


2008

# Manuel Molins: *Una altra Ofèlia* i els fantasmes de Shakespeare

Sharon G. Feldman

*University of Richmond*, [sfeldman@richmond.edu](mailto:sfeldman@richmond.edu)

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Performance Studies Commons](#), [Playwriting Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

## Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "Manuel Molins: *Una altra Ofèlia* i els fantasmes de Shakespeare." In *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*, by Francesc Foguet i Boreu and Biel Sansano, 81-92. València: Universitat de València, 2008.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact [scholarshiprepository@richmond.edu](mailto:scholarshiprepository@richmond.edu).

# MANUEL MOLINS: *UNA ALTRA OFÈLIA* I ELS FANTASMES DE SHAKESPEARE

SHARON G. FELDMAN  
UNIVERSITY OF RICHMOND

L'apropiació i reinscripció que de *Hamlet* ha fet Manuel Molins, titulada *Una altra Ofèlia* (2001, estrenada al Teatre Rialto de València el 2004), comença, com a l'obra de Shakespeare, amb l'aparició d'un fantasma. A la primera de les nou escenes, el personatge d'Ofèlia explica a la falstaffiana / pitonissa / herborista Dida (personatge síntesi que és el resum de molts personatges shakespearians) un somni que ha tingut i en el transcurs del qual ha presenciat la manifestació d'un espectre en l'esplanada del castell. D'alguna manera, des del moment que comença l'obra, Ofèlia sembla haver usurpat el paper de Hamlet, ja que Molins ha proporcionat una nova veu i una nova força verbal a un personatge femení que, en un altre moment, havia estat víctima de diatribes i d'ultratges verbals. És ella, en lloc de Hamlet, qui ara té l'oportunitat de somniar, i és ella qui ara es troba perseguida pels espectres. Els fantasmes, en efecte, poblen l'obra de Molins, com també ho fan al castell d'Elsinore i a les obres de Shakespeare en general. *Una altra Ofèlia*, podríem dir, és una expressió paradigmàtica d'allò que l'eminent teòric teatral nord-americà Marvin Carlson anomena a

*haunted text* (“un text fantasmagoritzat”), en el sentit que conté signes, residus i escombraries d’un extens procés de reciclatge teatral, intricadament lligat a la recepció del públic i a la memòria històrica i cultural. “Espectres. Tots hi esdevenim espectres”, declara l’Ofèlia de Molins, en un monòleg central (l’equivalent contemporani del soliloqui shakespearà) (76). Són espectres que serveixen com a punts d’enllaç amb el passat; no tan sols dins del context de la història teatral o literària (en el sentit intertextual o metatextual més obvi), sinó també per la manera com construeixen punts i correlacions que ens permeten de comunicar-nos amb una història cultural col·lectiva. Com apunta Francesc Foguet de manera encertada al seu pròleg de l’obra, Molins “aspira a dotar la paraula d’una dimensió mítica. I ens revela “un present sedimentat de memòria” (Foguet 2005: 9).

En *Una altra Ofèlia*, Molins fa servir un procés de fantasmagorització per introduir-se en aquest diàleg espectral amb la història i per parlar així de la relació entre el passat i el present, entre l’autoria literària i l’autoritat textual. Al mateix temps, Molins s’endinsa en la tradició de reapropiacions shakespearianes. Com reconcilia aquesta tradició, i com invoca aquest procés per parlar-nos també dels mecanismes de la representació teatral? Aquestes són algunes de les preguntes que m’agradaria subratllar aquí.

