



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**Lenguaje y resistencia:
La imagen poética de Ofelia y lo femenino en
la Modernidad**

Tesis

Que para obtener el grado académico de

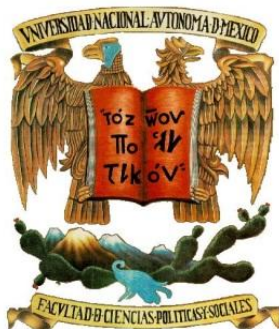
Licenciada en Sociología

Presenta

Luz Aída Lozano Campos

Asesora:

Dra. Blanca Solares Altamirano



Ciudad Universitaria, México DF, febrero de 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos y dedicatorias

Estas palabras esperaron mucho tiempo para ser escritas. Fueron soñadas y deseadas como un regalo para cada uno de los que aquí aparecen, y lo que sea que alcancen a decir, es poco para ustedes.

Comienzo por agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México, a quienes forman parte de ella y a quienes la han defendido. Extiendo con mucho cariño mi gratitud a mi asesora, Blanca Solares, por su atenta lectura, por alentar y cultivar mi inquietud por la poesía, la religión y las imágenes femeninas. A mi querida Dra. Bety Castaños le doy las gracias por acogerme en el Proyecto PAPIIT, por su estima y sus atenciones.

Estudiar sociología fue una aventura difícil en sus inicios. Agradezco a mi mamá por confiar en que, de algún modo, sacaríamos esto adelante. Este trabajo avanzó pensando en una sonrisa tuya, con tu fuerza y con tu aliento de todos los días. Comparto también esta alegría con Gaby, quien anima mis caminos y -como la hermana mayor- va un pasito adelante para mostrarme que nada es tan difícil. A mi papá agradezco su apoyo, y sobre todo su amor, que siempre he sentido conmigo.

Dedico mi tesis de un modo muy especial a mi abuelo, Javier Campos Mercado, que se despidió de nosotros en este invierno. Me siento afortunada porque pudimos sonreír juntos al ver terminado este trabajo. Yo me quedo con aquel apretón fuerte de tu mano y para ti va un beso por cada día que pase.

También unas palabras de dedicatoria a mi amada abuela Ofelia. Su nombre inspiró este trabajo desde el principio, sus cuentos, sus palabras, su ternura, su poesía. Gracias, de igual forma a mi tía Cua cuá, que también es una Ofelia, y también me ha llenado de valor en cada momento.

Agradezco a toda mi familia. A mi tío Gerardo, en quien he encontrado un amigo desde siempre. A mis tíos Raúl, Francisco y David, porque nunca me ha faltado su apoyo en todo. También por los ánimos a mis tías Adriana, Gaby y Frida. A mis primos Javier, Paulina, Andy, Davicho, Andrés, Rodrigo y Emmanuel, que llenan mi vida de magia.

Y entre tanta magia aparece Rodrigo, quien construyó este trabajo a mi lado. Ro, gracias por ser un loco que lucha, por enseñarme a ir con la esperanza de frente, paso a pasito, hasta el final que no existe.

A los amigos que acompañaron mi paso por la Facultad. A Rebeca, por compartir la ilusión de nuestras tesis, nuestros viajes y muchísimo más. También al Pato, que lo quiero mucho y que siempre tiene un buen consejo para mí. Gracias a Adrián (Chisto), Magos, Luz (de la tarde), Abril, Alejandro, Bauer, Jaime, Ara, Vida y Mar. También, por qué no, a los de otras generaciones: Rocío, Néstor, Balam, Poncho y Diana. A todos ellos gracias por ese espíritu que busca decir y hacer las cosas de un modo distinto. También, por supuesto, a los que no son de la Facultad: a Tania, a Nayeli, a Caro y a Fer.

Y finalmente, agradezco a quienes hacen o hicieron “poesía desde las cenizas”; a quienes buscan revivir la palabra y encontrar en ella nuevas formas de luchar.

Febrero 2012

Contenido

Introducción.....	2
Capítulo I. Lenguaje y resistencia: Tres acercamientos teóricos al lenguaje de la poesía.....	6
1. T.W. Adorno: más allá del lenguaje como “razón instrumental”	8
1.1. Lenguaje y razón instrumental.....	9
El lenguaje del concepto.....	12
El lenguaje y los <i>mass media</i>	15
1.2 La <i>poesía lírica</i> : búsqueda de otro lenguaje.....	17
1.3 Poesía lírica y sociedad.....	20
2. Walter Benjamin: La funcionalidad burguesa del lenguaje y el “lenguaje de los hombres”.....	23
2.1 La noción de <i>lenguaje</i> en Walter Benjamin.....	24
2.2 La facultad mimética y el lenguaje.....	25
2.3 La poesía como un lenguaje del <i>nombre</i>	27
2.4 Poesía, memoria y modernidad.....	29
2.5 La memoria y sus lenguajes: La <i>memoire volontaire</i> y la <i>memoire involuntaire</i>	30
Narración e Información: La experiencia y sus lenguajes.....	31
La poesía y el recuerdo de <i>las correspondencias</i>	34
3. Gastón Bachelard. El lenguaje como imagen poética	37
3.1 Imagen, imaginación y memoria.....	38
3.2 El tiempo y el espacio en la ensoñación poética.....	43
Espacio.....	43
Tiempo.....	45
3.3 <i>Imagen poética e imagen simbólica</i>	49
Capítulo II. La dulce Ofelia de William Shakespeare.....	52
1. ¿Quién es Ofelia?.....	55
1.1 El nombre de <i>Ophelia</i>	56
2. El contexto socio-histórico de William Shakespeare.....	57
2.1 Shakespeare, el teatro isabelino y el medio social.....	58
3. La mujer en tiempos de Shakespeare.....	62
3.1 La “mujer virtuosa” en tiempos de Shakespeare y el personaje de Ofelia	67
4. La imagen simbólica de Ofelia en <i>Hamlet prince of Denamark</i> : un análisis de las facetas del personaje y sus símbolos.....	73
4.1 La primera Ofelia.....	73
Silencio.....	75
Pureza.....	76
Ofelia y la imagen de la Virgen María.....	78
4.2 La segunda Ofelia.....	81
Locura.....	82
El lenguaje de Ofelia: la poesía y el laúd.....	86
La magia y las flores.....	92

4.3	La muerte de Ofelia.....	95
	¿Suicidio o accidente?.....	97
	El agua y la muerte: un retorno	98
5.	Ofelia y las Diosas: el mito detrás de la imagen poética.....	101
6.	Breve conclusión: En torno a la Ofelia de Shakespeare y la mujer de su tiempo.....	104

Capítulo III. La *Ophélie* de Arthur Rimbaud: una imagen de la primavera y de la poesía.....107

1.	El contexto socio-histórico y biográfico de Arthur Rimbaud.....	110
2.	La poesía francesa de Parnaso y la herencia romántica: su influencia en la poesía temprana de Rimbaud.....	115
3.	La mujer en tiempos de Rimbaud: lo femenino en la segunda mitad del Siglo XIX.....	118
4.	Lo femenino y la naturaleza en la poesía Arthur Rimbaud: una crítica a su tiempo.....	123
5.	Análisis de los símbolos en <i>Ophélie</i>	131
5.1	Primera parte: El agua y el cosmos.....	133
	El lirio: una luna en el agua.....	135
	El canto de los astros.....	140
	“Blanco fantasma” de un cuerpo femenino	143
5.2	Segunda parte: Imágenes del viento.....	146
	Locura, amor y libertad.....	147
5.3	Tercera parte: el poeta y Ofelia.....	152
6.	<i>Ophélie</i> y las imágenes míticas: el mito detrás de la imagen poética.....	155
6.1	Perséfone.....	155
6.2	Hécate.....	158
6.3	Selene.....	158
6.4	Las ninfas.....	159
6.5	Narciso.....	159
6.6	Erato.....	161
7.	Breve conclusión: Ophelie y lo femenino en la segunda mitad del Siglo XIX.....	161

Capítulo IV. La Ofelia de Juan Gelman: la sombra de un cuerpo femenino en la ciudad.....165

1.	Contexto sociohistórico y biográfico de Juan Gelman.....	168
2.	Mediados del Siglo XX: un momento decisivo en la poesía argentina y latinoamericana.....	173
3.	Lo femenino en la Argentina del Siglo XX: ¿una nueva mujer?.....	179
	3.1 La imagen cultural de lo femenino y los <i>mass media</i>	186
4.	Imágenes femeninas en la Obra de Juan Gelman: “lo que no tiene nombre”	189
5.	Análisis de <i>Ofelia</i> y sus símbolos.....	193
5.1	Ofelia y el cuerpo	194
5.2	La sombra y los pechos.....	196
5.3	Agua: oleaje y llanto.....	199

5.4	Crepúsculo y presagio.....	201
5.5	Ofelia y las ciudades.....	204
5.6	La saudade.....	208
5.7	Ofelia y la reconciliación con el cuerpo.....	209
6.	Ofelia de Gelman y las imágenes míticas.....	210
7.	Breve conclusión en torno a la Ofelia de Gelman y la mujer en la modernidad.....	213
Conclusiones generales.....		216
Apéndice. Otros poemas a Ofelia.....		230
Fuentes.....		235

“...como una hierba como un niño como un pajarito nace
la poesía la torturan
y nace y la sentencian y nace la fusilan
y nace la calor la cantora.”

“Poderes” Juan Gelman

Introducción

Desde sus inicios, esta tesis estuvo motivada por un problema fundamental no sólo para la sociología, sino para todas las áreas del conocimiento humano: el lenguaje.

Este tema tan apasionante y a la vez tan amplio ha sido un objeto fundamental para la reflexión sociológica. Desde Max Weber, sociólogo preocupado por las motivaciones de la acción social, por el *sentido* que los miembros de la sociedad damos a nuestras acciones concretas y al mundo social en general, el problema del lenguaje es ineludible para el pensamiento sociológico. Autores como Peter Winch y Alfred Schütz, además de sociólogos contemporáneos como Pierre Bourdieu y Zygmund Bauman, han mostrado la importancia del lenguaje no sólo en términos de la “reproducción” de los significados socialmente compartidos, sino como la forma en que el sujeto “se apropia” el mundo y lo dota de un *sentido*.

Todos estos autores, que fueron parte de mi formación en la licenciatura, animaron de alguna manera esta tesis. Al observar la importancia que tiene el lenguaje en los distintos espacios y su papel decisivo en los procesos de creación, reproducción o crítica de los significados compartidos, surgió la inquietud que originó esta investigación. ¿Puede la poesía, desde su lenguaje, decirnos algo sobre el mundo social?

Con esta inquietud hubo un afortunado acercamiento a los autores de la llamada “Escuela de Frankfurt” cuyos análisis abordan de una forma profunda, y sobre todo crítica, el problema del lenguaje en el mundo moderno. Al evidenciar las funciones de dominio (de la naturaleza y del hombre) que tiene la palabra (*logos*) en Occidente, T. W Adorno y Walter Benjamin –cada quien desde su postura- mostraban las posibilidades del lenguaje del arte como otra puesta en relación entre el ser humano, la naturaleza (interna y externa) y los otros actores sociales.

Como es evidente, la sociología se ha concentrado en estudiar esos espacios de la sociedad moderna donde el lenguaje tiene una función de convencimiento, donde aspira al consenso o al ejercicio del poder y el dominio (los *mass media*, la ciencia y la política institucional). El lenguaje poético, por su parte, se aleja de estos fines para recuperar otra dimensión del lenguaje mismo. Al inicio de esta investigación se pensó que la poesía restituía al lenguaje una dimensión que se alejaba del intercambio de significados con fines bien determinados que caracteriza al mundo moderno. La poesía era una suerte de “ruptura”, un anhelo de resignificar el

mundo, donde al mismo tiempo, el sujeto se reapropiaba ese legado social común que es “la palabra” para dar otro sentido a la realidad, en cada época.

T. W. Adorno pensaba que el lenguaje en la sociedad capitalista se degrada a instrumentalidad. El uso del lenguaje sigue una racionalidad instrumental que reduce la naturaleza, la vida y la muerte a su significado inmediato o a la reproducción de lo existente. La razón instrumental quitaba, tanto a la naturaleza como al cuerpo, su carácter de misterio, de vínculo con una realidad trascendente: “no debe haber ningún misterio, tampoco el deseo de su revelación”¹.

Naturaleza, vida y muerte, como intuimos, tienen que ver con “lo femenino”. Los discursos preponderantes en la modernidad capitalista interpretan, tanto a la naturaleza como a la mujer, desde sus funciones o intereses inmediatos. La imagen de lo femenino está circunscrita a la racionalidad instrumental; la feminidad y la mujer misma se interpretan desde los roles que deben cumplir socialmente, o se les explota por los *mass media* con fines de consumo y ganancia. De ahí surgió la segunda gran inquietud de esta tesis ¿Puede la poesía, a diferencia de otros discursos, decirnos algo sobre “lo femenino” en la modernidad?

Ante la amplitud del problema, en esta tesis me concentré en el análisis de una imagen de lo femenino que aparece persistentemente en la poesía moderna: la imagen de Ofelia. Desde un primer acercamiento observé que este personaje femenino hacía una ruptura, una crítica a lo que significa lo femenino en la modernidad, restituyéndole a ésta un significado profundo. De ahí, Ofelia se convirtió en el problema central de este trabajo que pasó a ser el análisis de un ejemplo concreto donde el lenguaje poético ofrecía una resistencia ante uno de los significados imperantes: el significado de lo femenino.

En ese sentido, este trabajo devino en la aventura de adentrarme al lenguaje de la poesía con miras de encontrar eso que la poesía dice de “lo femenino” en el mundo moderno y que otros discursos no tocan. Pensaba que cada poema a Ofelia era una forma en la que el lenguaje configuraba una mirada valiosa sobre lo femenino en cada época, retomando a la vez imágenes ligadas a lo femenino desde muy atrás.

¹ Adorno T. y Horkheimer M. Dialéctica de la Ilustración, Madrid, AKAL, 2007, p. 36

Con el fin de analizar este personaje desde la crítica que hace a lo femenino en cada época, para expresar esta “otra concepción” de la feminidad que Ofelia encarna en cada poema, eran necesarias dos cosas. Por principio, recuperar un enfoque teórico que me ofreciera una perspectiva que abordara **la relación entre la poesía y la sociedad**; y por otro lado, una mirada teórica para interpretar **el lenguaje poético**, para “dejar hablar” a Ofelia misma.

En cuanto a la relación poesía y sociedad recuperé la mirada de dos autores: TW. Adorno y Walter Benjamin. Ambos brindaron a este trabajo una perspectiva teórica para interpretar la poesía como una ruptura con los significados imperantes y los discursos ideológicos unívocos. Por otra parte, su obra me ayudó a plantear la relación poesía-sociedad sin caer en los determinismos que la reducen a “producto” del contexto. Para Adorno las verdaderas obras de arte mantienen una relación de “negación” con el contexto del que surgen. Son, finalmente, una forma de resistencia.

Los apartados sobre Adorno y Benjamin intentan trazar el recorrido teórico que me permitió interpretar lenguaje de la poesía como una resistencia. Pensé que era necesario, de la misma manera, dedicar algunas páginas a la crítica que hacen del uso del lenguaje en la modernidad y de su reducción a instrumentalidad y ejercicio del dominio.

De ahí que la primera parte de esta tesis sea un esfuerzo por encontrar lo que de estos autores podemos recuperar respecto al lenguaje poético. Lo fundamental fue mirar la obra poética no como el resultado de una serie de circunstancias, sino como una suerte de “reapropiación” del lenguaje y de su capacidad para pensar lo humano más allá de los intereses del contexto sociohistórico en el que la obra poética aparece.

Se ha mirado la poesía, entonces, como una puesta en relación del sujeto con el mundo, un ir y venir en el cual intervienen dos aspectos. Por un lado el contexto o circunstancia histórica que “motiva” el poema, pero por otro, fundamentalmente, la capacidad humana de imaginar la realidad a través de lo que Gastón Bachelard llama “la imaginación poética”.

Recuperar los textos de Gastón Bachelard fue fundamental para analizar a Ofelia como imagen poética, tanto como para comprender que la poesía no es sólo una “ruptura” o una resistencia, sino también la capacidad humana de “recordar” a través de las imágenes, de restituirles un *sentido*. Para Bachelard, la imaginación es la forma en que el ser humano teje su ser

onírico más íntimo, con la naturaleza expresada en los elementos naturales (tierra, agua, fuego y aire). La forma en la que el inconsciente “rememora” a través de la materia.

En el análisis de Ofelia se intenta entrecruzar lo que significa lo femenino en cada época y lo que de ello dicen los poetas a través de su imagen. Me permitiré también indagar un poco en el problema de “lo femenino” en la obra de cada uno de los poetas. Las obras analizadas son:

- La Ophelia de *Hamlet: prince of Denmark* de William Shakespeare. Inglaterra (S. XVII, finales del Renacimiento).
- *Ophelie* de Arthur Rimbaud. Francia (S. XIX, Romanticismo).
- *Ofelia* de Juan Gelman. Argentina (Segunda mitad del S. XX).

Se espera que Ofelia sea un pretexto para mostrar lo que significa lo femenino en cada momento, y también, la apertura y horizontes que la poesía ofrece para nuestra comprensión de este tema.

Espero que se logre reflejar, a lo largo de las páginas que siguen, la resonancia que envuelve a esta imagen poética y su capacidad para problematizar lo femenino en la sociedad; que se perciba entre líneas “aquello” que hizo que este trabajo pasara de ser una tesis sobre “el lenguaje” a ser una tesis dedicada a Ofelia misma.

Capítulo I

Lenguaje y resistencia.

Tres acercamientos teóricos al lenguaje de la poesía

La poesía es, ante todo, un fenómeno del lenguaje, es como diría George Steiner “lenguaje usado de una forma especial”². ¿Qué tiene de especial ese lenguaje? ¿Cuál es su trascendencia para la comprensión del ser humano, de la cultura y de lo femenino en la modernidad?

Este apartado pretende un acercamiento teórico al lenguaje de la poesía desde tres autores: T. W. Adorno (1903-1969), Walter Benjamin (1892-1940) y Gaston Bachelard (1884-1982). El recorrido que haremos sobre algunas de sus obras se encamina a aclarar cómo concepiremos el lenguaje poético en este trabajo y desde dónde lo analizaremos.

Como se intenta mostrar en este capítulo, dichos autores nos permiten concebir la obra poética como una *resistencia* a la dimensión “instrumental” del lenguaje que impera en el mundo moderno. Por otro lado, brindan un argumento teórico para defender, en nuestro posterior análisis, que el lenguaje poético establece una relación de “negación” ante la interpretación preponderante de lo femenino en cada contexto social y político.

