



Femeninos prerrafaelitas, Ofelia

Descripción

Ofelia ha sido objeto de numerosos estudios y ensayos. Su locura y su muerte han dado pie a todo tipo de especulaciones. Entre ellas, el estudio de Gastón Bachelard sobre su muerte destaca por sí solo. En él, Bachelard transforma a Ofelia en el paradigma del suicidio femenino. Existe, de este modo, un «complejo de Ofelia». Pero Bachelard nos habla desde la reorientación del suicidio hacia el amor que se produce en el XIX y que quedará, inevitablemente, asociado al *mal d'amour*. La metáfora de la mujer que «se ahoga en sus propias emociones» tendrá su materialización en las ahogadas².

OFELIA, UN PERSONAJE MITICO

Ofelia puede parecer, y eso explicaría la irresistible fascinación decimonónica por el personaje, una ahogada más, una suicida; pero Ofelia es mucho más, pues el *pathos* del personaje shakespereano no es Victoriano, ni siquiera isabelino... Shakespeare reconstruye un personaje mítico, atemporal, puesto que Ofelia no muere, sino que se transforma. Ofelia es una criatura que debe morir en el agua, lugar donde encontrará «su propio elemento», como dice Shakespeare. Intentaré desentrañar una lectura simbólica del personaje y lo relacionaré con una de sus representaciones pictóricas, la realizada por J. E. Millais. En la figura de Ofelia existen, pues, dos personajes distintos que se confunden, amalgamándose, en el XIX, para encarnar así el prototipo de la mujer suicida, perturbada. Pero tanto la heroína de *Hamlet* como la imagen de Millais superan esa significación, y en su profundo trasfondo clásico bien podría residir la atracción que siguen ejerciendo.

Veamos con más detenimiento el desarrollo del personaje en la tragedia shakespereana. En la leyenda *Historia Danica* de Saxo Gramaticus, escrita en el tránsito del XII al XIII y antecedente de *Hamlet*, Amleto finge locura para evitar ser asesinado por su tío. Esta locura es comprobada mediante el contacto con una joven sin nombre, joven que había sido su hermana de leche; éste es un punto importante, como veremos después. La joven es llevada al pantano por Amleto. Allí, siempre cerca del agua -en este caso, agua mezclada con barro, peligrosa, dulce y blanda- es violada. Tras ello, la joven jura prestarle fidelidad. La leyenda acaba con Amleto convertido en rey, tras quemar el castillo, y casado con Hermutruda. La relación de Amleto con la joven sin nombre es, en cierto grado, incestuosa: no son hermanos de sangre, pero sí lo son de leche. En la versión finlandesa, en la leyenda de Kullervo del *Kaleva*, se narra la relación como un incesto. Los orígenes generales de Hamlet estarían en la leyenda de Bruto o en la posible «heroización» del mito germánico del rey que muere y resucita³.

En cualquier caso, la figura de Ofelia, desarrollada por Shakespeare, aparecería sin nombre, pero ya

asociada de forma definitiva y peligrosa al agua. La relación amorosa de Ofelia con Hamlet está considerada, desde el comienzo de la tragedia, como algo imposible y que entraña peligro. La reminiscencia del temor al incesto de la leyenda germánica bien podría estar en el fondo de esa imposibilidad, que nunca se explica bien.

Es en el momento central —en el acto III, escena 1ª-, tras el famoso monólogo, cuando, al entrar Ofelia, Hamlet la llama ninfa:

«¡La hermosa Ofelia! Ninfa, en tus plegarias acuérdate de mis pecados»⁴.

Es fundamental, no solo que la llame así, sino que lo haga en el momento de mayor intensidad, de genial introspección del personaje. Unos versos más adelante, pero en la misma escena, Hamlet vuelve a ligarla con el agua; en esta ocasión, con la nieve, con el hielo. Ofelia, desdeñosa pero siempre acuática, ha pasado a asumir la frialdad de estos elementos:

«Si te casas, quiero darte por dote este torcedor; así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia».

El agua no es aquí el pantano de la leyenda —escenario de la violación-, sino lo contrario. La nieve, el hielo, la pureza, la castidad, el agua, se relacionan con el sexo, pero lo hacen de forma contraria, en esa dote simbólica que le ofrece el joven héroe y, paradójicamente, no le librarán de la maledicencia.

Náyades y ninfas no eran solo figuras beneficiosas; encarnaban también el peligro. Así, quien «acertaba a verlas, por ejemplo, quedaba poseído y atacado de enajenación mental»⁵. Este aspecto queda subrayado en la obra, al afirmar Polonio que Ofelia es la causa de la locura de Hamlet, aunque ésta tenga otro origen. Esta locura, fingida o no, nos muestra el desasosiego profundo del alma del héroe. Una conciencia que se encuentra dividida, paralizada, entre el padre y la madre; una conciencia que se niega a sí misma a admitir el crimen y que, cuando lo hace, produce el más terrible desgarramiento. La locura de Ofelia tiene otra causa: la muerte del padre, el desamor de Hamlet⁶.

