

CONCEPCIÓN SANFIZ FERNÁNDEZ

EL PROTAGONISMO DE OFELIA EN SHAKESPEARE, RIMBAUD Y CUNQUEIRO

Entre todas las piezas dramáticas de William Shakespeare posiblemente sea el *Hamlet* una de las que ha tenido mayor proyección en la literatura universal posterior. Las relaciones intertextuales que se pueden establecer entre esta obra y otras muchas la convierten en una tragedia muy interesante desde una óptica comparatista. Esta tragedia va a ser, pues, nuestro punto de partida, ya que en ella hace su primera aparición una muchacha muy joven, dulce y delicada llamada Ofelia. Este personaje, que en la tragedia shakesperiana acaba por enloquecer y suicidarse, es tan sugerente que su análisis merecería una extensión mucho mayor y un estudio mucho más riguroso que el que nosotros, limitados por el espacio y el tiempo, podemos dedicarle. Y dicho análisis sería aún más complejo si lo que pretendiese fuera seguir la evolución del personaje a través de textos de distintos autores que lo retomaron en diversos momentos. Los límites de nuestro trabajo nos obligan a realizar, pues, solamente un breve esbozo de la cuestión, cifrándonos a la confrontación entre tres Ofelias: la «original» de Shakespeare, la del poema de Rimbaud, y la del *Don Hamlet*, de Álvaro Cunqueiro. Será, pues, una sucinta visión de diversas ópticas aplicadas a nuestro personaje por autores que la representaron en idiomas distintos y en épocas diferentes, aunque manteniendo algún elemento de cohesión que permite seguir reconociendo una esencia común.

En el *Hamlet* de Shakespeare, Ofelia es un personaje secundario, si lo juzgamos por su número de apariciones en escena y por su intervención directa en la acción. Sin embargo, indirectamente se convierte en un agente muy operativo para el desarrollo de la diégesis, como veremos luego.

Su primera aparición, en la escena III del primer acto, nos la muestra como una joven sensata y obediente. Da buenos consejos a su hermano Laertes y acepta los suyos. Y aunque parece agradarle el ser cortejada por el príncipe Hamlet, no duda en obedecer a su padre Polonio, cuando éste la insta a que no preste atención a tales requerimientos.

Su segunda intervención, en la escena I del segundo acto, nos la presenta atemorizada por el extraño comportamiento de Hamlet ante ella¹. Polonio interpreta

¹ William Shakespeare, *Hamlet*, en *Tragedies*, Londres, Oxford University Press, 1966, pp. 655-656.

(como sabemos, erróneamente) que tal actitud se debe a que Ofelia ahora rehuye a su enamorado, lo cual provoca la turbación de éste.

Pero no será hasta la escena I del tercer acto cuando la muchacha se enfrente cara a cara con el hombre al que, pese a todo, ama. El diálogo entre ambos se produce justo después del famosísimo monólogo del «To be or not to be», y en él el príncipe se muestra duro hasta la crueldad para con la delicada Ofelia. La motivación profunda de ello estriba en que, al saber que su madre se había casado nada menos que con el asesino de su padre, Hamlet equipara a todas las mujeres con ella. De ahí que sea tan cruel con la joven. Así, el dolor de ésta se ve acentuado, ya que no sólo es víctima de su ira y sufre al verlo privado de razón, sino que, al ignorar la causa de tal estado no puede explicarse lo que sucede².

Por su parte, la Ofelia cunqueiriana es más pasiva y mucho menos operativa para el desarrollo de la diégesis que la de Shakespeare. Si vamos siguiendo la evolución del personaje en ambas obras, podremos apreciar éste y otros elementos dignos de ser confrontados, hasta llegar al desenlace de la primera, que entroncará con el poema de Rimbaud.

En el *Don Hamlet* del autor gallego, Ofelia y el príncipe de Dinamarca ya coinciden sobre el escenario la primera vez que ella hace su aparición, en la escena IV de la jornada primera. En el diálogo que entablan, la muchacha muestra con toda claridad su profundo amor por Hamlet, cosa que no ocurría en el drama inglés de forma tan evidente. El príncipe no es tan brusco con ella como en el drama shakespeariano. A cambio, ella es mucho más pasiva. Nos referimos con ello a que sus intervenciones son mucho más breves, y apenas se limitan a ratificar su sometimiento a Hamlet y a responder escuetamente a sus comentarios. Para apreciar lo diverso del enfoque, basta con contraponer estos dos fragmentos de cada una de las piezas comentadas:

HAMLET.—If thou dost marry. I'll give thee this plague for thy dowry:
be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not scape calumny.
Get thee to a nunnery, go; farewell. Or, if thou wilt needs marry, marry a fool;
for wise men know well enough what monsters you make of them.
To a nunnery, go; and quickly too. Farewell.
OPHELIA.—O heavenly powers, restore him.
HAMLET.—I have heard of you paintings too, well enough;
God hath given you one face, and you make yourselves another:
you jig, you amble, and you lisp and nickname God's creatures,
and make your wantonness your ignorance. Go to, I'll no more on't;
it hath made me mad. I say, we will have no more marriages;
those that are married already, all but one, shall live;
the rest shall keep as they are. To a nunnery, go.
OPHELIA.—O! what a noble mind is here o'erthrown:
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword;

² Curiosamente Ofelia comenzará a comprenderlo todo cuando enloquezca, como señala Mark Jay Mirsky: «But Laertes is unable to "reason" his sister's madness, just as Ophelia was unable to "reason" Hamlet's until her father's death brought her into the grip of the irrational. Such is the comment of the playwright on "reasons". To "reason" however, in a moment». (*The Absent Shakespeare*, Massachusetts, Associated University Presses, 1994, p. 81).

The expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form,
The observ'd of all observers, quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That suck'd the honey of his music vows.
Now see that noble and most sovereign reason,
Like sweet bells jangled, out of tune and harsh;
Blasted whit ecstasy: O! woe is me,
To have seen what I have seen, see what I see!

HAMLET.—¡Estamos soios! Este é o meu leito. ¿Cómo fai unha muller? ¿Qué hay que decirle pra que ela xa non seipa que engaña, nin se lembra, nin esquece? Este é un leito nupcial, Ofelia. ¿Qué lie dice un home a unha muller, i ela esquece que é unha puta, e verque toda a súa carne no seu corazón, e bica coma si fora outra, pura como unha brisa de maio na camposa aberta, máis pura aínda que un xilgaro acabado de nacer? Ofelia, confésate comigo. ¡Déitate aquí no lume comigo! ¿Qué é amor?

OFELIA.—Meu señor, non estamos soios! Amor é seguirte. O teu pé dereito deixa unha sinal na area cando apula porque montas a caballo, e vou eu e bico alí.

HAMLET.—¿Bicas alí?

OFELIA.—¡De todo corazón, meu señor!

HAMLET.—¡Ouh, Ofelia, prepárate a bicar sangue, esterco, dados, medo! Deixaréi quizaves unha treición. Bicarás. Descubre o teu seo. Déixame rachar coas miñas mans esa seda amarela do teu xubón no que vexo bordadas felices manzanillas. Amósame os teus peitiños. ¿Son máis brancos que qué neve?

LAERTES.—¡Ela é diferente, Hamlet!³

La Ofelia de Shakespeare reaparece en la escena II del mismo acto tercero, mostrándose parca en palabras —aunque ingeniosa—, y un tanto distante con Hamlet, tras la desagradable conversación que ha tenido lugar entre ambos. Sus comentarios, aunque escuetos, parecen expresar mucho más de los que palabras dicen. La escena se desarrolla durante la representación de los cómicos.

También en la pieza de Cunqueiro Ofelia vuelve a escena cuando llegan los cómicos. Su ilusión ante el acontecimiento es casi infantil, y cuando Hamlet advierte que ha escrito una historia para que la representen, los comentarios de ella confirman su ingenuidad. La Ofelia de Shakespeare presenta, pues, también en esta secuencia un perfil psicológico mucho más profundo y rico en matices⁴. La postura de Hamlet refuerza esta impresión. En el drama inglés, la mayoría de sus comentarios tienen una segunda intención que, más que a Ofelia, va dirigida casi siempre al grupo, que incluye al Rey y a la Reina, a quienes pretende impresionar. En la obra

³ El pasaje de *Hamlet* figura en las páginas 675-676 de la ed. cit. El del *Don Hamlet* cunqueiriano aparece recogido en la edición de esta obra incluida en el tomo I de la *Obra en galego completa*, Vigo, Galaxia, 1991, p. 208. Respecto a este último, es significativo observar cómo Ofelia ni siquiera responde a las últimas palabras de Hamlet, sino que lo hace Laertes como si ella no pudiera defenderse por sí misma.

⁴ Para confrontar ambas secuencias véanse las páginas 679-681, y 219-225 de las respectivas ediciones citadas.

Para la complejidad psicológica de la Ofelia shakesperiana, cf. el capítulo 5 titulado «The Shadow's Dance» del estudio de M. J. Mirsky citado anteriormente.

gallega, hay algunas respuestas del príncipe dirigidas explícitamente a Ofelia, donde le habla cariñosamente, pero como a alguien a quien se pretende proteger, o apartar de una situación desagradable o angustiosa.