Para ello, es necesario aclarar qué se entiende por “lenguaje instrumental” y por qué se puede mirar al lenguaje poético como una “resistencia” a la reducción del lenguaje a forma de dominio y alienación.

Esta mirada nos la ofrecen los autores de la Escuela de Frankfurt. Para ellos una crítica a la sociedad moderna implica un análisis del *lenguaje* a partir del cual es interpretada la realidad social. Entre las formas de lenguaje se encuentra el conocimiento científico que es ampliamente criticado (desde sus bases epistémicas) en los escritos filosóficos de Adorno y Horkheimer³. Por otro lado, los *mass media* y sus discursos ocupan constantemente las reflexiones de Adorno, quien vivió la emergencia de los grandes discursos ideológicos al servicio del fascismo y de los intereses capitalistas. Una revisión de los planteamientos teóricos de este autor nos puede ofrecer, en ese sentido, una gran aportación para comprender cómo el lenguaje, en la sociedad moderna, es concebido y utilizado como un mero “instrumento” que facilita las relaciones de dominio del

² Steiner, George, Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística, Barcelona, Barral, 1973.

³ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, Dialéctica de la Ilustración, Madrid, AKAL, 2007.

hombre sobre la naturaleza y sobre los otros. El panorama que Adorno nos muestra es gris, al reducirse a instrumentalidad el lenguaje nos ha sido “alienado”.

Pero por otro lado, la obra de Adorno es también una búsqueda por huir de la formalidad que caracteriza al pensamiento científico positivista y de la jerga de los *mass media* que ofrecen su visión prefabricada del mundo. Alumbrando la búsqueda de “otro lenguaje” que emprendió Adorno, se encontró siempre su relación con el arte.

Las reflexiones de Adorno sobre la sociedad moderna van a la par del desarrollo de su teoría estética donde el arte –principalmente la música, pero también la literatura- es concebido como un espacio que puede resistir a la barbarie y a la homogeneización de la cultura. Nos concentraremos en algunos de sus ensayos publicados en el libro “Notas sobre literatura”⁴ y en su “Teoría estética”⁵ para recuperar aquello que el lenguaje poético y literario alcanza a decir sobre lo social y que los demás discursos soslayan.

Otro autor clave para el desarrollo de este trabajo será Walter Benjamin. Benjamin vivió en el mismo contexto histórico que Adorno, marcado por los grandes discursos de masas, las nuevas formas de “reproductibilidad” del arte y el desarrollo de la industria cultural. Si bien su mirada no fue tan catastrófica como la de Adorno, a Benjamin le preocupaba que la sociedad moderna se funda en un incesante “olvido” bajo el imperativo del progreso.

Este genial pensador, se acercó tanto a las artes como a la mística judía para abordar esa “otra función de la palabra” preñada de una memoria y de una relación creativa e instaurativa con la naturaleza. Para Benjamin, el mito judeocristiano de la creación muestra al lenguaje como una “realidad última” mirada que se le escapa a toda “concepción burguesa de la lengua”⁶.

Se abordará la perspectiva de Benjamin frente al fenómeno del lenguaje y se indagará qué sería la poesía desde este enfoque. Retomaremos los ensayos “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres”⁷, “Sobre algunos temas en Baudelaire”⁸ y “La facultad mimética”⁹.

⁴ Adorno, Theodor, Notas sobre literatura, Madrid, AKAL, 2003.

⁵ Adorno, Theodor, Teoría estética, Madrid, AKAL, 2005.

⁶ Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en Ensayos escogidos, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp. 132-162.

⁷ Ídem.

⁸ Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en Ensayos escogidos, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp.7-62.

⁹ Benjamin, Walter “Sobre la facultad mimética”, en Ensayos escogidos, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp.163-168.

Ahora bien, para el análisis de los poemas a Ofelia, será decisivo un teórico que nos ayude a interpretar la obra poética misma y su lenguaje. Este autor es Gastón Bachelard, quien nos invita a interpretar el lenguaje como imagen poética, y la obra poética como una de las formas donde el ser humano tiene la posibilidad, todavía, de imaginar, de deformar la realidad, de recordar “genuinamente”, de vivir el mundo y sus materias en una relación creativa.

1. T.W. Adorno: más allá del lenguaje como “razón instrumental”

Ninguna poesía después de Auschwitz.

T.W. Adorno

La reflexión crítica que Adorno hace del lenguaje es, más allá de una preocupación epistemológica, resultado de la propia vivencia de lo social y del lenguaje mismo. La Alemania, de la que Adorno huye en 1933 a causa del nazismo, es también el escenario sobre el cual el lenguaje se está convirtiendo paulatinamente en una justificación perversa del ejercicio del dominio, en una más de las estrategias ideologizantes del régimen.

En cada discurso de Hitler, el alemán se retorció en un bramido de poder que retumbaba en las masas, en una suerte de fuerza que hacía comunes las consignas bajo las cuales el nacionalsocialismo se sostuvo alrededor de doce años. Y, por otro lado, cada una de las muertes en los campos de concentración, así como las formas de tortura y acciones bélicas, iban acompañadas de su respectiva reseña. Como expresa el sociolingüista George Steiner:

Uno de los horrores peculiares de la era nazi fue que todo lo que ocurría era registrado, catalogado, historiado, archivado; que las palabras fueron forzadas a que dijeran lo que ninguna boca humana habría debido decir nunca y con las que ningún papel fabricado por el hombre debería haberse manchado jamás (...) Lo inefable fue hecho palabra una y otra vez durante doce años. Lo impensable fue escrito, clasificado y archivado. Los hombres que arrojaban cal por las bocas de las alcantarillas de Varsovia para matar a los vivos y neutralizar el hedor de los muertos escribían a sus casas contándolo con detalle (...).¹⁰

La sensación de que el lenguaje se ha vuelto ajeno a la sensibilidad humana y la necesidad de comprender desde otro marco interpretativo la vida humana y social, fue una constante entre

¹⁰¹⁰ Steiner, Georg. “El milagro hueco”, en Lenguaje y silencio: ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 120.

pensadores y artistas –no solamente alemanes- del Siglo XX. La desconfianza que Adorno sentía por las palabras y conceptos, y su radical forma de problematizarlos, no era casual.

Nuestro autor tenía clara la necesidad de reformular las categorías del pensamiento, se asumía como un crítico de la filosofía de Occidente, así como de sus mecanismos de dominio. Sus escritos en torno al fenómeno del lenguaje en la modernidad muestran claramente el peligro de su reducción a instrumento de dominio.

1.1 Lenguaje y razón instrumental

Dialéctica de la Ilustración apareció en 1944 para cimbrar la reflexión filosófica haciendo una crítica de la modernidad desde su más profundo supuesto, la razón.

Adorno escribe con Horkheimer esta obra que pone en cuestión al conocimiento “racional”, aquel basado en el *logos*. Los autores querían comprender por qué el conocimiento racional devino en saberes parciales que han impedido realizar el ideal que la razón misma había prometido: “el feliz matrimonio del entendimiento humano y la naturaleza de las cosas”¹¹. Lejos de perseguir este ideal, el conocimiento racional ha servido para fundar “conceptos vanos y experimentos desordenados”¹².

Desde el análisis que Adorno y Horkheimer realizan, la razón funda una “puesta en relación” entre el conocimiento (el lenguaje) y las cosas se ha reducido a dominio, es decir, se piensa “lo otro” desde una manera parcial y vacía, se le subordina como objeto desencantado:

El intelecto que vence a la superstición debe mandar sobre la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites, ni la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia de los amos del mundo.¹³

La razón ha devenido en una relación de poder, se ha alejado de toda búsqueda trascendente, del encuentro con el ser de las cosas. Esto es analizado, para estos autores, como el paso de una “razón objetiva”, a una “razón subjetiva” o “razón instrumental”. Como se verá, ello va a significar una transformación en la forma de conocer y en el lenguaje mismo.

¹¹ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, op. cit. p. 19.

¹² Ídem.

¹³ ídem p. 20

La “razón objetiva”, es caracterizada por Adorno y Horkheimer como aquella que no sólo se entiende en la conciencia individual sino en armonía con la totalidad, es aquella que busca “conciliar el orden objetivo con la existencia humana”¹⁴. El conocimiento, en ese sentido, es el vínculo que el sujeto realiza con lo otro en aras de armonizar con un orden trascendente, con una verdad que le rebasa. La razón objetiva se basa en el anhelo de un conocimiento que escapa al control del sujeto.

La razón objetiva conserva la idea de un “bien supremo”, pues el sujeto de conocimiento se concibe a sí mismo como el realizador de una verdad superior, más allá de él mismo. Es este vínculo con lo trascendente, que en Platón ya no serán los Dioses sino el mundo de las ideas, lo que en un primer momento da fundamento a la razón.¹⁵

Así, la razón objetiva, concibe el conocimiento no sólo como un perfeccionamiento de medios ligado a fines inmediatos, sino que busca un vínculo con “las ideas trascendentes”, con fines ligados a un mundo “objetivo”, que fundamenta la realidad. Hay un principio trascendente (la verdad) con el cual el hombre busca encontrarse. Dentro de las llamadas teorías objetivas de la razón, nuestros teóricos ubican al pensamiento de Platón y Aristóteles, además de la escolástica, los pensadores renacentistas y el Idealismo alemán.¹⁶

Para los renacentistas, por ejemplo, la razón era el conocimiento a través del *logos*, entendido éste como un principio orientador que busca vincular y armonizar la totalidad de la realidad. Razón es “sacar a la luz las exigencias de la realidad y explorar verdades de fuerza vinculante para todos”.¹⁷

En ese sentido, la palabra (*logos*) aspira a la armonía del hombre con la totalidad. No obstante, según Adorno, en la práctica histórica, la razón devino en otra forma de racionalidad que Adorno denomina “razón subjetiva” o “razón instrumental”.

La razón instrumental es fundamentalmente la forma en que el hombre establece, con base en el conocimiento racional (*logos*), una relación de dominio sobre la naturaleza y sobre los otros. El conocimiento pierde toda pretensión de verdad o de armonización con lo otro y sólo persigue un objetivo: la autoconservación en la forma social impuesta: “La norma es la

¹⁴ Horkheimer, Max, Crítica de la razón instrumental, Madrid, Trotta, 2002, p. 46

¹⁵ ídem p. 46

¹⁶ ídem

¹⁷ ídem 54

autoconservación, el ajustamiento, logrado o fracasado, a la objetividad de su función y a los modelos que le son impuestos.”¹⁸

La razón misma se convierte en la gran justificación del orden impuesto, en un simple “medio auxiliar”¹⁹ para que el sujeto saque la mayor ventaja posible del aparato económico. Las cualidades de la naturaleza y del hombre son vistas ahora como “funciones” dentro de un sistema que ya no se pregunta sobre sí mismo.²⁰

La relación hombre-naturaleza renuncia a ser una relación mimética, como lo era en las sociedades premodernas. El hombre toma distancia de ella para poder controlarla, dominarla, usarla. La naturaleza es vista como un instrumento, como una amenaza a los fines del hombre. “Pensando se distancian los hombres de la naturaleza para ponerla frente a ellos de tal modo que pueda ser dominada”.²¹

Así, el conocimiento racional se aleja cada vez más de una relación de afinidad con la naturaleza, el hombre no busca reconciliarse con ella sino *superarla*. El lenguaje se limita a *designar* los objetos del mundo según los fines utilitarios del hombre. El *conocimiento* y la *experiencia* de la naturaleza son distanciados por el pensamiento occidental.

La resignación del pensamiento a la producción de conformidad significa tanto empobrecimiento del pensamiento como de la experiencia, la separación de estos dos ámbitos deja a ambos dañados.²²

El conocimiento, el lenguaje racional mismo, vacía a su objeto y le quita todo carácter de misterio, sólo desde ahí lo puede calcular, medir, predecir y controlar. Lo nombra ya en miras a dominarlo.

Hay, de fondo, un problema en la manera de “traducir” el mundo para el hombre, un problema en la forma en que el hombre se apropia el mundo a través del lenguaje. El lenguaje mítico que “conjura” a la naturaleza para mimetizarse con ella, ha sido reemplazado culturalmente por el logos racional, por el lenguaje del concepto.

¹⁸ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, Dialéctica de la Ilustración, op. cit. p. 43

¹⁹ ídem p. 45

²⁰ ídem p. 52

²¹ ídem p. 53

²² ídem p. 50

El lenguaje del concepto

Con la limpia separación entre ciencia y poesía, la división del trabajo, efectuada ya con su ayuda, se extiende al lenguaje (...) el lenguaje debe resignarse a ser cálculo, y para conocer la naturaleza, renunciar a la pretensión de asemejarse a ella.

T. W. Adorno²³

Adorno critica la separación entre “pensamiento” y “experiencia” que ha tenido lugar en el pensamiento de Occidente. Ante esta separación hay un empobrecimiento de ambos ámbitos. El primero se convierte al lenguaje en categorías abstractas, como diría Adorno, en “cáscara formal”²⁴ y el segundo, aquel que refiere a la experiencia sensible, deviene en *palabrería*²⁵.

En el discurso racional, las palabras pierden el anhelo de asemejarse a la naturaleza y se convierten en categorías abstractas que funcionan como parte de un sistema de pensamiento.

Para Adorno, en el pensamiento racional hay una suerte de división del ser. La palabra (el *logos*) se convierte en un sistema autoreferido que deja fuera el resto de las cosas (sensaciones, corporalidad).

El ser se divide, por una parte en el *lógos* que con el progreso de la filosofía se reduce a la mónada, al mero punto de referencia, y por otra, en la masa de todas las cosas y criaturas exteriores.²⁶

Para Adorno, el *concepto* es un instrumento del conocimiento que busca asimilar lo real a un sistema de pensamiento. Dicha construcción sostiene que la naturaleza no tiene un “ser” si no se inserta en la lógica de categorías universales. “La Ilustración sólo está dispuesta a reconocer como ser y acontecer aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual pueden derivarse todas y cada una de las cosas”.²⁷

Lo que Adorno critica de fondo, es que el conocimiento racional deje de lado toda una parte de la experiencia que es fundamental para comprender al ser humano en su totalidad. Hay una parte de la realidad que escapa a la lógica del lenguaje racional del concepto:

²³ ídem p. 33

²⁴ ídem p. 142

²⁵ ídem p. 157

²⁶ ídem.

²⁷ ídem p. 22 y 23

Pero hay algo en la realidad que es reacio al conocimiento racional. Y es que a esta forma de conocer le es extraño el sufrimiento porque cree poderlo subsumir y determinar, cree tener medios para suavizarlo (...) El sufrimiento, cuando se convierte en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler.²⁸

Por otro lado, Adorno reprocha a la razón su tendencia a pensar todo en términos de lo "uno". Las cosas tienen "ser" sólo en su relación con categorías universales, sólo en la medida en que se ajustan a la lógica de un sistema de pensamiento. Para el pensamiento racional, es el sujeto quien dota de sentido a un objeto carente de "ser" y "esencia" en sí mismo:

El mundo de la magia aún contenía diferencias, cuyas huellas han desaparecido incluso en la forma lingüística. Las múltiples afinidades entre lo existente son reprimidas por la relación única entre el sujeto donador de sentido y el objeto desprovisto de sentido, entre el significado racional y el portador accidental del mismo".²⁹

Tras el "desencanto" de la naturaleza, la distancia entre las palabras y las cosas se vuelve abismal pues el lenguaje no aspira a asemejarse al "ser" de las cosas, no se admite que la naturaleza "participe" en el lenguaje o se comunique con el ser humano. La relación entre las palabras y los objetos es entendida sólo en términos del sujeto de conocimiento. El lenguaje se reduce a "referencialidad" de algo exterior al hombre.³⁰

Así, las palabras en la modernidad tienden a reducirse a mera designación, no pretenden una relación con el ser de las cosas: "Cambia la posición histórica del lenguaje éste comienza a convertirse en designación".³¹

El lenguaje establece una relación de dominio sobre la naturaleza desencantada. El hombre, a través del *logos* es el fundamento de las cosas, pero sólo se relaciona con ellas a su conveniencia, con miras a fines inmediatos. La palabra sólo refiere o designa, no recrea el mundo, ni armoniza con lo otro.

Según Adorno, en sociedades premodernas se concebía una correspondencia entre las palabras y los objetos. Es decir, se pensaba que la palabra tenía una suerte de lazo mágico con la realidad, que evocaba directamente al objeto. No obstante, el pensamiento racional separó

²⁸ Adorno, Theodor, Teoría estética, Madrid, AKAL, 2005, p. 33

²⁹ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, Dialéctica de la Ilustración, op. cit. p. 26

³⁰ Ídem p. 71

³¹ Ídem p. 72

tajantemente palabra y objeto, entre ellos sólo median los intereses y fines inmediatos del sujeto de conocimiento:

La distinción palabra-objeto está mediada por la astucia (...) pero la astucia consiste en aprovechar la distinción en propio beneficio. Uno se agarra a la palabra a fin de transformar la cosa.³²

El desencanto del mundo trae como consecuencia que el lenguaje deje de ser “evocación” o “expresión” de las cosas, y se limite a ser mera “referencia” a las criaturas exteriores al espíritu. Se niega a la naturaleza (interna y externa) la posibilidad de ser un receptáculo de conocimiento, las cosas son sólo conocidas y calculadas para el hombre y para sus fines. Se les nombra, de entrada, como criaturas exteriores al conocimiento, como seres muertos desprovistos de un espíritu “el en sí de las cosas se convierte en <para él>”³³.

La razón instrumental sospecha de todo lo que no puede insertar en la lógica de los fines, de todo lo que no puede ser utilizado para la reiteración de lo existente. “La razón instrumental combate como “apariencia” todo saber que no se ligue a un fin específico, a los principios de cálculo y eficacia, lo que no se reduce a una relación sistémica con lo uno.”³⁴

El resto, la experiencia en el sentido sensible, el saber fruto de la experiencia del sujeto con la naturaleza y con su propia corporalidad es tachado de “subjetividad” o mentira.

Para Adorno, el lenguaje ideal de la Ilustración es el lenguaje matemático, que se rige por el cálculo y por lo equivalente, en él impera la funcionalidad sobre la cualidad, la lógica del sistema frente a lo espontáneo. La frialdad con que, con base en datos, la barbarie es cuantificada y neutralizada es igualmente barbarie.