Será esta locura la que la lleve a la muerte, muerte por otra parte necesaria para el desarrollo de la tragedia. Sin ella, Laertes no se vería tan obligado a acabar con Hamlet. Se abriría un nuevo conflicto: ¿debe matar o no Laertes a su cuñado?, ¿puede Ofelia amar al asesino de su padre...? Con la muerte de Ofelia, Hamlet es culpable por partida doble de la desgracia de Laertes.

La muerte de Ofelia parece dudosa, y en el acto V, escena 1ª, así lo afirma el sacerdote:

«Sus exequias se han celebrado con toda la amplitud que el caso permitía. Su muerte fue sospechosa...».

Al comienzo de esta misma escena, el tema del posible suicidio de Ofelia es tratado por los sepultureros:

«Aquí está el agua: bien, y aquí está el hombre: bien. Si el hombre va hacia esta agua y se ahoga, quieras que no, el caso es que va, fíjate en eso. Pero si el agua viene hacia él y le ahoga, no se ahoga a sí propio; érgolis aquél que no es culpable de su propia muerte no acorta su propia vida».



Fig. 1. J. E. Millais, *Ophelia* (1851-2)

Debemos subrayar que, aunque el suicidio se apunta, nunca tenemos la plena conciencia de una muerte violenta. Shakespeare nunca lo afirma de un modo explícito. Las nociones de decoro no son las que lo evitan (recordemos las muertes de Julieta, Lucrecia, o Cleopatra, todas ellas suicidios y, además, suicidios en escena). Me inclino a pensar que Shakespeare omite conscientemente darnos más detalles porque pretende recuperar, fundir el personaje isabelino con su antecedente mítico. Recordemos los numerosos casos en los que las ninfas se convertían en agua por tristeza, como Cianes, Biblis o Egeris. El abandono, la partida de Hamlet y el asesinato de su padre son motivos más que suficientes para que la ninfa Ofelia desee convertirse en agua como sus hermanas.

No puede existir otra muerte, otro fin: Ofelia agua, casta como el hielo, pura como la nieve, debe fundirse con el agua, y su muerte es eso, una fusión, una metamorfosis. Así lo narra la Reina en el acto IV, escena 7^a. Ofelia, al intentar colgar una guirnalda de una rama, cae, y al caer, ajena al peligro que la acecha, como si fuera una criatura nativa conformada por ese elemento, el agua, se hunde:

«A su alrededor se extendieron sus ropas, y, como una náyade, la sostuvieron a flote durante un breve rato. Mientras, cantaba estrofas de antiguas tonadas, como inconsciente de su propia desgracia, o como una criatura dotada por la Naturaleza para vivir en el propio elemento».

Ofelia es, indudablemente, una náyade. Por eso no trata de salvarse, no grita, continúa cantando; porque, al fin, se encuentra en su elemento: el agua.

El personaje de Ofelia reúne varias características que van a convertirle en uno de los más recreados, desde el punto de vista pictórico, en el panorama artístico Victoriano. Ofelia es un personaje de Shakespeare, y éste va a constituir una de las fuentes literarias que más se utilicen, sobre todo en los primeros tiempos⁷. Como hemos comprobado, Ofelia es una heroína que será reinterpretada y reconstruida en el siglo XIX. Su desengaño amoroso —mal de amor—, su locura y, sobre todo, su muerte, suicidándose ahogada, comprenden muchas de las obsesiones del momento. Por lo tanto, no

es de extrañar que Ofelia se convierta en un *leit-motiv* del universo pictórico prerrafaelita.

OFELIA, PARADIGMA DE LA ESTÉTICA PRERRAFaelITA

Al pensar en Ofelia, es el cuadro de Millais el que asociamos inmediatamente con el personaje shakespereano. Antes de analizar esta imagen, debo advertir que las connotaciones de este cuadro han convertido a Ofelia, posiblemente, en la imagen paradigmática de la estética prerrafaelita. *Ophelia* (fig. 1) no es solo el óleo que pintó un jovencísimo Millais en 1851-2, sino también la modelo que posó para él, Elizabeth Siddall. *Ophelia* es uno de los cuadros más visitados en la *Tate Gallery*. Es la imagen que todos conocen y que, al citar el Prerrafaelismo, siempre sale a colación. Pero, ¿por qué todavía en la actualidad sigue apasionando o espantando a la gente con tanta virulencia? ¿Qué significado subyace en este lienzo para seguir llamando tanto la atención, cuando la mayor parte de los óleos de la Hermandad nada tienen que ver con el gusto actual?

