

Antes y después, Ofelia

[María Lucía Puppo](#)

Universidad Católica Argentina

Mujeres del agua

Hermosas ninfas, que en el río metidas
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas;

Es sabido que el Soneto XI de Garcilaso de la Vega, en el que el poeta acude a las rubias deidades para que lo consuelen, tiene como fuentes las *Geórgicas* de Virgilio y la *Arcadia* de Sannazaro. En los textos clásicos, las Ninfas son también llamadas Nereidas, Náyades u Oceánidas, y su función principal es la de engendrar y criar a los héroes. Las Sirenas, en cambio, son monstruos marinos con cabeza y pecho de mujer, y el resto del cuerpo de pájaro o de pez, según las leyendas de origen nórdico. Seducen a los navegantes por la belleza de su cara y por la melodía de sus cantos, pero luego los arrastran a la muerte. En las mitologías germánicas y escandinavas son frecuentes las Ondinas, hadas de las aguas generalmente malhechoras, que se ofrecen a conducir a los viajeros a través de brumas, pantanos y bosques, pero luego los extravían y los ahogan (Chevalier, 1999).

Todas estas figuras mitológicas asocian a la mujer con el agua, en su doble significación de regeneración y destrucción. El simbolismo primigenio del agua alude al origen de la vida, a la creación, pero el elemento acuoso también representa lo inconmensurable, las aguas turbias del inconsciente.

Las diferentes tradiciones convergen metafóricamente en Ofelia, el personaje del *Hamlet* de William Shakespeare. En III, 1, el Príncipe ve a la joven por primera vez en escena, y la interpela del siguiente modo:

-**Nymph**, in thy orison
Be all my sins remember'd. (89-90)

La ironía trágica consumará finalmente la identificación de Ofelia con el agua en el relato que hace la Reina de su muerte (IV, 7). Ofelia cayó al arroyo mientras recogía flores y cantaba en su desvarío. Entonces

*Her clothes spread wide,
And **mermaid**-like a while they bore her up: (76-77)*

En una confusa situación que hace pensar tanto en un accidente como en el suicidio, la joven se ahogó cantando, "*like a creature native and indued / Unto that element*" (80-81).

En las fuentes de la tragedia shakespereana, el personaje femenino era una figura menor, un "instrumento" en manos de su padre y del rey y la reina para probar la locura de Hamlet. (1) En el dramaturgo inglés está el origen de este personaje singular, delineado a partir de pocos pero eficaces trazos: las bellas palabras y canciones de Ofelia, la conflictiva relación que la unía a Hamlet, la escena de su locura y finalmente, las descripciones de su muerte y su funeral.

Dado que el auténtico reino de los personajes de ficción es el de la intertextualidad, poco a poco Ofelia se fue independizando de Shakespeare, de su contexto literario inmediato e incluso de su contexto histórico. Frente a un vastísimo panorama de opciones, en este trabajo focalizaré el análisis en algunas de las pinturas y de los textos literarios que tienen como figura central a la novia de Hamlet. El objetivo es dar cuenta de la evolución de Ofelia en tanto referente literario y pictórico en los siglos XIX y XX, hasta arribar a la producción poética de dos autoras contemporáneas, la cubana Dulce María Loynaz (1902-1997) y la argentina Amelia Biagioni (1918 - 2000).

Ofelia en el siglo XIX: del virtuosismo a la incorruptibilidad

En la tragedia de Shakespeare Ofelia suele ser designada con un epíteto que se adjunta a su nombre. Mientras que Hamlet parece privilegiar su belleza (*the fair Ophelia*, III,1 y V,I), otros personajes subrayan asimismo su dulzura y su desgraciado destino (*pretty Ophelia, sweet Ophelia, poor Ophelia*, IV, 5). La alabanza de su castidad corresponde mayormente a su hermano Laertes (V, 1):

