “*Ophelia. Ihr Herz ist eine Uhr*” (2001: 547) [«Ofèlia. Su corazón es un reloj»]. Aquesta imatge s'anirà repetint al llarg de l'obra, al segon i tercer acte de l'obra.

Ofèlia sembla tenir un cert control sobre la temporalitat de la peça. Al contrari de Hamlet, qui se'ns presenta al primer acte com un fantasma, ella sembla més viva que mai. En contraposició al “*Ich war Hamlet*” (2001: 545) [«Yo era Hamlet»] que obria l'obra, Ofèlia comença el seu acte amb la frase “*Ich bin Ophelia*” [«Soy Ofèlia»], conjugat en present. Després continua: “*Gestern habe ich aufgehört mich zu töten.*” (2001: 547) el qual es traduiria com “ayer dejé de suicidarme”. El trencament de la narrativa tradicional, que tant havia pertorbat al fantasma de Hamlet al primer acte, sembla tenir unes conseqüències molt diferents sobre el personatge d'Ofèlia. Per ella, que el drama de Shakespeare ja no es representi més, significa una alliberació del seu destí tràgic. Si l'obra deixa d'existir, ella ja no té la necessitat de continuar representant el seu paper com fins ara, ja no té l'obligació de suïcidar-se.

Continua però existint el concepte d'*Erfahrung* també en la seva realitat. A l'obra reviu totes les seves morts, descrivint diversos suïcidis de personatges rellevants femenins del segle XX, com el conegut cas de Sylvia Plath, qui va realitzar aquest acte ficant el seu cap dins un forn de gas per intoxicar-s'hi.

La que no ha guardado el río. La mujer ahorcada La mujer con las venas de las muñecas abiertas La mujer de la sobredosis [...] La mujer con la cabeza metida en el horno de gas.⁶

Els seu alliberament implica violència, una necessitat de destrucció amb tot allò que la mantenia captiva de la seva narrativa:

Destrozo las herramientas de mi cautiverio [...] Abro de golpe las puertas para que pueda entrar el viento y el grito del mundo. Hago pedazos la ventana. Con las manos ensangrentadas rasgo las fotografías de los hombres a quienes amé y me utilizaron en la cama sobre la mesa en la silla en el suelo. Prendo fuego a mi prisión. Arrojo mis ropas al fuego. [...] Salgo a la calle, vestida con mi sangre.⁷

Després de descriure com es desempallega de tot allò que la lligava a la seva història original, Ofèlia descriu com, amb les mans plenes de sang, trenca totes les fotografies dels homes als qui va estimar i que la van utilitzar. Hi ha una acotació al quart acte que fa referència precisament a aquesta mateixa acció. En ella es diu: "*Zerreiung der fotografie des Autors*" (2001: 552) [*«Se rasga la fotografia del autor»*]. Així, a *Die Hamletmaschine*, es presenta primerament una fotografia del mateix Müller, que acabarà sent destruïda just després que l'actor de Hamlet renegui de tot el que creia veritable i decapiti a l'entitat triple de Marx Lenin Mao.

Fins aquell moment, Ofèlia només s'havia tractat d'una eina, d'un utensili funcional que formava una petita part, com un engranatge més, de la màquina de la tragèdia de Hamlet. Ara que ell és mort i només queda el seu fantasma, la

⁶ Die der Flu nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis [...] Die Frau mit dem Kopf im Gasherd. (2001: 547)

⁷ Ich zertrmmre die Werkzeuge meine Gefangenschft [...] Ich reie die Türen auf, damit der Wind herein kann und der Schrei der Welt. Ich zerschlage das Fenster. Mit meinen blutenden Händen zerreiße ich die Fotografien der Männer die ich geliebt habe un die mich gebraucht haben auf dem Bett auf dem Tisch auf dem Stuhl auf dem Boden. Ich lege Feuer an mein Gefängnis. Ich werfe meine Kleider in das Feuer. [...] Ich gehe auf die Straße, gekleidet in mein Blut. (2001: 547-548)

seva història s'esvaeix, per la qual cosa ella pot fer per primer cop un pas endavant. Així, s'arranca el seu cor del pit, que resulta ser un rellotge, cosa que ja s'havia mencionat a la primera acotació del segon acte. "Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war. (2001:548) [«Desentierro de mi pecho el reloj que fue mi corazón»]" I així marxa; amb un forat al pit, despullada i coberta de sang; d'aquesta forma camina pels carrers com en un acte de forçada quotidianitat, però sabent del cert que res tornarà a ser com era abans. D'aquesta forma, dona per acabat un temps, una era; per donar pas a la incertesa d'aquelles esperances i horrors que encara estan per arribar.

3. WOOLF I PLATH: CONSUMACIÓ

Ara que ja he explorat en profunditat les Ofèlies, tot historitzant els seus autors i contextos polítics i socials, ara ha arribat el moment de passar a la segona part d'aquest estudi: les dones del segle XX. En aquest apartat presentaré a les dues escriptores ja mencionades i parlaré d'algunes de les seves obres que es poden relacionar directament amb la temàtica de l'experiència femenina i del suïcidi. Així doncs, faré un breu anàlisi hermenèutic d'una peça de cadascuna d'aquestes autores per poder donar context històric a la seva vida i obra, i a la seva possible mimesi amb Ofèlia.

3.1. El llegat de Virginia Woolf

Per aquesta anàlisi del tema del suïcidi a l'obra de Virginia Woolf, faré un estudi del seu relat breu *The Legacy*, publicat de forma pòstuma l'any 1944 dins el llibre *A Haunted House and Other Short Stories*. Es creu que va ser escrit l'any 1940, uns mesos abans de que es tragués la vida.

La història està centrada en el personatge de Gilbert Clandon, un home que només descobreix la veritat sobre la vida i la mort de la seva esposa Angela a través de les entrades del seu diari, l'únic llegat que ella li deixa. En un començament, Gilbert té una visió altament idealitzada de la seva dona i el seu matrimoni i creu que ella simplement ha patit un accident. Però a mesura que es va endinsant en els pensaments de la seva difunta esposa, es va adonant de que ella patia uns problemes molt més complexos dels que ell s'hagués pogut imaginar mai, relacionats amb sentiments inevitables d'inutilitat i impotència i amb una situació d'assetjament constant per part d'un home proper.

Finalment, tot i que es prou evident per al lector a través de diferents referències al llarg del text, el marit acaba descobrint que Angela realment es va suïcidar. El suïcidi era un tema recurrent en els escrits de Virginia Woolf, i en trobem referències a la trama de diferents obres seves, com ara a la seva novel·la cuspide *La senyora Dalloway*, on el personatge de Septimus Warren Smith, un veterà de la Primera Guerra Mundial, lluita sense èxit contra la depressió i l'estrès posttraumàtic.

A *The Legacy*, també existeix una lluita del personatge principal per sobreviure, cosa que també caracteritza el tractament del suïcidi de Woolf; la mort com a últim recurs desesperat. Aquestes situacions d'agonia descrites en les seves pròpies obres il·lustren els propis sentiments i dimonis de l'autora que, com va descriure a la seva carta de suïcidi, dirigida al seu marit Leonard Woolf, no va poder continuar lluitant per sobreviure:

I feel certain I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. (1941)

També va fer-li una carta de comiat a la seva germana Vanessa, que acabava amb les paraules: "I have fought against it, but I can't any longer." (1941)

Virginia Woolf s'havia vist en una lluita constant tota la seva vida per pal·liar les seves malalties mentals, que es caracteritzaven per oscil·lacions maníac-depressives i que la van portar a cometre diferents intents de suïcidi. El primer va ser l'any 1904, quan va intentar acabar amb la seva vida llençant-se per una finestra, poc temps després de la mort del seu pare. La vida de Woolf es va veure marcada per la pèrdua de la seva mare a l'edat de tretze anys, i per la posterior mort de dos dels seus germans, pel que la finitud de la vida humana era un tema que havia estat present i recurrent per ella des de la seva infància.

El seu segon intent de suïcidi va ser l'any 1913, es creu que a causa de l'angoixa que li produïa publicar la seva primera novel·la, *The Voyage Out*. Però no va ser fins l'any 1941, a l'edat de cinquanta-nou anys, quan Woolf no va poder més. Es va emplenar les butxaques de pedres i es va endinsar en riu Ouse, prop de la seva residència a Sussex, on no va ser trobada fins dies més tard. Abans d'aquest episodi, tant ella com Leonard Woolf havien estat plantejant-se la idea d'un suïcidi conjunt, si els nazis desembarcaven a terres angleses. Així que el deteriorament de la seva salut mental i el malestar de la Segona Guerra Mundial van ser probablement factors decisius en la seva decisió de morir.

En el meu anàlisi hermenèutic de *The Legacy*, primerament m'agradaria parlar de la relació descrita al relat entre Angela i el seu marit Gilbert. Crec que aquest relat, escrit pocs mesos abans de la seva mort, tractava d'il·lustrar uns

certs sentiments de culpa respecte a deixar al seu marit enrere, a abandonar-lo a la vida quan ella decidia no continuar, però no crec que sigui en absolut una descripció explícita de la seva relació, ni molt menys.