Desde su poco más de medio metro de largo por setenta y seis centímetros de alto, este abigarrado óleo, con una joven medio ahogándose, atrae como un imán a los visitantes, casi un siglo y medio después de ser expuesto por primera vez. El cuadro forma parte ya de la imaginería popular, y debemos tener sumo cuidado para no dejarnos llevar por un análisis en el que destaquemos su portentoso detalle, las plantas minuciosamente reflejadas y su virtuosismo, pues la Ofelia de Millais encierra otra lectura más profunda que la de una magnífica ejecución⁸.

Millais se concentra en la figura de Ofelia, quien, ya en el agua, canta mientras es arrastrada por la corriente. El momento escogido por Millais es aquél en el que Ofelia todavía no se ha hundido, pero el peso de sus ropas comienza a atraerla irremisiblemente hacia el fondo del agua. Otros miembros de la hermandad, como D. G. Rossetti, escogen, sin embargo, escenas en las que aparecen Hamlet y Ofelia. De todas ellas la más significativa es el dibujo *Hamlet and Ofelia* (1858) del *British Museum*, en el que Ofelia le devuelve los regalos —acto III, escena 1a—. Millais se ciñe a una escena que no aparece directamente en la tragedia. Recordemos que la muerte de Ofelia es narrada por la Reina en el acto IV, escena 7a. Se trata, pues, de una escena nunca representada en el teatro, y este aspecto es importante. Mientras que las imágenes de muchos de los temas inspirados en obras teatrales —sobre todo, de Shakespeare— tenían un marcado matiz de puesta en escena, de *tableaux vivantes*, el cuadro de Millais escapa a esta tendencia. Millais recrea y reinterpreta la propia «historia shakespereana», no la «representación» de la misma e incluso crea una escena que no aparecía directamente. Millais se libera de este carácter teatral y realiza una composición en la que la naturaleza reemplaza al escenario. Millais nunca ha visto la muerte de Ofelia en escena. Está libre, por lo tanto, de prejuicios sobre cómo debe llevarla a cabo, y nos propone una composición en la que Ofelia se funde con el paisaje acuático y vegetal, recuperando su genuina naturaleza mítica. La naturaleza y Ofelia son las dos protagonistas de la imagen, la fusión es evidente y extraordinariamente significativa.

Staley⁹ ha llamado la atención sobre la desaparición del espacio perspectivo que se abandona por una insistencia directa y primitiva en el detalle botánico literal, y la ausencia de cuestiones atmosféricas. Al eliminar la perspectiva y el cielo, parece como si estuviésemos mirando por el ojo de una cerradura, una sensación similar a la que a gran escala realizará Duchamp un siglo después con su *Etant Données*, en la que también lo femenino y lo acuático se diluyen. El carácter de *voyeur* duchampiano queda prefigurado, en cierto modo, en *Ophelia*. Pero el espacio cerrado, claustrofómicamente vegetativo, se asemeja a los sobrecargados interiores victorianos. Aquí, los

papeles pintados, los tapices y alfombras han sido sustituidos por plantas, flores, arbustos y agua.

El agua se ha endurecido, ha adoptado un tono grisáceo, plomizo. No es un agua corriente, clara y cristalina; es un agua pesada, gris, mate, insondable, extraña, dulce y criminal. El agua recupera su carácter fatídico, mortal, heraclitiano, en el sentido de asociación con la muerte, y no en el de fluir.

EL ROSTRO Y LAS MANOS DE OFELIA

Pero volvamos a Ofelia, y pasemos a estudiar su figura. Como hemos comentado anteriormente, todo lo que rodea el posar para el cuadro de Millais está teñido por un carácter legendario y popular. Así, sabemos que Millais encontró un vestido antiguo bordado, y que hizo que Siddall posara en una bañera para lograr el efecto acuático deseado. La enfermedad de la modelo persuadió a su padre para pedir una indemnización por daños y, finalmente, las cosas se arreglaron amistosamente¹⁰. Esto no es más que una anécdota que ilustra el interés casi obsesivo por todos los detalles relacionados con *Ophelia*, y el esfuerzo en su realización.

El cuerpo de Ofelia se diluye en el agua y, excepto sus manos y su rostro, no podemos diferenciarlo bien. Lo plúmbeo de las aguas parece absorber, chupar, tirar de él. Millais, en un ejercicio de virtuosismo, consigue transmitir el paso de lo cristalino a lo opaco de las aguas del río, a través de las manos de nuestra protagonista. La actitud de Ofelia con las manos abiertas, como si estuviese esperando y entregándose a la vez a algo, es pasiva. Las flores de la guirnalda se esparcen sobre el agua rodeando su cuerpo, que empieza a hundirse, y la falda se extiende, como si fuese esa cola de sirena de la que hablaba la Reina.

