
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Rubio Garriga, Laura; Julià, Jordi, dir. Com construir una dona tràgica : mort i maternitat a la tradició teatral occidental. 2020. 32 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/231080>

under the terms of the  license

Com construir una dona tràgica

Mort i maternitat a la tradició teatral occidental



Laura Rubio Garriga
Estudis d'Anglès i Espanyol
Curs 2019-2020
Jordi Julià

Not being explosive will do nicely as a definition of what is mostly asked of mothers, although, as any mother will testify, explosive is what she, to her utter dismay, often feels. If a mother cannot hold things together, who can?

Jacqueline Rose, *Mothers: An Essay on Love and Cruelty*

Mother, make me
Make me a big grey cloud
So I can rain on you the things I can't say out loud
Florence + The Machine, «Mother»

Agraïments

Aquest treball no hagués estat el mateix sense les observacions, recomanacions i suggerències del meu tutor, en Jordi Julià. A la meva família, i en especial a la Maria, gràcies per la paciència, les bromes i encara una mica més de paciència. I a les meves amigues, que han acceptat sense queixa que les dones tràgiques i assassines són un tema de conversa habitual en la nostra relació. Us aprecio a tots i totes molt més del que mai sabré (o voldré) admetre.

Índex

Introducció	4
I. Matar i morir. Quatre dones tràgiques, analitzades	5
a. Clitemnestra i la venjança	5
b. Lady Macbeth i el poder	9
c. Fedra i l'amor	12
d. Hedda i l'avorrimet	16
II. <i>How like a mother</i> : una nota sobre la maternitat i ser dona en les tragèdies	20
Conclusions	23
Referències	25
Crèdits de les imatges de la portada	26
Annex. Resums dels arguments de les obres analitzades	27
Èsquil, <i>Orestíada</i>	27
William Shakespeare, <i>Macbeth</i>	27
Jean Racine, <i>Fedra</i>	28
Henrik Ibsen, <i>Hedda Gabler</i>	29

Introducció

La creació del tipus femení en la tradició occidental té tres pilars fonamentals: el pecat (representat per Eva), la dependència de l'home (Eva feta a partir d'una costella d'Adam) i la maternitat. La traïció femenina, però, precedeix fins i tot Eva, i s'inicia amb Lilit, la primera dona, creada sota les mateixes condicions que Adam i que és expulsada de l'Edèn. Aquest mite jueu permea en la tradició occidental tot i que roman més o menys latent fins que és recuperat, en gran part pel moviment feminista¹. Abans de ser mares, les dones eren traïdores. O això és el que es pot sobreentendre d'aquest mite.

La idea per aquest treball surt de la lectura de dues obres: *Façons tragiques de tuer une femme*, de l'estudiosa del món clàssic Nicole Loraux, i *Mothers*, de la crítica feminista Jacqueline Rose. La pregunta era si hi havia, en primer lloc, la possibilitat per les dones de matar i no només de ser mortes; i, després, si la maternitat és l'única possibilitat per a les dones. La proposta inicial era treballar amb Clitemnestra i Lady Macbeth, però encaixar aquesta proposta al llarg de la tradició teatral europea amb Fedra i Hedda Gabler, i no només en dos punts àlgids del drama —la tragèdia àtica i el teatre elisabetià—, permet veure encara més clarament fins a quin punt el cànon ha lligat les dones a la maternitat i el crim, i fins a quin punt la mort és l'únic final possible per aquelles que insinuen voler desprendre's de les imposicions intrínseques a la construcció del seu rol. Fins i tot quan es vindiquen en el que s'espera d'elles, com fa Clitemnestra, és morta perquè no ho fa de la manera en què s'espera d'una mare, qui ha d'estimar els fills per sobre de qualsevol cosa però sempre mantenint sota control el seu temperament, els impulsos violents.

La manera com s'enfronten les lectures, anàlisis i reflexions és en un joc entre el que Antoine Compagnon anomena *document* i *monument* (Compagnon, n.d.). En les anàlisis es plantegen les construccions dels autors sent conscient de l'època en què van ser escrites —és també en gran part l'explicació per la qual tenen totes un final tràgic—, i són per tant documents. La seva categoria de monument és indiscutible, en la mesura que han perdurat al llarg de segles, més de dos mil anys en el cas de l'*Orestea*, i encara avui en dia se segueixen llegint, analitzant, interpretant, reescrivint. És per això que permeten també ser observades per elles mateixes, prescindint del seu context i veure com, encaixades en la mateixa tradició, totes han estat en contacte, directa o indirectament, i han estat vinculades les unes amb les altres. Així, els dos temes centrals seran els que donen títol al treball, la mort i la maternitat, i es pretén analitzar els papers que tenen en la formació de Clitemnestra, Lady Macbeth, Fedra i Hedda.

¹ Per més informació sobre el mite de Lilit i la seva evolució, vegeu l'article Michèle Bitton (1990), "Lilith out la Première Eve: un mythe juif tardif", *Archives de sciences sociales des religions*, 71, pp.113-136.

I. Matar i morir. Quatre dones tràgiques, analitzades

a. Clitemnestra i la venjança

«our one-woman citadel and bulwark.»

El cor sobre Clitemnestra a *Agamemnon*, traduït a l'anglès per Anne Carson

D'entre les tragèdies gregues antigues que donen protagonisme al personatge de Clitemnestra (les *Electres* d'Eurípides i Sòfocles, o *Orestes* —d'aquest darrer dramaturg—, en què planteja què passa després que la venjança s'hagi acomplert), potser la més destacable és l'*Orestíada* d'Èsquil. L'autor va elaborar aquesta trilogia d'obres —o possible tetralogia tal com apunta Carles Riba a la «Introducció general» de la traducció (1934:XI)— per presentar-les a les Festes Dionísies de primavera de l'any 458 d'a.C., que va guanyar. No és el primer autor a parlar-ne, ni de bon tros —la llegenda de la casa dels Atrides i la seva maledicció feia segles que s'explicava i es reexplicava—, però Èsquil és original en la forma i els detalls, per exemple en «presentar [el sacrifici d'Ifigènia] com un crim de la desmesura d'Agamèmnon, amb la consegüent responsabilitat i càstig» (Riba, 1934:XII), que, incidentalment, serà el punt de què es partirà per analitzar el personatge de Clitemnestra, princesa espartana, filla de Leda i Tindàreu, mare d'Ifigènia, Electra i Orestes, muller d'Agamèmnon, germana d'Helena, Càstor i Pòl·lux, i amant d'Egist.

Per a analitzar Clitemnestra es prenen les dues primeres obres de l'*Orestíada*, *Agamèmnon* i *Les coèfores*,² ja que s'ha de parlar tant del complot com de la seva mort. Tot i ser anacrònic, citar Aristòtil fa comprendre per què «la tragèdia és representació d'una acció completa i sencera, que té una certa magnitud» (2019:47). L'*Orestea* és tant la tragèdia d'Orestes com de Clitemnestra, la qual és un personatge indiscutiblement principal en l'obra. La trilogia vol ser a la vegada la presentació d'uns fets i una reflexió en contra de les venjances familiars, i és comprensible que en l'Antiga Grècia, on el teatre creava models socials, es volgués convertir la història d'una assassina en un referent per a la polis. Tanmateix, Clitemnestra hagués tingut el rol de protagonista en l'actualitat, com demostren les reinterpretacions de la tragèdia que han fet autores com Dacia Maraini amb *I sogni di Clitennestra* o Colm Tóibín a *House of Names*.

² El resum dels arguments d'aquestes i la resta d'obres que es comenten en el treball es poden trobar a l'annex.

Clitemnestra no és la dona tràgica grega més coneguda —Antígona, Medea, i fins i tot la seva filla, Electra, serien noms que se'ns acudirien molt abans. Tanmateix, el seu nom apareix no només en les tragèdies sinó també en les obres èpiques. En el primer cant de la *Iliada*, Clitemnestra és la quarta dona en ser mencionada —es parla de Leto, Cil·la, i de la «filla de Crises», a qui Agamèmnon prefereix a l'esposa (Homer, 2019:34).³ A l'*Odissea* se la posa com a figura antagònica a Penèlope, per mostrar què podria ser d'Ulisses un cop arribi a casa.⁴

Abans no se l'anomena «reina Clitemnestra» (Èsquil, 1934:18), és «la muller d'Agamèmnon» (16) i «filla de Tindàreos» (18), vincles que li atorguen el títol de reina consort. No obstant això, obre la tragèdia el guaita parlant d'ella com «d'una dona de mascle propòsit» (15). L'atribució de característiques masculines al comportament de Clitemnestra és recurrent al llarg de l'obra, i no solament prové d'un personatge que forma part del seu món, com aquest sentinella: el cor o el corifeu també s'hi refereixen en termes semblants, com, per exemple, «dona, parles com un home assenyat, amb el bon sentit» (27) o Agamèmnon en assenyalar que no es propi d'una dona desitjar la batalla (47). En vaticinar Cassandra al cor la imminent matança, aquest últim es pregunta «¿Quin home prepara aquest sacrilegi?» (59), si bé és Clitemnestra qui està ordint el complot.