Virginia Woolf sempre va tenir una relació excepcional amb el seu marit i, a diferència del seu personatge, Angela Clandon, es va assegurar en que ell tingués explicacions que li alleugeressin la seva mort, dins la seva carta de suïcidi, amb declaracions com:

You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier till this terrible disease came. [...] What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that -everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. (1941)

Així, Woolf va mostrar-li al seu marit els seus sentiments d'agraïment, i deixant-li clar a Leonard el paper crucial en la seva vida i en la seva felicitat. Això, en canvi, no succeeix en cap moment al relat, on es deixa ben clar que Gilbert Clandon no era ni tan sols conscient de les intencions i els patiments de la seva dona, fins a tal punt de no tenir ni a més mínima idea de que s'ha suïcidat:

Yet how strange it was, Gilbert Clandon thought once more, that she had left everything in such order -a little gift of some sort for every one of her friends. It was as if she had foreseen her death. (1944: 3)

Sí que li sembla estrany el fet que tot estigui en ordre, amb objectes dedicats a persones concretes, com si "ella hagués predit la seva mort" (1944: 3), però Gilbert en cap moment ho veu com res més que una casualitat, especialment perquè no sembla haver-hi cap present per ell, més enllà del seu diari personal: "To him, of course, she had left nothing in particular, unless it were her diary." (1944: 3) Però de nou, no son més que conjectures d'un home que poc sabia ni volia saber dels afers personals d'Angela.

La relació entre Gilbert i Angela, tot i tractar-se d'un relat breu, va evolucionant dins el mateix, a mesura que Gilbert va sent cada cop més

conscient de les realitats que vivia la seva dona. Primer veiem una imatge feliç del seu matrimoni, alterada per la percepció de Gilbert, que poc a poc es va barrejant i embrutant amb les vivències d'Angela. La seva dinàmica matrimonial, emula probablement la majoria dels matrimonis de fa un segle, on la dona es trobava a un nivell jeràrquic inferior a l'home degut al masclisme i a les influències de l'església cristiana a Europa.

En el passatge "When he came in and found her writing, she would always put her hand over it. 'No, no, no,' he could hear her say, 'After I'm dead -perhaps.'" (1944: 3), podem veure una Angela que demanda una certa privacitat i llibertat d'expressió. Ella viu com una dona europea de mitjans del segle XX, una persona reduïda al seu paper d'esposa per part del seu marit, que es criticada per aquest quan no vol ensenyar-li els seus escrits personals. Tot això em remet al famós assaig de Woolf, *Una habitació pròpia*, on tracta àmpliament els temes de l'alliberació de la dona i la necessitat de privacitat i independència. Allà senyala:

Ya os he dicho que Shakespeare tenía una hermana, [...] murió joven y nunca escribió una palabra. [...] Ahora bien, estoy convencida de que esta poetisa que jamás escribió una palabra vive en vosotras y en mí, y en muchas otras mujeres que no se encuentran aquí esta noche, porque están lavando los platos y acostando a los niños. (2022: 125)

Woolf utilitza en aquest cas la figura de la germana de Shakespeare per il·lustrar com moltes dones amb talent havien estat privades d'oportunitats. La idea que aquesta poetessa, que mai va escriure una paraula, viu potencialment dins de totes les dones, ressalta la creença de Woolf que el potencial creatiu de les dones ha estat sistemàticament sufocat pel fet de veure's atrapades en rols domèstics que les impedeixen dedicar-se al seu desenvolupament artístic i intel·lectual.

Veiem aquesta lluita perfectament il·lustrada en el personatge d'Angela:

He remembered the conversation. She had told him that she felt so idle, so useless. She wished to have some work of her own. [...] He had bantered her a little. Hadn't she enough to do looking after him, after her home? (1944: 7)

Així, quan ella li demana al seu marit la capacitat d'exercir una feina, de poder sentir-se realitzada per sí mateixa, ell primerament se'n burla, considerant que es una proposta sense sentit, però finalment li acaba "donant permís" perquè pugui fer alguna activitat més enllà de ser la seva esposa, el qual només remarca encara més la relació jeràrquica i masclista establerta dins d'aquest matrimoni.

En el text hi ha més referències d'aquest tipus, moments en què Gilbert Clandon es mostra profundament condescendent amb els interessos i necessitats d'Angela. Com per exemple quan ella parla de les discussions sobre afers polítics i socials que té amb el misteriós personatge B.M., com aquest la treu de polleguera i com no semblen posar-s'hi d'acord. Gilbert, com a solució a això, diu: "If only she had discussed the matter with him (Gilbert), instead of puzzling her poor little head about questions that were much too difficult for her to understand!" (1944: 8)

Tant el vocabulari com el to fet servir en aquest fragment, indica l'actitud paternalista de Gilbert envers Angela, i deixa clar que la seva relació distava de ser l'ideal que aquest ens presentava inicialment. L'aparició del personatge de B.M. al diari i a la vida d'Angela marca un abans i un després. En ell, Angela troba un lloc on ser escoltada, una persona amb la que, tot i no estar d'acord amb ell, pot discutir i parlar d'igual a igual. Ell comença a deixar-li llibres, la qual cosa li sembla completament inapropiada a Gilbert, evidentment. Però aquesta relació entre Angela i B.M. dista de ser una relació ideal, i sobretot s'allunya completament de la interpretació que acaba fent el confós marit sobre la mateixa.

En cap moment Angela parla de B.M. amb amor, ni tan sols amb remot afecte. Aquest personatge li suposa un repte intel·lectual, és cert, però mai hi ha cap indicatiu per part de la protagonista de que el vegi d'una forma sexual o romàntica. És clar, aquesta és la lectura que ràpidament fa Gilbert, tenint en compte la seva visió de les dones i de com aquestes només tenen la capacitat d'assumir el rol d'esposes. Fins i tot quan el marit descobreix l'abús sexual patit per Angela a mans de B.M., Gilbert aconsegueix girar la truita i fer que l'assumpte tracti sobre ell: "He had forced himself upon her in this very house. But why hadn't he told him? How could she have hesitated for an instant?" (1944: 9)

Així, Gilbert simplifica els sentiments de la seva dona en una infidelitat inventada, col·locant-se a ell mateix en el rol de víctima. Després d'això, Gilbert arriba a ser capaç de deduir les veritables circumstàncies de la mort de la seva dona, a mesura que llegeix les últimes pàgines del seu diari:

'He has done what he threatened.' After that -what came after that? He turned page after page. All were blank. But there, on the very day before her death, was this entry: 'Have I the courage to do it too?' (1944: 9)

És aleshores, després de llegir aquestes últimes paraules, quan Gilbert pot per fi visualitza l'escena de la mort de la seva dona en el seu cap:

Gilbert Clandon let the book slide to the floor. He could see her in front of him. She was standing on the kerb in Piccadilly. Her eyes stared; her fists were clenched. Here came the car... (1944: 9)

És llavors quan el personatge del marit té de sobte la necessitat desesperada de conèixer la identitat de B.M. ja que de sobte troba una relació entre aquest personatge i un altre presentat prèviament en la història, durant una breu visita de la secretària d'Angela, Sissy Miller. Quan aquesta dona fa la seva aparició a casa dels Clandon, Gilbert diu:

she was in mourning, of course. She, too, had had her tragedy -a brother, to whom she was devoted, had died only a week or two before Angela. In some accident was it? He could not remember (1944: 4)

Així, al final de la narració descobrim la veritable identitat de B.M.; el germà de Sissy Miller, qui s'havia tret la vida uns dies abans que Angela. La relació entre aquestes dues morts és complexa, i és difícil establir la realitat dels motius de cadascun dels personatges per treure's la vida. El text dona a entendre, amb la frase del diari d'Angela ja esmentada "He has done what he threatened" (1944: 9) , que B.M. ja li havia manifestat les seves intencions a la protagonista, probablement en un intent d'aconseguir mantenir relacions amb ella a través del xantatge emocional. Una altra perspectiva podria haver estat

que no es veiés amb la capacitat d'afrontar la culpa per haver abusat d'ella, o que aquests fets generessin tal rebuig d'Angela cap a ell que no ho pogués arribar a suportar.

Per part d'ella les causes podrien ser més evidents si tenim en compte les seqüeles que pot arribar a tenir una relació d'abús. No només per l'episodi d'assetjament, una experiència indubtablement traumàtica, sinó també per les dinàmiques de dependència emocional i autoodi que es poden generar com a resultat de mesos de menyspreu i violència verbal i psicològica. Segui com sigui, el text ens indica una clara necessitat d'Angela d'escapar dels fets succeïts amb anterioritat, i com veu en el final de B.M. una solució també possible per ella, potser la única en el seu estat de soledat i desesperació.