La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a magnitudes abstractas. Todo lo que no se reduce a números y últimamente al uno, es para la Ilustración apariencia; el positivismo moderno lo confina en la poesía.³⁵

³² Ídem p.73

³³ ídem p. 25

³⁴ ídem

³⁵ ídem p. 23

El lenguaje y los *mass media*

Hemos visto que para Adorno, las palabras -vacías de su contenido sensible- pueden servir a cualquier fin.

No obstante, el problema no se agota en recuperar la dimensión sensible de las palabras, pues dicha dimensión está siendo aprovechada para el ejercicio del dominio. En los regímenes fascistas, así como en los Estados Unidos, el cine, la fotografía y la música fueron utilizadas (e incluso creadas) con fines propagandísticos. Muchas de las manifestaciones culturales contribuyeron pretendidamente a un *embellecimiento de la política*³⁶ imperante.

Adorno hace una crítica al uso que los *mass media* hacen del lenguaje, pues degradan la capacidad que tienen las palabras de suscitar una experiencia sensible, a instrumentos para la manipulación del sujeto, del consumidor.

Como hemos dicho, para Adorno la separación entre “pensamiento racional” y “experiencia” significó el empobrecimiento de ambos ámbitos para Occidente. La experiencia se reduce a la vivencia de conductas estereotipadas promovidas por los *mass media* dedicados a la venta de mercancías y al convencimiento de posturas ideológicas.

La palabra ligada a la experiencia, a la corporalidad y a las sensaciones, es separada del pensamiento reflexivo y se convierte –en manos de los *mass media*- en “palabrería”, hay una pobreza en la experiencia sensible que se reduce a ser una fuga o escape que permite seguir reproduciendo lo real.

La interioridad, la forma subjetivamente limitada de la verdad (...) la industria cultural la reduce a mentira patente. Se experimenta como palabrería que se tolera como ingrediente molesto-agradable en los *best-sellers* religiosos, en las películas psicológicas y en los *women serial* para poder dominar con mayor seguridad los propios impulsos humanos en la vida real.³⁷

Adorno describe la forma en que los *mass media* operan, mostrando que se limitan a “esteriotipar”³⁸ la experiencia, es decir, a empobrecerla y cerrarla en modelos que no tienen que ver con la búsqueda de una verdad sino con patrones de consumo, formas de vivir el sistema impuesto, “ways of life”.

³⁶ Steiner, Georg. “El milagro hueco”, op. cit.

³⁷ Ídem p. 157

³⁸ Ídem p. 149

El lenguaje de los *mass media*, de igual forma, utiliza las palabras como la reiteración y convencimiento de supuestas necesidades. La creatividad del lenguaje, se limita a “provocar” de otra manera la misma reacción: la venta del producto o el adiestramiento ideológico.

El lenguaje busca maneras cada vez más morbosas y forzadas de exigir lo mismo: el consumo y el sentimiento de complacencia ante la realidad impuesta. La “novedad” de un eslogan es sólo “jerga”³⁹, otra manera de alienar al sujeto a través de un lenguaje vacío. Los *mass media* encuentran nuevas vías, cada vez más degradadas para causar sorpresa al tiempo que permiten “la eterna reproducción de lo mismo”⁴⁰, la reproducción de la forma social como impuesta como la única posible, como si fuera “natural”.

Según Adorno, la pobreza de una vivencia estereotipada del mundo atrofia la capacidad imaginativa de los sujetos⁴¹. El lenguaje de los *mass media* funciona a través de “enunciados protocolares”⁴², en frases tan cotidianas que sus significados son difícilmente discutibles, aquellas que son “aceptables” o “asimilables” para todos. Su jerga está conformada por frases cotidianas que los sujetos no analizan sino que reproducen.

La rara capacidad de cumplir minuciosamente las exigencias del idioma de la naturalidad en todos los sectores de la industria cultural se convierte en medida de la competencia. Lo que se dice y la forma de decirlo deben poder ser controlados desde el lenguaje ordinario.⁴³

El lenguaje que habla a los sentidos y a la corporalidad ya no tiene como objetivo producir conmoción o riqueza de experiencia en el sujeto. Se degrada a producir la sensación de conformidad con lo real, a ser un escape, una forma de alienación. El lenguaje de la publicidad se muestra tan banal y tan poco comprometido, que nadie lo cuestiona. No obstante, es el arma más fuerte con que las sociedades modernas incitan al sujeto a reproducir el orden imperante.

Los *mass media* pretenden que su lenguaje es técnico y sin ideología ni compromiso. Pero funcionan como ideología al mostrar como “natural” la supuesta “necesidad” de los productos. La belleza está al servicio de la complacencia, de la aceptación del mundo tal cual es.

De ahí que hacer un arte crítico a través de las palabras pareciera casi imposible. El arte corre el riesgo de reducirse a un modo de ensalzar un espíritu humano degradado o de limitar la

³⁹ Ídem p. 157

⁴⁰ Ídem p. 147

⁴¹ Ídem p. 139

⁴² Ídem p. 161

⁴³ Ídem.

expresión lingüística a un consuelo que desemboque en la inacción y aceptación de lo real. El silencio se vuelve una tentación.

Ante la búsqueda de “otro lenguaje” de otra manera de ponerse en relación con la naturaleza y el otro, Adorno se acercó, sobre todo, al lenguaje de la música. No obstante, también dedicó gran parte de sus reflexiones a ese espacio en que la palabra, más que a través de conceptos, habla a través de imágenes y ritmo: la poesía. Veremos cómo la poesía se muestra como un espacio en resistencia en el que el sujeto busca “reapropiarse” el lenguaje.

En la poesía, sujeto y lector hacen consciente la necesidad de dar nueva vida y sentido al mundo y sus palabras. “sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la mera imitación de lo que ya existe”.⁴⁴

1.2 La poesía lírica: búsqueda de otro lenguaje

En su ensayo “El lenguaje conjurado: sobre la poesía de Rudolf Borchardt” y en algunos fragmentos de su “Teoría estética”, Adorno recurre al análisis de distintos poetas que, desde su perspectiva, han buscado vías para “revivir” un lenguaje que históricamente, se encuentra en un momento devastador. El escenario social va convirtiéndose en un “mercado de significados,” en una repetición de discursos que cada vez menos corresponden a la experiencia particular o colectiva, y cada vez más a intereses de grupos de poder (empresas, partidos políticos). Como diría George Steiner, el lenguaje ha llegado a un punto en que “Aunque comunica, no crea la menor sensación de comunión”.⁴⁵

En este contexto, las palabras aparecen como “ajenas” o “externas” al sujeto, subyace la sensación de un lenguaje desgastado o insuficiente para expresar la propia experiencia. La búsqueda de una forma realmente “nuestra” de expresión es, dice Adorno, una verdadera necesidad.⁴⁶

Uno de los escritores en los que se basa Adorno para hablar de dicha “necesidad” es el austriaco Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929). Su famosa “Carta de Lord Chandos”⁴⁷ se ha

⁴⁴ Ídem p. 33

⁴⁵ Steiner, Georg, “El milagro hueco”, op. cit, p. 116

⁴⁶ Adorno, Theodor, *Teoría estética*, op. cit, p. 33

⁴⁷ Hoffmannsthal, Hugo von *Carta de Lord Chandos*, Madrid, Alianza, 2008.

convertido en un punto de partida para comprender la sensación de que el lenguaje como código basado en convención social, no alcanza a aprehender la particularidad de la experiencia del sujeto, quien busca otras maneras de decir o de callar.

En dicha carta, escrita en 1902, el personaje de Hoffmannsthal “Lord Chandos” se siente presa de un lenguaje muerto, que nada puede decir acerca de la profundidad de su ser, y escribe a Francis Bacon para hacerle comprender su silencio literario.

En una de las partes más intensas del escrito, Chandos expresa la completa exterioridad con que percibe los conceptos. Los puede entender, pero no puede “participar” en ellos.

Esperaba curarme con esa armonía de conceptos limitados y ordenados. Pero no podía llegar hasta ellos. Comprendía esos conceptos: veía ascender ante mí su maravilloso juego con bolas doradas. Podía moverme a su alrededor y ver cómo jugaban entre sí; pero sólo ocupaban de ellos mismos, y lo más profundo, lo personal de mi pensamiento quedaba excluido de su corro. Entre ellos me invadió una sensación terrible de soledad; me sentía como alguien que estuviese encerrado en un jardín lleno de estatuas sin ojos; huí de nuevo al exterior.⁴⁸

La crisis del personaje de Hoffmannsthal no es solamente del lenguaje, sino que expresa también una sensación de vacío frente a los convencionalismos sociales a las pautas de conducta y los discursos morales, como si fueran una mera fachada o apariencia:

(...) vivo una vida de un vacío apenas imaginable y me cuesta ocultar ante mi mujer el entumecimiento de mi interior o ante mis gentes la indiferencia que me infunden los asuntos de la propiedad. La buena y severa educación que debo a mi difunto padre y el haberme habituado tempranamente a no dejar desocupada ninguna hora del día, es, así me parece, lo único que, hacia afuera, sigue dando a mi vida una consistencia suficiente y una apariencia adecuada a mi condición y a mi persona.⁴⁹

Tras esta carta, Hoffmannsthal se despidió de la poesía lírica⁵⁰ a sus veintisiete años emprendiendo una búsqueda en un arte en donde el lenguaje se une a la expresión corporal o directamente a la música (la ópera y la dramaturgia). Tal vez buscaba esa forma de expresión a la que Lord Chandos aspira en su escrito:

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ Ídem.

⁵⁰ Wikipedia. *Hugo von Hoffmansthal* (en línea) Dirección URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Hugo_von_Hofmannsthal (Consulta octubre de 2010).

(...) porque la lengua, en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido.⁵¹

Basado en esta obra de Hofmansthal, Adorno interpreta el lenguaje como el ejemplo más enérgico de la forma en que la experiencia, en el mundo moderno, pierde sustancialidad y sentido trascendental (racionalidad objetiva). El sujeto ya no encuentra en las palabras ninguna verdad de contenido espiritual⁵². Y no obstante, lo que no ha muerto y subyace en el mundo social es justamente esa necesidad de “otro lenguaje”.

La preocupación del arte será encontrar un lenguaje, una forma de interpretar la vida que recupere su perdida sustancialidad, que lleve al sujeto a escapar del vacío de la vida moderna.

Al perder las categorías su evidencia a priori, también la perdieron los materiales artísticos. Como las palabras en la poesía. La desintegración de los materiales no es sino el triunfo de su carácter respectivo. El primer testimonio de ello, y a la vez el más enérgico, es la famosa Carta de Chandos de Hofmannsthal. Puede considerarse toda la poesía neorromántica como un intento de oponerse a esto y de volver a ganar para el lenguaje, lo mismo que para los otros materiales, algo de su perdida sustancialidad.⁵³

Para Adorno, la “melancolía por el lenguaje devastado por el comercio, la comunicación, por la ignominia del intercambio”⁵⁴ fue el punto de partida que motivó la obra de poetas como Stefan George (1868-1933), Karl Krauss (1874-1936), y Rudolf Borchardt (1877- 1945), quienes sentían un profundo amor por la expresión lingüística que encontraban “desintegrada” en la sociedad de su tiempo.

⁵¹ Hofmansthal op. cit.

⁵² Adorno, Theodor, Teoría estética, op. cit, p. 29

⁵³ Ídem.

⁵⁴ Adorno, Theodor. “El lenguaje conjurado: sobre la poesía de Rudolf Borchardt”, en Notas sobre literatura, Madrid, AKAL, 2005, p. 519

1.3 Poesía lírica y sociedad

La relación entre poesía y sociedad es difícil de abordar. En esta tesis se ha querido retomar desde el problema del lenguaje para no caer en determinismos que interpreten la expresión poética como “resultado” de un momento histórico y de las relaciones sociales imperantes en él. Se comprende que la poesía es, sobre todo, otra forma de poner en una relación creativa al sujeto y su realidad a través de las palabras que escapa de la lógica instrumental.

(...) las proyecciones del artista en el proceso de producción son sólo un factor de la obra hecha y no el definitivo: el lenguaje, los materiales, tienen su propio peso y más que ellos la obra misma (...) ⁵⁵

En el pensamiento de Adorno, la poesía es un espacio de reapropiación del lenguaje y de recuperación de una forma de significar a la naturaleza, distinta de la de la racionalidad instrumental. En este apartado se desarrolla cómo se puede analizar la obra poética como una resistencia a la reducción del lenguaje a búsqueda astuta de fines inmediatos (convencimiento), al vacío sensible del dato numérico, y a la conformidad con lo real que buscan los *mass media*. Una búsqueda que es incluso “socialmente motivada” ⁵⁶.

Adorno encuentra que la poesía surge de haber hecho consciente la “necesidad” de encontrar una forma “no alienada” de expresión. Dicha necesidad, nos dice, no es exclusiva del poeta o del artista, sino que subyace en el ser humano como la facultad dar sentido para sí, más allá del interés práctico inmediato, a la realidad.

La añoranza de “otro lenguaje” está para Adorno “socialmente motivada”. Cada poeta “recrea” un lenguaje que históricamente ha tendido a degradarse, a homogeneizarse, a perder sustancia. El poeta busca construir una voz propia, otra forma de ponerse en relación con el lenguaje y con el mundo.

El hecho de que el artista moderno sea, por lo general, visto como “alejado” de lo social, tiene que ver con el repliegue que los poetas han hecho en el mundo moderno con miras a alejarse de los discursos masivos que “vacían” las palabras de sentido para utilizarlas a su antojo.

⁵⁵ Adorno, Theodor, *Teoría estética*, op. cit. p. 19

⁵⁶ Adorno, Theodor, “Discurso sobre lírica y sociedad” en *Notas sobre literatura*, op. cit., p. 55

Si la poesía moderna es percibida como un espacio “contrapuesto” a lo social es porque la poesía es una *negación*⁵⁷ a la lógica de dominio y consenso.

su alejamiento de la superficie social, está socialmente motivada por encima de la cabeza del autor. Pero el motivo para esto es el lenguaje.⁵⁸

El lenguaje poético no es una expresión aislada carente de sentido para los otros. Al contrario, la poesía es la forma en que el artista se relaciona de una manera única y específica, hasta lo más profundo de su psique, con los significados compartidos por los seres humanos, con los dramas y acontecimientos del alma humana en su profundidad. La poesía es una búsqueda por encontrar un lenguaje que profundice en la experiencia humana más allá del interés inmediato.

La poesía tiene la posibilidad de tener resonancia en otros pues pone de nuevo en relación las palabras (legado social) con los significados profundos de la psique. Para Adorno, la más íntima relación entre poesía lírica y sociedad es la “mediación” lingüística, pues el lenguaje mismo posee un carácter doble.

(...) el mismo lenguaje es algo doble. Mediante sus configuraciones se conforma totalmente a las emociones subjetivas; un poco más en efecto, y podría pensarse que es él el que las engendra. Pero a pesar de eso sigue siendo el medio de los conceptos, lo que establece una referencia indispensable a lo universal y a la sociedad.

La poesía lírica resulta de una puesta en relación entre el sujeto y las palabras que restituye a éstas un sentido que escapa de la lógica instrumental. De ahí que las verdaderas obras de arte, aquellas que no están subordinadas a los fines del sistema imperante, establezcan necesariamente una relación de “negación” con los significados impuestos.

La creación poética surge de un instante de ruptura en el cual se busca la relación entre la palabra y las imágenes de la naturaleza para fundar otra vivencia del mundo, para recrearlo. La confianza que el poeta deposita en las palabras como medio de creación es, dice Adorno, equiparable a la noción de lenguaje de la doctrina judeomística.⁵⁹

⁵⁷ Adorno, Theodor, *Teoría estética*, op. cit. p. 19

⁵⁸ Adorno, Theodor, *Discurso sobre lírica y sociedad*, op. cit. p. 55

⁵⁹ Ídem.

La poesía lírica surge de la necesidad del sujeto de encontrar correspondencia con la naturaleza – “de la que se ha extirpado la huella de la similitud humana”⁶⁰-, con las imágenes que suscita, para darles una interpretación desde su situación anímica específica. Dichas imágenes serán el punto de partida para dar lugar a un conocimiento interior.

Para Adorno, el instante de ruptura del que surge la poesía, es en sí un “autoolvido” del sujeto en el lenguaje, que permite el surgimiento de imágenes de la naturaleza. Se deja de lado el yo controlador, para permitir que surjan espontáneamente las imágenes a través del ritmo y sentido de las palabras. Ese instante de ruptura:

No es de violencia, tampoco de violencia contra el sujeto, sino de reconciliación; el lenguaje mismo no habla más que cuando ya no habla como algo ajeno al sujeto sino como la propia voz de éste.⁶¹

El lenguaje de la poesía, lejos de buscar la “complacencia” con lo real, busca la reconciliación. No la *superación* o desencanto de la naturaleza (interna y externa) sino su *armonización* con el espíritu humano. Lo interesante de la propuesta de Adorno, es que plantea que un poema se logra cuando en un acto de autoinmersión, el poeta logra aprehender, a través del lenguaje, sentimientos o significados compartidos. Así, decir que un poema tiene un contenido social no es limitarlo a la reproducción de significados consensuados, sino que en él se ha llegado plasmar un significado profundo que va más allá del sujeto; significado expresado en imágenes que tienen resonancia en otros.

Si es posible que la poesía evoque un sentido sobre la vida en quien la lee, es porque subyace en la sociedad, aún, lo que Adorno llama una “corriente colectiva subterránea”⁶², una fuerza opuesta que escapa al afán de dominio racional que intenta controlar la historia. La sociedad no sólo es la acción de sujetos conscientes, sino que también tiene lugar lo espontáneo, lo contingente, lo que escapa de la racionalidad instrumental. Adorno afirma que los sentimientos más ambiguos, aquellos que permanecen en silencio sin lograr hacerse conscientes, son parte decisiva de lo social. De ahí la importancia del arte, en donde éstos, cobran un lenguaje: “La poesía lírica no se ha de deducir de la sociedad, su contenido social es precisamente lo espontáneo”.⁶³

⁶⁰ Ídem p. 54

⁶¹ Ídem p. 56

⁶² ídem p. 58

⁶³ ídem p. 55

De otra manera, dice Adorno, no podríamos entender las obras de Federico García Lorca (1898-1936) y Bertolt Brecht, que pese a vivir en regímenes fascistas y estar bajo las circunstancias más adversas, dieron un vuelco en su interpretación de la realidad, logrando otra manera de cantar el mundo, que no pudo apropiarse el discurso oficial.

2. Walter Benjamin. La funcionalidad burguesa del lenguaje y el “lenguaje de los hombres”

El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza, (...) Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta.