El crític nord-americà Stephen Greenblatt, en un conegut assaig titulat *Shakespearean Negotiations* (“Negociacions shakespearianes”), obre de manera provocadora la seva anàlisi mitjançant l’expressió d’un “desig de parlar amb els morts” (1988). Mirant a través de l’objectiu de la seva perspectiva novohistoricista, Greenblatt veu el text shakespearà com una finestra que revela una sèrie de

creences i pràctiques culturals específiques de l'Europa renaixentista; tanmateix, ell i altres crítics i historiadors literaris contemporanis que naveguen pels terrenys de Shakespeare, també han demostrat que els textos shakespearians, al llarg del temps, han travessat mars i fronteres temporals i han rondat per diversos paisatges espacials, contaminant els textos dels altres escriptors i sent imbuïts, ells mateixos, de múltiples capes d'energia, bagatge, residus, sediments i –no ho oblidem– fantasmes culturals. En efecte, Shakespeare ha estat contínuament apropiat, reposicionat, redissenyat i renegociat, i els seus textos s'han vist sotmesos i han estat acomodats a una xarxa complexa de contextos socials, culturals i polítics (vegeu, per exemple, Buffery 2000 sobre el cas català); tot això en resposta a colonialismes, postcolonialismes, feminismes, imperialismes i nacionalismes. Molins participa d'aquesta tradició.

Barbara Hodgdon, una altra crítica nord-americana, fa servir el terme *Shakespeare trade* (“comerç shakespearità”) quan documenta la manera a través de la qual el “capital cultural” de l'escriptor isabelià ha estat intercanviat, modulad, prestat i explotat per una varietat de nacionalitats i històries culturals (Hodgdon 1998). En examinar els intercanvis entre, per exemple, l'alta i la baixa cultura, i entre el teatre i el cinema, Hodgdon ha demostrat que les apropiacions shakespearianes són capaces de generar nous significats en l'àmbit de l'escriptura i també de la posada en escena. W. B. Worthen, de manera semblant, explica que Shakespeare, posat en escena, en *performance*, divorciat del text (el qual, d'acord amb nomenclatures actuals, ell considera una construcció provisional), ha cobrat noves i innovadores vides a partir de les seves nombroses

“iteracions”, encara que sempre ha restat i romandrà embuixat o fantasmagoritzat per una mena d'autoritat textual que, paradoxalment, és indefugible i inevitable (Worthen 1997). L'aproximació de Worthen a Shakespeare se centra a explicar com certes qüestions d'autoritat i de posada en escena, o *performance*, entren en joc en els àmbits de la direcció, la interpretació i la crítica. Així doncs, planteja una sèrie de qüestions sobre el terreny problemàtic de “Shakespeare-in-performance”, que tendeix a agafar o copsar el text escrit com si fos un document sagrat i que insisteix en la fidelitat a l'autor (com si tal autor, com a concepte definitiu, existís). Worthen, així, planteja qüestions d'autoria i d'autenticitat, juxtaposant allò que entenem com a text escrit, un “vehicle canònic d'intenció autoral” (tancat, prepotent, autoritari, fix, singular, consumit), amb la performance (alliberadora, oberta, fluida, variable, traçada per intertextos, fantasmagoritzada per experiències passades) (1997: 6). Tot això, sense parlar del llibre imprès. Per Worthen, les iteracions performatives de les obres de Shakespeare són inevitablement esclavitzades i indogudament constrenyides per nocions injustificades d'autoritat i d'autoria.

Si contempléssim, doncs, *Una altra Ofèlia* de Molins (obra que jo situo dins la categoria de “performance”, al contrari del text escrit) des del prisma de l'esquema dialèctic de Worthen, quines conclusions en podríem treure? Com mira de resoldre Molins la qüestió de l'autoria a la seva pròpia reescriptura de *Hamlet*? Hi ha, de veres, una *altra* Ofèlia? Aquesta és la qüestió.

Com resumeix molt eloqüentment Foguet (2005: 9), “Molins fa una relectura *sensitiva* del mite shakespeareà