Tot i els indicis de patiment i dolor que es veuen en el text del diari d'Angela, ja molt abans del suïcidi de B.M., Gilbert Clandon jutja les accions de la seva difunta dona com un acte romàntic novel·lesc, al pur estil de Romeu i Julieta, un greuge en contra d'ell com a home i com a marit. Ell arriba a aquesta conclusió: "He had received his legacy. She had told him the truth. She had stepped off the kerb to rejoin her lover. She had stepped off the kerb to escape from him." (1944: 9) En la meua opinió, aquesta lectura victimista i simplista de la mort d'Angela per part del seu marit, és un indicador més de la forta crítica feminista que Woolf planteja en aquest text; ni tan sols després de la seva tràgica mort, ni d'haver llegit els seus diaris, ni d'haver parlat amb Sissy Miller, res va ser prou perquè Gilbert entengués mai a Angela, ja que mai la va voler entendre.

Tot i la lectura feminista realitzada, que sembla ser la més acurada en aquest cas tenint en compte el context de Virginia Woolf i els temes recurrents de les seves obres, encara podria haver persones que compartissin la visió de Gilbert respecte a Angela, i que consideressin que la relació entre ella i B.M. era realment de naturalesa romàntica. Per la meua part, aleshores, em quedaria senyalar els antecedents de l'autora com a víctima de l'abús sexual per part dels seus germanastres, quan encara era només una nena. Sobre aquests episodis, Hebe Silvana Castaño diu, en el seu article *Los espacios del recuerdo y la intimidad: Momentos de vida de Virginia Woolf*.

Observamos cómo la herida del abuso, que ya llevaba Virginia en su mente y su cuerpo, se manifiesta en estos fragmentos, intentando decir sin decir todo y, más aún, llegando a dudar acerca de las intenciones de su verdugo: “¿Quién puede decir que no había verdadero afecto en todo ello?” (p. 72), se pregunta la voz narradora, la cual concluye también interrogándose más abstractamente sobre el bien y el mal, sobre lo verdadero y lo fingido (2019: 16)

No és desgavellat aleshores que Woolf volgués explorar la complexitat d'aquests sentiments en les seves obres, sobretot tenint en compte la informació que ens dona el text, deixant clar explícitament l'abús per part de B.M. cap a Angela, fins i tot abans de la violació a la seva pròpia llar. D'aquesta forma, la lectura feminista no només ens ajuda a comprendre millor la veritat del text, sinó també a valorar la profunditat amb la qual Woolf explora les emocions i els traumes humans, a través també de les seves pròpies vivències.

3.2. Sylvia Plath: L'agonia de ser vertical

Aquesta poetessa, nascuda als Estats Units l'any 1932, és principalment coneguda per la seva poesia confessional, que es caracteritza per una exploració profunda de temes com la identitat, l'experiència femenina, el patiment psicològic i el desig del mort. De la mateixa manera que Woolf va perdre la seva mare a l'edat de tretze anys, el pare de Plath va morir quan ella només en tenia vuit, un fet que la va marcar profundament en la seva visió de la idea de la mort i va influir de manera significativa en la seva obra, amb versos com per exemple: “¿O será mi amante esta muerte, esta muerte? De niña amaba a un hombre carcomido por el liquen” (2020: 18).

Així, Plath es va sentir marcada per la mort des de jove, com en una relació amb ella, com lligada amb ella d'una forma obscura i poètica, d'una manera que mai va arribar a veure com podria defugir. El seu poema *I am vertical*, parla d'aquesta relació amb la idea de la mort. Aquestes serien les primeres línies:

I AM VERTICAL
But I would rather be horizontal.

SOY VERTICAL
Pero preferiría ser horizontal.

I am not a tree with my root in the soil	No soy un árbol enraizado en la tierra,
Sucking up minerals and motherly love	Absorbiendo minerales y amor materno
So that each March I may gleam into leaf,	Para rebrotar esplendoroso cada mes de marzo,
Nor am I the beauty of a garden bed	Ni tampoco la belleza del arriate del jardín
Attracting my share of Ahs and spectacularly painted,	Que deja boquiabierto a todo el mundo y a la que
	Todo el mundo quiere pintar maravillosamente,
Unknowing I must soon unpetal.	Ignorando que muy pronto se deshojará.
Compared with me, a tree is immortal	Comparados conmigo, un árbol es inmortal,
And a flower-head not tall, but more startling,	Una cabezuela, no muy alta, aunque más llamativa,
And I want the one's longevity and the other's daring.	Y yo anhele la longevidad del uno y la osadía de la otra.

(2020: 8)

Podem observar com el títol s'integra del poema s'integra també dins el primer vers, donant urgència a allò que s'explica, però també fluïdesa. Entres al poema quasi sense adonar-te'n, com si Sylvia Plath et fes caure dintre del seu món, de la seva calma i la seva agonia; com si al mateix lector el fes també estirar-se, en posició horitzontal, per admirar la bellesa de la natura que l'envolta. Hi ha diferents referències a plantes, a la terra i a tornar-hi a ella. Es compara amb un arbre, però destacat l'aparent immortalitat d'aquest mateix, qualitat que no veu en ella arran dels seus desitjos de ser acollida per la mort.

En el poema veig una certa tristesa: "a tree is immortal" "I am not a tree" "I must soon unpetal" (2020: 8) però el que no veig per res del món és una lluita. Sento que en aquest poema, Plath accepta la mort com un procés natural, dins l'evolució de tots aquests elements vegetals amb els quals es compara de forma fascinada. Hi ha una certa pèrdua de l'esperança en les seves paraules, com algú que se sent profundament decebut amb la vida i el que s'esperava d'ella.

Hem de tenir en compte que la vida de Sylvia Plath es va veure fortament afectada i marcada per les seves afeccions mentals i pel seu pas per tractaments i teràpies psiquiàtriques de l'època, que no es caracteritzaven per ser poc invasives. Gabriela Glăvan parla de l'experiència de Plath en el seu article *Epistolary Mythologies: The Sylvia Plath / Ted Hughes Marriage in the American Writer's Correspondence*, a través de la correspondència de la poetessa amb la seva mare i la seva psiquiatra, publicada l'any 2018:

Her long-debated mental illness appears clear and incontestable – her violent mood swings, concealing a severe form of depression, as it generally happens with bipolar disorder, become textually visible. (2023: 144)

Quan Sylvia Plath estudiava al Smith College, a Northampton, va patir una crisi nerviosa l'any 1953, que la va portar al seu primer intent de suïcidi. Aquesta experiència va ser, més endavant, tractada en la seva única novel·la en prosa, titulada *The Bell Jar*. Més endavant es va traslladar a Anglaterra l'any 1955, ja que va rebre una beca Fulbright per la seva excel·lència acadèmica, i se li va donar l'oportunitat de continuar els seus estudis a la Universitat de Cambridge. La dicotomia entre la seva feina i la seva llar era una lluita recurrent dins de la vida de Plath, en una època controvertida on les dones estaven començant a ser apreciades dins del món acadèmic, però encara s'esperava que exercissin el seu rol d'esposes tradicionals. Glävan senyala:

Sylvia Plath became an emblematic figure in a contradictory cultural context – one that apparently valued academically bright young women, while at the same time suggested that their supreme accomplishment would be marriage, children, and domesticity. (2023: 144)

Un cop allà, Plath va continuar desenvolupant la seva carrera literària i va conèixer a qui més tard es convertiria en el seu marit, el també poeta Ted Hughes. Encara que no hi ha evidència clara d'abusos físics, la relació tumultuosa amb el seu marit, repleta de baralles i infidelitats, i les pressions socials i culturals que va afrontar com a dona i escriptora a la dècada de 1950 i principis dels seixanta 1960 poden ser alguns dels motius pel qual el seu estat mental es va agreujar.

Glävan diu:

it is her marriage to Hughes that shaped her adult life and literary affirmation, greatly influencing posthumous readership as well. The 1956-1962 period was the interval in which she matured into her own literary style and published her most relevant work, but the period also coincides with the articulation and demise of a fundamental personal relationship – her marriage.

The close intellectual bond she had with Hughes left a unique mark on her writing, yet the collapse of their emotional ties probably influenced her state of mind in the final months before her death. Her marriage is the founding story of the Sylvia Plath mythology, (2023: 144)

La relació entre Sylvia Plath i Ted Hughes va ser intensa i complicada. Es van casar l'any 1956 i van tenir dos fills junts. Tot i el seu profund amor i connexió creativa, el seu matrimoni va estar marcat per infidelitats de Hughes, qui va tenir diverses relacions extramatrimonials, sent la més notable la que va tenir amb Assia Wevill. Aquesta relació va ser particularment dolorosa per a Plath, contribuint a la seva inestabilitat emocional i al seu sentit de traïció i abandonament, els quals es van veure reflectits activament als seus poemes, com en els versos finals de *I am vertical* on trobem la seva clara desesperació per no poder sostenir els rols imposats en ella:

And I shall be useful when I lie down finally:	Y seguro que seré más útil cuando al fin me tienda para siempre:
Then the trees may touch me for once, and the flowers have time for me.	Entonces quizás los árboles me toquen por una vez, Y las flores, finalmente, tengan tiempo para mí.