És l'igual d'Orestes a *Les coèfores*. El fill prega al pare que «[li doni] la senyoria del [seu] casal» (Èsquil, 1934:104) i Electra demana matar Egist i desfer-se així de la seva obligació de venjança. Si matar Egist no dona la senyoria del casal, és que és Clitemnestra l'impediment per governar Micenes. Tampoc no es poden ignorar els paral·lelismes entre els discursos de mare i fill després de les morts d'Agamèmnon i Cassandra —en el cas de la primera—, i de Clitemnestra i Egist —en la segona—: ambdós són conscients de les conseqüències dels seus actes i, a la vegada, creuen fermament que ho fan a dreta llei, si bé no és la llei de la ciutat.

Clitemnestra, doncs, és un personatge a qui constantment no es reconeix com a *femenina* en els estàndards de l'antiga Grècia (el marit li qüestiona els seus desitjos per ser poc propis d'una dona, el cor l'elogia atribuint-li característiques masculines, i el seu fill sap que ha de matar-la a ella si vol heretar el tron del pare), però dona poca importància a aquest fet, degut a que la seva fixació és la venjança per la mort de la seva filla Ifigènia. En aquesta insistència per a matar Agamèmnon

³ Sobre la citació: les obres, siguin traduïdes en vers o en prosa, se citaran seguint la paginació de les edicions.

⁴ Sobre la figura de Clitemnestra com a “contrapunt” a la de Penèlope, o fins i tot, com exemple *a contrario* vegeu el següent estudi: Katz, Marilyn A. (1991) *Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton University Press.

sempre preval, per sobre de qualsevol vincle civil, el vincle de la sang, la seva maternitat: tal com retòricament, es pregunta Riba: «¿Qui pot donar-li una franca benvinguda sense fer l'hipòcrita?» (Èsquil, 1934:42). Vol matar-lo, i la benvinguda de l'esposa és honesta en la mesura que la tornada a casa li permet fer-ho. Ha demanat que el marit torni a casa —«¿Quina llum és més dolça de veure que la joia d'esbatarar els portals a un marit, quan els déus l'han salvat de la guerra?» (36)—, li obre les portes del casal i demana als déus ajuda per acomplir la seva venjança.

Un cop Agamèmnon és assassinat, el cor debat si han d'avisar a la ciutat i prevenir així un govern tirà o primer veure el cadàver de qui era rei. La conversa té sempre per objecte un plural de la tercera persona: «a mi em sembla bé de *caure'ls*⁵ tot seguit damunt...», «el senyal de la tirania que *preparen* a la ciutat», «*ells* trepitgen...» (Èsquil, 1934:62). I, en canvi, quan entren al casal es troben els dos cadàvers sense vida i Clitemnestra tacada de sang i sostenint una espasa, però no hi ha cap rastre d'altres persones que podrien formar el plural que el cor suposava. I atenció a les paraules amb què la reina els rep: «Aquest encontre, *no he deixar de meditar-lo fa temps*: la lluita de revenja ha vingut, a la fi! —i em dreço on he colpit, damunt de la *meva* obra llesta» (63). Contrasta el monòleg orgullós de Clitemnestra per la venjança acomplida amb els auguris de tirania que el cor especulava, ja que esperaven que el regicidi fos fruit d'un complot, i no un acte de la reina. Ella ha complert allò que desitjava, i ara no dóna importància a res més: «Em polseu, creient-me una dona irreflexiva; però jo us dic, amb un cor que no tremola, bé ho sabeu— tu lloa'm o blasma'm, com vulguis, m'és igual—: aquest és Agamèmnon, el meu espòs, un cadàver d'aquesta mà dreta, i la feina és d'obrer justa. Això és tot» (1401-1406).

Dir «tu lloa'm o blasma'm» és no donar importància a les conseqüències dels seus actes, perquè ha fet el que havia de fer. Al cap i a la fi ha demanat ajuda als déus per complir la tasca, i ells li han donada. Tas que no era matar el marit infidel o enviduar per a poder-se casar amb Egist, sinó que era matar el pare que va fer el mateix amb la filla: «Així ara a mi em condemnes a l'exili [...], mentre que aleshores contra aquest home no feies res, ell que, sense importar-li, com si es tractés del fat d'una bèstia [...], sacrificà la seva pròpia filla, el dolor més estimat de les meves entranyes» (64).

I així es pot resumir, en realitat, el personatge de Clitemnestra. La dona de mascle propòsit té aquest desig de venjança perquè la seva filla va ser oferta en sacrifici, pel marit i pare,

⁵ Si no s'indica el contrari, d'ara en endavant les cursives de les citacions son meves.

respectivament. «¿No és ell, que portà la calamitat traïdora a casa seva? Però el que va fer sofrir al meu brot sortit d'ell, a la meva Ifigènia tan plorada, bé valia el que ell ha sofert [...] amb la seva mort a fil d'espasa, ha pagat el que ell havia fet primer» (68). En la traducció anglesa d'*Agamèmnon* que se cita al principi d'aquesta anàlisi, el cor es refereix a Clitemnestra com a «bulwark», paraula que designa quelcom que protegeix de situacions perilloses, que és el que ella vol ser per Ifigènia, encara que aquesta ja hagi mort. Egist reapareix al final de l'obra, gairebé inesperadament, dient que ell «a dreta llei havia de ser l'ordidor d'aquesta mort» (72) i que serà ell qui governarà ara, com li pertoca. La seva intervenció es contraposa a la de Clitemnestra i és gairebé anecdòtica, en comparació. La seva mort també serà insignificant en comparació a la catàrtica de Clitemnestra —vaticinada ja en somnis (Èsquil, 1934:106), quan la serp que ha parit i alletat (121) la mata per a venjar el seu pare.

El crim de Clitemnestra és matar el marit. Aquesta mort, però, es justifica examinant els actes d'*Agamèmnon* —els homes saquegen i arrasen ciutats per una dona raptada, per què no pot fer el mateix una mare per una filla assassinada? Com assenyala Loraux, «Clytemnestra knows death in her daughter: she has irremediably lost Iphigenia, whom no Artemis brings to Tauris in Aeschylus, and she kills the murderous father. Because of her daughter, and not because of her lover, it bears repeating, because Aeschylus' text is transparent on this point» (1998:51). La mort de la reina és inevitable, per altra banda. Èsquil no podia deixar indemne —que seria el mateix que premiar— l'assassinat d'un marit i rei, encara que sigui comprensible.

b. Lady Macbeth i el poder

«The Weird Sisters present nouns rather than verbs. They put titles on Macbeth without telling what actions he must carry out to attain those titles. It is Lady Macbeth who supplies the verbs»

Susan Snyder, «Macbeth: a Modern Perspective» (2013:203)

William Shakespeare és un dels noms més coneguts de la literatura occidental, i sens dubte és el dramaturg per excel·lència. Va escriure *Macbeth* en algun moment de la primera dècada del segle XVII, vagament inspirat en els fets de dos reis escocesos els detalls dels quals es poden trobar en l'obra de Holinshed, *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (White, 2018:20). Lady Macbeth és la muller de Macbeth —*thane* de Glamis a l'inici de l'obra, *thane* de Cawdor al cap de poc i rei d'Escòcia després de la mort de Duncan—, i se la suposa mare pel comentari que fa sobre alletar criatures en el primer acte, l'escena setena.

En la segona escena del primer acte, Ross descriu a Duncan les proeses de Macbeth al camp de batalla, i ho fa referint-s'hi com «l'espòs de Bel·lona» (Shakespeare, 2015:7). Tal i com apunta la nota de Salvador Oliva —traductor de la versió catalana—, és per a identificar-lo a ell com a Mart, el déu de la guerra. Amb tot, el fet que Macbeth sigui Mart fa de Lady Macbeth Bel·lona. Ovidi a les *Metamorfosis* parla de la deesa: «y a la vez Belona baña de abundante sangre el ya manchado hogar», a causa de l'enfrontament entre Fiseu i Perseu, durant un casament dins d'un palau, un lloc similar a on es desenvolupa l'acció de la tragèdia (2001:357). Abans que aparegui a l'escenari, doncs, Lady Macbeth és caracteritzada com una dona pèrfida. Apareix per primer cop en la cinquena escena del primer acte, i quan descobreix la profecia, diu

vols ser gran i no et falta ambició
però no tens la malvestat que l'ha d'acompanyar
[...] doncs vine aquí de pressa
perquè et pugui vessar el meu coratge a l'orella
i castiga amb la valentia dels meus llavis
tot el que t'impedeix arribar al cèrcol d'or. (Shakespeare, 2005:24)

És ella qui dona al marit les instruccions i el convenç perquè assassini el rei. Com diu Snyder en la citació que obre aquest capítol, ella aporta les accions.