Walter Benjamin⁶⁴

Estudiar el lenguaje es, de alguna manera, entrar en las grandes preguntas sobre el ser humano, desde las formas de conocimiento cotidianas, pasando por las formas de comunicación en la sociedad, y hasta aquella sobre el sentido de la existencia. Por su tradición judía, en cuyos escritos sagrados “la palabra divina” antecedió a toda la creación, Walter Benjamin tenía claro que el problema del lenguaje iba más allá del desciframiento de mensajes, y que un acercamiento al mismo involucraba inmiscuirse en espacios profundos de la experiencia humana que van desde la psicología del sujeto, hasta la memoria colectiva de los pueblos.

Retomaremos a Benjamin sobre todo para mostrar una concepción del lenguaje que rebasa la idea del “intercambio de significados” que se limita a su dimensión instrumental. Comprender la noción de lenguaje de Benjamin nos ayudará a ver cómo este autor encuentra en la poesía una dimensión del lenguaje que fue desplazada en la modernidad y que es recuperada. De ahí que sea necesario entrar en su propuesta filosófica sobre el lenguaje, para dar paso a su estudio de la poesía basado en la experiencia del hombre moderno.

El pensamiento de Benjamin ha resultado fundamental para esta tesis que busca un acercamiento a la poesía como un espacio de memoria, en que el “lenguaje de los hombres” resiste y se recrea en las sociedades modernas.

⁶⁴Benjamin, Walter, “La lejanía y las imágenes”, en Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia, Madrid, Taurus, 1973, p. 153.

2.1 La noción de *lenguaje* en Walter Benjamin

En primer lugar hay que decir que la noción que Benjamin maneja de lenguaje, va más allá de aquella comunicación a través de palabras, e incluso trasciende a las formas de comunicación humanas. Para él, todos los seres “comunican” de alguna manera, su “ser espiritual”.

No hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma de la lengua, pues es esencial a toda cosa, comunicar su propio contenido espiritual⁶⁵.

Así, desde la perspectiva de Benjamin, todas las cosas animadas o inanimadas se comunican entre sí incluyendo al ser humano, pero a diferencia éste último, las cosas se comunican en una “comunidad material”. Los ciclos de la naturaleza y la aún misteriosa, relación entre los distintos materiales y seres, se da de una manera espontánea.

... las cosas son mudas. Pueden comunicarse entre ellas sólo mediante una comunidad más o menos material; esta comunidad es inmediata e infinita como la de toda comunicación lingüística; y es mágica (puesto que hay también una magia de la materia).

Lo incomparable del lenguaje humano es que su comunidad mágica con las cosas es inmaterial y puramente espiritual: de ahí el sonido y el símbolo⁶⁶.

Así como el ser espiritual de las cosas se comunica en su lenguaje “mudo”, el ser espiritual del ser humano se comunica en la lengua. El hombre “traduce” el espíritu de las cosas a su lenguaje y encuentra así, su propio espíritu.⁶⁷

Este es para Benjamin el “hecho simbólico”. Se entiende entonces que el ser humano no está en una realidad determinada, sino que la crea y construye a través de la interpretación que hace de ella, en la que también “participa” la naturaleza en su lenguaje “mudo”.

Es importante apuntar que para Benjamin “la experiencia” que el ser humano tiene de la naturaleza va variando históricamente, pero también que más allá de la historia el hombre posee (y cultiva o deja de cultivar) una “facultad mimética”.

⁶⁵ Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en Ensayos escogidos, México, Ediciones Coyoacán, 2008, p. 140.

⁶⁶ Ídem, p. 148

⁶⁷ Al respecto ver, Benjamin, Walter. “La tarea del traductor” en Ensayos escogidos, op. cit.

Desde la perspectiva de Benjamin, esta facultad de hallar afinidades es la característica fundamental del ser humano, pues permite establecer un puente con el lenguaje de las cosas y el lenguaje de los hombres.

2.2 La facultad mimética y el lenguaje

La facultad mimética es “la más alta capacidad de producir semejanzas, es característica del hombre”⁶⁸. Esta facultad de “asemejarse” a la naturaleza va variando históricamente.

En su ensayo “Sobre la facultad mimética”, Benjamin plantea que en las sociedades arcaicas, los tiempos de la vida social se armonizaban con los ciclos de la naturaleza y cada persona asumía el propio destino en correspondencia con las esferas celestes. Se establecía una relación de semejanza entre el macrocosmos y el microcosmos.

Lo interesante es que esta capacidad de “asemejarse” al cosmos, tiene que ver con el origen y funciones de la lengua. Así la facultad mimética tendría una gran influencia en el desarrollo de la lengua, pues ésta surgiría de una correspondencia entre la psique del hombre y su contacto con el objeto natural que también comunica su ser espiritual.

El hombre tiene la capacidad de hallar correspondencias entre los hechos naturales y su propia vida, de pensar que los acontecimientos naturales tienen que ver con su propia existencia. Las palabras hablarían tanto de los acontecimientos sensibles, como de la reflexión y profundización que el hombre hace de los mismos en su experiencia vital. Es decir, la facultad mimética del lenguaje no se agotaría en un imitar a la naturaleza (crear onomatopeyas), sino en el hecho de dar un significado o sentido espiritual a los acontecimientos. Una sed de dar sentido para sí a los acontecimientos naturales, de darsu lugar en el mundo de la vida, estaría en el propio origen del lenguaje humano.⁶⁹

Para comprender un poco más la idea de Benjamin sobre la relación entre la facultad mimética y el fenómeno del lenguaje humano puede ayudarnos uno de sus escritos: “El árbol y el lenguaje” que citamos a continuación:

Subí a una explanada y me tumbé bajo un árbol. El árbol era un álamo o un chopo ¿Por qué no he retenido su familia? Porque mientras miraba el follaje y seguía su

⁶⁸ Benjamin, Walter. “Sobre la facultad mimética” en *Ensayos escogidos*, op. cit. p. 163

⁶⁹ Ídem.

movimiento quedó en mí, captado por él de un golpe, el lenguaje que por un instante realizó en mi presencia sus antiquísimas nupcias con el árbol. Las ramas, y la cima con ellas, se balanceaban cavilosas o se balanceaban rehusándose; las hojas se mostraban complacientes o altaneras; la copa se erizaba contra una áspera corriente de aire, se estremecía ante ella o le hacía frente; el tronco disponía de su buen trozo en el centro sobre el que afincaba; y una hoja arrojaba su sombra sobre otra hoja. Un viento suave hacía música de bodas y en seguida llevó por todo el mundo, como un discurso de imágenes, a los hijos nacidos pronto de ese lecho.⁷⁰

Esas “nupcias antiquísimas” de las que Benjamin nos habla pueden referir al momento imaginado en que las cosas fueron nombradas, a un momento en que las palabras surgían de un impulso por incluir cada cosa en la realidad espiritual del hombre. Podemos pensar, con Benjamin, que la facultad mimética hizo posible la lengua, y que la función originaria de la palabra es dar voz espiritual a la naturaleza y crear una imagen de mundo.

Ese “primer lenguaje”, esa “música de bodas” entre ser humano y naturaleza del que surgen las imágenes que pueblan en mundo, es sin duda en resultado de un sentimiento de ambigüedad. Como vemos en el texto de Benjamin, el lenguaje del árbol es a la vez complaciente y altanero, caviloso y retroactivo. Por su facultad mimética, el hombre es capaz de captar el misterio de esa ambigüedad y de darle un nombre sagrado.

Y es que Benjamin se mostraba renuente a las teorías que veían a la lengua como un “instrumento”, como una mercancía que se juega en los procesos de interacción social. Reprobando este tipo de teorías, Benjamin las engloba en lo que llama “la concepción burguesa de lengua”⁷¹ que no admite otra función en el lenguaje que el de una mera transmisión de significados acabados entre un sujeto y otro, casi una transacción pues se caracteriza por afirmar que: “el medio de la comunicación es la palabra, que su objeto es la cosa y que su destinatario es el hombre”.⁷²

A esta perspectiva, Benjamin opone una concepción del lenguaje en la que los objetos naturales verdaderamente intervienen activamente en el fenómeno del lenguaje:

La palabra humana es el nombre de las cosas; así no se puede plantear más la idea, que corresponde a la concepción burguesa de la lengua, de que la palabra

⁷⁰ Benjamin, Walter. *Imaginación y sociedad: Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, p. 150-151

⁷¹ Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general...” op. cit. p. 152

⁷² Ídem p. 144

corresponde a la cosa casualmente, de que constituya un signo de las cosas (o de su conocimiento) puesto por una determinada convención⁷³

Para Benjamin, una concepción de lenguaje que ignore la relación hombre-naturaleza y deje de lado que la naturaleza “participa” activamente en el espíritu del hombre, queda corta.

Benjamin sugiere que “el lenguaje humano es el nombre de las cosas” y no una mera convención. Para comprender esto hay que resaltar lo que el “el nombre” desde la perspectiva de nuestro autor.

La más genuina forma en el lenguaje, en donde verdaderamente el hombre “expresa” el ser espiritual de la naturaleza, es el nombre. Pero, además de ello, el nombre es “la esencia más íntima de la lengua misma”⁷⁴ y la expresión máxima del ser espiritual del hombre. En el nombre se muestra el ser espiritual del ser humano en conexión con el misterio de la naturaleza.

2.3 La poesía como un lenguaje del nombre

Para comprender qué es “el nombre” y cómo en el lenguaje nominal la palabra está muy lejos de ser una convención arbitraria, nuestro autor realiza una lectura del texto bíblico del Génesis. Benjamin va a dicha narración, preocupado por mostrar que la lengua es fundamentalmente, la forma humana de crear y espiritualizar el mundo.

Comencemos diciendo que en el texto bíblico el lenguaje aparece como “realidad última”⁷⁵, donde el lenguaje es puramente creación, y no una realidad que “refiere” a otra.

Al principio del texto del Génesis, se narra que la creación del mundo es antecedida por el lenguaje del verbo creador, que para la tradición judeocristiana, es Dios. Así, cada cosa creada tiene un nombre en el mismo momento de formar parte del mundo. Ese primer nombre de los objetos quedará contenido en ellos “El nombre, por ser íntimamente idéntico al verbo creador, es el puro medio de conocimiento”⁷⁶. Las cosas se han hecho cognoscibles para el hombre en la medida en que poseen un propio lenguaje, y el hombre tiene la facultad de espiritualizar el mundo, de crearlo y a sí mismo, al dar nombre a las cosas.

⁷³ Ídem p. 152

⁷⁴ Ídem

⁷⁵ ídem p. 149

⁷⁶ Ídem.

Así, todas las cosas de la creación son cognoscibles para el ser humano, le hablan en su lenguaje mudo, para que éste pueda nombrarlas. Para el hombre, el significado de la creación, es un misterio, pero se pone en comunidad con él cuando interpreta el mundo, cuando pone en movimiento su facultad mimética y trae las cosas a su realidad: cuando las nombra.

Desde la perspectiva de Benjamin, el nombre surge de una participación con la materia y de un sentimiento de divinidad en la creación. Está lejos de ser la referencia a entes muertos o meros instrumentos. El nombre quiere “expresar” la cosa en su misterio, no anular su misterio: “el nombre que el hombre da a la cosa depende de la forma en que la cosa se comunica con él”⁷⁷.

El lenguaje, al contener el misterio del “ser espiritual” de las cosas, es también un misterio. Los nombres no son sólo “signos” de las cosas, sino símbolos de lo que no podemos decir sobre ellas. “La lengua no es nunca sólo comunicación de lo comunicable, sino también símbolo de lo no comunicable”⁷⁸.

Benjamin aclara que el lenguaje del *nombre* no establece un juicio sobre las cosas en el sentido de ser buenas o malas. Si bien, implica una valoración de las cosas, éstas no se circunscriben directamente hacia ser buenas y malas. En el extremo opuesto del lenguaje nominal estarían “la palabra sometida al juicio”, y la palabra “expresamente mediatizada”⁷⁹ (de la que ya hablamos en con la noción de “lenguaje instrumental”). De ahí que, en el mito judeocristiano de la creación, la expulsión del paraíso coincida con la consciencia de la polaridad entre el bien y el mal, pues es también el momento en que el lenguaje pasa de ser “lenguaje del nombre” a ser “lenguaje del juicio”.

El lenguaje del juicio es el lenguaje del *logos*, que para emitir juicios sobre la realidad, no admite la ambigüedad. Va en contra de ésta pues parte de una idea de “ser” como única y “clara” verdad. De ahí su condenación al lenguaje ambiguo del mito y de la poesía en donde lo humano y lo divino es contradictorio, ambiguo, oscila entre el ser y el no ser.⁸⁰

Encontramos, pues, una distinción entre el “lenguaje del juicio” y el lenguaje como nombre o expresión del ser espiritual de las cosas. Para Benjamin, la poesía aquella que se basa en “dar nombre” en el sentido que hemos tratado de describir.

⁷⁷ Idem p. 152

⁷⁸ Idem p. 161

⁷⁹ Idem, p. 156

⁸⁰ Zambrano, María, Filosofía y poesía, México, FCE, 2003

Hay una lengua de la escultura, de la pintura, de la poesía. Como la lengua de la poesía está fundada –si bien no sólo, sin embargo, siempre- en la lengua nominal del hombre, se puede muy bien pensar que la lengua de la escultura o de la pintura, está fundada en ciertas especies de lenguas de las cosas.⁸¹

Al final del camino llegamos a que en las artes se manifiesta esta necesidad de dar voz y sentido a la naturaleza, y que entre ellas, la poesía es la búsqueda de un nombre, de una palabra que responda a la búsqueda espiritual humana en la naturaleza.

2.4 Poesía, memoria y modernidad

La poesía puede interpretarse en estos ensayos de Benjamin, como un “lenguaje del nombre”. En ese sentido, será también importante entrar brevemente a uno de los ensayos donde Benjamin analiza al padre de los poetas modernos: “Sobre algunos temas en Baudelaire”.

Consideramos que este texto muestra es un acercamiento hacia la comprensión de la poesía moderna desde la experiencia de la ciudad. Las líneas de Benjamin contienen una gran aportación sociológica para entender la poesía más allá de una expresión individual (que es, sin lugar a dudas), pero también como un espacio en el que el lenguaje liga la vivencia íntima del poeta, con el contexto que le rodea, con la experiencia cotidiana de sus lectores, con el ritmo de vida que socialmente se impone y, sobre todo, con la memoria colectiva.

Benjamin tiene muy claro que el “poeta moderno” representado en la figura de Baudelaire, ya no es más “el vate” que canta a los pueblos y revive sus narraciones en las voces de la gente. De alguna manera, el poeta “se ha alejado del público”. Y, por otro lado, los propios lectores se han vuelto más fríos; su experiencia de la vida se ha tornado tan dispersa y azarosa, que es difícil encontrar en ella un sentido más allá del práctico e inmediato.

Baudelaire busca al sujeto de las grandes ciudades, a aquel que ha vivido el caos de las masas, a aquel cuya experiencia del mundo y de las cosas se ha entrenado en la vivencia continua de la gran ciudad con su lluvia caótica de imágenes imprecisas e incertidumbre.

Para el sujeto típico de las grandes multitudes ciudadinas, es ajeno comprender la propia existencia como un misterio en comunión con la naturaleza. El ritmo de la vida social no se mueve

⁸¹ Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general...” op. cit. p. 159

más en semejanza a los ritmos de la naturaleza, sino bajo las marchas forzadas del capital que dice avanzar hacia el progreso.

En ese sentido, Benjamin habla de un “creciente debilitamiento de la facultad mimética”⁸², que en realidad sería una suerte de pérdida de la capacidad de encontrar correspondencia entre los hechos y ciclos naturales, y los sociales. Y así, tanto la experiencia del mundo como los lenguajes para recordarlos, no será la misma en las sociedades modernas que en las sociedades premodernas. A Benjamin le preocupaba mostrar este contraste a partir de la experiencia del sujeto y de cómo se relaciona, a través del lenguaje, con su realidad.

2.5 La memoria y sus lenguajes: La *memoire volontaire* y la *memoire involuntaire*

La noción de experiencia que plantea Benjamin surge de su debate con Bergson en torno al papel de la memoria en la conformación del sujeto. Para nuestro autor, la experiencia no está conformada sólo por una serie de hechos que se ordenan con cierta coherencia lógica. Retomando a Marcel Proust (1871-1922) y, añadiendo nuevos elementos, Benjamin va integrando una noción de *experiencia* a partir de dos tipos de memoria: *la mémoire volontaire* y *la mémoire involuntaire*.

La *memoire volontaire* está constituida por una serie de informaciones a las que conscientemente tenemos acceso a través de un ejercicio intelectual, pero que no evocan sensaciones ni impresiones sobre el mundo, sino hechos con determinado lugar en un continuo temporal: “las informaciones que nos proporcionan sobre el pasado no conservan nada de éste”⁸³.

Su principal función es darnos la certeza temporal de un acontecimiento, darle una coherencia y, sobre todo, ubicarla en un principio y en un fin. Acomodarlas en el pasado, bajo un esquema, y seguir adelante.

Pero, por otro lado, aquella memoria impregnada de sensaciones e impresiones de la materia, de detalles únicos dentro de la vivencia, a los que la mayoría de las veces, no podemos acceder de manera consciente, es la *memoire involuntaire*. En ella están todas esas impresiones que, pese a que nos oponamos, conservan una huella que a la menor provocación, revive un sentimiento. Un ejemplo claro es cuando una melodía despierta un recuerdo que creíamos perdido o superado, de repente, es como si volviera y no pudiéramos contenerlo. La memoria

⁸² Benjamin, Walter, “Sobre la facultad mimética”, op. cit. p. 164

⁸³ Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, op.cit, p. 10

involuntaria es siempre un misterio, porque guarda tanto las impresiones más agradables, como aquellas terribles o devastadoras.

Para Marcel Proust es completamente azaroso el hecho de volverse a encontrar un perfume, escuchar una melodía o una pintura que creíamos olvidada, pero son justamente esos detalles los que están construyendo la experiencia vital desde las profundidades del alma humana. La memoria involuntaria sería aquel espacio de la psique en donde se acumulan los detalles que, no importa cuando tiempo pase, se pueden reconocer y revivir al contacto con una materia (un sonido, un aroma, una sensación). Benjamin sostiene que esta memoria puede corresponder a aquel sistema, distinto de la conciencia, que Sigmund Freud ubicaba como el receptáculo de los “rastros mnemónicos”⁸⁴.

Así, la memoria voluntaria (la que construye conscientemente el sujeto para ordenar su vida) y la involuntaria (los detalles sensibles del inconsciente) conforman la experiencia de cada sujeto. No obstante, pese a existir dicha estructura de la memoria, el fenómeno de la experiencia y la forma en que ambas memorias conviven, varía históricamente.