(2020: 8-9)

A més dels problemes personals, cal tenir també en compte la situació de Plath envers el seu marit en l'àmbit professional. Ambdós van ser poetes d'èxit, però sovint se sentia eclipsada per la carrera literària de Hughes, qui va aconseguir un major reconeixement en vida pel fet de ser home en la societat anglesa de mitjans del segle XX, un ambient purament androcèntric. Slater parla d'aquesta dicotomia entre la poetessa i la dona de la llar el seu article *Sylvia Plath and the containment of women's domestic identity* en un apartat encertadament anomenat "Craving the double life":

Exposing her own personal anxieties balancing the unsteady tightrope of being a wife, mother and poet, Sylvia Plath wrote in her journals: "I envy the man, his physical freedom to lead a double life – his career and his sexual and family life. (2022: 9)

Aquesta situació d'enveja, que clarament està també barrejada amb el seu rancor cap a un amant que l'ha traït, va exacerbar les seves inseguretats i frustracions com a escriptora i va dificultar encara més la seva relació amb Hughes.

Talment com Woolf descrivia a *Una habitació pròpia*, les pressions de Plath per conformar-se als rols tradicionals d'esposa i mare li resultaven profundament aclaparadores. Així, la poetessa va patir una constant lluita interna per intentar equilibrar la seva identitat com a escriptora tot complint amb el rol social femení que li havia pertocat. Aquesta situació va acabar de destruir la seva ja fràgil salut mental, en una època en la qual aquests temes no tenien gairebé cap visibilitat. Aquesta depressió severa, juntament amb el tracte del seu marit i d'una societat essencialment masclista, van portar-la a prendre's la vida; l'onze de febrer de l'any 1963, a la prematura edat de trenta anys. Aquest fet va ser profundament transcendent i definitori dins la comunitat literària:

Sylvia Plath's suicide at the age of 30 gave rise to one of contemporary literature's most enduring myths, reloaded, in the six decades since her death, on many voices and in various discursive patterns, like a perpetually fascinating riddle. (2023: 143-144)

Trobo en aquesta fascinació de la qual parla Glăvan una certa relació amb la fascinació que Ofèlia ha despertat durant segles. El suïcidi de Sylvia Plath és probablement un dels esdeveniments més emblemàtics de la literatura del segle XX. Heiner Müller fa una referència clara a aquest fet a través de les paraules del personatge d'Ofèlia, quan aquesta diu: "(Ich bin) Die Frau mit dem Kopf im Gasherd." (2001: 547), en català: "(Soc) la dona amb el cap dins el forn de gas" (2001: 547). Tot i que no hi ha cap mena de confirmació respecte que aquest passatge es referís directament a la mort de Plath, la relació de conceptes resulta evident. Plath no només va posar fi a la seva vida, sinó que es va assegurar que aquest fet fos un més dels seus poemes, la seva performance final sempre recordada.

El seu suïcidi va ser preparat, "staged", presentat com un més dels seus poemes, però aquest cop a través de la carn, d'un fet físic i històric. "J. Ellis

(2011:16) considers that Plath's letter-writing self is equally in control and just staged" (2023: 145) De la mateixa manera que escrivia un poema, Plath va "performar" el seu suïcidi composant-lo com la seva peça final.

Plath va prendre mesures meticuloses per assegurar que els seus fills estiguessin segurs abans de suïcidar-se. Va col·locar menjar i llet al costat dels seus llits i va segellar la cuina amb tovalloles humides i cinta adhesiva. Després, es va inclinar sobre el forn de gas amb el cap dins, inhalant els gasos fins a morir per enverinament. Aquest acte va ser imitat conscientment anys més tard per la primera amant de Hughes, Assia Wevill, qui alhora va assassinar a la filla que tenien en comú en el procés. En aquest acte relatiu a Medea, Wevill va venjar-se dels abusos de Hughes i, a diferència de Plath, va deixar una nota deixant clares les seves intencions, i com no podia continuar vivint sentint la culpa per la mort de la poetessa.

Així, Sylvia Plath va esdevenir mite. Tant la curiosa execució del seu acte final com les seves obres han estat objecte de moltes anàlisis i especulacions arran del fet, i ha influït profundament en la interpretació i comprensió de la seva poesia. Els seus escrits sovint es veuen clarament influenciats pel seu suïcidi, amb molts crítics i lectors buscant pistes sobre el seu estat mental i les seves intencions en la seva escriptura.

4. ANÀLISI FIGURAL

Ara que ja he indagat en els diversos fets i personatges que conformen la totalitat d'aquest treball, ha arribat el moment d'aprofundir definitivament en el tema que ens ocupa: Ofèlia i l'experiència femenina del segle XX dins de la interpretació figural. En aquest procés, col·locaré a Ofèlia com a *figura* i a Inge Müller, Virginia Woolf i Sylvia Plath com a consumacions d'aquesta, i reflexionaré sobre una possible experiència femenina compartida de forma secular.

4.1. Definint *figura*

Per poder dur a terme aquesta anàlisi d'una forma concisa, és essencial definir el marc exacte pel qual procediré a fer-la. Hi ha molts teòrics que han parlat de la *figura* i les seves aplicacions al llarg de la teoria literària, però pel meu estudi en centraré en com Erich Auerbach entén i desenvolupa aquest concepte.

Per Auerbach, l'origen i la clau d'aquesta forma d'anàlisi textual parteixen de les arrels de la tradició occidental, originant-se en el cristianisme, on sovint els esdeveniments de l'Antic Testament poden fàcilment ser llegits com a prefiguracions dels fets del Nou Testament. Aquest tipus de lectura permet un tipus d'interpretació concreta, l'anomenada figural, que relaciona dos o més fets o personatges històrics separats en el temps, i que procura anar més enllà d'una lectura simple simbòlica dels fets. Auerbach diu:

en el cristianismo de los primeros tiempos: unos autores tienden a orientar el contenido de la nueva doctrina [...] hacia lo puramente espiritual, haciendo desaparecer su carácter histórico, mientras que otros desean conservar precisamente este carácter pleno de una historicidad plagada de profundos significados. En Occidente se impuso como vencedora esta última corriente, (1998: 78)

Així doncs, en les fases inicials de les anàlisis bíbliques, alguns autors tractaven de desprendre la doctrina cristiana de la seva historicitat, enfocant-se en el seu contingut espiritual. Aquest enfocament donava prioritat als valors transcendents i simbòlics de la religió, sense lligar-se tant als esdeveniments

històrics concrets. D'altra banda, la segona tendència posava èmfasi en el caràcter històric del cristianisme, reconeixent el significat profund dels esdeveniments en el seu context temporal. Aquesta visió historicista valorava l'encarnació, la crucifixió i la resurrecció com fets històrics amb significació transcendent, donant-los un doble valor: com a esdeveniments reals i com a fets amb implicacions espirituals.

Per Auerbach, la historicitat dota les anàlisis d'un caràcter superior i més significatiu que una interpretació merament simbòlica. Sí que es podria pensar que una aproximació purament espiritual dotaria els missatges d'universalitat i plasticitat per a ser transmesos en diferents àmbits i temporalitats, però la realitat és que la historització dota els discursos d'una característica atemporal, mantenint una transcendència realista dels fets, emmirallant activament successos del passat amb altres posteriors.

nova figura [...] constituye un caso significativo de que el carácter peculiar y persistente de la palabra ha sido precisamente, a través de toda su historia, la expresión de «lo que se manifiesta de nuevo» y de «lo que se transforma». (1998: 44)

D'aquesta forma, les interpretacions figurals serien d'un clar caràcter secular, en el sentit que es basen en una repetició o mimesi d'una realitat que es manifesta novament però sempre d'una manera diversa, captant tant la continuïtat com el canvi. Aquests fets no serien meres repeticions, sinó que adquiririen nous sentits i significats depenent dels moments històrics en els quals es manifestessin, deixant clara una complexa relació de conceptes fortament marcada per la necessària historització de cadascuna de les parts.

la figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico. La relación de reciprocidad entre ambos acontecimientos se deja reconocer por su coincidencia o semejanza. [...] Con frecuencia es suficiente que aparezcan vagas semejanzas en la estructura del acontecimiento o en sus circunstancias concomitantes para que se pueda reconocer la *figura*; se requería una determinada voluntad interpretativa para dar con ella en cada caso. (1998: 69)

D'aquesta forma, la figura es caracteritzaria essencialment per la seva doble condició d'esdeveniment històric i real que al mateix temps anuncia o prefigura un altre esdeveniment, també real i històric. És a dir, una figura no és una mera metàfora o un símbol abstracte, sinó que manté una relació intrínseca amb fets històrics concrets.