L'escena cinquena és una de les més productives per analitzar el comportament de Lady Macbeth i el seu paper com a inductora a l'assassinat. Ella ja parla del «cèrcol d'or» que és una referència clara a la corona que desitja pel seu marit, perquè la farà a ella reina —no consort, sinó amb un rol actiu, com ho indica el fet que, un cop marxa el missatger que la informa que Duncan està a punt d'arribar,

anuncia «l'entrada fatal de Duncan sota els *meus* merlets» (Shakespeare, 2005:24). Dos comentaris: per una banda, parla de merlets, típica construcció de fortalesa pensada per a la protecció i atac de possibles enemics. Lady Macbeth es prepara per a la batalla —que vindrà un cop Malcolm i Macduff se n'adonin del tirà que regna a Escòcia. Per l'altra, observem que aquestes torres són *seves*.⁶ S'identifica com a propietària del castell, i si bé es podria argumentar que tradicionalment les dones han estat un símbol de la llar, no està parlant de cap casal, sinó de construccions pensades per a la guerra.

En aquest mateix acte pronuncia una de les frases celebèrrimes tant del personatge com de l'obra, l'«unsex me here» (Shakespeare, 2013:33), que Salvador Oliva tradueix com «arranca la tendresa del meu sexe» (2005:24). Deixant a part comentaris respecte de la traducció (ja que potser s'ha de conservar la poèticitat), el que demana Lady Macbeth no és que se li extregui part dels atributs arquetípics al seu gènere, sinó que se la *dessexi*, que es prescindeixi de la seva distinció com a dona. Aquí rau la clau del personatge, el seu sexe. No coneixem el seu nom de pila, que la feminitzaria, i hem de fer referència constantment al seu marit per parlar d'ella, però a la vegada l'únic que podem utilitzar per esmentar-la és el seu estatus social (Lady) i un nom d'home. Renuncia a la seva capacitat nodridora («veniu fins als meus pits de dona, / i canvieu la meua llet en fel») i prega tenir resolució per fer el que ha de fer. Segueix establint-se com la líder, «deixa a les meves mans el gran afer d'aquesta nit» (25), i prova una vegada i una altra que és ella qui dirigeix les accions de Macbeth, qui està fent allò que ella mateixa havia dit, vessar-li el seu coratge a l'orella.

En l'escena setena es produeix la que és potser la seva intervenció més cruenta. El marit la fa callar, mentre ella es reafirma en les seves “capacitats masculines” («puc fer tot el que escau a un home», 30) i li respon d'aquesta manera:

[...] Jo, que he donat el pit,
sé que és tendre estimar la criatura
que es nodria de mi; però, mentre em somreia,
li hauria tret el pit de les genives sense dents,
i li hauria esclafat tot el cervell,
si així ho hagués jurat, tal com tu vas jurar
que faries això. (31)

S'ha de tenir en compte el dramatisme inherent en gran part del llenguatge de Shakespeare, però és innegable que afirma que compliria les seves promeses, per sobre de qualsevol lligam, fins i tot l'amor per un fill, que havia estat el motor de les accions de Clitemnestra. El marit se sent confús, amb

⁶ No és capritx del traductor posar el possessiu. En l'original, «the raven himself is hoarse/ That croaks the fatal entrance of Duncan/ Under *my* battlements» (Shakespeare, 2013:33).

remordiments pel que està a punt de fer, per molt que progressivament hagi anat creixent el desig de portar la corona, no sap si esdevenir monarca val la traïció a aquell qui el governa, que s'allotja a la seva propietat i que a més a més és el seu parent, com ell mateix reflexiona al principi de l'escena (28-29). Tanmateix Lady Macbeth l'esperona, violentament, perquè ella no pot fer el que és necessari. Ella sap que això (governar Escòcia) és el que vol —però la seva condició de dona li impedeix aconseguir-ho per ella mateixa. Aquesta és la raó per la qual vessa el seu coratge al seu marit, qui no concep que dins d'una dona s'hi puguin allotjar tals sentiments: «Tingues només fills mascles, / perquè només els mascles poden madurar / dintre del teu metall indòmit» (31).

Ella desitja, frissa pel poder. Macbeth en el segon acte és incapaç de dir «amén». La resposta de Lady Macbeth és «ens hem de despreocupar d'aquestes coses / si no, ens tornarem bojós» (2005:39). No és productiu pensar-hi, i per tant no s'ha de fer, sobretot perquè són actes que ja no es poden arreglar, com indica en el següent acte, «Les coses que no tenen cap remei / s'han d'allunyar del pensament./ El que està fet no es pot desfer» (64). No hi ha en cap moment un obert penediment fins que comencen els crits i el somnambulisme, el rentat de mans frenètic inconscient (Acte V, escena I). El suposat desmai en la tercera escena del segon acte és molt probablement fingit, perquè algú que ha aguantat punyals coberts de sang i n'ha tingut les mans plenes no es desmaia quan li diuen que la persona de qui ha orquestrat l'assassinat és morta. Macbeth és rei i cada cop més inhumà, emportat per la tirania i per haver-se d'assegurar que ningú el traeix com ell mateix va fer. En l'últim acte hi ha un intercanvi de rols. Qui dubtava resta impassible, «el terror és tan familiar/ a tots els [seus] criminals pensaments que ja res no [l']espanta» (125), i aquella que semblava inalterable necessita un «remei per una ment malalta/ que arrenqui del record una pena arrelada, / esborri les angixes escrites al cervell» (120-121).

La mort de Lady Macbeth és confusa —no se sap si són els remordiments el que la maten, o se suïcida. És justícia poètica pels seus actes, el crim del complot contra el rei i totes les altres morts que causa el pla. També perquè en una obra de l'època, i més de Shakespeare, qui s'ha comprovat que estava finançat per la corona anglesa, no podia permetre que una dona que surt del seu paper consort i passiu sobrevisqués a la tragèdia, que els seus actes fossin vistos com a acceptables. La mort de Lady Macbeth és un cop més una lliçó moral, un *cautionary tale* per a aquelles dones que es creguessin amb el dret a emancipar-se, a convertir-se en subjectes actius en la societat i la política.

c. Fedra i l'amor

«Fedra no és pas una dona madura, és gairebé una nena. Fedra i Hipòlit són un parell de criatures. Fedra s'enamora com una boja, i això és un crim»

Joan de Sagarra al pròleg de *Fedra* (1999:12-13)

Racine porta *Fedra* a l'escenari per primera vegada el 1677. El mateix any l'obra es publica amb el nom de *Phèdre et Hippolyte*, una reescriptura classicista de l'*Hipòlit* d'Eurípides. L'autor francès agafa de la tragèdia original tot el que creu que enriqueix la seva obra, tot el que «m'ha semblat que hi havia de més brillant en la seva» (1999:35). La crítica considera l'obra ja no només la més brillant de l'autor sinó també la representació última del neoclassicisme francès (Campbell, 2005). De la protagonista, Racine en diu al prefaci que «també he mirat de fer-la una mica menys odiosa que no és en les tragèdies dels antics, on és ella mateixa qui es decideix a acusar Hipòlit. He cregut que la calúmnia tenia alguna cosa de massa baix i de massa negre per posar-la en boca d'una princesa que, per altra banda, té sentiments tan nobles i tan virtuosos» (Racine, 1999:37).

Fedra, princesa cretenca, és la segona esposa de Teseu, mare de dos fills, filla de Minos i Pasífae. Abans no apareix en escena, Teràmenes la qualifica de «peril·losa madrastra», «una dona que es mor i desitja morir», mentre que Hipòlit —a l'inici de la conversa— ja l'ha reconeguda com esposa del seu pare (49, 47). Aquestes idees —perillositat, desig de mort, madrastra, dona de Teseu— condicionen el personatge des del primer moment i la lectura que se'n fa. No es parla, però, d'una cosa que encertadament destaca Joan de Sagarra al pròleg de la traducció al català, i que se cita com a epígraf d'aquest anàlisi, i és l'edat de Fedra i d'Hipòlit, molt més properes que no la de Fedra i Teseu. Les dones en la majoria de ciutats (excepte Esparta) les casaven als catorze o quinze anys (Hall, 2014:178), i Fedra és la segona esposa de Teseu, establert com heroi llegendari. És coherent creure una diferència d'edat notable entre els dos, tot i que Valéry argumenti que ella viu una espècie de segona pubertat, que està en aquella edat en què les dones nascudes per a l'amor prenen possessió plena de tots els seus poders (Valéry, 1970:190-192).