Narración e información. La experiencia y sus lenguajes

Según Benjamin, en sociedades previas a la moderna, existía una relación entre la experiencia del sujeto y un pasado social que no se ubicaba en un momento preciso, sino en un contexto sin tiempo en que ciertos acontecimientos en la naturaleza daban sentido y actualidad a la vida de la comunidad. La relación entre la experiencia del sujeto y el pasado colectivo, en los pueblos antiguos, se sostenía para Benjamin en la “Narración” donde tanto el relator como el receptor, se sentían trastocados por la misma *experiencia*.

Donde hay experiencia en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo. Los cultos, con sus ceremonias, con sus fiestas (de los cuales quizás no se habla jamás en la obra de Proust), cumplían continuamente la fusión entre estos dos materiales de la memoria. Provocaban el recuerdo en épocas determinadas y permanecían como ocasión y motivo de tal fusión durante toda la vida. Recuerdo voluntario e involuntario pierden así su exclusividad recíproca.⁸⁵

⁸⁴ ídem, p. 14

⁸⁵ ídem p. 12

El pasado, en tanto acontecimiento latente que se llama a través del ritual, nunca está acabado ni inserto completamente en un *continuum* con lógica coherente, no obstante, se llama o suscita conscientemente en el ritual. Bajo el paradigma del progreso en las sociedades modernas, de las sociedades con Historia, la *experiencia* será distinta.

Benjamin sostiene que en las sociedades premodernas, el recuerdo es “provocado” o suscitado por los elementos del ritual (los aromas, las danzas, la música...) haciendo aflorar los sentimientos para que las particularidades de la experiencia del sujeto participen al “revivir” el pasado de la comunidad.

Así, la reconstrucción del pasado, en la narración, no es un mero trabajo de la “conciencia” sino un acto que involucra todos los sentidos. No es una reconstrucción individual y aislada de la experiencia colectiva, sino que se busca que de algún modo, lo acontecido al sujeto cobre sentido en el marco de la cosmovisión de una comunidad. Esto sería la “experiencia” en el sentido propio del término ese puente entre sujeto-sociedad-naturaleza que se lograba en la narración, por ello Walter Benjamin llega a afirmar que “la experiencia es un hecho de tradición”⁸⁶.

Pero por su parte, la vida moderna no se sustenta más en una suerte de “pasado latente” y colectivo, la memoria involuntaria se vuelve cada vez más difícil de ser incorporada a la experiencia pues el objeto que la suscitaría puede no volver a encontrarse. Incluso los paisajes ciudadanos se transforman a tal velocidad que es difícil volver a un sitio añorado, reencontrar un aroma o una textura.

Y a la par, las formas sociales de reconstruir la *experiencia* y nuestra manera de ponernos en contacto con los acontecimientos sociales se da principalmente a través de los *mass media*, quienes muestran lo social como una serie de hechos aislados, que o se exaltan con un sensacionalismo sin sentido, o se transmiten bajo la lógica fría del dato.

Existe una competencia histórica entre las diversas formas de comunicación. En la sustitución del antiguo relato por la información y de la información por la “sensación” se refleja la atrofia progresiva de la experiencia. Todas estas formas se separan a su turno, de la narración, que es una de las formas más antiguas de comunicación. La narración no pretende, como la información, comunicar el puro-en-sí de lo acaecido, sino que lo encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia⁸⁷

⁸⁶ ídem p. 9

⁸⁷ ídem p. 12

La lógica de los *mass media*, que se mueve por la novedad y la velocidad, imposibilita que los acontecimientos propios y los que ocurren en la historia de la sociedad, se relacionen de manera directa. Es común la sensación de un sinsentido de la vivencia individual, sobre todo en el marco de tantos datos e imágenes. Y aún más, es difícil encontrarles relevancia, apropiármolos o responder ante ellos.

Así, la experiencia de cada individuo se conforma de una manera cada vez más aislada y deja de ser una “experiencia” en el sentido del que Benjamin anteriormente nos hablaba. La paradoja de una “experiencia sin experiencia” sale a la luz, y las vías que la modernidad emplea para “rememorar” se limitan a una serie de informaciones o repeticiones.

Si lo viéramos desde el punto de vista de la *memoria involuntaria*, el lenguaje del dato duro sería un intento progresivo de olvido, pues se opone a toda costa a rescatar los elementos sensibles de la experiencia. El dato no promueve que demos un sentido subjetivo al pasado, que las insertemos en el orden de nuestra vida como algo que verdaderamente tiene que ver con nosotros. Los acontecimientos nos envuelven, pero no nos involucran.

En el otro extremo del dato, la vida cotidiana no es nada fría. Cualquier habitante de una ciudad moderna se encuentra expuesto a una vorágine de sucesos e impulsos que no lograría sobrellevar de o colocarse una coraza⁸⁸. Para decirlo en otras palabras, nuestra permanencia en la ciudad, depende de cierto grado de indiferencia ante los acontecimientos, no podemos detenernos frente a cada indigente, cada accidente, cada persona que llama nuestra atención. Y de igual manera, hay que soportar los aromas, las esperas, los empujones de la multitud.

Recuperando el texto de Freud titulado “Allende al principio del placer” y los escritos de Theodor Reik⁸⁹, Walter Benjamin comprende la vivencia de la ciudad como un estado de continuos estímulos. Éstos, en su mayoría, suelen ser impresiones desagradables para la psique, que de alguna manera, tiene que generar una protección.

En el contexto de la ciudad moderna, la función principal de la memoria no es ese proceso que nos permite revivir el pasado y la riqueza de los rastros mnemónicos inconscientes, sino que su función principal es protegernos de las impresiones que golpean nuestra psique, porque de otra manera, el sujeto caería en un estado de shock.

⁸⁸ Ídem p. 58

Retomando los conceptos de “memoire involuntaria” y “memoire voluntaria”, vemos claramente que la que manda para el sujeto moderno es la segunda. Hay que recordar con frialdad para no caer, tratar de dejar atrás las impresiones fuertes que nos pueden hacer flaquear y seguir avanzando. De alguna manera, la permanencia en la ciudad, depende de ese intento constante por disolver las impresiones a las que estamos constantemente expuestos, pues de lo contrario se presentarían como *shoks* traumáticos.

En una sociedad en que la memoria es cada vez más una suerte de olvido (en tanto disolución de los impulsos), nos pone a pensar en cuáles espacios de la modernidad hacen posible, aun, una recuperación de la memoria involuntaria, al haber perdido la narración y el ritual. Los sujetos modernos son más fríos, están más alerta y a la defensiva ante la multitud, y sin embargo es ahí en donde se abre camino el poeta moderno, y en donde encuentra a sus lectores.

La poesía y el recuerdo de *las correspondencias*

La poesía es, decíamos, un lenguaje del nombre, que busca conjurar bajo un nuevo llamado el mundo. Surge como un lenguaje que hace partícipe a la naturaleza del drama humano, que encuentra una correspondencia entre los elementos materiales y la experiencia del sujeto. Ahora veremos que la poesía busca rememorar y dar un sentido a las percepciones y sentimientos del mundo y de las cosas, aun en un ámbito que se muestra como profano: la ciudad moderna.

En el marco estado de ánimo en que los sujetos no pueden atesorar “experiencia” en el sentido propio del término, y en donde la gente se siente custodiada al ritmo de los segundos, la poesía surge como una ruptura, como la esperanza de recuperar la experiencia hasta sus más íntimos sentimientos, dándole un sentido, un ritmo, una canción. Surge con el imperativo de que vale la pena despertar la memoria involuntaria para saber quiénes somos, aún en las circunstancias más severas de la modernidad.

¿Qué es lo que hay que rememorar? ¿Acaso los males, las angustias y los deseos que se quedan en el tintero? ¿O a la naturaleza explotada en el paisaje caótico de la ciudad? Pues todo lo anterior y, además, buscar los instantes en los que, en un marco de hastío, nos sentimos vivos. Así en el dolor, el placer, el juego, la angustia o lo sublime. Baudelaire tuvo el valor de encontrar “las flores del mal”, la belleza en los contextos más vanos, dejar que el pasaje urbano hablara de lo humano.

Esto lo hizo, adentrándose en la más vil imagen de la sociedad moderna, la figura más desconcertante que aparecerá en la mayoría de los escritores modernos: en la multitud. Aún allí hay belleza y en los espacios que ocupa se pueden encontrar ecos en los que la naturaleza habla a los hombres.

Dentro de las múltiples interpretaciones de lo que son las “correspondencias” baudelerianas, Benjamin las encuentra como un vestigio de una “actitud cultural”⁹⁰ frente al mundo, la impresión de que las cosas se responden entre sí y hablan al hombre: “lo importante es que las correspondencias fijan un concepto de experiencia que retiene en sí elementos culturales”⁹¹.

Así, la vida moderna como un cúmulo de sensaciones olvidadas, se transforma en la poesía moderna en un “bosque de símbolos”⁹², en una búsqueda por reconstruir –dándole un lenguaje– los rastros de la memoria involuntaria. En el poema de Baudelaire los aromas parecen incluso estar evocando un recuerdo que parece ir más allá del pasado individual. El mundo es un misterio abierto a la poesía, y ésta ha de traducirlo a otro lenguaje que nos recuerde ese misterio.

La importancia de la interpretación benjaminiana de “correspondencias” va más allá de un análisis de la poesía de Baudelaire, pues si bien parte de ahí, llega a plantear toda una noción de la experiencia de “lo bello” como una nueva elaboración del sentimiento cultural.

Las correspondencias son ahora un hallazgo, en cierto modo han permanecido dormidas, y hay que volver a nombrar el bosque de imágenes que el mundo ofrece. Otra noción que nuestro autor da de “correspondencia” aclara cómo en ellas está una forma genuina de rememorar, y un sentimiento profundamente humano de hacer un alto en el tiempo para encontrar quiénes somos. Una correspondencia es una “experiencia que busca establecerse al reparo de toda crisis”.⁹³

Frente a la fugacidad con que corre la vida moderna, a la intensificación del sentimiento de hastío y de un tiempo que pasa implacable (Spleen), el poeta ha de adentrarse en las imágenes para hallarles profundidad, para encausarles un sentido y ubicarlas en otro ritmo, en palabras de Benjamin “entregarse” a ellas.

⁹⁰ Ídem p. 44

⁹¹ ídem

⁹² Aludimos al poema “Correspondencias”. Ver Baudelaire, Charles, Las flores del mal, Madrid, Ediciones Orbis, 1997.

⁹³ Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire” op. cit. p. 45

El problema de la temporalidad y la experiencia poética es fundamental, pues para Benjamin, el correr del tiempo que caracteriza a la vida moderna es puesto entre paréntesis, es anulado bajo la contradictoria experiencia de la belleza. Es un momento en el cual el sujeto moderno “como un espadachín” se enfrenta a la belleza con todas sus contradicciones: “la belleza es un duelo en el cual, el poeta grita de espanto antes de ser vencido”.⁹⁴

Entre esta experiencia que espanta y que inspira, y la ruptura que para los pueblos antiguos significaban “los días de fiesta y los días de recuerdo”⁹⁵, Benjamin encuentra una afinidad. Así la necesidad humana de dar un sentido a la existencia y de recordar para comprenderse a uno mismo en el mundo, es dada a la poesía. Marcel Proust, por su parte, observa en las correspondencias de Baudelaire, una recuperación de los días significativos, los días en que hay una experiencia que el alma se resiste a olvidar. Son instantes en que olvidamos la noción del tiempo por un aroma, una mirada, una palabra, y que generalmente son condenados al olvido.

La experiencia de la belleza es buscada por el poeta en la gran ciudad, dejando hablar al paisaje y viendo la vida como un código misterioso al cual hay que dar voz. Cada instante en que se perciben las correspondencias y, a través de ellas, el sujeto accede a su *memoria involuntaria*, encuentra resonancia en otros que al igual que él conocen el drama de la vida moderna y tienen la sensación de una profundidad mucho más lejana que la que ofrece la inmediatez de la racionalidad instrumental.

¿No se alimentará la complacencia en el mundo de las imágenes de una obstinación sombría en contra del saber? (...) que en las piedras de los rastrillos en ruinas imperan derrumbamientos y grietas constantes, que en el cielo antes de que se formen nubes, hierven gases en luchas invisibles; todo esto tiene que olvidarlo para entregarse a las imágenes. En ellas encuentra reposo, eternidad.⁹⁶

⁹⁴ Baudelaire, Charles, Las flores del mal, op. cit. P. 201

⁹⁵ Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire” op. cit. p. 50

⁹⁶ Benjamin, Walter. Imaginación y sociedad: Iluminaciones I, op. cit. p. 152

3. Gastón Bachelard. El lenguaje como imagen poética

Gastón Bachelard (1884-1962), fue uno de los pensadores más interesados en rescatar el papel de la imaginación para conocer y dar sentido al mundo. Dedicó sus reflexiones al problema del conocimiento humano, volviéndose un gran referente en lo que coniere a la epistemología de la ciencia. Pero por otro lado, consagró gran parte de su vida a estudiar “la imaginación” y cómo esta es motivada y suscitada por la materia. La influencia de las teorías fenomenológicas, literarias y estéticas, además del pensamiento de Carl G. Jung, llevaron a este autor a realizar toda una obra avocada al conocimiento de la imagen poética y a cómo ésta se revivifica y recrea al entrar en contacto con las materias elementales que desatan el psiquismo humano.

Basado en los grandes poetas, Bachelard se introduce en el análisis de las imágenes, en su motivación material y las relaciones que a nivel inconsciente establecen. Por ello, su perspectiva nos pareció decisiva para comprender cómo en la poesía, el lenguaje recupera también su facultad de imaginar y profundiza en la materia a través de la ensoñación, abriendo el significado de los elementos materiales. La Imaginación poética no entiende la materia como objeto inanimado, sino como un *misterio*, un infinito.

La obra de Gastón Bachelard puede ser interpretada como una “crítica al mundo moderno y sus mecanismos despoetizados”⁹⁷ pues encuentra que la ensoñación está íntimamente ligada a los espacios que cotidianamente habitamos, a la forma en que tenemos contacto con la materia, y a los referentes de interpretación previos a nuestro contacto con el mundo. En efecto, en la modernidad los espacios, lenguajes y sensaciones se reducen a su sentido instrumental y a su aprovechamiento inmediato. Son valorados en la medida en que pueden convertirse en mercancías o difundir significados y conductas homogéneos. Por el contrario, el lenguaje basado en imágenes poéticas no busca el consenso sino la renovación de la imagen, el hallazgo y la reconciliación de sus ambivalentes significados.

Jean-Jacques Wunenburger, estudioso de la obra de Gastón Bachelard, plantea que el pensamiento de este autor devela dos relaciones del hombre respecto del mundo, caracterizando cada una con un tiempo y un espacio de modalidades contrarias: por un lado la abstracción científica, y por el otro, la ensoñación poética.

⁹⁷ Solares, Blanca (editora), Yáñez Adriana, [y otros.], (coautores) Gastón Bachelard y la vida de las imágenes. Cuernavaca, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2009, p. 104.

Mientras la primera vía permite construir representaciones objetivas y compartidas por una comunidad científica, la segunda hace posible, en la soledad de cada ser individual, tocar la realidad profunda de las cosas a partir de su presencia⁹⁸.

Así, la realidad “medida” a partir de *modelos* que plantea la ciencia como un conocimiento que apunta al consenso de una comunidad científica, se contrapone a la realidad poética que siempre es experimentada como única, polisémica y abierta.

Lo que distinguirá a ambos lenguajes, es que la abstracción científica tiene su base en un pensamiento “formal” cuya función principal es el distanciamiento analítico de las percepciones que se tienen de la materia.

Bajo este principio opera el pensamiento basado en conceptos, que si bien puede hacer distinciones cualitativas, se centra en poner límites al objeto y a poner en relación unos significados con otros a partir de criterios conscientes, estipulados y argumentativos.

La imagen reducida a su forma es un concepto: se asocia a otras imágenes del exterior como un concepto a otro concepto... Y esa continuidad de imágenes [...]carece a menudo de la continuidad profunda que sólo pueden dar la imaginación material y la imaginación dinámica.⁹⁹

En el otro extremo, la imaginación poética indaga en la materia, enriqueciendo la experiencia percibida sin ligarla directamente a los “universales” o a convencionalismos sociales. La imaginación poética reflexiona en torno a las materias, sin cerrar su significado, es una búsqueda creativa en que la asociación de sensaciones y significados no es “fácil” o “directa” sino que se experimenta y expresa con toda su ambigüedad.

3.1 Imagen, imaginación y memoria

Para Gastón Bachelard “La imagen literaria pone a las palabras en movimiento, les devuelve su función de imaginación”¹⁰⁰. Se ha planteado desde apartados anteriores, cómo para Walter Benjamin, la concepción moderna del mundo y la gran cantidad de información basada en el “dato duro”, altera la capacidad de imaginación de los sujetos. También se vio, cómo para él, la

⁹⁸ Wunenburger Jean-Jacques, “Gastón Bachelard y el topografía poética”, en Gastón Bachelard y la vida de las imágenes, op. cit. p. 92.

⁹⁹ Bachelard, Gaston, El aire y los sueños, México, FCE, 2006, p. 22.

¹⁰⁰ Ídem p. 308

imaginación es retomada y resguardada en la poesía, que busca las correspondencias entre el sujeto y la naturaleza cargada de memoria.

Gastón Bachelard va a indaga específicamente la *función de imaginación* de la palabra y la forma en que se despliega en la poesía. Pero, ¿Qué es la imaginación? Y, aun antes ¿qué son las imágenes? Comprender esto es fundamental para defender que la poesía es un espacio en que el lenguaje aparece como “imagen poética” frente al uso instrumental y desacralizado de palabras e imágenes que caracteriza al mundo moderno.

En primer lugar, hay que plantear que la relación del ser humano con el mundo, su forma de interpretar la naturaleza, está precedida para Bachelard por una forma de ensoñación.

Así, la imagen hace posible que el hombre de un lenguaje al mundo para profundizar –o banalizar- las percepciones que va teniendo del mismo. A través de la imagen, el hombre se pone en relación con la materia, la dinamiza y le da sentido. Para Bachelard, la materia es la que suscita la creación de imágenes poéticas y la que verdaderamente ofrece una apertura a la interpretación más allá de los convencionalismos a los que tiende el pensamiento basado en la *forma*.