La connexió entre aquests dos esdeveniments es basa en la seva semblança o coincidència, encara que sovint aquesta semblança pot ser vaga o subtil. Per aquest motiu, Auerbach fa menció de què la relació figurativa requereix una voluntat interpretativa per part de qui l'analitza. Aquesta voluntat és essencial per identificar la *figura*, ja que les semblances no sempre són òbvies o evidents, sinó que emergeixen a través de la interpretació activa del text i dels esdeveniments narrats. Això suggereix que la *figura* és, en essència, una construcció interpretativa que es basa en la capacitat de veure connexions entre moments o circumstàncies diferents, oferint una visió de la història com un teixit de relacions significatives que transcendeixen el temps lineal.

Auerbach continua:

Tertuliano mantiene que la figura posee la misma realidad histórica que lo profetizado en ella. La figura profética constituye un hecho concreto e histórico, siendo así que su anticipación se cumple en hechos igualmente concretos e históricos. [...] No habría sido una figura, si no hubiera sido un cuerpo de verdad. Una cosa vacía o un fantasma no habría podido tomar figura. (1998: 70-71)

Tertul·lià ja sosté que la figura és inseparable de la seva realitat històrica, tant en el moment de la seva aparició com en allò que profetitza. Això implica que la figura no és una representació abstracta o simbòlica desvinculada de la història, sinó que és un fet concret que anticipa un altre esdeveniment igualment concret i real. La figura té substància, un "cos de veritat", ja que només allò que és real pot prendre forma, com l'entenien els grecs, o *figura*. Per tant, la figura no pot ser una cosa buida o irreal o un concepte teòric o abstracte, sinó que ha de tenir carn, és a dir, una existència tangible i palpable en el temps i l'espai.

Aquesta idea reforça la noció que la veritat espiritual no es queda en l'àmbit abstracte, sinó que es materialitza a través de la carn. Així, els

esdeveniments històrics i físics són fonamentals per l'existència de la *figura*. Aquesta dimensió carnal i històrica és indispensable perquè la figura tingui sentit dins la seva visió teològica, ja que la veritat divina es manifesta en el món material, concretament a través dels esdeveniments reals i tangibles. Això es relaciona directament amb la idea cristiana de l'encarnació, on la veritat es fa carn en la figura de Crist, complint les figures profètiques de l'Antic Testament.

Per a Auerbach és doncs necessària, com ja havia mencionat, una doble interpretació, que reculli una realitat física i històrica, però que alhora aportï una relació de significat entre els conceptes tractats:

Las figuras históricas y reales se han de interpretar espiritualmente (spiritaliter interpretari), pero esta interpretación remite a una consumación carnal y, por tanto, histórica (carnaliter adimpleri), puesto que la verdad se ha convertido en historia o se ha hecho carne. (1998: 75)

D'aquesta forma ens trobaríem primerament amb una equació de dos factors, una *figura* d'origen i una posterior consumació d'aquesta mateixa, com a contrapart de la primera en un moment històric separat. Podria semblar que aquesta necessitat de què la *figura* parteixi d'una realitat històrica no s'alinea del tot amb el que jo vull descriure en aquest treball, Ofèlia, un personatge de naturalesa fictícia. Així doncs, un dels grans aspectes que m'agradaria desenvolupar seria el tractament d'Ofèlia com a fet històric, com a representació carnal de l'experiència femenina de la dona Elisabetiana que s'ha vist reverberada en fets similars dins les vides de les dones creadores i poetes del segle XX.

Per a poder recolzar la meua teoria de què aquest personatge pot ser analitzat amb rellevància dins del seu marc històric com a fet succeït, precisaré encara més la definició de *figura* i què entén Erich Auerbach per aquesta. Una definició rigorosa del concepte de *figura* seria la següent:

La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. (1998: 99)

A partir d'aquí, m'agradaria anar discernint a poc a poc la importància d'aquesta eina d'anàlisi textual i aclarir què pot aportar al treball en relació amb l'experiència de les dones ja mencionades.

Se sap que no hi ha una necessitat de grandesa en la relació figural de conceptes, sinó que sovint, com ja hem mencionat, és d'una naturalesa molt més subtil, i requereix una voluntat activa d'anàlisi i investigació per ser trobada. La figura no es caracteritza per la seva evidència, ni tampoc per la seva magnitud: "hemos dicho a menudo que las cosas menores e ínfimas son figuras y proclamaciones de las grandes;" (1998: 76) ens recorda Auerbach.

Com ja he mencionat, la figura implica una certa subtileza, una existència real i històrica, tot i que no necessàriament explícita. Indagaré més endavant en l'exemple concret del personatge d'Ofèlia i la seva possible equiparació al personatge de Dante, Beatrice. El que puc afirmar de forma prèvia és que Ofèlia, en la seva existència real dintre de la literatura i, per tant, de la història, ha estat encarnada de forma física per centenars d'actrius, de la mateixa forma que va ser extreta d'uns exemples de dona de l'època Elisabetiana. Així doncs, Ofèlia ha existit en la carn, moltes vegades més que una sola, sempre mostrant-nos la història de l'angoixa d'una dona que s'acaba suïcidant, un cop rere a una altra a cada representació teatral. Una vida que s'esvaeix com indicatiu d'una mancança sociològica molt més gran, amb la subtileza d'una llum que s'apaga. Per això l'Ofèlia de Müller resulta tan rupturista: és la primera que no se suïcida, la primera a la qual senten necessitat de silenciar.

Aquesta possible múltiple repetició de les figures en la història, una única línia temporal, ens fa pensar en la complexitat d'una figura i en com més que tractar-se de la relació entre dos únics objectes, pot tenir unes implicacions més extenses.

Agustín [...] sustituye a veces la contraposición entre los dos polos, figura y consumación, por una ejecución que se efectúa en tres grados: la Ley o la historia de los judíos como figura profética del advenimiento de Cristo; la Encarnación como consumación de esta figura y al mismo tiempo como preanuncio del fin del mundo y del Juicio final; y por último la llegada futura de estos acontecimientos como consumación definitiva. (1998: 83)

Segons la idea d'Agustí, la interpretació figural requeriria un tercer element a més de la figura d'origen i la consumació -o consumacions- d'aquesta mateixa: un desenllaç, una consumació definitiva que pels cristians es relacionaria de forma directa amb l'arribada del judici final. D'aquesta mateixa forma, podríem plantejar-nos si la idea de repetició que es veu en la figura d'Ofèlia i en les seves respectives consumacions -Inge Müller, Woolf i Plath- atrapades en una mateixa narrativa cíclica de patiment i mort, pot representar una mena d'experiència atemporal de la dona, condemnant-la a repetir un destí tràgic fins a una eventual "consumació definitiva".

Per a Auerbach:

lo futuro se presenta como ya acontecido, como un «pasado figural», y así añade que en Dios no hay ninguna *differentia temporis*. [...] modo de pensar en el que se pretende abarcar la recurrente y constante intemporalidad de las figuras (1998: 85-86)

Això explicaria aquest factor repetitiu de la figura, que no és més que la demostració d'una existència constant de la mateixa dins la història de la humanitat. El fet que hi hagi experiències similars a les d'Ofèlia que ens rememoren aquest primer referent i que alhora tenen una certa tonalitat d'imitació, unes coincidències d'angoixa, patiment i final fatal curiosament acurades, realment em fa inevitable veure la relació d'aquestes dones i les seves històries a través del mètode d'interpretació figural.

L'exemple més emblemàtic d'aquest tipus de relació literària de conceptes es troba, com ja he mencionat amb anterioritat, a la Bíblia, i forma part d'una arrelada tradició cristiana a Occident, les arrels de la nostra forma d'interpretar i reflexionar sobre els textos i el món.

Segons Auerbach:

el Antiguo Testamento es una prefiguración históricamente concreta del Evangelio, tanto en su conjunto cuanto en sus distintos ejemplos particulares, se convirtió en una tradición consolidada. (1998: 87)

Auerbach, en parlar de l'Antic Testament com una prefiguració de l'Evangeli, veu els esdeveniments succeïts en aquest no només com històries autònomes, sinó com anticipacions o figures de fets que es compleixen en el Nou Testament. Això significa que alguns elements claus i aïllats, com la vida de Moisès o el sacrifici d'Isaac, no són vistos únicament pel seu valor històric o narratiu, sinó com premonicions del que vindrà, especialment de la figura de Crist i els esdeveniments del Nou Testament, mentre alhora ambdós parts en general es fan de mirall, profetitzant-se i reverberant-se de forma mútua.

el Antiguo Testamento se transformó a través de la interpretación figural, pasó de ser un libro de ley y una historia del pueblo de Israel a consistir en un conjunto de figuras de Cristo y de la rendición, [...] De esta forma, la historia nacional y el carácter étnico del pueblo judío desaparecieron del Antiguo Testamento, y así se abrió la posibilidad de que pudiera ser recibido por los pueblos célticos y germánicos; [...] En su configuración inicial, como código de leyes e historia de un pueblo extraño y lejano, habría sido inaccesible para otros pueblos. (1998: 98)

Així, aquest tipus d'historització dels discursos, lluny d'allunyar-los d'una experiència comuna, sembla sumir-los en un estat d'atemporalitat, alliberant-los de les condicions culturals i ètniques. D'aquesta mateixa forma no totes les dones poden entendre la vida de la promesa a un príncep danès que és utilitzada com una eina en una enrevessada lluita de poder, però moltes més persones podran empatitzar amb algú que manca amor, que sent patiment i angonya, o que sent la necessitat d'escapar de la seva realitat a tot preu. Crec que la universalització dels discursos és un dels grans poders de la interpretació figural i que per aquest mateix motiu ens pot ser útil com a eina per apropar-nos a una experiència femenina conjunta i compartida al llarg dels segles.