El pecat de Fedra és enamorar-se del que, legalment, és el seu fillastre —tot i ser més propera en edat a ell que al seu marit. Aquest amor té dues explicacions. Hi ha el fet que Pasífae també va patir un desig irrefrenable i pecaminós, en el seu cas cap a un toro. Fedra hi fa referència, «¿Per què a la meva mare foravià l'amor?» (77). La mare enamorada del brau; la filla, del fillastre. En realitat, tant la filla com la mare poden trobar la causa de la seva afectació en els déus. En el cas

de la mare, en el mite, és maleïda per Posidó. En el cas de la Fedra de Racine, sembla ser que és Venus qui envia la maledicció a Fedra, «Oh còlera de Venus! ... Puix que Venus ho vol, d'una estirp deplorable / jo seré la darrera i la més miserable» (77). La protagonista assumeix sens dubte la infatuació amb Hipòlit com un càstig diví:

¿On he deixat el seny? Perdut i esgarriat:
Me n'han privat els Déus i no el puc fer servir.
Em crema el rostre, Enone: com m'he d'avergonyir!
Et deixo veure els meus dolors escandalosos
I tinc, a desgrat meu, els ulls sempre plorosos. (65)

Tot i que el seu enamorament incestuós és l'origen i la raó del seu mite, s'ha de tenir en compte que és mare, no només madrastra. En l'escena cinquena del segon acte, poc abans de declarar-se al seu fillastre —ja que pren Teseu per mort—, diu sobre un dels seus fills: «centenars d'enemics ataquen sa infantesa. [...] Tinc por que al pobre fill, ben innocent encara, / vulgueu fer pagar els comptes d'una odiosa mare» (Racine, 1999:119). Els moralismes amb què Racine concep la seva visió del mite no possibiliten la redempció de Fedra de cap manera, ni tan sols justificant que ha confessat els seus sentiments també per ajudar el seu fill, perquè per a l'autor el mer pensament és condemnable:

Allò que puc assegurar, és que jo no he fet res on la virtut sigui més manifesta que en aquesta obra. Les més petites faltes hi són castigades severament. El sol pensament del crim hi és presentat amb tant d'horror com el mateix crim. Les febleses de l'amor hi passen per veritables febleses; les passions no hi són presentades més que per mostrar tot el desordre de què són causa; i el vici hi és pintat sempre amb colors que en fan conèixer i odiar la deformitat (Racine, 1999:41).

No hi ha, doncs, la possibilitat que per compassió sobrevisqui, per molt que insisteixi Racine en el fet que ha intentat fer-la virtuosa. Des que s'anuncia ja en la primera escena, Fedra és «una dona que es mor» (1999:49), encara que no se la pugui culpar de les seves passions confessades. S'ha de tenir en compte que l'autor l'ha intentada fer una princesa noble i digna, però aquesta no ha sabut resistir les manipulacions d'Enone. Ha perdut el seny, encara que sigui culpa dels déus i aquest amor immoral i irracional no podia ser perdonat en la Il·lustració, període durant el qual la raó era la mesura amb què tot es jutjava. John Campbell assenyala que el fet que el títol original de l'obra sigui *Phèdre et Hyppolyte* «is a small indication that the heroine's fate is bound up with that of the others» (2005:213). El destí de Fedra està vinculat amb el d'Enone —la qual se suïcida després que la protagonista se n'adoni de les manipulacions d'aquesta última—, i també al dels seus fills, els quals depenen d'ella perquè els assegurí un futur.

D'entre tots els personatges, els qui tenen el destí lligat irremeiablement són Fedra i Hipòlit. Ambdós prenen els sentiments com un càstig diví, i una humiliació, a part de ser emocions que s'han d'amagar. Diu Hipòlit després de reconèixer els seus afectes per Arícia, «¿I és que els Deús, tant i tant, m'hauran humiliat? / Els meus covards sospirs em fan més menyspreable» (Racine, 1999:55). Fins i tot tenen figures anàlogues com a interlocutors: Fedra i Enone, Hipòlit i Teràmenes. Els darrers han estat persones que els han acompanyat des d'infants, i ara són els seus confidents. Aquests paral·lelismes se signifiquen al voltant del títol original, *Phèdre et Hippolyte*, i es pot intuir una configuració antagònica dels dos personatges: l'orgull indòmit d'Hipòlit i la feble raó de Fedra (143). Amb tot, el que en una altra obra s'hagués convertit en el desencadenant d'una història d'amor, en *Fedra* es converteix en el principi del final. La madrastra, persuadida per Enone, confessa els seus sentiments al fillastre. El fillastre la rebutja, i Fedra, un cop descobreix que Teseu és viu, se n'adona que ha perdut la seva honra, perquè ha gosat confessar-se. I sense haver après la lliçó, es deixa tornar a convèncer per la seva serventa que no es pot rendir. En l'explicació d'Enone a Teseu es presenta a Fedra com la víctima dels avançaments no correspostos, i el pare maleeix el fill amb intervenció de Posidó.

En cap moment podia Fedra sortir indemne de la seva declaració, si bé les seves mans són innocents. Ha permès que Enone actuï lliurement i també s'ha deixar convèncer per ella, no ha fet cas a la moral i a la raó. Hipòlit, en canvi, roman inalterable, ni tan sols per defensar-se de l'exili que li imposa el pare, i que li causarà la mort. És una dona condicionada, pel seu entorn però corrompuda de totes maneres a ulls de la moral de l'època.

La protagonista s'ha intentat matar amb l'espasa d'Hipòlit —amb una clara simbologia fàl·lica— després de declarar-s'hi, però no ho ha aconseguit —mostra del seu desig frustrat. Mor enverinada d'un beuratge «que Medea havia dut a Atenes». Confessa que ha cregut no ser mereixedora d'una resolució ràpida —«i he decidit, mostrant-vos el meu remordiment,/ baixar al país dels morts per un camí més lent»—, si bé que els mots immediatament anteriors plantegen una segona interpretació: «la virtut ofesa gemega dins de mi» (241). És la virtut de Fedra, la que evocava Racine al pròleg, però si hi ha un personatge que és indubtablement virtuós en l'obra és Hipòlit. Fins i tot enfrontada i ofesa pel rebuig, Fedra no pot sobreposar-se als seus sentiments, siguin causats per Venus o no, i no és capaç de travessar-se amb l'espasa de l'home que, fins i tot sense estimar-la, no l'ha traïda.

Altres cops s'ha construït un personatge femení que s'escapa dels límits de les accions tolerades per part de dones. No és culpable que els déus li hagin fet perdre el seny, que Venus l'hagi condemnada a un desig irrefrenable i incestuós per Hipòlit, o que no hagi estat capaç de resistir les manipulacions d'una criada. A més a més, encara que se la pugui exculpar d'aquestes accions, la solució que hi troba —suïcidar-se— és el pitjor pecat de tots. Fins i tot l'expiació l'estableix com a dona pèrfida.

d. Hedda i l'avorriment

«Disparo contra el blau del cel»

Hedda Gabler al conseller Brack

Hedda Gabler, d'Henrik Ibsen, es representa per primera vegada el 1891, dos anys després de *Casa de nines*. En el pròleg a una de les traduccions al castellà, Alberto Adell assenyala l'estrena dels drames de l'autor norueg com un dels grans escàndols moderns de la literatura occidental: «La ofensa de Ibsen consistió en mostrar la verdad o la posibilidad de la verdad —o su sierva, la realidad— frente al sacrosanto edificio construido por la tradición, las convenciones y los intereses sociales» (1989:7-8). El títol és indicador que l'obra no és un drama burgès convencional. *Hedda Gabler*, no *Hedda Tesman*. Des d'un principi, i fins al final, Hedda no és l'esposa del seu marit, sinó la filla del seu pare, aquell general omnipresent en l'obra a través de la imatge penja sobre del sofà (Ibsen, 2008:5).

Ja abans d'aparèixer en escena, Hedda inspira temor o com a mínim poruc respecte en la majoria de personatges. La criada, Berta, confessa que té «por de no convenir a la jove senyora» (6), i la tieta de Jørgen Tesman es compra un barret nou «perquè Hedda no s'avergonyeixi de mi quan ens vegin juntes pel carrer» (8). Més endavant arriba la senyora Thea Elvsted, antiga companya d'escola, la qual confessa en conversa, «oh, quina por que li tenia, aleshores! [...] Una por horrorosa. Perquè sempre que ens trobàvem per l'escala, m'estirava els cabells» (21-22). El record és profètic, i al final del segon acte, la protagonista torna a amenaçar Thea amb les mateixes paraules, cosa que la fa exclamar, «deixa'm, Hedda, deixa'm estar! Em fas por!» (57). Els personatges femenins la reconeixen com algú superior a elles, ja no només pels seus comportaments intimidatoris, sinó que també s'ha de tenir en compte l'aspecte i la seva ascendència familiar —alta, filla d'un general, amb pretendents de la noblesa—, mentre que la resta de personatges són de classe mitjana la majoria, o baixa, com la criada (a qui se li suma també el fet que és la seva nova senyora).