d'Ofèlia i el projecta en la realitat d'avui per a entrecreuar dos temes de plena actualitat: la corrupció política i la violència de gènere". Ofèlia és, en teoria, com ens recorda la Dida, el resum sinecdòquic de totes les "Ofèlies maltractades, ofegades, violades, mortes, sense violetes..." (89). La violeta aquí és emblema de l'amor fidel, durador i veritable. Per efectuar aquesta relectura (o bé, reescriptura) de *Hamlet* i del personatge d'Ofèlia, Molins utilitza un seguit d'estratègies imaginatives; més notablement, la utilització d'una estructura espaciotemporal que crea una sèrie d'interseccions entre el passat i el present (o, dit d'una altra manera, incisions del passat dins del present i del present dins del passat). Com si estiguessin atrapats dins un sistema de doble exposició fotogràfica, els tres personatges de l'obra, provenint d'èpoques temporals múltiples, creuen camins en un espai únic. Els seus encontres creen una situació visual potencialment sorprenent, per tal com cada personatge es troba "fantasmagoritzat" pels vestigis i traces de les seves evocacions anteriors. Els tres personatges són el Periodista, que correspon al món del present; Ofèlia, que suposadament pertany al passat; i la Dida, que crea un pont entre aquests dos mons, el del present i el del passat. En contemplar aquest paisatge de somnis, de capes d'història, s'invita implícitament l'espectador a ponderar la naturalesa fluida de les fronteres que emmarquen l'espai, el temps i les identitats, ja que ens trobem un lloc on s'entretéixeix l'imaginari amb la realitat, la memòria històrica amb el món actual, l'invisible amb el visible. La història d'*Hamlet/Ofèlia* emergeix, doncs, com una història en moviment constant, adaptant-se incessablement al moment donat.

A manera d'exemple, torno una altra vegada a la primera escena de l'obra, car inclou un moment clau en què Ofèlia

explica a la Dida un somni que ha tingut i dins del qual un grup d'actors visitaven el Castell d'Elsinore i representaven una obra de teatre. Dins del somni, el castell es va transformant en laberint i, subseqüentment, en taüt que anava creixent: "Cada vegada era més gran, com un gros animal vivent, fins ocupar el nostre castell sencer; després el país, la vella Dinamarca, i a la fi tot el món... Era un taüt creixent i no hi havia cel ni mars ni flors... i nosaltres dins... Tothom vivia tan feliç dins el taüt en permanent expansió" (36). L'escena és curiosament i portentosament evocativa de l'enterrament d'Ofèlia després del seu probable suïcidi al *Hamlet* de Shakespeare, en què Laertes i Hamlet es llencen dins de la fossa en una disputa sobre el seu amor per ella. Al somni d'Ofèlia (l'Ofèlia de Molins), la tomba creix i s'estén fins a abraçar tots els personatges, fins a transformar-se en el mateix país i, després, en el mateix món on viuen; una metàfora, potser, dels dies grisos que els esperen, o de l'ambient de corrupció, falsedat i opressió dins del qual es troben tancats i, de fet, literalment, sepultats. Quan Ofèlia invoca la imatge de la vella Dinamarca, ens podem inclinar immediatament a fer el salt i relacionar-la amb Espanya, o bé, com a mínim, amb la València d'avui. (Donats els escàndols recents a l'entorn de l'especulació urbanística al País Valencià, no és difícil de concloure que alguna cosa hi fa olor de podrit.) Com comenta Foguet (2005: 10), "el teixit d'aquesta suma de textos i de les seves retroalimentacions, que no té un horitzó finit, sinó obert, inabastable, actualitza la validesa, la força, la plenitud del mite per a la nostra contemporaneïtat".

L'espectacle teatral (o la *performance*), en totes les seves formes i manifestacions, és, com ens explica Joseph Roach, una manera de representar el desig de comunicar-se

físicament amb el passat, un desig que es troba arrelat en “l’amor ambivalent pels morts” i, fins i tot, en una manifestació metafòrica de necrofília (Roach 1997: 23). Quan el Laertes i el Hamlet de Shakespeare es llencen dins de la tomba d’Ofèlia, estan intentant tenir contacte amb un passat perdut. Quan l’Ofèlia de Molins, de manera semblant, somnia i s’imagina dins d’un sepulcre en expansió, ella també s’està connectant amb històries passades, car la tomba és un espai de memòria, habitat pels fantasmes. Roach fa servir el terme “efígia” com a verb per connotar la idea de corporificar alguna cosa del passat distant. Un paper teatral, un personatge teatral, són contínuament reencarnats pels actors. Són efígies vives que habiten aquests “receptacles de la memòria col·lectiva” i la representen damunt de l’escenari: també un lloc de memòria (29). Llavors, igual com anhelava fer Greenblatt, l’Ofèlia de Molins pren contacte amb els morts, creant tensions entre la memòria cultural i el present.