4.2. Ofèlia dins Auerbach

Així doncs, després d'aquesta reflexió sobre la capacitat de la interpretació figural per universalitzar experiències i discursos, indagaré més

profundament en l'exemple que proposo d'Ofèlia com a figura i Müller, Woolf i Plath com a consumacions d'aquesta.

Si bé la història concreta d'Ofèlia dins Hamlet implica circumstàncies molt específiques, com ser la promesa d'un príncep danès i estar atrapada en lluites de poder, la seva experiència emocional transcendeix aquestes situacions particulars. Com ja he dit, el patiment, la desesperació o la necessitat d'escapar de la realitat són emocions que moltes persones podrien reconèixer, i és també un denominador comú en les històries de les dones del segle XX mencionades i estudiades. Aquesta visió figural permet que el patiment d'Ofèlia sigui entès no només des del punt d'un fet o un personatge històric específic, sinó com una representació en la carn d'una sèrie d'experiències femenines atemporals, universals i compartides per les dones durant segles, i que definitivament transcendirien en l'espai i el temps.

Però que diferenciarien aquests exemples que estic suggerint d'una simple al·legoria? Si per mi Ofèlia volgués dir “angoixa” o “dolor” o fins i tot “experiència femenina universal”, continuaria no sent més que una representació d'una idea o qualitat. Per mi és important aclarir la necessitat de recordar la humanitat d'aquestes dones, del seu pas per la carn com a punt clau de la seva existència com a figura.

Auerbach menciona:

Es cierto que en la idea de consumación definitiva interfieren elementos puramente espirituales, porque «mi reino no es de este mundo», pero se tratará siempre de un reino real y no de una construcción abstracta y suprasensible; (1998:100)

D'aquesta forma, perquè Ofèlia i les seves consumacions poguessin entrar dins els marges de la interpretació figural, caldria una existència física en el món real, i que no només es tractés d'una idea abstracta. Trobo que el fet que les persones i en especial les dones puguin viure sensacions similars a les d'Ofèlia ja seria un indicatiu de pes per poder afirmar l'existència d'aquesta experiència femenina comuna en el món terrenal, i no només com a concepte. Però el que sí que és cert és que Ofèlia, com a persona física en si mateixa, no

va arribar a existir mai realment. És un personatge d'una tragèdia, un ésser que presumptament pertanyeria purament a l'ordre fictici. Per tant, què la diferencia a ella, qui manca un cos físic, d'una al·legoria o idea i, en conseqüència, "no d'aquest món", entès com el món físic en el qual vivim i la seva història?

En tanto que la interpretación figural pone una cosa en lugar de otra, haciendo que una represente y equivalga a la otra, pertenece también a las formas de representación alegóricas en el sentido más amplio. Pero la interpretación figural se distingue claramente de la mayor parte de las formas alegóricas que conocemos, debido al hecho de que en ella nos las habemos con la historicidad real tanto de la cosa significativa como de la significada. (1998:100)

Sí és cert que hi ha una certa relació entre els conceptes d'al·legoria i *figura*, com indica Auerbach en el paràgraf anterior, però la diferència entre aquests dos conceptes radicaria en la seva activa historització. Per tant, si jo en la meua anàlisi situo a Woolf i Plath en els seus contextos històrics com a consumacions, el mateix hauré de fer amb la que identifico com la seva figura: Ofèlia. Jo situo a Ofèlia com a exemple de la dona Elisabetiana, historitzant el context en el qual va ser creada pel seu autor i els possibles referents que ell podria haver pres de les dones del seu voltant, per tal d'empatitzar-hi i crear un personatge humà i veritable, que seria portada a la carn en aquella mateixa època per un intèrpret i, per tant, adquiriria una forma física.

La inmensa mayoría de las alegorías que encontramos en la literatura y en las artes plásticas representan una virtud (como la sabiduría), una pasión (como la envidia) o una institución (el derecho), o a lo sumo la síntesis genérica de un fenómeno histórico (la paz, la guerra): nunca la plena historicidad de un acontecimiento determinado. (1998: 100)

Aquests exemples no s'allunyarien de la interpretació que Harold Bloom fa sobre a Ofèlia, i de la que he parlat extensament en el primer apartat d'aquest treball. Bloom veu a la noia danesa com una al·legoria de la virtut i la bellesa més pures, i l'utilitza amb el fi de col·locar a Hamlet en una posició de poder sobre ella i sobre la resta de personatges de la tragèdia. Per a la visió *Hamletcentrista*

de Bloom, ja li va bé aquesta forma d'anàlisi d'Ofèlia, on és deslliurada de tota humanitat per tal de servir com una il·lustració de tot allò a què Hamlet està disposat a renunciar per executar la seva venjança. La meua anàlisi, però s'allunya d'aquest prisma, i intenta col·locar a Ofèlia en el centre per tal d'atorgar-li la humanitat i rellevància amb la qual sempre s'ha analitzat a Hamlet, per exemple.

Auerbach troba punts comuns entre aquests dos tipus d'interpretació dels textos, però considera que la interpretació figural sempre donarà més complexitat i universalitat al fet tractat, mentre que l'al·legoria servirà fidelment a les idees que aquells que l'interpreten en volen extreure.

Tienen en común el hecho de que transformaron el Antiguo Testamento, que en ellos la ley y la historia de Israel pierden su carácter nacional y popular; pero al llegar a este punto, surge un cuerpo de doctrina mística y ética que debilita el texto en grado sumo privándolo de su contenido histórico. (1998: 102)

D'aquesta forma, m'atreviria a dir que l'anàlisi figural s'apropa més a la veritat hermenèutica de Gadamer en el sentit que, tenint en compte els contextos històrics i, per tant, també socials i culturals del que s'analitza, hi ha un apropament més acurat a la complexitat de la realitat humana. En canvi, l'al·legoria es caracteritza per una separació entre el text o esdeveniment narrat i el seu significat. En l'al·legoria, el text es converteix en una mena de símbol o signe que apunta cap a una idea abstracta, però que ja no té un lligam directe amb la realitat històrica. Els esdeveniments al·legòrics es veuen com a simples representacions d'idees morals, religioses o filosòfiques, més que com esdeveniments reals amb valor històric propi.

la profecía figural real, [...] cumplía una función histórica: con la fuerza de choque que es incoherente a una interpretación unitaria i finalista de la historia universal y del orden providencial del mundo consiguió ganarse la fantasía y los sentimientos más íntimos de los pueblos. [...] la interpretación figural con su viva historicidad, aun cuando nada tenga de primitivo y originario, constituía siempre un nuevo comienzo y un renacimiento de fuerzas creadoras. (1998: 103-104)

Continuant amb aquesta idea de la veritat, de la implicació d'una historicitat real en l'anàlisi, trobo que Auerbach proposa una mena de *transversalitat històrica* en el sentit que la figura actua com un enllaç actiu entre esdeveniments passats i esdeveniments futurs, creant un fil continu entre diferents èpoques i donant un sentit de connexió temporal. Trobo que en el moment en el moment actual, aquesta idea d'una interpretació figural és molt potent, ja que permet una interpretació dinàmica de la història. No es tracta de veure els esdeveniments del passat com a tancats i resolts, sinó com a part d'una narració viva, amb implicacions que encara poden afectar el present i el futur. La transversalitat històrica ens ajuda a veure com diferents moments històrics interactuen i es resignifiquen en contextos canviants.

El concepte de “viva historicidad” que menciona Auerbach suggereix que la història no és estàtica, sinó que és un procés viu, en constant moviment. La figura en aquest sentit no és una simple representació simbòlica, sinó que manté una relació dinàmica amb la realitat històrica, sempre renovada i reinterpretada. Aquest procés permet que cada nova lectura o nova situació històrica aportí un “nou començament” i estimuli forces creatives.

se desprende un doble aspecto de la profecía figural: una interpretación de la historia universal, concreta, creativa, tan joven y repristinada como segura de sus fines; y una interpretación antiquísima y tardía de un texto venerable, madurado a lo largo de los siglos y cargado de historia. (1998: 106)

Trobo que aquest doble sentit dinàmic en la interpretació figural és fonamental per al pensament contemporani, caracteritzat per la seva plasticitat, diversitat de punts de vista i constant transformació. La capacitat de la figura de connectar diferents moments històrics i culturals ens permet reconsiderar com la història pot ser utilitzada per donar sentit al present i al futur, sense caure en visions deterministes o finalistes. Així, la historicitat no és una simple repetició del passat, sinó una font contínua d'interpretacions noves que inclouen el subjecte contemporani com a part activa d'aquest procés.