Pel que fa a la relació de Hedda amb el seu marit, Ibsen en diu, a les notes de l'obra, que «[Hedda] thinks that in reality Tesman only feels a vain sense of pride in having won her. [...] This, however, does not offend her. She merely regards it as a fact» (1960: 168). En el primer acte, la tieta Juliane interroga al nebot i li demana com ha anat el viatge de noces. Tesman assumeix que li pregunta com han anat les seves investigacions, però en cap moment creu que

parli del possible embaràs de Hedda (Ibsen, 2008:9-10). Ni tan sols quan es pregunta com ompliran les cambres que queden buides és capaç d'entendre de què parla Juliane:

TESMAN: [...] no sé què farem amb les dues cambres buides entre l'alcova de Hedda i la cambra d'aquí al costat.

SRTA. TESMAN (*amb un somriure sorneguer*): Oh, ja hi trobareu alguna utilitat..., amb el temps.

TESMAN: És cert, tens raó. Més endavant, quan augmenti la meva biblioteca..., eh?

SRTA. TESMAN: Sí, fill meu... justament estava pensant en la biblioteca. (10)

No es dubta de l'afecte que pugui tenir cap a la seva esposa, però en cap moment hi ha un enamorament: «Que content estic de posar-me a treballar ara, que tinc una casa pròpia, una llar còmoda i agradable...» i se li ha de recordar «aconseguit la muller que desitjava el teu cor» (12). «Aconseguit» ressona amb el comentari d'Ibsen: Hedda és un premi que Tesman ha aconseguit guanyar. Tanmateix, la protagonista tampoc no mostra cap interès en el seu nou espòs. Quan Brack, el conseller, demana si no es fa un viatge més amè si es fa amb algú estimat, fent referència al marit, Hedda demana que «no utilitzi aquest mot tan llepissós, tan gastat» (35). I en el segon acte, en conversa amb Løvborg, exposa el que sent:

LØVBORG: No la puc tutejar ni quan estem sols?

HEDDA: No. Pot fer-ho de pensament, però no amb paraules.

LØVBORG: Ja ho entenc. El seu amor per Tesman se'n podria ressentir.

HEDDA (*li llança un cop d'ull i diu somrient*): Amor? No em faci riure!

LØVBORG: Així, no hi ha amor?

HEDDA: Ni infidelitats! (49)

No hi ha molta inclinació cap al marit, més enllà del seu gust per manipular-lo, cosa que succeeix des del principi l'obra. Des d'escenes més aviat insignificants, quan el convenç perquè escrigui al marit de Thea perquè així elles puguin quedar-se a soles (20-21), fins a ocultar-li que ha arribat de matinada una carta urgent de la seva tieta per a ell, i no li diu fins que no ha descobert tot el que volia sobre la nit, i el marit li diu que té el manuscrit de Løvborg, però es nega a llegir-li. Dóna la carta a Tesman, qui marxa corrent per poder veure la tia Rina abans de la seva mort, i Hedda ha de reprimir el somriure. Té l'oportunitat perfecta per veure l'original de Løvborg (64). Ella sap que s'ha de casar, però quan ho fa s'assegura de fer-ho amb una persona que no la controlarà, i el tipus de l'acadèmic dispers de Tesman és la persona perfecta.

En l'escena on es confirma que hi ha hagut una relació entre Hedda i Løvborg —«en la relació amb mi, tampoc no n'hi havia d'amor? Ni una engruna?» (49), li demana ell— també s'hi troba la clau del personatge principal: «Troba tan estrany que una noia..., quan ho pot fer... tan en secret... [...] li agradi donar un cop d'ull al món... [...] al qual, pel fet de ser una noia, no pot tenir accés?» (50). Com assenyala Jenny Björklund, «Hedda [...] feels imprisoned in her gender role,

her marriage, and her presumed pregnancy» (2016:1). Viu profundament insatisfeta amb la condició de dona, i també per això la negació constant a les al·lusions a un possible embaràs. «Oh, tu no tens l'ocasió de res!» (Ibsen, 2008:15), exclama quan el seu marit insinua que la pot veure sense vestit. I Brack insinua que en un futur pròxim tindrà noves responsabilitats, i un cop Gabler entén de què parla, ho nega rotundament: «No, no en tinc vocació, senyor conseller. A mi que no em vinguin amb deures!» (41). En les notes, Ibsen reflexiona, «they are not all made to be mothers» (Cole, 1960:165), i la filla del general és una d'elles. La posició de la protagonista respecte a la maternitat es resumeix en l'epígraf d'aquesta anàlisi. No es rendeix sense condicions. En realitat, no es rendeix ni ho accepta mai. Mor abans.

En les observacions de l'autor es dona coherència al comportament de Hedda: «Dream of a scandal —yes, I understand that well enough. But commit one —no, no, no» (Cole, 1960:163), perquè és filla del seu pare, autoritària, orgullosa, però també «terriblement covarda» en les seves pròpies paraules (Ibsen, 2008:51). I a aquesta covardia s'hi ha de sumar l'avorriment que sent cap a la seva situació, «oh, estimat conseller..., no pot imaginar el terrible avorriment que m'espera» (40). Hedda sent aquesta necessitat irrefrenable de voler fer la vida interessant, perquè s'avorreix i sap que no deixarà de fer-ho en un futur: «De vegades penso que només sóc feta per a una cosa en aquest món. [...] Per avorrir-me d'una manera mortal!» (42).

Avorrida, «life becomes for Hedda a ridiculous affair that isn't "worth seeing through to the end"» (Cole, 1960:164). El que és la gota que fa vessar el got és el fet que Hedda deixa d'estar en control de la seva pròpia vida. Al tercer acte, Brack proposa a Hedda convertir la seva relació amb Tesman en un "triangle". Tot i que ella ha participat en el flirteig, és clara en la seva posició respecte una possible relació extramatrimonial ja des de la seva conversa amb Løvborg, a qui informa que en el seu matrimoni no hi ha amor, però tampoc infidelitat. I no vol estar en una posició de desigualtat amb el conseller, tampoc: «estaré tranquil·la, mentre no em tindrà del tot a les seves mans» (Ibsen, 2008:68). Arriba el final de l'acte cinquè, i Brack li fa saber que sap qui ha donat la pistola a Løvborg, tot i que diu que no ho utilitzarà per manipular-la. Reprèn les seves paraules i Hedda se n'adona que «a partir d'avui em tindrà del tot a les seves mans» (88). Brack s'ofereix a fer-li *companyia* mentre la senyora Elvsted i Tesman treballen en un llibre, «ja veurà com trobem la manera d'omplir [les tardes], vostè i jo!» (89) i Hedda, abans de sotmetre's, de deixar de ser lliure, acovardida també del que pugui fer Brack, es dispara un tret al cap. Com assenyala Templeton, aquest acte és un rebuig més del rol que li volen imposar de dona al servei dels homes, cosa que mai ha estat i que no vol començar a ser (Björklund, 2016:5).

El crim de Hedda és obvi —la seva manipulació i insistència, causades pel seu avorriment, són el que precipita a Løvborg a disparar-se— i una lectura superficial podria assenyalar el remordiment per tals actes com a raó del suïcidi. Tanmateix, és més coherent pensar en la impossibilitat d'existir en un món que demana a Hedda que sigui esposa i mare, objecte de desig masculí, posicions que no interessin gens a la protagonista, qui té com únic interès netejar i disparar pistoles al menjador, on el quadre del seu pare la supervisa.

II. *How like a mother*: una nota sobre la maternitat i ser dona en les tragèdies

Els quatre personatges que tracta aquest treball —Clitemnestra, Lady Macbeth, Fedra i Hedda Gabler— han estat analitzats seguint tres temes comuns en les respectives obres: el crim, la mort del personatge i la seva relació amb la maternitat, i és que aquesta ha estat una constant innegable al llarg dels aproximadament dos mil anys d'història literària que abracen. No és sorprenent, tampoc, que si es parla de personatges femenins es parli de maternitats. Les dones han de ser esposes i mares, i si són mares, ho són per sempre i per sobre de qualsevol altra cosa —si és que se'ls permet ser res més. Assenyala Jacqueline Rose que «mothers are the original subversives, never —as feminism has long insisted— what they seem, or are meant to be» (2018:18). La manera en com estan organitzades les anàlisis és cronològica, i permet a la vegada fer una observació sobre l'evolució de la relació entre la maternitat i la dona en les quatre obres, i és que es passa de l'obligació a la maternitat per sobre de tot amb Clitemnestra fins a la negació d'assumir aquesta responsabilitat que abandera Hedda, passant per Lady Macbeth i Fedra, que posen de manifest que ser mare no és la destinació final i característica única i absoluta de les dones.