El pasaje que acabamos de mencionar es el último en que Ofelia conservará su cordura. Cuando reaparezca, en la escena V del cuarto acto, lo hará ya presa de la locura a la que la han conducido el abandono por parte de Hamlet, y la muerte de Polonio, su padre, a manos del príncipe. Las canciones que interpreta hablan de amor y de muerte, demostrando cuáles son sus obsesiones. Su estado conmueve tanto a Laertes, su hermano, que acentúa su deseo de vengar la muerte de Polonio. El Rey aprovechará esta reacción para incitar a Laertes a que asesine a Hamlet. Y sin que esto sucediera, no podría justificarse el desenlace posterior del drama.

Por lo tanto, Ofelia es un personaje plenamente operativo para el desarrollo de la diégesis.

Muy distinto es el caso de la Ofelia cunqueiriana. Durante el ensayo de los cómicos, Hamlet asesina al rey Halmar, y, ante los gritos, acude la muchacha, quien presencia el cuadro en silencio. La reina le manda ocultar sus sentimientos, y salir a avisar de lo ocurrido a Polonio, su padre. Así lo hace, y desaparece escaleras arriba haciendo la señal de la cruz. Ésta será su última aparición en escena. Por lo tanto, la Ofelia de Cunqueiro no enloquece, lo cual supone ya una notable diferencia con su homónima. Cierto que no sufre, como la de Shakespeare, el homicidio de su padre, pero bien pudiera verse fuertemente impresionada por el hecho de descubrir que su amado es un asesino. Sin embargo, el autor la retira de escena, y esta desaparición impide otra posibilidad posterior de que la muchacha enloquezca, tras el suicidio de Hamlet. Ofelia no presencia este trágico episodio y no se nos da tampoco la posibilidad de conocer cómo reaccionará al enterarse, pues el drama finaliza con dicho suicidio.

Una segunda diferencia significativa es, como ya apuntamos antes, la escasa operatividad de la Ofelia de Cunqueiro para el desarrollo de la diégesis. Como hemos visto, el desenlace del drama no depende en absoluto de las reacciones de este personaje. Si suprimiéramos los comentarios de Ofelia, la acción se desarrollaría exactamente del mismo modo. La función del personaje es, fundamentalmente, la de permitir al autor introducir en el texto la nota de lirismo que es tan característica de toda la literatura del escritor gallego⁵.

Por último, otra diferencia importante estriba en el final de ambos personajes. Hemos mencionado cómo la Ofelia cunqueiriana desaparece de la escena tras el asesinato del Rey, y no volvemos a tener noticias de ella. Muy distinto es lo que sucede con su homónima shakesperiana. Por medio del personaje de la Reina sabemos de su trágica muerte, ahogada en el río. La narración del personaje resulta un tanto ambigua, pues la posibilidad de que se haya tratado de un suicidio se insinúa, pero no se deja ver claramente:

QUEEN.—There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;

⁵ Como afirma José Monleón, en su artículo titulado «El Edipo de Cunqueiro» (en *Actas del Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 491-501): «Ofelia expresa la delicadeza de los sentimientos, y acaba desleída en su inocencia» (p. 500).

There with fantastic garlands did she come,
 Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples,
 That liberal shepherds give a grosser name.
 But our cold maids do dead men's fingers call them:
 There, on the pendent boughs her coronet weeds
 Clambering to hang, an envious sliver broke,
 When down her weedy trophies and herself
 Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
 And, mermaid-like, awhile they bore her up;
 Which time she chanted snatches of old tunes,
 As one incapable of her own distress,
 Or like a creature native and indu'd
 Unto that element; but long it could not be
 Till that her garments, heavy with their drink,
 Pull'd the poor wretch from her melodious lay
 To muddy death⁶.

La posible ambigüedad de la secuencia se resolverá posteriormente en el quinto acto, escena I, mediante el diálogo entre los dos sepultureros, quienes nos confirman que la muerte de Ofelia fue un suicidio. Volveremos sobre ello más adelante, porque ahora nos interesa contrastar este pasaje con el poema que Rimbaud dedicó al personaje que nos ocupa. Porque es precisamente ese momento en que Ofelia se deja llevar, arrastrada por las aguas, hasta la muerte, el instante que el poeta francés recrea en sus versos. Frente a la libertad con que Cunqueiro interpretará a Ofelia en su pieza dramática, Rimbaud se muestra fiel al modelo shakesperiano, si bien lo diseña dentro de unos márgenes mucho más delimitados, pues sólo retrata ese instante que hemos mencionado. Prueba de tal fidelidad son diferentes versos, en los que podemos hallar un vocabulario idéntico o muy similar al utilizado por la Reina en la obra del dramaturgo inglés, a la hora de relatar la muerte de la muchacha:

- 1 Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
- 2 La blanche Ophélie flotte comme un grand lys
- 3 Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles
- 5 Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
- 10 Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
- 11 Les saules frissonnants pleurent sur son épau⁷.