En un món on les narratives individuals i col·lectives es redefeixen constantment, la capacitat de reinterpretar el passat per tal d'entendre millor el

present és essencial. Això fa que el subjecte no sigui un espectador passiu de la història, sinó un participant actiu que contribueix a la seva reconfiguració constant. Aquesta inclusió activa del subjecte en el procés d'historització fa que la història sigui més rellevant per als individus i les comunitats en el moment present.

D'aquesta forma, Auerbach recupera la definició de profecia figural, ja en un sentit més ampli, i la completa amb les idees que ha anat afegint durant el text, centrant-se en aquest focus en la historicitat.

La profecía figural implica la interpretación de un proceso universal y terrenal por medio de otro; el primer proceso significa el segundo, y éste consume aquél. [...] Ambos continúan siendo sucesos acontecidos en el interior de una historia; pero en esta concepción los dos suponen algo provisional e incompleto, se refieren mutuamente el uno al otro y señalan hacia un futuro inminente que será el acontecimiento pleno, real y definitivo. (1998: 106)

Aquí, a més recupera aquesta idea de la consumació definitiva. Tot és mal·leable i versàtil, “provisional e incompleto”, en el sentit que la relació entre conceptes és una cèl·lula viva que es va alimentant dels fets històrics i les circumstàncies esdevingudes entre l'un i l'altre, i abans i després, de nou fent-me pensar en aquesta transversalitat històrica de la qual es nodreixen els textos.

Segons Auerbach, un exemple concret de representació acurada d'una consumació la trobaríem dins la *Divina Commedia* de Dante, on hi ha diversos personatges que existeixen d'una forma figural, com el poeta romà Virgili, qui executa el rol de guia de Dante. Tot i el fet que aquest personatge històric aparegui a la peça de forma literal i humana, no vol dir en absolut que es mostri a un Virgili concret dins un moment determinat de la seva vida. Auerbach senyala que “Dante emprendió en la Divina Commedia la tarea de presentar la totalidad del mundo terrenal e histórico como ya ordenado... como ya sometido al juicio final de Dios” (1998: 124) Segons això, Dante estaria de fer mostrant-nos un Virgili humà però historitzat dins la totalitat de la seva vida i no en unes vivències concretes. Com ja he mencionat, aquesta atemporalitat dels subjectes també és un tret particular de la figura.

Però, si Virgili fa un rol tan determinat, el de guia espiritual a través dels inferns, per què no podríem atribuir-li un significat merament al·legòric? Jo considero que això tindria a veure amb el propi paper del poeta romà dins de la seva societat i el marc històric occidental.

Com indica Auerbach:

A los ojos de Dante el Virgilio histórico es al mismo tiempo poeta y guía [...] porque todos los grandes poetas posteriores se sintieron fascinados e inspirados por su obra; (1998: 120)

Auerbach subratlla així la doble funció que Virgili exerceix per a Dante: com a poeta històric i com a guia espiritual en La Divina Commedia. Per a Dante, Virgili no és només un autor clàssic venerat, sinó una figura que transcendeix el seu paper literari per esdevenir un mentor en el viatge simbòlic cap a la salvació. Virgili no va ser només un guia dins la tradició literària clàssica per aquells que van escriure després d'ell, com el mateix Dante, sinó que aquest rol és explicitat en la carn a través de les seves accions físiques com a guia a través de l'Infern i el Purgatori dins la *Divina Commedia*.

Així doncs, adquireix una dimensió no només al·legòrica, sinó també física, i atemporal, ja que existeix de forma essencial, com una idea absoluta, després del Judici Final cristià. Auerbach afegeix com a conclusió a aquesta qüestió: "Por tanto Virgilio no es una alegoría de una cualidad, de una virtud o de una facultad, ni tampoco de una institución histórica. Él no es ni la Razón ni la Poesía ni el Imperio: es Virgilio mismo". (1998: 123)

Virgili, en aquest sentit, transcendeix el seu paper com a poeta clàssic i es converteix en una figura complexa que exerceix de guia espiritual i intel·lectual per a Dante. No és un instrument al·legòric per transmetre idees, sinó que existeix de manera independent, actuant activament dins de la peça. D'aquesta forma, en llegir la *Divina Commedia*, podem reconèixer a Virgili com ell mateix, no només com la representació d'un concepte. Aquest tret figural però, no és només reconegut en el poeta clàssic, sinó que sembla ser una qualitat de diversos personatges, probablement degut a la ja mencionada tessitura atemporal en la qual Dante els situa.

Hemos de guardarnos tanto de negar a sus personajes (de Dante) una existencia terrenal e histórica como de aplicarles únicamente una interpretación conceptual y alegórica. Esto resulta especialmente válido en el caso de Beatriz. (1998: 126)

Així, la complexitat dels personatges dantescs resideix en aquesta doble naturalesa, aquesta fricció figural entre allò al·legòric i allò històric. És impossible que no em cridi l'atenció que Auerbach posi sobre la taula l'exemple de Beatrice: una dona a la qual Dante va conèixer en persona, la va viure en la carn com una presència viva i tangible, i que més tard va utilitzar dins el seu llibre com a figura celestial i espiritual. Beatrice no és només un símbol degut a la seva historització: era un ésser humà que va existir al món terrenal, amb qui Dante es va crear i que va marcar profundament la seva vida. Aquest equilibri entre l'existència històrica i l'al·legòrica, aquesta combinació de dues dimensions, és essencial per comprendre plenament el concepte de *figura*.

Per mi, dins d'aquest estudi, en el personatge de Beatrice radica la màxima relació amb Ofèlia i la clau per entendre la seva capacitat de ser historitzada. De la mateixa manera que Dante es va inspirar en una dona que va conèixer i va transformar-la a través del seu punt de vista subjectiu, l'Ofèlia de Shakespeare parteix de les dones de la seva època, i de com ell va empatitzar amb els seus conflictes. Ambdós són personatges que pertanyen a l'ordre de la ficció, però les dones que les van inspirar, ja siguin una persona concreta com en el cas de Dante o que parteixi de l'angoixa de diverses dones dins d'una societat, com és el cas de Shakespeare, ambdós casos es poden tractar com a fets històrics, ja que tenen una base real que travessa el prisma de l'autor per endinsar-se en la ficció.

Auerbach senyala:

Es cierto que tal vez (Beatrice) fuera sólo una realidad vivida por él (Dante), dado que un poeta forma y transforma en el interior de su conciencia lo que ha sucedido, por lo que hemos de partir de lo que vive en esa conciencia y no de la realidad exterior. (1998: 127)

D'aquesta mateixa manera, Shakespeare, com a poeta i ésser permeable, es va veure influenciat pel seu entorn i la realitat històrica en què vivia: aquestes vivències i les de les dones del seu voltant van inspirar a Ofèlia, i per això trobo impossible negar-li al personatge, tot i ser clarament fictici, una historicitat concreta. Tampoc es pot negar l'escriptura d'aquest personatge com a fet històric, sobretot tenint en compte la seva rellevància com a referent artístic i socials durant els segles posteriors, que encara perdura el dia d'avui.

Però aleshores, a escala literal, qualsevol dona podria haver estat Ofèlia. Qualsevol dona amb què Shakespeare s'hagués creuat passejant o hi hagués intercanviat dues paraules podria haver influenciat l'existència d'aquest personatge. Per a mi, això no fa més que donar-li més riquesa, més complexitat: el fet que no es pugui identificar a Ofèlia amb cap dona concreta no es un indicador d'una menor probabilitat d'existència, de fet tot el contrari, sinó de què moltes dones vistes per Shakespeare, des del seu punt de vista com a subjecte, podrien haver anat gestant aquest personatge gota a gota dins la seva ment. Per a mi això ens indica ja la probable existència de moltes Ofèlies, d'una experiència femenina ja comuna en la seva època, i que li dona encara més rellevància des d'un punt de vista figural.