A l'Antiga Grècia una dona només podia acomplir el seu destí essent mare (Rose, 2018:39) i Clitemnestra és una mare, abans que una esposa, abans que una amant. En altres versions del mite es podria discutir, però Èsquil és clar en establir a Agamèmnon com a culpable de la mort d'Ifigènia, que no es justifica pel fet de ser un sacrifici. Com assenyala Loraux, únicament per les filles les mares maten els marits (1998:52). La mare era també esposa, i per tant estava sota del control del marit, és a dir, era mare sempre respectant els límits de la seva posició social (si es que es pot considerar que les dones tenien alguna posició social a l'antiguitat). Per suposat, les obligacions materns no contemplaven en cap moment que la mare tingués ni el dret ni el deure de matar el marit si aquest no complia amb els seus requeriments de protecció. Clitemnestra el que fa en ordinar un complot contra Agamèmnon és ser mare *sense condicions*. Es deslliura de les constriccions del seu gènere, excedeix les seves obligacions i venja la filla, la protegeix com la lleona de dues cames⁷ amb què Cassandra la compara, és una dona de mascle propòsit reivindicant allò que, en paràmetres tradicionals, la fa dona, que és ser mare (Èsquil, 1934:59).

⁷ Per a una anàlisi interessantíssima sobre la contemplació del referent de la “lleona venjadora” en la tragèdia grega, Alessandra Abbattista (2019), «The Vengeful Lioness in greek Tragedy: A Posthumanist Perspective» dins

Lady Macbeth i Fedra introdueixen la possibilitat que les dones puguin ser mares i ocupar altres posicions, tenir altres desitjos, de manera paral·lela. En el cas de la reina escocesa, fins i tot abans del «unsex me here», ha rebutjat les expectatives que el públic té per a una mare, que és que assumeixi aquest rol exclusivament. Quan Lady Macbeth afirma que si així ho hagués promès mataria el seu propi fill (escena vuitena del primer acte), la imatge que es projecta és terrorífica —una mare matant un nadó propi fill mentre mama del seu pit— però aquest horror es deriva del fet que s'ha assumit el que s'ha dit des d'un principi, i és que a les mares només se'ls permet ser mares devotes, sense espai per a res més. Rose, i se cita aquest fragment a l'inici del treball, reflexiona molt encertadament que «not being explosive will do nicely as a definition of what is mostly asked of mothers» (2018:126). Adrienne Rich dedica un capítol a parlar sobre violència i maternitats a *Of Woman Born*, i reflexiona sobre la imposició patriarcal i els fonaments en què es basa la institució de la maternitat: «instead of recognizing the institutional violence of patriarchal motherhood, society labels those women who finally erupt in violence as psychopathological» (1995:263). Amb les seves paraules, Lady Macbeth no controla la violència de què és capaç i horroritza, i amb això fa dues coses: primerament, mostra que l'instint maternal no és superior a tot, que pot ser subjugat per altres desitjos, per exemple el poder; en segon lloc, és una denúncia de la impossibilitat per les dones de trobar espais on puguin existir simplement com a dones, sense que la maternitat hagi de ser-hi vinculada. Agamèmnon assassina Ifigènia perquè això li permetrà reprendre el seu camí cap a Troia, on eventualment vencerà. Lady Macbeth afirma que, si fos per ella —s'ha de remarcar que és una suposició— sacrificaria el fill pels seus propòsits. Els dos són progenitors, per què la mare ha de sotmetre els seus desitjos i el pare no? El comportament de Lady Macbeth genera rebuig perquè qui se'ns presenta delerosa de poder i preparada per a la batalla —recordem el comentari sobre els merlets en l'anàlisi del personatge— és una dona.

Els actes de Fedra, encara que no tant obertament violents, són en la línia de Lady Macbeth. No hi ha una subversió absoluta de les expectatives del seu gènere però sí que s'obre a la possibilitat de ser més que muller i mare. L'esposa de Teseu és també una dona enamorada —per molt que sigui causat aquest sentiment per Venus—, però no del seu marit.⁸ Se li imposa la maternitat

Dawson, Lesel & McHardy, Fiona (ed.), *Revenge and Gender in Classical, Medieval and Renaissance Literature*, Edimburg, Edinburgh University Press.

⁸ Sobre el debat de l'incest de Fedra, no hi ha acord en la crítica si realment es pot considerar que eren pensaments incestuosos: White, Julian Eugene (1967), «Phèdre Is Not Incestuous», *Romance Notes*, Vol. 9, Núm. 1 (Autumn, 1967), pp.89-94.

d'Hipòlit a Fedra,⁹ en aquest cas d'una persona que ni tan sols ha gestat, i que, com s'ha dit també en l'anàlisi, és molt més propera en l'edat que no el seu propi marit. Fedra no és la mare biològica d'Hipòlit, no hi ha cap vincle de sang, simplement un lligam legal, en la mesura que ella és l'esposa del pare d'ell. Òbviament, el sol pensament és pecat, segons Racine, i els pensaments de la protagonista no són innocents, ni tampoc la manera com reacciona un cop la rebutja Hipòlit, quan accepta ser manipulada per Enone i assenyalar com a culpable el seu fillastre. Diu Adrienne Rich, «We are also, often to our amazement, flooded with feelings of love and violence intenser and fiercer than any we had ever known» (1995:37). Altre cop la maternitat és l'obligació de la dona i es manipula per a utilitzar-la com a arma en contra seva, en aquest cas, s'acaba suïcidant perquè era inconcebible que una dona pogués sentir desig sexual, i més que aquest desig fos per una persona que no era el seu marit i que, segons considerava l'autor, era parent seu.

I per últim hi ha el cas de Hedda, la subversió del rol imposat en el grau màxim, el rebuig. Enlloc hi ha un indicatiu clar que la protagonista estigués embarassada, i en canvi sí que no deixa dubte, ni tan sols l'autor en les seves anotacions sobre l'obra, que la protagonista no té cap desig de ser mare, ni tampoc sent gens d'amor cap al seu marit. En el rebuig constant de la maternitat i el matrimoni hi ha una renúncia implícita al tipus de dona que existia en l'època, i més per una persona de la classe social de Hedda, que es pressuposa mitjana-alta. Ella és també l'exemple d'una idea que Rich i Rose tracten en els seus assajos, i que en realitat és *vox populi* en el feminisme, i és que les dones¹⁰ tenen la capacitat de parar el món (1995:30; 2018:173). Hedda s'avorreix i és cruel, i a més a més és covarda, però també és una dona que rebutja fer allò que s'espera d'ella, per una banda que cuidi del seu marit, per l'altra que ompli aquelles habitacions buides amb criatures. Al segle XIX a un personatge així ja se li podia donar el títol de la tragèdia —impossible de pensar amb Clitemnestra— i tanmateix no se li pot permetre viure perquè és un enfrontament directe amb l'estructura que sosté el món: «the woman's body is the terrain on which patriarchy is erected» (Rich, 1995:55).

⁹ Parlar sobre l'incest no és l'objectiu d'aquesta anàlisi, tot i que seria un estudi molt productiu, en la línia del que per exemple va fer Judith Butler a *Antigone's Claim* on reflexiona sobre la relació entre Antígona i el seu germà Polinices.

¹⁰ I aquí es vol ser breu, però per suposat que la capacitat reproductiva no està vinculada al fet de ser dona, ni tenir capacitat reproductiva és el que et fa dona. Això, però, és una qüestió per un altre treball.

Conclusions

Una de les obres més conegudes de Harold Bloom és *The Western Canon*, un assaig que repassa la tradició occidental des de Dante. En la introducció afirma que els mitjans per destruir els cànons ja existeixen (i aquesta obra va ser publicada a mitjan anys noranta). No ha estat la intenció en cap moment d'aquest treball desmerèixer la tradició. La Clitemnestra que escriu Èsquil és genuïnament, si es permet el comentari personal, un dels meus personatges preferits de la història de la literatura. Si ho és, però, no és per assassina, reina, mare, traïdora o transgressora. Ho és per com es mostra irreverentment humana davant de totes les circumstàncies. Al llarg de l'*Orestíada* es presenta en diversos escenaris: venjativa, orgullosa, atemorida davant d'un fill, suplicant. Existeix tan genuïna com se li permet, perquè existir per una mateixa és la impossibilitat amb què les quatre dones es troben en les obres. Escrites per homes en un món d'homes i rodejades per homes, fins i tot vindicar-se en la seva posició es converteix en un perill, com passa a Clitemnestra.