*And from her fair and unpolluted flesh
May violets spring! (234-35)*

Recordemos que frente a las reticencias del cura que no quiere darle cristiana sepultura a la muchacha, el hermano le asegura que ella será "un ángel" cuando él se encuentre "aullando". (2) Pero fueron sin duda los poetas y artistas románticos quienes, dos siglos después, elevaron a Ofelia a la altura de una mártir del amor. En una conferencia dictada en 1818, Samuel Coleridge reconocía en ella la perfecta "conjunción" de dos sentimientos que nunca existieron por separado, "el amor por Hamlet y su amor filial". Por su parte Víctor Hugo amaba la crudeza y el desparpajo que supo incluir Shakespeare, y las litografías de Delacroix ponen de manifiesto ese mismo espíritu de época. Una de ellas dio origen a su famosa pintura "La Mort d'Ophélie" (1844), que representa a la joven viva, semidesnuda, tomada de la rama de un árbol que no parece ser el "sauce" al que hacía mención el bardo inglés.

Posteriormente el círculo de los Prerrafaelistas continuó el fervor por Ofelia. Dante Gabriel Rossetti pintó dos, que se inscriben en una serie de cuadros que muestran a mujeres como víctimas. En sus últimos años realizó "The Madness of Ophelia" (1864), en donde el rostro enajenado de la muchacha es el de Lizzie Siddall, su mujer, quien años antes se había quitado la vida. De 1851 es la monumental "Ophelia" de Millais:

Pese a estar muerta, la joven tiene las manos abiertas, como si estuviera recibiendo flores. Estas se entremezclan con su ropa, y Ofelia es ella misma un gran nenúfar que reposa sobre un lecho de agua verde. Cómo no sospechar que el poderoso simbolismo de esta imagen resuena en el poema "Ophélie", escrito hacia 1870 por Arthur Rimbaud (3):

I
Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,

Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
-On entend dans les bois lointains des hallalis.
Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantome blanc, sur le long fleuve noir
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.
... ..

En las tres partes del poema la amada de Hamlet gana nuevos epítetos (*la blanche / la triste / la pale Ophélie*) y su nombre alterna la escritura con –a o –e final (*Ophélia / Ophélie*). Lo que llama inmediatamente la atención es el tiempo presente del texto y, a continuación, el carácter de levedad e imperturbabilidad que ha adquirido Ofelia. *Hace ya más de mil años...*: Ofelia no es una mujer de carne y hueso, sino un "fantasma blanco" que todas las noches viene a recoger las mismas flores.

Con el poema de Rimbaud asistimos a la cristalización moderna del referente. Ya estamos, en palabras de Mallarmé, frente a "una Ofelia nunca ahogada", una "joya intacta bajo el desastre". Ofelia se ha deslindado de su primera dimensión corporal e histórica, puesto que su belleza no ha experimentado corrupción, y ha comenzado a pertenecer a todas las épocas. En torno a su figura puede reunirse la tragedia pero también la ironía, como sucede en las *Moralités légendaires* (1887) de Jules Laforgue.

1. Ofelias del siglo XX

En su clásico estudio *El agua y los sueños* (1942), Gaston Bachelard afirmaba que muchas veces la imagen de Ofelia aparece como sinécdoque. En el caso de Odilon Redon, solamente las flores de colores y una cabellera flotante configuran a su "Ophélie" (1905-1908). La falta de

espacialidad remite a un mundo onírico y abstracto, cercano al de las vanguardias:

Ya instalados en el siglo XX, nuestro recorrido de la mano de Ofelia nos obliga nuevamente a cambiar de idioma, para abordar un texto de la cubana Dulce María Loynaz, la primera y única mujer latinoamericana que recibió el Premio Cervantes (1992). En *Juegos de Agua*, su segundo libro, publicado en 1947, Loynaz incluyó el siguiente poema:

MAL PENSAMIENTO

¡Qué honda serenidad
el agua tiene esta noche...!
Ni siquiera brilla:
Tersa,
obscura, aterciopelada,
está a mis pies extendida
como un lecho...
No hay estrellas.
Estoy sola y he sentido
en el rostro la frescura
de los cabellos mojados
de Ofelia...