Para entender la relación entre el hombre y la naturaleza, que se da a través de las imágenes, Bachelard plantea la noción de *injerto*. La imagen que se va creando del mundo está siempre en relación con lo que el hombre *planta* desde su psique en lo que percibe. La realidad es la interpretación que el hombre hace significativa al ponerse en relación con la materia. Recordemos que para Bachelard

(...) la imagen es una planta que tiene necesidad de tierra y de cielo, de sustancia y de forma(...) Muchas imágenes intentadas no pueden vivir porque son simples juegos formales, porque no están verdaderamente adaptadas a la materia que deben adornar.¹⁰¹

Así, el *injerto* es la forma en que la psique humana da “sustancia” a las formas de la naturaleza. El injerto “es lo que puede darle a la imaginación formal la riqueza y la densidad de las materias”¹⁰². La imagen expresa la relación creativa que el hombre establece entre la forma y la materia.

¹⁰¹ Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2003, p. 10

¹⁰² ídem, p. 22

La imaginación, no es para Bachelard una reproducción de lo real, pues es fundamentalmente la facultad de “deformar” y de “abrir” la interpretación del mundo. Estas dos características de la imaginación son fundamentales:

La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que *cantan* la realidad¹⁰³.

La imaginación libera de los significados directos o impuestos, transfigurando lo percibido en la inmediatez. Imaginar no sólo es imitar, sino dar sentido activamente, crear significado.¹⁰⁴

Para Bachelard, dicha “deformación” permite *sobrepasar* lo real y está lejos de ser una evasión. Desde su perspectiva, la imaginación es vista como la capacidad del hombre de hacerse hombre, de profundizar en su ser y crear vida y sentido: “[la imaginación] es una facultad de sobrehumanidad. Un hombre es un hombre en la proporción en que es un superhombre”¹⁰⁵.

Como mencionaban los teóricos de Frankfurt, la visión del mundo en la modernidad, se basa en que la realidad es pura inmanencia y que el conocimiento fundamentalmente “reproduce” lo real que a su vez es “exterior” e inamovible para los sujetos. De ahí que para esta forma social sea tan necesario “cerrar” la interpretación que los sujetos hacen del mundo.

Pero, como vemos en el pensamiento de Bachelard “en el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia”¹⁰⁶, y desde la imagen poética el hombre es capaz de ver en la realidad –aún en el mundo moderno- un misterio cuya interpretación y transformación están abiertas. La imaginación abierta no da voz a significados ya dados, sino que encuentra e instaura una nueva forma de soñar una materia.

“El arte es naturaleza injertada”¹⁰⁷. La ensoñación poética indaga en las materias elementales (la tierra, el agua, el fuego y el aire) y busca imágenes que expresen su carácter dual. Bachelard plantea que para que una materia cumpla su papel de “materia original”¹⁰⁸ y motive una imaginación abierta necesita ser vivida en su doble carácter. Cuando nos adentremos en la imagen de Ofelia, veremos que las aguas pueden evocar a la vez muerte y vida, melancolía y liberación. En

¹⁰³ Ídem p. 31

¹⁰⁴ Llama la atención cómo el mismo Adorno hace hincapié en que tanto el arte como en el mito se “deforma” lo percibido. Ver Dialéctica de la ilustración, op. cit. pp. 251-259.

¹⁰⁵ Bachelard, Gaston, El agua y los sueños, op. cit. p. 31

¹⁰⁶ Bachelard, Gaston, El aire y los sueños, ob. cit. p. 14

¹⁰⁷ Bachelard, El agua y los sueños, op. cit. p. 21

¹⁰⁸ Ídem p. 24

contraposición al lenguaje analítico que se basa en establecer y “respetar” las dicotomías, el poeta tiene el gran reto de reconocer y reconciliar las ambivalencias de las materias originales.

Guiado por distintas imágenes poéticas, y con la clara influencia de los estudios de Carl G. Jung en torno a la “capacidad simbólica humana”, Bachelard va relacionando esta búsqueda abierta de imágenes que, a partir de una materia dinamizada, logran los poetas, con la forma en que ancestralmente el ser humano relacionaba su situación personal con la situación del cosmos en general. Es decir, la poesía es la gran heredera del pensamiento mítico fundamentalmente porque se basa en una relación *simpatética* del hombre con los elementos naturales, “sólo una simpatía hacia una materia puede determinar una participación realmente activa”.¹⁰⁹

La poesía resguarda esta función del lenguaje, y la facultad humana de la relación entre el cosmos y la situación anímica del sujeto. Tanto en el mito como en la poesía los objetos del cosmos son entendidos como entes “animados” que participan en lo social guiando al hombre hacia la comprensión de un misterio, y no como “objetos externos”.

Al respecto de la relación *simpatética* entre la naturaleza y el ser humano en la que se funda una interpretación mítica del mundo, el filósofo Ernst Cassirer (1874-1945) caracteriza la forma en que el hombre primitivo interpreta la naturaleza:

Su visión de la naturaleza [...] es simpatética; si descuidamos esta punto no podremos abordar el mundo mítico [...] en modo alguno le falta al hombre primitivo capacidad para captar las diferencias empíricas de las cosas, pero en su concepción de la naturaleza y de la vida todas estas diferencias se hallan superadas por un sentimiento más fuerte: la convicción profunda de una *solidaridad* fundamental e indeleble de la vida que salta sobre la multiplicidad de sus formas singulares.¹¹⁰

Esta solidaridad entre el sujeto y la naturaleza, el reconocimiento de sí en la naturaleza, es legada a la poesía moderna al reflexionar sobre la materia. Vimos en el apartado de Walter Benjamin sobre las “correspondencias” que retoma de Baudelaire, que la relación entre el poeta y su medio se da a partir de relaciones entre las cosas, que sólo adquieren lenguaje en las imágenes poéticas. Desde esta concepción del mundo, las materias están “cargadas” de una memoria, poseen un significado trascendente que antecede al ser humano.

¹⁰⁹ Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños* op. cit

¹¹⁰ Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*, México, FCE, 2006, p. 129

Así, la imaginación poética es también la facultad de “recordar” a través de las materias originales. Basado en Jung, Bachelard plantea que la poesía surge de un “sentimiento humano primitivo”¹¹¹ que revive las cualidades ambiguas de las materias y da lenguaje a las asociaciones inconscientes que suscitan en la psique humana desde tiempos inmemoriales. La poesía busca nuevas imágenes que lleven a reinstaurar el significado y sentido del cosmos, está hecha de “Imágenes impregnadas de mitología”¹¹².

Para Bachelard, los elementos han motivado la creación de imágenes en los seres humanos *in hilo tempore*, guiándolos en el camino hacia la comprensión de sí mismos. Las imágenes poéticas, al *meditar* y *soñar* con y a través de los elementos, ayudan al hombre a recordar y a descubrir los misterios de su inconsciente. “Los cuatro elementos son a la vez sustancias y fuerzas del universo y elementos de la imaginación poética”¹¹³.

Al igual que en Jung y, como vimos, en el pensamiento del propio Walter Benjamin; Bachelard plantea que existe cierta memoria en las cosas. El contacto con los elementos materiales que ha suscitado las imágenes poéticas, activa el psiquismo del ser humano haciendo brotar –del inconsciente a la consciencia- motivos que ya se encontraban en las cosmologías antiguas.

La presencia de los elementos en todos los tiempos, de modo que encontrándolos en las imágenes poéticas, estamos así llegando a las imágenes primordiales, originarias, arquetípicas.¹¹⁴

Las imágenes poéticas activan la energía psíquica del hombre, justo porque retoman y reviven las materias originales. Para cada elemento Bachelard encuentra distintos complejos psicológicos entendiendo que “un complejo es esencialmente un transformador de energía psíquica”¹¹⁵.

Así, al relacionarse con los cuatro elementos, la imagen también es un vínculo con el inconsciente humano. La noción de inconsciente en la que se basa Bachelard es retomada de la psicología analítica de Carl G. Jung.

¹¹¹ Solares, Blanca (editora), Gaston Bachelard y la vida de las imágenes, op. cit. p. 13

¹¹² Bachelard, Gastón, El agua y los sueños, op, cit, p. 27

¹¹³ Solares, Blanca (editora), Gaston Bachelard y la vida de las imágenes, op. cit. p. 43

¹¹⁴ ídem p. 40

¹¹⁵ ídem p. 34

De ahí que la imaginación sea también recuerdo, pues desde una perspectiva junguiana, los seres humanos compartimos una memoria arquetípica. Otro aspecto que retoma de Jung, al describir la dinámica de las imágenes, es que éstas se mueven en dos polaridades *Ánima* y *animus*:

Como Jung, Bachelard hunde las raíces de la imaginación en las matrices inconscientes, o arquetipos, caracterizadas según dos polaridades: masculina (*Animus*) y femenina (*Ánima*) y según las cuales la energía de las imágenes se mueve en un sentido voluntarista y de lucha, o en un sentido pacífico y de reconciliación¹¹⁶.

Las imágenes poéticas oscilan entonces, entre la pasividad y la acción, entre la contemplación y la voluntad. Imaginar es, pues, recordar más allá de los referentes directos del recuerdo. El hombre se hunde en el inconsciente a través de las imágenes de “lo otro” y en el acto de adentrarse en ese misterio, va descubriéndose a sí mismo en su vida concreta. El poeta argentino Oliverio Girondo lo expresa en las siguientes líneas

Yo, al menos, tengo la certidumbre que no hubiera podido soportarla sin esa aptitud de evasión, que me permite trasladarme adonde yo no estoy: ser hormiga, jirafa, poner un huevo, y lo que es más importante aún, encontrarme conmigo mismo en el momento en que me había olvidado, casi completamente, de mi propia existencia.¹¹⁷

3.2 El tiempo y el espacio en la ensoñación poética

Bachelard indaga las categorías de *espacio* y *tiempo* para comprender de qué manera comprenden al mundo la *abstracción científica* y la *ensoñación poética* respectivamente. Es importante retomar esta reflexión, pues da cuenta de que el lenguaje a partir del cual nos ponemos en relación con el mundo, no solamente es un código de signos para el entendimiento, sino que crea una actitud temporal y espacial en el sujeto. Así, se puede decir que en la ensoñación poética y la abstracción científica el sujeto se ubica de una forma distinta para interpretar el mundo.

Espacio

El conocimiento abstracto de la ciencia, parte del objeto como algo “exterior” al sujeto de conocimiento, quien busca “distanciarse” en actitud de análisis, de las percepciones sensibles y las

¹¹⁶ ídem p. 117

¹¹⁷ Girondo, Oliverio, *Antología*, Buenos Aires, Argonauta, 2005, p. 79

proyecciones de sí mismo que podrían afectar su interpretación científica del mismo. La categoría de espacio es matemática, exterior y aspira a ser *universal*.

Dicha concepción de “espacio” deja de lado la apropiación subjetiva que los sujetos o comunidades podrían hacer de su entorno. Lo importante es que éste se pueda medir, y en última instancia, controlar y aprovechar.

A fin de cuentas, el espacio soñado y el espacio concebido científicamente no tienen nada en común. El primero combate las proyecciones de las imágenes para dar lugar a una matematización de las cosas; el segundo las induce y las transforma en una renovación permanente que deposita en los signos del lenguaje poético.¹¹⁸

En su obra “La poética del espacio”¹¹⁹ Bachelard se interna en los referentes espaciales de la psique. Desde una perspectiva fenomenológica y retomando a Bergson, comprende el espacio como una vivencia íntima. El “espacio onírico”¹²⁰ es así, un cosmos significativo que se encuentra en la psique del sujeto hasta las profundidades de su inconsciente, es en cierto modo también, una morada. De ahí que para Wunenburger la obra de Bachelard sea un verdadero “topoanálisis” de la psique humana.

La ensoñación poética parte de que los lugares de la vida cotidiana están cargados de una especificidad y profundidad íntimas, el espacio es una creación del sujeto que imagina su estancia en el mundo al ir teniendo contacto con él y al injertar la materia de significado. Sin embargo, los espacios creados por la imaginación poética no tienen un referente en una geografía específica, ni en ningún mundo que pudiéramos llamar “objetivo”. El poeta puede enriquecer sus imágenes y ampliar sus espacios haciendo asociaciones inconscientes, viajando en la dinámica de las imágenes. Por lo anterior Wunenburger dirá que “para G. Bachelard el espacio onírico está en todas y en ninguna parte”.¹²¹

El lenguaje poético hace posible “dar nombre” a las imágenes configurándolas en un espacio onírico. Los versos, en ese sentido, son también “lugares”, y la poesía, es la creadora de un “cosmos” y de un ritmo.

¹¹⁸ Solares, Blanca (editora), Gaston Bachelard y la vida de las imágenes, op. cit. p. 104

¹¹⁹ Bachelard, Gaston, La poética del espacio, México, FCE, 1965

¹²⁰ ídem

¹²¹ Solares, Blanca (editora), Gaston Bachelard y la vida de las imágenes, op. cit. p. 105

En cuanto a la dualidad exterior-interior de la que parte la abstracción científica, ésta no existe en la ensoñación poética que guarda la sensación de una *correspondencia* entre la psique y el entorno, entre las percepciones que se tienen del mundo y la vida que adquieren en la ensoñación del sujeto. El espacio que se crea es “imaginado” aunque no por ello, menos vivido.

Para Bachelard, como poesía, la palabra tiene la facultad de disolver la dicotomía interior-exterior. La relación entre el hombre y la materia no es de subordinación, pues no se entiende ésta como “exterior” e inanimada, sino como parte del alma humana. El hombre forma parte del drama de la naturaleza y se asume como parte del mismo.

La ensoñación, por la magia del lenguaje, es dialéctica, permitiendo al afuera volverse al adentro y exteriorizarse en un afuera. <El poeta vive la inversión de la perspectiva del adentro y del afuera>¹²²

Tiempo

En la ensoñación poética la palabra además de ser imagen y de crear un propio espacio, funda un ritmo. De ahí que la categoría de tiempo difiera completamente de aquel que se concibe matemáticamente. También es opuesta a la noción de tiempo en la que se basa el capitalismo un vacío y exterior a nosotros, del que es imposible liberarnos o escapar.

Contra el correr inexorable de ese tiempo que fluye como el orden de “la vida que pasa lineal y continua”, Bachelard ubica el *tiempo vertical* de la poesía. Frente a los acontecimientos de la vida, que corren inconexos, la poesía debe asir el *instante* para dar imágenes del ser, del mundo y de la vida. “En un breve poema, debe dar una visión del universo y revelar el secreto de un alma, del ser y de los objetos al mismo tiempo”.¹²³

El poema es en sí una *unidad* hecha de *instantes* en los que convergen simultaneidades múltiples. La filósofa María Zambrano, dirá que en contraposición a la “unidad pensada” que propone el pensamiento racional griego, la poesía se basa en una “unidad de instantes” dispersos que, más que dar certezas, *sugiere* significados.

¹²² ídem p. 105

¹²³ ídem p. 226

La poesía era una herejía ante la idea de verdad de los griegos. Y también lo era ante su exigencia de unidad, porque traía la dispersión del modo más peligroso: fijándola.¹²⁴

Esa fijación de imágenes dispersas de la que nos habla María Zambrano, es muy parecida al “instante poético” que sugiere Bachelard, pues ambos hablan de ese lapso en que las percepciones del mundo que podrían aparecer como aisladas, son asidas por el poeta en una temporalidad distinta. En el poema se instaura un ritmo, un tiempo vertical hecho de instantes cuyo orden es interno.¹²⁵

Cuando decimos que el tiempo del poema tiene un “orden interno”, nos referimos a que éste no corre bajo marcos y referentes externos de temporalidad. A decir de Bachelard, el tiempo vertical debe *desligarse* de tres *marcos de duración*: A continuación se describen estos marcos en palabras de Bachelard:

- Los marcos sociales de duración: es decir, no referir el propio tiempo al de los demás.
- Los marcos fenomenológicos de la duración. A decir, no referir el propio tiempo al tiempo de las cosas.
- Los marcos vitales de duración: no referir el tiempo al tiempo de la propia vida.¹²⁶

Esa posibilidad de ir al centro de sí mismo y borrar los otros marcos de duración, solamente se suscita cuando hay sensaciones ambivalentes que *inmovilizan* el tiempo. Bachelard cita a Charles Baudelaire para expresar en su sentido más puro la ambivalencia que da origen a las imágenes poéticas: “Siendo muy niño, abrigué en el corazón sentimientos contradictorios: el horror por la vida y el éxtasis ante la vida”.¹²⁷

La ensoñación poética resulta de esta *experiencia* ambigua de las cosas, en la que profundiza el poeta para fundar un ritmo. Lo interesante de Bachelard es que justamente en esa ambivalencia basa la distinción entre el tiempo horizontal (de la vida que corre, del pensamiento con un orden cosecuente) y el tiempo vertical de la poesía. Esta ambigüedad que desencadena

¹²⁴ Zambrano, María Filosofía y poesía, op. cit. p. 47

¹²⁵ Bachelard, Gastón El derecho de soñar, op. cit, p. 229

¹²⁶ Bachelard, Gastón, “El instante poético y el instante metafísico” en El derecho de soñar, op. cit.

¹²⁷ Baudelaire, citado en ídem p. 232

una temporalidad distinta, nos recuerda a las nociones de “sagrado” y de “tiempo sagrado” que Rudolph Otto y Mircea Eliade encuentran en la experiencia religiosa.

La “experiencia” de lo sagrado, es para Rudolph Otto la simultaneidad de dos sentimientos: el sentimiento de espanto ante un *mysterium tremendum*, y el sentimiento de plenitud ante el *mysterium fascinans*¹²⁸. En la ambigüedad de esta experiencia, el hombre percibe su nulidad, está en presencia de algo que lo sobrepasa y que “no se parece a nada humano ni cósmico”¹²⁹.

Para expresar dicha experiencia, las posibilidades del lenguaje son insuficientes, pues nunca alcanzan a abarcarla en su totalidad. Y, no obstante, a través del lenguaje mítico, el hombre religioso hace un esfuerzo por hablar de lo sagrado, echando mano de los referentes de su espacio vital.

Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente del de las realidades <<naturales>>. El lenguaje puede expresar ingenuamente lo *tremendum*, o la *maiestas*, o el *mysterium fascinans* con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero esta terminología analógica se debe precisamente a la incapacidad humana para expresar lo *Ganz Andere*: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella.¹³⁰

Si bien, en el apartado de Benjamin mencionábamos que la “belleza” es la forma moderna que toma la “actitud cultural”, con Bachelard queda claro que, al igual que el mito, la poesía es siempre un intento de expresar una sensación de profundidad en los acontecimientos, de “hablar” sobre las experiencia ambigua de lo sagrado. Sorprende que la imagen de lo bello en los versos de Baudelaire, corresponda al sentimiento de lo sagrado. Bachelard cita un verso de “El Spleen de París” donde se expresa este sentimiento de ambigüedad del que parte el poema para fundar un ritmo opuesto al profano: “El estudio de la belleza es un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido”.¹³¹

Y, por otro lado, encontramos que, por su noción de temporalidad, la poesía se acerca al mito, pues ante la sensación ambigua y paralizante de lo sagrado, el ser humano moviliza las imágenes fundando un orden distinto del profano. Al igual que en la obra poética se funda una

¹²⁸ Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, citado en Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Orientalia, 1998, p. 13

¹²⁹ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Orientalia, 1998, p. 14

¹³⁰ Ídem, p. 14

¹³¹ Bachelard, “El instante poético...” op. cit.

temporalidad distinta (tiempo vertical) a través del ritmo de las palabras, del juego de imágenes y significados. Eliade plantea que el tiempo de lo sagrado –al no ubicarse en un momento específico sino ser un “tiempo ontológico por excelencia”¹³²- puede suscitarse a través del ritual: “Por medio de ritos, el hombre religioso puede <<pasar>> sin peligro de la duración temporal ordinaria al tiempo sagrado”¹³³.

La poesía conserva la capacidad del lenguaje mítico para suscitar la sensación de un momento de ruptura, un alto en los días, en que se necesita dar nueva vida al mundo. Ambos lenguajes se fundan en que hay que hacer un alto y revitalizar al mundo y la palabra, volver a “crear” las cosas.

Para Bachelard, dicho instante de creación en el que “despiertan” las imágenes inconscientes del ser humano, no es solamente pasión o sentimiento. Bachelard plantea que la dinámica de lo poético resulta justamente de la relación ambivalente entre dos opuestos: razón y pasión. Si cae en alguno de estos dos polos el poema no se logra: “En el instante apasionado del poeta siempre hay un poco de razón; en la negativa razonada siempre queda un poco de pasión”.¹³⁴

Digamos que el dinamismo de las imágenes poéticas resulta de esta ambivalencia razón-pasión que acontece en el poeta. Para Bachelard “El instante poético es conciencia de una ambivalencia”¹³⁵, que como decíamos, corre en un orden interno. Esta ambivalencia razón-pasión, es también la ambivalencia entre la búsqueda consciente y la entrega a lo sensible, que resulta en un tiempo que no es lo uno ni lo otro:

De una manera más intuitiva, la ambivalencia bien ligada se revela por su carácter temporal: en lugar de un tiempo viril y valiente que se lanza y que quiebra, en lugar del tiempo dócil y sumiso que lamenta y que llora, he aquí un instante andrógino. El misterio poético es una androginia.¹³⁶

Como habíamos dicho, Bachelard plantea la polaridad femenino-masculino en las imágenes, pero aquí vemos que también la descubre en términos de una temporalidad. Relaciona, pues, el tiempo femenino con una entrega a las sensaciones y ritmos de la naturaleza, y el tiempo masculino con la valentía y la acción. La armonía entre estas dos polaridades que dinamizan la

¹³² Eliade, Mircea. op. cit. p. 52

¹³³ ídem p. 53

¹³⁴ Bachelard, El derecho de soñar op. cit. p. 227

¹³⁵ ídem p. 227

¹³⁶ ídem p. 228

obra artística, nos recuerda la noción de “reconciliación” tan recurrente en el pensamiento de Adorno como una conciliación entre consciente e inconsciente que están escindidos desde el pensamiento de Occidente.

3.3 Imagen poética e imagen simbólica

El pensamiento de Gastón Bachelard ha sido clave para conformar un enfoque teórico para los estudios sobre la imaginación y las imágenes que históricamente manifiestan esta facultad humana. Por ello la breve revisión de los conceptos y supuestos fundamentales de este autor nos guiará en el análisis de la imagen poética que trataremos de interpretar en tres distintos poetas y sus contextos: *Ofelia*.

Nos ha parecido que la noción de imagen poética que describe Bachelard coincide con el concepto de “símbolo” que ha desarrollado toda una vertiente basada en el pensamiento de este autor. Principalmente desarrollada en el pensamiento de Gilbert Durand.

En el posterior análisis usaremos conceptos como “imagen poética”, que como vimos se retoma de Bachelard, pero también usamos el concepto de “símbolo” o “imagen simbólica” por lo que nos gustaría aclarar brevemente lo que entendemos por símbolo.

Durand sugiere que Bachelard, a través de la noción de *imagen poética*, nos habla de una dimensión donde el lenguaje, portador de imágenes, muestra la posibilidad que tiene el ser humano de imaginar. La imagen poética coloca al hombre más allá de una “formal” objetividad, permitiendo descubrir en los espacios más íntimos de su biografía personal, un conocimiento que lo trasciende, temas comunes en la psique humana.¹³⁷

La imagen poética estaría dentro de la dimensión del *símbolo* o *imagen simbólica*. Para Gilbert Durand, el ser humano dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa (la cosa misma se presenta en la percepción o en la sensación) y una indirecta, cuando la cosa no se presenta a la sensibilidad y para presentar el objeto es necesario un signo.

¹³⁷ Durand, Gilbert, La imaginación simbólica, Buenos Aires, Amorrortu, 1971 p. 80

Cuando el significado del signo es “inaccesible” y el significante sugiere “algo ausente o imposible de percibir” estamos en el terreno del *símbolo*. Cuando hablamos de símbolo sugerimos que el significante (objeto sensible) se ve rebasado por el significado, es epifanía en tanto “aparición de lo inefable por el significante en él”.¹³⁸

A través de una imagen concreta se refiere a un sentido inefable, no a un significado consensuado o prefigurado. Así, la relación entre el significante y el significado es siempre insuficiente. Y, no obstante, el significante hace “aparecer” un sentido secreto, nos remite a un sentido *lejano*, a un *misterio*.

El *símbolo* es la manera en que el ser humano se pone en relación con lo ausente o imposible de percibir, con lo que remite a un *sentido* a su existencia, más allá del racional o el práctico. Es la manera en que lo *inefable* adquiere un lenguaje, aspira a ponerse en relación con lo misterioso, lo “imposible de percibir”, “lo ausente”.

Al acercarnos al lenguaje del símbolo, hay que comprender que no se aspira a descifrar un significado acabado, sino a adentrarse a las “cualidades” a las que el significante nos remite. Cualidades que en muchos casos pueden aparecer como opuestas. Recordamos entonces que Bachelard nos decía que la imagen poética se dinamiza a partir de una tensión, de la reconciliación entre los significados opuestos.

El motivo del análisis que continúa es mostrar, a través de la imagen de Ofelia, cómo el lenguaje de la poesía, basado en el *símbolo* y en la *imagen poética* realiza una mirada sobre “lo femenino” distinta a la preponderante en el mundo moderno, circunscrita a una racionalidad instrumental.

Como apunta Adorno, el cuerpo femenino y sus cualidades se reducen, en el discurso científico, a “funciones orgánicas” y en los *mass media* a mercancía o a banal complacencia. La imagen de la mujer bajo estos lenguajes, diría Adorno, se iguala a una “naturaleza desencantada”, se le niega su capacidad de conocimiento profundo.

¿Qué ocurre con lo femenino en la modernidad? En una sociedad que no admite misterios y que más allá de comprender la naturaleza, la sensibilidad y la corporalidad como símbolos los

¹³⁸ Ídem p. 14

convierte en medios para la reproducción de lo existente, se empobrece la experiencia y la interpretación que mujeres y hombres tenemos de “lo femenino”.

¿Qué nos dice, más allá del lenguaje instrumental imperante, la poesía de lo femenino? Esa será la pregunta que guíe nuestro análisis sobre una misteriosa imagen que aparece reiteradamente en el arte moderno. Como se irá viendo Ofelia es una imagen poética que tiene que ver con la naturaleza, con la corporalidad, con el canto y la memoria, símbolos que aún pertenecen a lo femenino desde el lenguaje del arte.

Capítulo II

La “dulce Ofelia” de William Shakespeare

Uno de los objetivos de este trabajo ha sido vislumbrar que la poesía se presenta como un espacio en que el lenguaje rebasa la dimensión meramente instrumental (Adorno) y toca la dimensión espiritual humana (Benjamin). La poesía nos ofrece una interpretación del mundo abierta, que a través de las imágenes simbólicas, invita a interpretar los temas sociales y humanos con toda su ambivalencia, riqueza y profundidad.

Lo que ahora presentamos es el análisis de un caso en donde la imagen simbólica tiene tal resonancia, que es retomada por distintos poetas a lo largo de más de cuatro siglos. La imagen de Ofelia, en un principio planteada por Shakespeare, ha suscitado una profunda y basta reflexión sobre lo femenino en escritores de los más diversos contextos históricos y espacios geográficos.

Desde su aparición en *Hamlet, prince of Denmark*, a Ofelia se le han escrito los más bellos versos, venidos de la pluma de Arthur Rimbaud, Miguel de Unamuno, León de Greiff, Juan Gelman, Dulce María Lomniaz, Raimundo Correia, Alphonsus de Guimaraens, Rafael Herrera y Ana Merino; por mencionar sólo algunos. Entre las obras narrativas que la toman como inspiración se encuentra la novela de Lisa Klein “Ophelia”, el cuento de Carlos Fuentes “El amante del teatro”, y la obra teatral de Marco Antonio de la Parra “Ofelia o la madre muerta agua”. Ello aunado a los pintores y pintoras que le han dado vida en un cuadro, entre los cuales destacan: Eugene Delacroix, Arthur Hughes, John Everett Millais, Gabriel Rossetti, Dominico Tojetti, John William Waterhouse, Odilon Redon y Madeliene Lemaire.¹³⁹

¿Cómo es que una imagen simbólica sigue siendo la inspiración tan distintos artistas? La respuesta, tal vez, estaría en que a través de la imagen de Ofelia los artistas actualizan, en cada contexto, imágenes simbólicas con gran arraigo en nuestro inconsciente, mismas que toman un rostro distinto en cada época y para cada poeta.

Como bien nos dice Bachelard, la imaginación poética “deforma” la realidad inmediata para mostrarla con su riqueza y profundidad. En las distintas Ofelias vemos cómo esta imagen femenina no corresponde a la interpretación imperante de “lo femenino” en el contexto de cada

¹³⁹ En el apéndice de este trabajo se enlistan, por orden cronológico, una serie de obras poéticas también dedicadas a Ofelia.

autor, y que su belleza no es solamente “complaciente” al espectador. Ofelia –doncella, loca o muerta- nos fascina recitando versos con su corona de flores, sus versos y su laúd, y nos inquieta hundiéndose en las aguas mientras canta melodías. Esta imagen se ha convertido en un enigma que nos lleva a mirar lo femenino más allá de lo que directamente podríamos juzgar desde los distintos momentos y contextos sociales. Es muestra de que la poesía trasciende los contextos históricos más restringidos en cuanto a la interpretación de lo femenino. Ahí el arte es, decía Adorno, un espacio de resistencia.

Con base en los tres enfoques teóricos que se expusieron en el capítulo anterior, se presenta a continuación un análisis de Ofelia en la poesía, pues hemos hablado sobre todo del lenguaje a través de la palabra. No se podía abarcar a profundidad la gran cantidad de poemas que encontramos para esta doncella, por lo que se han elegido tres de ellos, pues muestran con claridad cómo la imagen se va transformando para cobrar actualidad en tres momentos de la modernidad. Se intentará analizar las siguientes versiones:

- La Ophelia de *Hamlet: prince of Denmark* de William Shakespeare. (S. XVII).
- *Ophelie* de Arthur Rimbaud. (S. XIX).
- *Ofelia* de Juan Gelman. (S. XX).

En el análisis que se presenta, se han destacado las tensiones y polaridades de la imagen en los distintos contextos, así como los elementos sociohistóricos y biográficos que nos ayudan a comprender más a fondo la Ofelia de cada autor. Retomamos los siguientes puntos de las tres propuestas teóricas en las que nos basamos:

De T. W. Adorno:

- En la modernidad, el arte puede ser un espacio de negación, que da un conocimiento de lo humano más allá de las categorías del pensamiento racional-instrumental imperante.
- La obra artística no se deduce de manera directa a un contexto histórico sino que mantiene una relación de tensión con el mismo.
- La poesía es la “reapropiación” del lenguaje, una resistencia a los significados imperantes, ente ellos, el significado de lo femenino.

De Walter Benjamin:

- En la poesía se muestra la “dimensión espiritual” del lenguaje y la necesidad humana de dar un sentido trascendente a la realidad.
- La poesía, como “lenguaje del nombre” tiene su fundamento en la relación mimética que hace el hombre con la naturaleza. Al dar nombre, el ser humano reconoce a lo otro y lo inserta en su realidad espiritual.
- La poesía es el lenguaje de las “correspondencias”, en ella el hombre encuentra afinidad con las imágenes de la naturaleza.
- El lenguaje poético manifiesta la facultad mimética del ser humano como ocurría en la narración mítica.
- La imaginación es aquella “otra forma” de interpretar la realidad que resiste a los mecanismos del olvido de la modernidad.

De Gaston Bachelard:

- La imagen poética o imagen simbólica es suscitada por los elementos materiales (fuego, aire, tierra, agua).
- La imagen poética es ambivalente y se dinamiza a través de polaridades.
- La imaginación es un recordar genuino que liga al ser humano con su memoria arquetípica.
- La fuente de la poesía son las imágenes míticas.

Como se verá, analizar la imagen de Ofelia en sus distintas facetas significa también profundizar en la imagen de lo femenino. Siguiéndola en su recorrido, damos cuenta de las pistas que nos da para comprender el problema de lo femenino en la modernidad, desde la profundidad que la imagen simbólica nos permite.

1. ¿Quién es Ofelia?

La primera aparición de *Ophelia* fue alrededor del año 1606 en la tragedia *Hamlet, prince of Denmark* de William Shakespeare. Se ha encontrado que la historia narrada en esta tragedia tiene sus raíces en el mito de Orestes –enunciado por Homero y Esquilo-, en donde el protagonista, al igual que Hamlet, tiene como destino vengar la muerte de su padre. La obra de Shakespeare tiene como antecedente directo una versión medieval titulada *Amleth* que figura en la *Historia dánica*, escrita en latín en el siglo XII por el historiador y eclesiástico Saxo Grammaticus. Dicha versión fue adaptada por Francois de Belleforest para el quinto volumen de sus *Histoires tragiques* (1559-1570).

Se sabe que los dramaturgos isabelinos conocían la obra y que fue interpretada en Londres entre 1587 y 1589 en una versión –ahora llamada *Tragedy of Hamlet* o *Ur-Hamlet*- que sólo se conoce a través de una reseña escrita por Thomas Lodge.¹⁴⁰

Lo interesante para nuestra investigación, es que en ninguna de estas versiones anteriores figuraba el personaje de *Ophelia* como ahora lo conocemos. La doncella no portaba ese nombre ni tenía rasgos afines con la de Shakespeare.

En la vieja crónica de Saxo Grammaticus del siglo XII, el fallecido rey se llamaba Horwendil; la reina cómplice de su asesinato, Gerutha; sus hijos, Hamlethus; el asesino y usurpador, Feng. El equivalente de Ofelia era una amiga de la infancia de Hamlethus. En sus *Historias trágicas*, Francois Belleforest (1530-1583), que se inspira en el cronista danés, tampoco la llama Ophelia, y la presenta como una mujer intrigante que actúa de acuerdo a sus propios intereses¹⁴¹

Sólo hasta la tragedia de Shakespeare aparece la enamorada de Hamlet como ahora la conocemos.

Una tesis muy difundida plantea que el personaje de Ofelia pudo estar inspirado en el caso de Katherine Hamlet, una joven originaria –al igual que Shakespeare- de Stratford-upon-Avon. La jovencita se ahogó en el río cuando quería acarrar agua y recoger algunas flores. La policía declaró

¹⁴⁰ Prado Zavala, Jorge J, *La máquina Müller: el drama como puesta en crisis de la historia*, en Acta poética No. 24-1: Poéticas del teatro, la música y la literatura, ISSN 0185-3082, p. 196.

¹⁴¹ Brunel, Pierre y Loambo Philoméne, “Ophelia” en Brunel, Pierre (Comp), en Dictionnaire des mythes féminines, Rocher. Original en francés, Traducción inédita de Rodrigo Villegas Mendoza.

que la joven no merecía santa sepultura porque se trataba de un suicidio. Como veremos, el dilema entre suicidio o accidente se conserva en el personaje de Ofelia.¹⁴²

Si bien, jamás podremos saber con certeza cuáles fueron los motivos que llevaron a Shakespeare a incluir este personaje en su tragedia, lo que sí sabemos es que en él incluyó algunos de los rasgos característicos de las mujeres de su tiempo y los valores morales que se les exigían. Aunado a ello, a través del personaje de Ofelia, el dramaturgo tocó cuestiones de gran controversia en su contexto tales como la locura y el suicidio.

1.1 El nombre de *Ophelia*

Es también una incógnita el motivo por el cual Shakespeare nombró a su personaje *Ophelia*. Tampoco se conoce con certeza de dónde proviene el nombre y su significado, pues se han propuesto varias teorías.

Una de las teorías más aceptadas fue formulada en 1876 por C. Elliot Browne, quien halló que el nombre aparecía en la forma “Ofelia” en “li Arcadia”, novela pastoril renacentista de Jacopo Sanazaro.

En dicha novela, escrita en italiano alrededor de 1500, “Ofelia” es el nombre de uno de los amorosos pastores que guían a las ovejas. Según Browne, la novela de Sannazaro pudo haber despertado interés en Inglaterra debido a la publicación de la “Arcadia” inglesa de Philip Sydney's en 1590. De ahí que se piense que el nombre “Ophelia” que aparece en la tragedia shakespeariana es una variación inglesa del nombre de origen italiano. Lo anterior es muy probable pues hay muchos otros nombres de origen romano en *Hamlet, prince of Denmark*¹⁴³.

En cuanto al significado del nombre, la etimología griega sólo ofrece algunas pistas. El nombre podría tener su origen en la raíz *aphelia* que significa inocencia, o tal vez de *ophelos* “la que necesita gran auxilio” que significa también “útil”. Es igualmente probable que el nombre sea un derivado de *ophis* que convertiría al personaje de Shakespeare en una mujer-serpiente.¹⁴⁴

¹⁴² Ídem.

¹⁴³ Ídem.

¹⁴⁴ Ídem.