Foguet veu, en aquesta Ofèlia, un personatge femení que “renaix de les cendres de la ficció per a prendre una estatura heroicament mítica, un perfil de paraules i dolors ocults en la ficció original...”, i “una dona profètica, sensible, impetuosa, inconformista, que contempla els fets que passen al Palau d’Elsinore amb voluntat d’intervenir-hi, de tenir una veu pròpia” (Foguet 2005: 10). El seu desig d’agafar la ploma i escriure una carta de resposta a la missiva de Hamlet és un exemple d’aquest anhel de copsar i apoderar-se de la paraula, aquí el centre metafòric de l’autoritat textual. Tanmateix, m’atreviria a dir que la Dida, a la qual Foguet descriu com una “vella dona exuberant, proçaç i extraordinària, pròdiga d’experiència i de coneixements vitals” no contribueix gaire al trencament d’Ofèlia amb el



passat literari, amb els passats cicles d'opressió i dominació dels personatges masculins de l'obra. L'exuberant Dida frustra les clares nocions de gènere sexual a mesura que l'obra va evolucionant. La Dida mostra una atracció sexual per l'Ofèlia; i el marit de la Dida, en canvi, un actor transvestit, era (segons els amics de la Dida) "més dama" que ella mateixa (46). A la tercera escena, el títol de la qual és "Homes", es crea certa tensió irònica a l'entorn de la problemàtica de gènere. Aquí l'Ofèlia observa, en una conversa amb la Dida: "sembla mentida que tu sigues dona. Es diria que també ets un d'ells fent de dona. Com un actor especialista en personatges femenins" (54). La Dida pot ser "exuberant", sí, però també reproduïx els mateixos gestos dels homes de Shakespeare (Poloni, Laertes i Hamlet) en la seva objectificació patriarcal de les dones (és a dir, Ofèlia). El personatge de la Dida, efectivament, és aombrada pels fantasmes d'aquests homes i, sense poder evitar la seva presència espectral, s'apropia del seu discurs. Aquest personatge, per tant, és incapaç d'alliberar-se completament del pes de les intencions de Shakespeare, com si el text de Molins exhibís una mena de por ancestral subjacent (en el sentit freudià).

Herbert Blau, encara un altre crític (i director) nord-americà, va introduir el terme *ghosting* ("fantasmagorització") en un assaig publicat l'any 1982 titulat *Take up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*, en referir-se a les traces de memòria que romanen al teatre, fins i tot quan es troben impedides per un desig de bandejar qualsevol tipus d'il·lusió. Com ens explica Blau, "cap soroll es produeix de manera pura, cap gest *in absentia* del temps, cap imatge sense memòria..." Ens parla dels elements "residuals" i "sedimentaris", i dels punts de fuga que

enllacen el teatre amb la nostra memòria i amb la història: “Hi ha una semblança entre el Castell d’Elsinor i el nostre propi estat guerriller...”, afegeix (Blau 1987: 196). Segons Blau, la noció de *ghosting* o fantasmagorització es refereix no tan sols a un “procés teatral”, sinó que també representa la mecànica d’autointerrogació de “l’estructura dins l’estructura de la qual el teatre en forma part” (199). Dit d’una altra manera, capta una imatge de la impossibilitat de fer plenament visible sobre l’escenari pensaments, memòries, realitats psíquiques i tot allò que és invisible. El fantasma, amb les seves traces i ombres, i amb la seva presència / no-presència, és l’encarnació d’aquesta impossibilitat, i cada actor, dramaturg i/o espectador porta a dintre la seva pròpia versió de la història. S’entrecreuen i col·lisionen, “donant forma a l’estructura que és *Elsinore*” (204).