Si no fuera por el anticipo que constituye el título del poema, podríamos decir que el texto es una especie de *trompe l'oeil* lingüístico, un truco para engañar al lector. Desde el comienzo la armonía sonora y el ritmo cadencioso de los versos parecen acompañar la serenidad del agua, "extendida / como un lecho". Pero en lugar de encontrar una bella ninfa dormida, como esperaríamos en un poema renacentista, a continuación viene el quiebre: "No hay estrellas", y en la soledad del Yo poético el agua se ofrece como atractivo receptáculo... de la muerte.

Sólo en el verso final, más breve que los otros, se nombra al referente Ofelia. Venimos entonces a enterarnos de que su conocimiento era necesario para comprender el sentido total del texto, que ha dado un giro de 180° respecto del comienzo. La última oración ("Estoy sola y he sentido...") culmina con puntos suspensivos que, lejos de fijar un significado, subrayan el poder sugestivo de la imagen sensorial.

Como en el cuadro de Redon, Ofelia es evocada a través de una sinécdoque (agua, cabellera) y su figura connota la atracción ejercida por

la muerte, ese "mal pensamiento" que seduce a la voz poética. En una gradual progresión semántica la quietud del agua lleva al sujeto a desear *no ser* en lugar de *ser*, ese anhelo oscuro que también animaba el soliloquio de Hamlet.

Ofelia como un coqueteo ambiguo, Ofelia como una tentación del Yo poético. Consideremos ahora "Al rey sin fin", un texto que pertenece al poemario de 1995 *Región de fugas*, de Amelia Biagioni, y comienza así:

No me diste a beber mi agua aleteante mi nombre en
fuente
y me obligaste a usar su doble su fantasma sediento
... ..
Por eso si alguien me llamara me buscara
preguntaría por "una niña de mil años".

En el texto de la autora argentina, la voz poética parte de la negación y desde el principio marca su filiación con el agua. Como la Ofelia de Rimbaud, ella considera que tiene "mil años". El "rey sin fin" a quien se dirige posee rasgos de una divinidad y de una presencia paternal, en cuyo "castillo sin puente sin puerta sin bordes", entrará, finalmente, su "mano, la que escribe". Más adelante el monólogo continúa:

Voy saltando muriendo volando feliz
en el viaje que me deshoja.
Persigo a un colibrí de la hermosura,
... ..
lo persigo por el cuento maravilloso del tiempo
inmortal
los espejos y laberintos y cuchillos de Borges
el extraviado canto de Ofelia
el fiscal sin juez el patíbulo que no cesa
y el pánico de perder mi sonido en tu ausencia
fulgurante.

Al igual que el universo de un cuento de hadas o de un relato borgiano, el "canto de Ofelia" es una zona que atraviesa en su viaje la voz poética. Ella avanza titubeando, cae y se levanta, de pronto vuela. De Ofelia selecciona el extravío, esa locura que también es la suya. Asegura que dejará su cuerpo "en asombrados cementerios de otros mundos" para entregarse entera a su "drama".

En una fuga musical el compositor gira sobre un tema y su contrapunto, los acerca y los aleja, los repite en diferentes tonos. La "región de fugas" de Biagioni favorece el encuentro de muchas voces de múltiple origen –la niña que pregunta, la odisea homérica, el cementerio marino de Paul Valéry-, pero, cómo negarlo, entre ellas es Ofelia la que establece el tono y pronuncia cada verso de "balada en desvarío terminal".

Conclusión

Javier del Prado Biezma ha señalado la existencia de ciertas "construcciones mentales que no pretenden una relación referencial con la realidad, si bien aspiran a significarla desde una dimensión ficcional, fija o dinámica" (1993, 85). Se trata de las creaciones imaginarias, propias del mundo de la ficción mítica, narrativa o dramática que, para seguir siendo funcionales, deben incorporar a sus constantes formales "los conflictos sucesivos de la historia". En este caso hemos comprobado que unos pocos rasgos invariables (la belleza, las flores y canciones, la locura y la muerte en el agua de Ofelia) han ido sumando diversas variantes a lo largo de dos siglos. Debemos concluir que según las prioridades o las inquietudes de cada época, o incluso de cada autor, el referente sirve como punto de partida, como una matriz de sentido sobre la que se teje el nuevo texto lingüístico o icónico.