Al cap i a la fi, "la realidad histórica de un personaje no anul·la su significado más profundo, sino que constituye la figura que lo conforma y lo consume" (1998: 126). Això en l'exemple de Beatrice és clar, Auerbach diu:

(Beatrice) procede de la propia experiencia de Dante, que le muestra la Beatriz terrenal como un milagro. Pero una encarnación y un milagro son cosas realmente sucedidas; los milagros sólo suceden en la tierra y la encarnación es carne. [...] Beatriz es figura o encarnación de la revelación que envía la gracia divina por amor a los hombres para salvarlos y se convierte en su guía hacia la *visio Dei*. [...] Beatriz es encarnación, es *figura o idolo Christi* y por eso mismo es también un ser humano. (1998: 127-129)

Ofèlia és l'execució carnal d'una *idea imitatio*. El fet que es representi a la carn, a través de l'acte del suïcidi, li dona humanitat i la relaciona amb una experiència femenina universal i real. Tot i ser un personatge fictici, és la

representació física d'una angoixa real patida per les dones a través de la història. De la mateixa manera que va fer Heiner Müller, si ens parem a mirar amb prou deteniment, intencions i ganes, podem veure Ofèlia en el final de Inge; en les frustracions i ànsies d'alliberament de Woolf, trobant com a única solució caminar dins del riu fins a formar-hi part, com Ofèlia; podem veure-la també en la traïció de l'amor de Sylvia Plath, en aquesta sensació de ser un objecte utilitzat pels homes. És impossible assegurar una relació certa, però sí que espero que aquesta anàlisi pugui ajudar a obrir noves perspectives.

Com finalitza Auerbach el seu propi article:

Nuestras explicaciones sólo aspiran a mostrar que la interpretación teológica, siempre útil e imprescindible, no nos obliga a renunciar a la realidad histórica de Beatriz: antes bien, al contrario. (1998: 130)

D'aquesta mateixa manera, m'agradaria aclarir que, duent a terme aquesta anàlisi figural, m'he adonat que la perspectiva de Bloom no era necessàriament errònia: Ofèlia és bella, és pura i virtuosa, i mor d'una forma injusta a causa d'uns homes que no l'han sabut estimar. Però si és cert que trobo molt necessària una humanització dels personatges femenins històrics, un exercici com el que va realitzar Müller col·locant a Ofèlia com el centre del Hamlet. L'anàlisi figural ens permet adonar-nos de connexions que aporten rellevància a històries que sempre han estat amagades dins d'altres. És important donar veu a la vida d'aquestes dones, a la seva angoixa compartida i en absolut casual, per donar veu al missatge que Ofèlia ens va oferir en silenci.

5. CONCLUSIONS

Aquest treball ha estat tot un viatge canviant a través de la vida de moltes dones. Tot va començar amb la necessitat de voler entendre un paràgraf dins d'una obra que ja de per si em semblava críptica i enrevessada; tot va començar amb una voluntat i un interès concret que es van desenvolupar en unes inquietuds més fortes, i que van acabar esdevenint un missatge que no podia callar, un missatge que necessitava recolzar través de la teoria.

No sento que hagi demostrat res; sento que demà podria venir a dir-me qualsevol persona que aquesta feina no té en absolut conclusions ni rellevàncies adequades pel món literari. Però també sé que aquestes sensacions són fruit d'una por per haver-me centrat en un tema d'alteritat, en una perspectiva que no és fàcil de veure si no poses intenció en entendre, en desxifrar per què hi ha patrons que es repeteixen de forma secular, específicament en les dones -i sobretot en les dones creadores- i que tenen a veure amb una angoixa tan gran que és insostenible, amb una frustració constant i amb l'execució final de la pròpia mort.

Crec que m'ha faltat molt en aquest treball. Trobo que és un tema enorme, i finalment no he pogut parlar de Sarah Kane, ni de la mare de Mary Shelley, ni de Dido dins l'Eneida, ni de Cleopatra, ni de moltes altres dones que ni tan sols coneixeré. Però això, lluny de frustrar-me, em fa veure com sí que existeix realment la possibilitat que el meu treball pugui obrir les portes a futures investigacions sobre les narratives de l'alteritat, en especial les narratives femenines, i que això pugui tenir un impacte en com les noves generacions llegiran a aquells tan aclamats, com Bloom, però que només són un aspecte més -i un aspecte dins d'un privilegi occidental i de gènere- dins d'una infinitat de lectures i possibles respostes sobre la infinitat de textos i perspectives que s'han anat escrivint i estudiant durant els segles.

Trobo que estem en una nova era, on no només és necessari mirar cap al futur d'una manera renovada, sinó que també cal renovar les narratives i interpretacions del passat. Què trobaríem a la Bíblia si, de forma aliena a la crítica de tota fe o culte, per un simple valor literari, ens endinséssim en narratives d'altres personatges -com Ruth, Sara o Maria- en comptes de seguir l'estructura de lectura establerta fins avui dia? Jo personalment considero que com més

lectures es facin d'un text, sempre amb unes bases i intenció hermenèutica de la cerca de la veritat, més a prop estarem del complet enteniment d'aquest. En les similituds, en les friccions, en la *figura* i les seves respectives consumacions. Recuperant allò que es va fer servir per alienar o adoctrinar i fent-ho servir com una nova eina d'enteniment. Trobo un gran valor en aquests processos i és el que he intentat fer amb totes les meves forces dins aquest treball.

Sigui com sigui, encara hi ha molt de camí per recórrer, però aquest és el primer pas que dono jo, des del meu escriptori teclejant aquestes línies, per a una nova forma d'entendre les dones dins de la literatura, i per intentar demostrar que hi ha una angoixa comuna, un patiment i sentiment de falta de valor que s'ha patit en la història, i que probablement se seguirà patint, potser, fins a arribar a una consumació definitiva, o fins a poder anar a poc a poc sent conscients d'aquestes experiències de naturalesa femenina, que tant han impactat la literatura.

6. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. (1962): "La crítica de la cultura y la sociedad", en **Prismas**. Ediciones Ariel S.A., 9-29. (Originalment publicat per Berlin etc., Suhrkamp, 1955.) Traducció de Manuel Sacristán.

AUERBACH, E. (1998): **Figura**. Madrid: Trotta. Traducció de Yolanda García.

BLOOM, H. (2016): "Hamlet", en **Shakespeare: La invención de lo Humano**. Barcelona: Editorial Anagrama, 457-510. (Originalment publicat com Shakespeare: The Invention of Human. Nova York: Riverhead, 1998.) Traducció de Tomás Segovia.

BLOOM, H. (2003): "Ophelia", en **Hamlet: Poem Unlimited**. Edinburg: Canongate Books, 37-45.

CASTAÑO, H.S. (2019): "Los espacios del recuerdo y la intimidad: Momentos de vida de Virginia Woolf" en **Cuadernos del Sur**, 49, 7-24.

ELLIS, J. (2011): "Mailed into Space: Sylvia Plath's Letter Writing" in Sally Bayley, Tracy Brain (eds.). **Representing Sylvia Plath**. Cambridge: Cambridge University.

GLĂVAN, G. (2023): "Epistolary Mythologies: The Sylvia Plath / Ted Hughes Marriage in the American Writer's Correspondence", en **West University of Timișoara**.

KOTT, J. (2007): **Shakespeare, nuestro contemporáneo**. Barcelona: Alba Editorial. (Originalment publicat per Wydawnictwo Literackie, 1965.) Traducció de Luis Magrinyà.

MÜLLER, H. (2001): "Die Hamletmaschine" en **Werke 4: Die Stücke 2**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 545-554. Versió en castellà de Jorge Riechmann: <https://smjegupr.net/wp-content/uploads/2013/06/la-maquina-hamlet.pdf>

MÜLLER, H. (1977): "Der Vater", en **Germania: Tod in Berlin**. Berlin: Rotbuch Verlag, 20-24.

OLIVAS, T. A. (2015): "Who is Ophelia? An examination of the Objectification and Subjectivity of Shakespeare's Ophelia". **UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones** [online]. N°2403. <http://dx.doi.org/10.34917/7646003>

PLATH, S. (2020): ***Sylvia Plath: Soy vertical, pero preferiría ser horizontal***. Barcelona: Penguin Random House. Poemes originalment publicats en 1960 i 1971 per Faber & Faber Limited, dins les col·leccions ***The Colossus*** i ***Crossing the Water***.

RODRÍGUEZ, M. (2018): "¿Ser o no ser Ofelia?: el rol femenino en Hamlet desde su desenvolvimiento dramático y social", en ***Alpha***, 46, 251-261.

SHAKESPEARE, W. (1996): ***Hamlet*** from The Folger Shakespeare. Ed. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles. Folger Shakespeare Library.

SHAKESPEARE, W. (2007): ***Hamlet***. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid: Biblioteca Nacional. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hamlet-tragedia--1/html/>

SLATER, E.C. (2022): "Sylvia Plath and the containment of women's domestic identity", en ***Fields: journal of Huddersfield Student research***. <https://www.fieldsjournal.org.uk>

WOOLF, V. (1944): "The Legacy", en ***Feedbooks*** <https://www.gutenberg.net.au>

WOOLF, V. (2008): ***Momentos de vida***. Barcelona: Lumen.

WOOLF, V. (1941): "Virginia Woolf's Suicide Note", en ***Smith College***. <https://www.smith.edu/woolf/suicidewithtranscript.php>

WOOLF, V. (2022): ***Una habitación propia***. Madrid: Alianza Editorial.