En aquest espai de col·lisions i entrecreuaments que és l’*Elsinore* de Molins, l’autoritat del text és, de manera curiosa, atribuïda al Periodista, que, a través de la seva lectura (i escriptura) del *Hamlet* de Shakespeare, ha aconseguit travessar les fronteres de l’espai i del temps per resoldre un cas contemporani de corrupció, poder i mentides. En l’escena 8, titulada “Fonoll”, la qual fa referència a l’herba que té la connotació de la mentida, la Dida renya el Periodista. Diria que critica la seva autoritat textual: té el llibre a les seves mans, és a dir, el seu “maleït llibre”. Curiosament, la Dida també invoca una equivalència entre la imatge del Periodista i la de l’espectre del rei Hamlet:

Sí, aquest és el teu nom i això ets tu. Dimoni, Fantasma o Espectre del vell rei assassinat; l’eco de tots els plors, totes les veus del vent, això ets tu. La pudor de tots els crims i tots el pecats que ens persegueixen des dels malsons... Em

vas enganyar amb les teues disfresses i habilitats. Et vas presentar a mi com un actor i et vaig creure. Però ara sé la veritat, no ets més que el fantasma podrit del rei Hamlet. L'espectre que ha acabat venjant-se de tothom i emportant-se també la dolça Ofèlia. (81-82)

Es tracta d'un gest poderós, ja que, en situar el text (i la qüestió d'autoria autoritària) dins de les mans d'un fantasma, Molins concedeix a l'escriptura un estatus provisional. És un text que porta la doble condició paradoxal d'ésser i no ésser: d'un costat, eteri, vacil·lant i fugaç, i de l'altre costat, paradoxalment, indeleble, amenaçant i irresistible. Potser l'espectre del rei Hamlet, encarnat pel Periodista, mestre del llenguatge verbal, representi també l'ànim o l'esperit de Shakespeare mateix, car el text del seu *Hamlet*, per provisional que sigui, persegueix i imbueix l'obra de Molins, com si es tractés d'una mena d'ansietat totèmica (una mena de por respecte a la figura del pare). Per Harold Bloom, Ofèlia és menys una figura de la victimització "que no pas del poder del llenguatge de Shakespeare d'evocar la bellesa única", perquè la imatge de la seva mort té una "ressonància sublim" (penseu, per exemple, en les visualitzacions pictòriques de John William Waterhouse i de John Everett Millais, per donar un parell d'exemples molt coneguts de l'univers preraphaelita). La imatge del fantasma encarna, doncs, aquesta ressonància. Tal com ha demostrat Molins, la seva presència inesborrable reverbera per sempre, imposant-se sobre tots els significats futurs.

### Nota bibliogràfica

- BLAU 1987: Herbert Blau. *Take Up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*. Chicago: University of Illinois Press.
- BLOOM 2003: Harold Bloom. *Hamlet: Poem Unlimited*. New York: Riverhead Books.
- BUFFERY 2000: Helena Buffery. "Shakespeare and the Cultural Dream in Catalonia". *Tesserae: Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 6, núm. 1 (juny), pàg. 5-18.
- CARTELLI 1999: Thomas Cartelli. *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*. New York: Routledge.
- CARLSON 2001: Marvin Carlson. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- FOGUET 2005: Francesc Foguet. "Violetes per a Ofèlia". Dins: *Una altra Ofèlia*, de Manuel Molins. València: Generalitat Valenciana. Textos en Escena, 4. Pàg. 9-16.
- GREENBLATT 1988: Stephen Greenblatt. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. University of California Press.
- HODGDON 1998: Barbara Hodgdon. *The Shakespeare Trade: Performances and Appropriations*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ROACH 1997: Joseph Roach. "History, Memory, Necrophilia". Dins: Peggy Phelan i Jill Lane (eds.). *The Ends of Performance*. New York: New York University Press. Pàg. 23-30.
- WORTHEN 1997: W. B. Worthen. *Shakespeare and the Authority of Performance*. New York: Cambridge University Press.