La deriva referencial que se produce en Ofelia supone detrás, lo hemos visto, una polivalencia semántica que ya existía en el texto fundante de Shakespeare. De todas maneras, el proceso no se reduce a acentuar un matiz ya presente o a brindar una interpretación propia. Requiere asimismo el aporte inédito de cada artista y, en este sentido, el hipertexto es más potente que el metatexto, en tanto comentario o "crítica en acto" (Genette, 1989, 493).

Ofelia inocente y clara como las bañistas bajo el sol, en un *locus amoenus*. Y también Ofelia delirante, en un imaginario submarino y nocturno. Ofelia víctima, Ofelia libre, Ofelia fantasma y estado del alma. Siempre cercana e imposible, en la ópera de Ambroise Thomas, en los compases de Liszt, Brahms, Strauss o Bob Dylan. Ofelia que cautiva y repele al *Hamlet* de Laurence Olivier, Richard Burton, Zeffirelli y Kenneth Branagh. Ofelia que cambia su nombre y se ahoga en la piel de tantas otras mujeres de ficción, como la imprevisible Maga de *Rayuela*, de quien se sugiere terminó sus días en el fondo del río.⁽⁴⁾ La tragedia fascina detrás del colchón de agua, y todos los textos permiten sospechar que estas mujeres representan la **otredad inabarcable** para el sujeto masculino: "...la Maga olía a algas frescas, arrancadas al último vaivén del mar. A la ola misma" (1992:447). La figura de Ofelia posibilita el tránsito fluido, y para decirlo con el narrador cortazariano, mediante su femineidad autodestructiva

se desata "la caída en esa sombra, the primeval darkness, el cubo de la rueda de los orígenes".

Notas

(1). Así ocurre en la *Historia Dánica* escrita en el siglo XII por Saxo Grammaticus, y en las *Histoires Tragiques* (1582) de Belleforest. Se desconoce el texto del *Hamlet* perdido, una obra que varias fuentes indican que circulaba en la escena inglesa en 1589, unos años antes del estreno del *Hamlet* de Shakespeare, hacia 1600.

(2). Existe un interesantísimo debate en torno a la supuesta castidad de Ofelia (Madariaga, 1978, 71 y ss.). Desde Shakespeare a nuestros días ha habido tanto críticos como directores que han demostrado o bien refutado la existencia de una intimidad física entre Hamlet y Ofelia. Las groseras imprecaciones en boca del Príncipe y los juegos de palabras que aluden a la sexualidad en III, 1 contribuyen sin duda a alimentar la primera de las hipótesis.

(3). Así también lo sugiere Pierre Brunel en su edición de las obras de Rimbaud (1999).

(4). Ana María Hernández (1973) señaló la recurrencia de las "mujeres ahogadas" en la narrativa de Cortázar. A la figura emblemática de la Maga de *Rayuela* se suma la protagonista del breve relato "El río" y también Nicole, el personaje que hacia el final de 62 *Modelo para armar* quiere quitarse la vida arrojándose al agua.

Bibliografía

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México: FCE, 1993.

Biagioni, Amelia, *Región de fugas*, Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Brunel, Pierre (introd. y notas), *Rimbaud. Oeuvres complètes*, París: Le Livre de Poche, 1999.

Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 1999.

Coleridge, Samuel Taylor, *Lectures on Shakespeare*, London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1937.

Cortázar, Julio. *Rayuela*, (ed. Crítica a cargo de J. Ortega y S. Yurkievich), Buenos Aires: FCE, 1992.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Levin, Richard, "Feminist Thematics and Shakespearean Tragedy", en *PMLA*, volumen 103, Número 2, marzo de 1988.

Loynaz, Dulce María, *Poesía completa*, La Habana: Letras Cubanas, 1993.

Madariaga, Salvador de(ensayo de interpr., trad. y notas), *El Hamlet de Shakespeare*, Buenos Aires: Sudamericana, 1978.

Prado, F. Javier del, *Teoría y práctica de la función poética: poesía siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1993.

Rusche, Harry, *Shakespeare Illustrated*, Atlanta: Emory University, 2000.

Sonstroem, David, *Rossetti and the Fair Lady*, Middletown: Wesleyan University Press, 1970