Pero las confluencias significativas van más allá: los versos 25 y 26 hablan de «un beau cavalier pâle, un pauvre fou, s'assit, muet, à tes genoux»⁸, en evidente alusión a la escena II del acto tercero, en la que Hamlet se sienta a los pies de Ofelia para contemplar la representación de los cómicos.

Por lo tanto, lo que hace Rimbaud es descontextualizar una escena que en el *Hamlet* de Shakespeare no figura como tal, pero que es recreada por un personaje.

⁶ Ob. cit., pp. 713-714.

⁷ Arthur Rimbaud, «Ophélie», en *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, París, Gallimard, 1973, pp. 29-30. La cursiva es nuestra.

⁸ Ob. cit. p. 30.

El poeta francés «da vida» a dicha secuencia, guardando fidelidad al tono, al contenido y a la atmósfera del texto modelo. El tono melancólico y decadente del poema se ve acentuado por un «decorado verbal» en el que figuran numerosas alusiones al anochecer, y a los elementos de la naturaleza que configuran el paisaje. Todo ello genera durante las cuatro primeras estrofas el telón de fondo necesario para centrar a continuación la atención, en las cuatro últimas, en la figura de Ofelia propiamente dicha. El resultado obtenido lleva fácilmente a asociar este poema con el famoso cuadro de John Everett Millais pintado en una época no muy distante a la de la escritura de la composición de Rimbaud.

Tras este instante de la muerte del personaje, el *Hamlet* de Shakespeare incluye, como ya adelantamos, otras secuencias donde se alude a Ofelia. Aparte de los comentarios de los sepultureros, también el propio Hamlet deducirá, por lo escaso del ceremonial del duelo, que se trata de un suicidio. Pero hará este comentario todavía ignorante de que la difunta es Ofelia. Tras averiguarlo, su dolor alcanzará las cotas de la desesperación.

El suicidio de Ofelia es envuelto por Shakespeare y por Rimbaud en un halo poético. No sólo por la forma en que lo presentan y por el marco en que lo sitúan, sino por esa imagen de la frágil muchacha que, al caer en las aguas del río, decide abandonarse a ellas, hasta que éstas la ahoguen, mientras las flores y sus propios vestidos la van acompañando lánguidamente en su descenso hacia la muerte.

Su locura la ha conducido a tal extremo. Frente a la Ofelia, cuerda pero pasiva y difuminada, del autor gallego, la Ofelia shakésperiana se presenta como un personaje lleno de sugerencias. Sus sentimientos afloran sólo en una pequeña parte al exterior. Sus intervenciones, a menudo, casi parcas en palabras, dejan en cambio, entrever una rica psicología de muy diversos matices. El dolor por el rechazo de Hamlet y la muerte de su padre derivan en una locura de la que no podrá escapar. La locura de Ofelia la llevará a la muerte. Pero una mujer caracterizada de tal modo psicológicamente no podía elegir cualquier tipo de suicidio. Al menos así lo defiende Milan Kundera, en su novela *La vida está en otra parte*:

[...] la muerte es un mensaje; la muerte habla; el hecho de la muerte tiene su propia semántica y no da lo mismo el modo en que el hombre muera y en qué elemento muera [...]

El maestro Jan Hus y Giordano Bruno no podían morir por la cuerda o la espada, sino únicamente en la hoguera. Sus vidas se convirtieron así en una señal de fuego, en la luz de un foro, en una antorcha que ilumina hasta muy lejos en el tiempo; porque el cuerpo es temporal y el pensamiento eterno y el ser tembloroso de la llama es la imagen del pensamiento. Jan Palach, que veinte años después de la muerte de Jaromil se roció con gasolina en una plaza de Praga y se prendió fuego, difícilmente hubiera podido gritar a la conciencia de la nación muriendo ahogado. En cambio Ofelia es inconcebible entre las llamas y tuvo que morir entre las aguas, porque la profundidad del agua representa lo mismo que la profundidad en el hombre; agua es el elemento mortal de los que se han perdido dentro de sí mismos, en su amor, en sus sentimientos, en su locura, en sus espejos y en sus remolinos; en el agua se ahogan las muchachas de las canciones populares cuando su

amado no regresa de la guerra; al agua se tiró Harriet Shelley; en el Sena se ahogó Paul Celan⁹.

Sirvan sus palabras como ratificación de nuestras afirmaciones, y como última muestra, en este breve análisis, del impacto que la figura de Ofelia ha generado a lo largo de distintas etapas de la historia de la literatura. En el teatro, en la poesía o en la novela, Ofelia ha viajado, y seguirá viajando seguramente, a través de las inciertas aguas del tiempo.

⁹ Milan Kundera, *La vida está en otra parte*, Barcelona, Seix Barral, 1993⁸ (traducción de Fernando de Valenzuela), pp. 326-327.