El rostro de Ofelia está ensimismado, enajenado, y la boca entreabierta nos inquieta. Ofelia no es un cadáver pero tampoco es un ser vivo. El estado de nuestra heroína es el del tránsito hacia la licuefacción. *Ophelia* refleja de un modo inquietante la disolución, la metamorfosis hídrica que tantas veces nos había relatado Ovidio, y que Shakespeare, de un modo velado pero incuestionable, nos había narrado. Millais consigue recrear perfectamente la sensación de que Ofelia no se inmuta, su muerte no es violenta. En el cuadro sabemos que debe de estar todavía cantando mientras se ahoga, pero la sensación es de imperturbabilidad; la boca semiabierta provoca, a su vez, una impresión morbosa, mientras que los cabellos esparcidos consiguen subrayar, magníficamente, la sensación de desvanecimiento.

Ophelia es una de las obras más representativas y a la vez más extrañas y enajenantes, más hipnotizadoras de Millais. Delevoy afirma que este cuadro no encaja en ningún esquema conocido, por la ambigüedad entre sueño y realidad, entre lo verdadero y lo falso, entre la vida y el teatro, entre los colores extra brillantes y las marcadas pinceladas. Millais consigue una imagen sensacional que, al ser expuesta en París en la Exposición de 1855, logró un impacto considerable entre los simbolistas franceses».



Fig. 2. A. Hughes, *Ophelia* (1852).

Detrás del personaje de la tragedia isabelina, detrás de esa joven victoriana que posa inmutable en una fría bañera, detrás del virtuosismo del pintor decimonónico, se esconde un personaje mitológico: la náyade que sirve, a su vez, como un vehículo extraordinario para transmitir determinados conceptos. Pero no son solo ideas de sumisión, de suicidio y muerte causadas por el «mal de amor» las que quedan reflejadas en *Ophelia* —en eso se aparta la imagen de Millais de sus coétaneas (fig. 2) y quizá por ese motivo siga ejerciendo una atracción mayor—, sino que Ofelia representa otro aspecto más significativo: el carácter simbólico del agua, que se convierte en el transmisor de una metamorfosis. Se trata de una transformación deseada y buscada que va más allá de una posible válvula de escape en la situación coyuntural decimonónica de sumisión femenina, formación que responde más a un carácter atemporal, tan clásico como el personaje de Shakespeare.

NOTAS

- 1 • Bachelard, G. *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1994, pág. 129.
- 2 • Para más información me remito a: Higonnet, M., «Speaking Silences: Women's Suicide», en Susan Robin Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture*, Harvard University Press, Cambridge MA., 1985, págs. 68-83.
- 3 • Frenzel, E., *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1976, pág. 216.
- 4 • Cito por la edición de Luis B. Wright y Virginia A. LaMar, Washington Press, New York, 1958. Para la versión en castellano, edición de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1961.
- 5 • Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1994.
- 6 • Para más información sobre la relación entre ambos personajes me remito a: Poole, A., *Tragedy. Shakespeare and the Greek Example*, Basil Blackwell, Oxford, 1987.
- 7 • Para más información me remito a: Poulson, C., «A Checklist of Pre-Raphaelite Illustrations of Shakespeare's Plays», *The Burlington Magazine*, April, 1980, págs. 44-50. Salaman, M., «Shakespeare in Pictorial Art», Studio, London, 1916.
- 8 • Para un detallado estudio y análisis me remito a la ficha de Malcolm Warner para el catálogo *The Pre-Raphaelites, The Tate Gallery & Penguin Books*, London, 1984, págs. 96-98. Stalley, A., *The Pre-Raphaelite Landscape*

, Clarendon Press, Oxford, 1973, págs. 19-20. Showalter, E. «Representing Ophelia: Woman, Madness and the Responsibilities of Feminism Criticism», Parker, P. & Hartman, G. (eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*, Methuen, London, 1985, págs. 77-94, Marsh, J., *Pre-Raphaelite Women. Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, Weidenfeld and Nicolson Ltd., London, 1987.

9 • Staley, A., *The Pre-Raphaelite Landscape*, Clarendon Press, Oxford, 1973, págs. 23-24.

10 • Para más información: Marsh, J., Elizabeth Siddal, The Ruskin Gallery, Sheffield, 1991. *Pre-Raphaelite Sisterhood*, Quartet Books, London, 1985. » Delevoy, R., *Symbolists and Symbolism*, Skira and Rizzoli, Geneva & New York, 1982, pág. 30.

Fecha de creación

27/02/1998

Autor

Julia Doménech

Nuevarevista.net