«Men have spoken, often, in abstractions, of our “joys and pains”. We have, in our long history, accepted the stresses of the institution [of maternity] as if they were a law of nature» (Rich, 1995:275). La reflexió de Rich no només s'aplica a la institució de la maternitat, encara que aquesta és l'original, la gènesi de la resta d'opressions a les dones. En la introducció es parla de Lilit, la dona del pecat original, i ja des d'ella —i des que s'explica la seva història— hi ha hagut, lligat a la figura femenina, tant el potencial pecaminós com també l'obligació d'expiació per totes les que l'han precedida i les que la seguiran. En les tragèdies objecte d'estudi totes les protagonistes han patit finals mortals, a conseqüència de la institució i del fet que les seves accions eren incompatibles amb el seu món. El patiment i la joia de les dones es converteix en objecte, en el tema que ha llorejat els quatre autors que signen les obres; Ibsen en particular és conegut pels seus personatges femenins. Dona de mascle propòsit, deia el corifeu a Clitemnestra. Dones de mascles paraules pot ser una altra manera d'anomenar-les.

La redempció del pecat original es vincula també al fet que són les dones qui han de donar origen a la humanitat. En totes s'ha pogut veure com la maternitat juga un paper clau en el desenvolupament de l'argument i dels personatges mateixos, i és un detonant bé del motiu pel qual maten (Clitemnestra) o la raó de la mort, perquè no es comporten com a mares (Lady Macbeth), no respecten les normes marcades socialment sobre la maternitat (Fedra), o directament es neguen a convertir-se en mares (Hedda).

En una nota solta de les reflexions per *Hedda Gabler*, Ibsen diu: «They say it is a law of nature. Very well then, raise an opposition to it. Demand its repeal. Why give way. Why surrender unconditionally—» (1960:158). S'ha assumit que el que mostren aquestes obres en aparença — dones traïdores, adúlteres, deleroses de poder, cruels, suïcides— és del que parlen. No obstant, i parafrasejant l'autor noruec, totes, des de Clitemnestra fins a Hedda, i desenes més que no s'han comentat (Ofèlia, Nora, Medea, Antígona, Rosaura, per anomenar-ne algunes) poden ser vistes com a opositores, en major o menor mesura, d'allò que les oprimeix, i si més no com a denúncia. Sembla haver-hi alguna espècie d'atractiu en la misèria, en particular la misèria de les dones, que són una vegada i una altra víctimes d'aquestes mal dites lleis naturals, creades per homes, com si elles soles haguessin perdut les vides de tants herois (Èsquil, 1934:66).

Referències

- Adell, Albert (1989). «Prólogo» dins Ibsen, Henrik, *Casa de muñecas. Hedda Gabler*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 7-22.
- Aristòtil (2019). *Poètica*, (trad. X. Riu), Barcelona, Editorial Alpha.
- Björklund, Jenny (2016). «Playing with Pistols: Female Masculinity in Henrik Ibsen's *Hedda Gabler*». *Scandinavian Studies*, vol. 88, núm. 1 (Spring 2016), pp.1-16.
- Campbell, John (2005). «The Problem With *Phèdre*». *Questioning Racinian Tragedy*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, pp. 205-244.
- Compagnon, Antoine (n.d.). «La fonction auteur». *Qu'est-ce qu'un auteur?* Université de Paris, IV-Sorbonne, Course de Licence LLM 316 F2. www.fabula.org/compagnon/auteur2.php.
- Èsquil (1934). *Tragèdies III. L'Oresteia*, (trad. C. Riba), Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Èsquil, Sòfocles i Eurípides (2010). *An Oresteia*, (trad. A. Carson), Nova York, Farrar Straus and Giroux.
- Hall, Edith (2004). *Introducing the Ancient Greeks: From Bronze Age Seafarers to Navigators of the Western Wind*, W.W. Norton & Company.
- Homer (2019). *Iliada*, (trad. Pau Sabaté), Barcelona, Editorial Alpha.
- Ibsen, Henrik (2008). *Hedda Gabler*, (trad. Feliu Formosa), Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- Loraux, Nicole (1998). *Mothers in Mourning*, (trad. Corinne Pache), Ítaca, Cornell University Press.
- Ovidi (2001). «Perseo y Fineo». *Metamorfosis*, (ed. Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias), 4a ed., Madrid, Cátedra, pp. 351-360.
- Racine, Jean (1999). *Fedra*, (trad. Modest Prats), Barcelona, Quaderns Crema.
- Riba, Carles (1934). «Introducció general» dins Èsquil (1934), *Tragèdies III. L'Oresteia* (trad. C. Riba), Barcelona, Fundació Bernat Metge, pp.I-XXVII.
- Rich, Adrienne (1995). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Nova York, W.W. Norton & Company.
- Rose, Jacqueline (2018). *Mothers: An Essay on Love and Cruelty*, Nova York, Farrar, Strauss and Giroux.
- de Sagarra, Joan (1999). «Je me souviens de Jean Racine» dins Racine, Jean (1999). *Fedra*, (trad. Modest Prats), Barcelona, Quaderns Crema, pp. 9-16.
- Shakespeare, William (2005). *Macbeth*, (trad. S. Oliva), Barcelona, Vicens Vives.
- Shakespeare, William (2013). *Macbeth*, (ed. B.A. Mowat i P. Werstine), Washington DC, Simon & Schuster Paperbacks.
- Snyder, Susan (2003). «Macbeth: A Modern Perspective» dins Shakespeare, William (2013). *Macbeth*, (ed. B.A. Mowat i P. Werstine), Washington DC, Simon & Schuster Paperbacks, pp.201-211.

- Toby, Cole (ed.) (1960). *Playwrights on Playwriting. The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*, Nova York, Hill and Wang.
- Valéry, Paul (1970). «On Phèdre as a Woman». *The Collected Works of Paul Valéry, Volume 11: Occasions*, Princeton University Press, pp.185-195. www.jstor.org/stable/j.ctt13x19ts.16
- White, R.S. (2018). «Contexts of Ambiguity: Text, Sources, History». *Ambivalent Macbeth*, Sydney, Sydney University Press, pp.13-32. www.jstor.org/stable/j.ctv19x5cq.5

Crédits de les imatges de la portada

- Armstrong-Jones, Anthony (1970). *Maggie Smith en un assaig de la producció de Hedda Gabler* (fotografia). www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw241940/Maggie-Smith
- Cabanel, Alexander (1880). *Phèdre* (oli sobre tela). Montpeller, Musée Fabre. commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_Phèdre.jpg
- Collier, John (1882). *Clytemnestra after the murder* (oli sobre tela). Londres, Guildhall Art Gallery. commons.wikimedia.org/wiki/File:Clytemnestra1.jpg
- Sargent, John Singer (1889). *Ellen Terry as Lady Macbeth* (oli sobre tela). Londres, Tate Gallery. www.tate.org.uk/art/artworks/sargent-ellen-terry-as-lady-macbeth-n02053#3

Annex. Resums dels arguments de les obres analitzades

Èsquil, *Orestíada*

Agamèmnon obre amb el guaita anunciant que la senyal que Clitemnestra havia acordat amb el marit havia arribat i que, per tant, està a punt de tornar a casa. La muller espera i ordena començar els sacrificis, i el corifeu expressa la seva reticència tenint en compte que dubta de la fiabilitat d'una senyal lumínica vinguda de centenars de quilòmetres enllà. Arriba Agamèmnon amb Cassandra, filla de Príam i profetessa maleïda per Apol·lo. El marit es queixa de la pompa i circumstància amb què se'l rep, i Clitemnestra s'escarrassa per celebrar la seva arribada i es lamenta en llargs monòlegs sobre l'enyor i sobre què ha suposat per a ella viure sense ell. Un cop són dins el casal Agamèmnon i Cassandra (la qual es mostra molt contrària a entrar, perquè sap què passarà, però a la vegada no pot no entrar-hi), Egist i Clitemnestra assassinen els nouvinguts, i acaba aquesta primera part amb els «senyors d'aquest palau» a punt per posar-ho tot en ordre (Èsquil, 1934:74).

Les coèfores reprenen l'acció en un temps posterior: Agamèmnon ha estat enterrat, Clitemnestra no pot dormir —perseguida per malsons que considera profètics—, i Electra va a la tomba del seu pare, on veu que algú ha deixat un floc de cabells iguals que els seus, i es pregunta si podria ser el seu germà, que ha tornat de l'exili on l'havia enviat la mare. Hi ha un moment d'anagnòrisi quan Orestes es presenta com a tal a la germana i, juntament amb Pílades i les persones que viatjaven amb ells, ordeixen un pla per a assassinar Clitemnestra i Egist. Bo i fent-se passar per viatjants que vénen a portar la malaurada notícia de la suposada mort del fill d'Agamèmnon, Orestes, Pílades i els seus servents entren a la casa dels Atrides, i l'hereu mata a Egist i després la seva mare.

William Shakespeare, *Macbeth*

Macbeth obre l'acció amb tres bruixes, les Weïrd Sisters, planificant com trobar-se amb Macbeth. L'escena següent mostra el rei Duncan, a qui se li expliquen les gestes en batalla de Macbeth i Banquo i la traïció del baró de Cawdor, que és condemnat a mort, i el rei anuncia que aquest títol passa a Macbeth, sense anunciar-li a ell, el qual es presenta en la següent escena, acompanyat de Banquo, i es troben les bruixes que li profetitzen que és baró de Cawdor (Macbeth encara no sap que Duncan li ha atorgat el títol) i que esdevindrà rei. A Banquo se li diu que serà pare de reis. Quan el protagonista confirma la profecia de les bruixes, escriu una

carta a la seva esposa, Lady Macbeth, la qual ha de preparar la recepció del rei —i de la seva cort— que ha decidit celebrar les victòries a Inverness, al castell de Macbeth. El matrimoni protagonista comença el complot contra el rei, i la mateixa nit del banquet el maten. Macbeth acusa els servents, també els apunyala i es converteix en rei. Els fills de Duncan pateixen per la seva vida i fugen, cosa que els fa sospitosos —Malcolm havia estat nomenat successor— i Banquo, coneixedor de la profecia, sospita de qui ara es rei, que ordena a uns assassins que matin a Banquo i el seu fill Fleance. Aconsegueixen matar al pare de camí a un banquet, però el fill s'escapa.

Macbeth veu el fantasma de Banquo durant el festí i Lady Macbeth comença a parlar i caminar en somnis, parlant de taques que no marxen. Macduff marxa cap a Anglaterra, on hi ha Malcolm, per preparar un exèrcit contra el tirà. Les bruixes reapareixen amb una nova predicció: Macbeth ha d'anar amb compte amb Macduff, i també que no pot ser mort per cap home nascut d'una dona i que regnarà mentre no arribi el bosc de Birnam a Dunsinane. Això tranquil·litza el rei, el qual mana assassinar la família de Macduff, que és l'únic perill que té, segons la segona profecia de les Weïrd Sisters. Quan aquest se n'assabenta, jura venjança contra el nou monarca. El matrimoni Macbeth està cada cop més embogit pels remordiments, i els seus partidaris els abandonen progressivament. Mentrestant, Malcolm i Macduff pugen amb un exèrcit cap a Escòcia, i al bosc de Birnam fan que tots els soldats agafin una branca per a poder amagar-se. El rei es prepara pel setge i després de la mort de la seva esposa simplement reflexiona sobre la insignificança vital. Malcolm pren el castell ràpidament i Macbeth no deixa de lluitar, no tem els fills de les dones. Arriba Macduff i en el combat revela que va ser arrencat abans d'hora – van fer-li una cesària a la seva mare – i mata al rei. Malcolm es converteix en rei d'Escòcia.

Jean Racine, *Fedra*

Fedra comença amb l'anunci d'Hipòlit que anirà a buscar el seu pare, Teseu, a qui es dona per desaparegut al mar. Té previst marxar sense acomiadar-se de la seva madrastra, Fedra, amb qui sembla no tenir bona relació. És també en aquestes escenes quan s'anuncia l'afecció que pateix la reina, que sembla que l'està matant. Teràmenes no pot convèncer a Hipòlit perquè es quedi, però sí perquè li expliqui el motiu pel qual fugí —no és Fedra, sinó Arícia, de qui està perdudament enamorat. Tanmateix té prohibit relacionar-se amb ella per ser família dels enemics del seu pare, i ella mateixa una presonera de guerra.

Fedra, per la seva banda, està convençuda que el suïcidi és l'única opció per a ella, enamorada del seu fillastre i casada amb el pare. Enone, però, aconsegueix persuadir-la perquè li confessi que passa i, un cop se sap que Teseu és mort, que no es mati, ja que segons la llei el seu amor ja no és pecat. A més a més, una aliança amb Hipòlit i en contra d'Arícia seria convenient pels dos. Fedra desconeix que Hipòlit està enamorat d'Arícia.

Fedra ha confesat els seus sentiments a Hipòlit, i aquest la rebutja. A més a més, es descobreix que el rei en realitat no ha mort al mar, sinó que és viu, i Fedra se n'adona de fins a quin punt ha comès un error. Enone, però, torna a manipular-la i li fa veure que poden convèncer a Teseu que en realitat ha estat Hipòlit qui ha intentat seduir a Fedra. Enone convenç a Teseu que és el seu fill qui ha comès un crim, Teseu invoca als déus perquè es vengin de la seva sang. Hipòlit, sense trair a Fedra, intenta defensar-se, fins i tot confessant els seus afectes per Arícia, inútilment. Fedra intenta intervenir, però, gelosa, ho deixa córrer un cop descobreix que el seu fillastre està enamorat d'Arícia. Abans de marxar exiliat, Hipòlit es reuneix amb Arícia, qui també defensarà fervorosament al seu estimat davant del rei Teseu, que comença a dubtar. Enone se suïcida, Teràmenes arriba amb la notícia de la mort d'Hipòlit en un accident amb els seus cavalls quan fugia de la ciutat. Fedra s'enverina a ella mateixa i abans de morir confessa que va ser ella qui es va declarar a Hipòlit, no al revés. Ella mor, Teseu plora al seu fill, i promet cuidar Arícia com una filla.

Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*

Hedda Gabler obre l'escena amb la criada i la tieta Julianne esperant al matrimoni Tesman, que acaben d'arribar a casa després de mesos de viatge de noces. Una mica més tard apareix a la casa del matrimoni Thea Elvsted, antiga companya d'escola de Hedda, qui els porta notícies d'Eljert Løvborg, suposat rival del marit de Hedda, ja que els dos són acadèmics en el mateix camp. Løvborg havia tingut problemes amb la beguda, però sembla que està rehabilitat. No obstant això, Thea tem que pugui recaure amb la pressió de la competició amb Tesman per la càtedra. Thea també confessa arran de les pressions de la seva antiga companya d'escola que ha marxat de casa sense dir res al seu marit. Arriba el conseller Brack, qui ajuda també a l'administració de la llar. Hedda està acostumada a una vida de comoditats que el seu nou marit no es pot permetre amb el seu sou d'acadèmic.

Brack marxa per tornar més tard, i es troba a Hedda jugant amb unes pistoles. Ella farà una de les confessions més importants, que és que aquella gran casa que li ha comprat el marit, en

realitat, a ella no li agrada especialment — simplement va fer un comentari un dia que passejaven. A tot això, apareix el marit, i al cap de poc Løvborg, amb qui es descobreix que Hedda va tenir una relació. Thea també ha estat convidada. Els homes marxen a una festa que ha organitzat Brack, però Løvborg promet que tornarà a recollir a Thea, i tanmateix no apareixerà en tota la nit. Hedda l'envia a dormir al seu llit, i quan torna Tesman de la festa aquest explica a la seva dona que té l'única còpia del manuscrit de Løvborg, El marit ha de marxar a veure la seva tia Rina, que s'està morint. Løvborg ha estat detingut. Apareixerà una estona més tard, i li dirà a Thea —que havia col·laborat amb el manuscrit— que l'ha destruït. En realitat l'ha perdut, confessarà més endavant a Hedda (qui sap perfectament on és el manuscrit), i aquesta, veient el pèssim i suïcida estat en què es troba Løvborg, no deixa d'encoratjar aquest tipus de pensaments, fins al punt que li dóna una de les seves pistoles.

L'últim acte obre amb la mort de la tieta Rina, i amb la notícia que Eljert és a l'hospital, i poc després Brack confirma la seva mort. El conseller també serà qui digui a Hedda que sap qui li ha donat la pistola a l'escriptor perquè es dispari i aquesta, veient que no té cap escapatòria de les manipulacions de Brack —que al llarg de tota l'obra ha anat fent-li proposicions— pren una altra de les pistoles del seu pare i es dispara darrera de les cortines de la sala. Així tanca l'obra.

Facultat de Filosofia i Lletres

Grau: Estudis d'anglès i espanyol

Curs acadèmic: 4t curs

L'estudiant Laura Rubio Garriga amb NIF 39408283Z

Lliura el seu TFG **Com construir una dona tràgica. Mort i maternitat en quatre tragèdies de la tradició teatral occidental**

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Santpedor, 12 de juny de 2020