2. El contexto socio-histórico de William Shakespeare

Mucho se ha escrito sobre la vida de Shakespeare, e incluso algunos detalles de su biografía siguen a debate o son desconocidos. Por lo anterior, lo que ahora nos proponemos no es hacer una descripción exhaustiva de su contexto histórico y biográfico, sino mencionar aquellos elementos del mismo que nos pueden ayudar a profundizar y comprender a Ofelia y a la tragedia en la que se enmarca.

William Shakespeare nació en Stratford-upon-Avon, Warwickshire, en el año de 1564, y los registros de entonces indican que fue bautizado un 26 de abril. Pasó veinticinco años de su vida (c. 1588-1613) trabajando como dramaturgo y actor en Londres mientras mantenía su casa y su familia en su pueblo natal.

En ese entonces, Inglaterra era un reino de apenas cuatro o cinco millones de habitantes, siendo Londres un importante centro de comercio¹⁴⁵. En el periodo en el que vivió William Shakespeare, el reino se enfrentó a momentos históricos cruciales y a situaciones muy controversiales, pues la vida del dramaturgo se desarrolló entre el reinado de Isabel y la subida al trono de Jacobo I.

La vida de Shakespeare transcurrió, entonces, en una Inglaterra llena de incertidumbres, conflictos y múltiples transformaciones. La transición entre el Siglo XVI y el XVII se caracterizó por un gran crecimiento del capitalismo naciente, que en conjunto con otros grandes cambios sociales y políticos como la Reforma protestante, convierten este periodo en un momento crucial para la modernidad. Investigadores de todo el mundo que estudian la producción literaria y el contexto social de entonces han dado en nombrar este periodo como "The Early modern England".¹⁴⁶

¹⁴⁵ Oliva, Salvador, Introducción a Shakespeare, Barcelona, Península, 2001, p. 10.

¹⁴⁶ Entre dichos estudios se encuentran:

- Scarsing, Selene. Translating women in early modern England: gender in the Elizabethan versions of Boiardo, Ariosto and Tasso, Ashgate Publishing Co. Portland, 2011.
- Laoutaris, Chrin, Shakespearean Maternities: Crises of Conception in Early Modern England, Edinburgh University Press, 2008.
- Murphy, Jessica, *Pushing through Paradox: Conduct Literature and the Making of the Virtuous Woman in Early Modern England*, University of California, 2009 en www.proquest.umi.com

En el cambio de Siglo, el escenario social se vio abruptamente transformado por la emergencia de la clase mercantil que despertó un desarrollo industrial acompañado de un gran interés por el conocimiento científico, tecnológico y geográfico ante la búsqueda de nuevas ganancias y mercados. Los propios padres de William Shakespeare pertenecían a esta clase, cuya vida y quehacer intelectual cada vez se distanciaban más de los métodos y espacios de la antigua Europa medieval.

Las críticas a la Iglesia y una suerte de ola de escepticismo hacia tradiciones muy arraigadas caracterizaron este periodo, entre el pueblo existía un sentimiento hostil hacia el papa y su intervención en los asuntos de Inglaterra.¹⁴⁷

El desplazamiento de la Iglesia Católica Romana por el Protestantismo era ya una realidad desde el reinado de Enrique VIII (padre de Isabel) y la ruptura del reino con el papa había significado la venta de las tierras del clero a la incipiente clase burguesa. Los conflictos entre los nobles y la nueva clase mercantil atraviesan todas las obras de Shakespeare.¹⁴⁸

No obstante, ello para nada significó una menor centralización del poder ni una mejora entre la calidad de vida de los estratos bajos quienes eran constantemente azotados por hambre y epidemias. El poder se concentraba en la corona y en los Señores regionales en la Corte de Londres que creaba impuestos e imponía castigos a los opositores a diestra y siniestra.¹⁴⁹

Fue en este contexto que se desarrolló un fenómeno tan maravilloso como interesante, el ahora llamado “teatro isabelino”.

2.1 Shakespeare, el teatro isabelino y el medio social

Shakespeare vivió una época en que Londres comenzó a impregnarse de un nuevo teatro, que pronto transformó la vida de gran parte de los pobladores. El teatro ya no era aquel de las antiguas tradiciones pues se había alejado cada vez más de la influencia de la Iglesia tanto en los espacios en los que se representaba, como en los propios temas.

¹⁴⁷ Kenneth, McLeish y Urwin, Stephen, , Shakespeare, una guía, Buenos Aires, AH Editora, 1999, p.7.

¹⁴⁸ Oliva, Salvador. Introducción a Shakespeare op. cit. p. 65.

¹⁴⁹ Kenneth, McLeish y Urwin, Stephen, , Shakespeare, una guía op. cit. p. 13.

Se sabe que en Inglaterra existieron tres tradiciones teatrales que influenciaron directamente al teatro isabelino. Por un lado, las obras conocidas como “misterios (mystery plays)” que desde el Siglo XIV se interpretaban en fiestas religiosas, principalmente en el día del corpus christi. Este tipo de teatro tuvo tres siglos de vida, y en él distintos representantes de los gremios fungían como actores. No obstante, a lo largo de estos trescientos años los temas que se llevaban a escena pasaron de tener contenidos propiamente religiosos, a escenificar situaciones de la vida cotidiana¹⁵⁰.

Otra tradición teatral, que es la influencia principal del teatro isabelino fueron las llamadas “obras morales” (morality plays) en las que ya participaban personas exclusivamente dedicadas al teatro. El contenido de estas obras casi siempre era una suerte de alegoría que buscaba dar una instrucción moral al espectador, pero más allá de eso, abordaba en su argumento profundos conflictos éticos y existenciales del ser humano. Estas obras se presentaban ya al margen del espacio de las Iglesias o templos y se escenificaban en locales cerrados.

La tercera tradición que existía entonces era el teatro de Interludio, que consistía en un tipo de teatro en donde actores profesionales representaban las obras en fiestas y cenas en casa de nobles o cortesanos, y cuyo acceso era ampliamente restringido.¹⁵¹

Como habíamos mencionado, el medio social era de gran efervescencia, por lo que el nuevo teatro dio cabida a la escenificación de problemas políticos, temas históricos y -principalmente- abordaba los conflictos existenciales y problemas cotidianos de la población de Londres.¹⁵²

Las obras ahora eran representadas en los patios de las posadas, que se cerraban durante la escenificación, y causaban sensación entre los pobladores al punto de que la gente los visitaba con mayor frecuencia que a la Iglesia, por lo que eran vistos como un peligro para el clero.¹⁵³

Tal fama cobraron las escenificaciones teatrales en los patios, que para 1574 el Ayuntamiento de Londres comenzó a buscar ganancia de ellos cobrándoles por ocupar esos espacios y tachando las escenificaciones de “prácticas de incontinencia”.

¹⁵⁰ Oliva, Salvador. Introducción a Shakespeare op. cit. p. 17.

¹⁵¹ ídem p. 20

¹⁵² ídem

¹⁵³ ídem p. 26

Así, se buscó rentar espacios dedicados propiamente a la escenificación teatral. El primer teatro de Inglaterra “The Theatre” fue fundado en 1576 por un carpintero que dejó su vida anterior para alquilar un terreno y convertirse en actor. Ello nos da una idea de la dimensión del fenómeno y de la manera en que el teatro iba transformando la vida de los pobladores. Pronto la iniciativa de este carpintero comienza a imitarse y se crean “The Courtain”, “The Rose” y “The Swan”. La compañía en la que Shakespeare trabajaba como actor y director “The Chamberlain’s Men” actuaba en el teatro “The Globe” que se construyó en 1599 con la madera que quedó de un incendio ocurrido en The Theater¹⁵⁴.

En ese momento histórico particular, con sus cambios y contrastes, el teatro se convirtió en un espacio en donde los pobladores veían en escena situaciones allegadas a su contexto directo, a sus preocupaciones vivenciales. No es aventurado decir que el teatro acompañó y promovió muchos de los acontecimientos de la vida social de entonces, como afirma McLeish-Unwin:

La extraordinaria vitalidad y fluidez intelectuales del teatro del último periodo isabelino y del teatro jacobino lo convirtieron en un medio ideal no sólo para reflejar el movimiento dinámico de una sociedad de vertiginosos cambios sino también, quizás, para articular y contribuir a dichos cambios.¹⁵⁵

Lo anterior se puede afirmar pues se sabe que la audiencia de los teatros no era necesariamente de clase alta; los precios eran muy variados, si bien no todos podían pagar, un amplio sector de clase baja podía asistir a las funciones.

Los teatros públicos tenían una audiencia grande y variada. Los precios en The Globe oscilaban entre un penique (para los que asistían de pie) y seis peniques (asientos de galería de la planta alta, en los Lords’ Rooms). El teatro lleno habría albergado hasta 3000 personas(...).¹⁵⁶

Las familias nobles, por su parte, tenían sus propios grupos de actores. Es bien sabido que la compañía de Shakespeare fue contratada por Jacobo I en 1603 para actuar en la corte una vez al mes, cambiando su nombre por compañía “The Kings Men”.¹⁵⁷

¹⁵⁴ ídem p. 31

¹⁵⁵ Kenneth, McLeish y Urwin, Stephen, Shakespeare, una guía (op. cit.) p. 12.

¹⁵⁶ ídem p. 11.

¹⁵⁷ Oliva, Salvador. Introducción a Shakespeare (op. cit.) p. 33.

Es importante resaltar que los dramaturgos de los periodos isabelino y jacobino escribían sus obras para que fueran representadas en su contexto inmediato y buscaban tocar temas que cobraran fuerza para la audiencia de su tiempo. Incluso a obras clásicas o leyendas, se les daba un matiz de actualidad, ya sea introduciendo un personaje o un drama específico.

No podríamos entender la importancia de la relación entre la sociedad de Londres y el teatro sin mencionar que en las tragedias y comedias se mostraban los conflictos, experiencias y preguntas humanas más difíciles de abordar, mismas que cobraban voz, con todos sus matices, en escena. El teatro se muestra como un espacio en que se puede hacer frente a los sentimientos más ambiguos de la condición humana ya sea cómica o trágicamente.

La tragedia isabelina y jacobina conservaba de la tragedia griega aquella posibilidad de que el espectador se viera frente a frente con las cuestiones más ocultas de su alma. Como apunta Salvador Oliva: “El arte de la tragedia consiste en representar de una manera soportable nuestras experiencias más perturbadoras, que antes el miedo se había ocupado de filtrar o disfrazar”.¹⁵⁸

No obstante, a diferencia de las tragedias griegas, las del periodo isabelino y jacobino están preñadas de una idea del cristianismo: el libre albedrío. En las tragedias de Shakespeare los personajes caen por su propio albedrío, forjan su destino aunque muchas veces no se den cuenta. El libre albedrío es trágico al mostrarse como la posibilidad de caer presa de las debilidades humanas, de los celos, la sed de venganza, la vanidad, el orgullo o la ingenuidad¹⁵⁹.

Otro punto que le da especificidad a las obras isabelinas es el uso del lenguaje dentro de la obra. Las tragedias de este periodo están escritas en verso blanco, pero de una manera que rompía los esquemas de las formas previas de versificar. El verso blanco, consiste en pentámetros yámbicos sin rima

(...)un pentámetro yámbico consta de un modelo de cinco pies y diez posiciones. Cada pie tiene una posición débil seguida de una posición fuerte. A la primera le corresponde una sílaba átona y a la segunda, una sílaba tónica.¹⁶⁰

Christopher Marlowe (1564-1593), fue el primero en introducir variedades lingüísticas al verso blanco, que Shakespeare ya hace con genialidad consiguiendo una gran libertad

¹⁵⁸ ídem p. 23.

¹⁵⁹ ídem p. 22

¹⁶⁰ ídem p. 24

expresiva.¹⁶¹ Marlowe fue la primera voz del Renacimiento que dejó atrás las restricciones en la creación de las obras, abriendo las posibilidades para la versificación y creando un nuevo lenguaje poético.

Teatro y poesía se unieron en el turbulento periodo isabelino, conformando una manifestación artística que rompió con los temas abordados anteriormente en el teatro, revolucionando a su vez los recursos literarios y estéticos. Su íntima relación con la audiencia nos lleva a pensar que no era fortuito incluir un personaje en la obra, cada dramaturgo buscaba, a través de sus personajes, tocar las inquietudes, intrigas y dramas más complejos del alma de sus contemporáneos, aquellos temas difíciles de abordar que subyacían en el mundo humano y social. El personaje de Ofelia no fue la excepción.

3. La mujer en tiempos de Shakespeare

El paso del Siglo XVI al XVII es un momento crucial para comprender el papel de la mujer, y la imagen cultural de lo femenino en el mundo moderno. En esta etapa se gestó toda una transformación en Occidente, que permeó los ámbitos cultural, familiar, político y social. La modificación en la imagen cultural de lo femenino significó, dentro de este proceso, uno de los fenómenos más complejos.

Las obras de Shakespeare son, en ese sentido, una fuente invaluable para comprender a profundidad cómo en el S. XVII las concepciones medievales y renacentistas, al lado de la emergencia del capitalismo y la incipiente racionalidad científica, se conjugan hasta desembocar en otra concepción de lo femenino.

Estamos, pues, en los albores de una sociedad moderna que proclamará como ideal universal “la razón” y al hombre como el dueño de la misma:

(...) proclama como ideal la universalidad de la razón y, con todo, en la práctica, quien se apropia de ella es el hombre. (...) Se establece una contraposición entre cultura y

¹⁶¹ ídem p. 24

naturaleza colocando al hombre en el plano de la cultura y a la mujer en el de la naturaleza.¹⁶²

En términos generales, podemos decir que a inicios del Siglo XVII en Europa comienza a prevalecer una concepción de la mujer asociada a la “naturaleza”, entendiendo esta última desde la perspectiva del cristianismo y desde el pensamiento científico. El cristianismo de la época equiparaba a la naturaleza con “la debilidad humana”, con “el pecado” y con “la carne” sobre los cuales –pugnaba– la razón debía imponer su dominio.

Por su parte, en este mismo Siglo científicos como Francis Bacon¹⁶³, planteaban que la naturaleza era un ente casi mecánico, cuyas leyes el hombre debía conocer para establecer su dominio. Lo impreciso e imprevisible de la naturaleza era viable a ser entendido por la razón, a fin de hacerlo predecible y controlable.

La naturaleza que se consideraba, desde tiempos inmemoriales, una fuente de conocimiento sagrado, en el Occidente moderno se asoció a la “irracionalidad”, al caos, a la debilidad humana y al pecado. En el mejor de los casos, la naturaleza será vista como un instrumento a merced de las necesidades del hombre. Lo mismo ocurrirá con la imagen imperante de lo femenino y del cuerpo de la mujer.

Para el hombre moderno, el cuerpo no es más una fuente de conocimiento. La mujer no encuentra en su cuerpo el depositario de un conocimiento trascendente, una correspondencia con los ciclos lunares, con los ciclos de vida-muerte que suceden en las estaciones del año. Desde el pensamiento preponderante del Siglo XVII, la mujer debía asumir que su cuerpo era la principal fuente de pecado, distractor del hombre del camino del conocimiento. Incluso las funciones naturales del cuerpo femenino (como concebir, menstruar y parir) se asociaban con el castigo y la vergüenza¹⁶⁴.

¹⁶² Duch, Lluís; Melich Joan-Carles; Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana 2/2, Trotta, Madrid, 2004.

¹⁶³ Adorno, Theodor; Horkheimer, Max, Dialéctica de la Ilustración, AKAL, 2000.

¹⁶⁴ Baring Anne, Cashford Jules, Eva y la naturaleza en El mito de la Diosa, México, FCE-Siruela (coedición), 2005, p. 613-617.

Según Laoutaris¹⁶⁵, la incipiente práctica científica y médica de los siglos XVI y XVII no escapó de esta interpretación. Los primeros cirujanos describían el acto del nacimiento -antes un ámbito exclusivamente delegado a la mujer, a las parteras y ayudantes- como un acto monstruoso y escabroso¹⁶⁶. Laoutaris nota que había una suerte de demonización de la fecundidad como acto orgánico, ligada a una idea de castigo sangriento y doloroso.

Bajo el pensamiento imperante en la Inglaterra de Shakespeare, y en los albores de la modernidad misma, la mujer es el “reflejo” de la naturaleza y del cuerpo como castigo, marca y vicio. En *Hamlet, prince of Denmark* encontramos diálogos en los que permea esta idea, mismos que se retomarán más adelante. Mencionamos, por ejemplo, cómo Hamlet proscribió frente al fantasma de su padre:

Hamlet: (...)sólo tu mandato vivirá en el libro y volumen de mi cerebro, sin mezcla de materia vil.¹⁶⁷

La mujer, ligada a “lo natural” aparece como “objeto a dominar”. Subyace una idea de la mujer como criatura “sin razón”, como un ser inestable “fuera de sí por naturaleza”, de impulsos y sentimientos exaltados¹⁶⁸.

El género femenino encarnaba las pasiones, los afectos, las emociones exaltadas, lo mágico y lo sospechoso; para decirlo en pocas palabras, la mujer era todo aquello que escapa a la razón. En una sociedad en donde la idea del hombre “racional” y controlador se deslinda de los apegos y los afectos que “estorban” en la realización del éxito público, a la mujer se le adjudican las emociones y sensaciones. La mujer ocupa ese espacio “privado” del que nadie debe saber, ni debe dar lugar a hablar.

En el Siglo XVII, la mujer es el ser “detrás de las paredes”, quien resiente callada los problemas de la familia, así como sus propias emociones y deseos. Resguarda las sensaciones “ocultas” y “contenidas” del mundo social.

La mujer (entonces asociada a naturaleza, cuerpo, sexualidad, emoción, pasión, misterio...) encarna “lo incomprensible”, el “misterio” frente al cual, el hombre racional de Occidente tiene

¹⁶⁵ Laoutaris, Chrin, Shakespearean Maternities: Crises of Conception in Early Modern England, op.cit.

¹⁶⁷ Shakespeare, William, *Hamlet: Príncipe de Dinamarca* en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1960, p. 232

¹⁶⁸ Lipovetsky, Giles, La tercera mujer, p. 28

una actitud de sospecha. Para el pensamiento racional instrumental “No debe haber ningún misterio, pero tampoco el deseo de su revelación”¹⁶⁹.

Bajo el pensamiento preponderante del Siglo XVII, el que refleja y critica Shakespeare, la mujer es un ser manipulador y caprichoso, que busca su propia satisfacción y que “aparenta” ser de otro modo. Un ser “frágil” que se fabrica rostros nuevos para salirse con la suya. Un ser “sospechoso”:

Hamlet: Ya sé cómo son ustedes. Dios os ha dado un rostro, y ustedes se han fabricado otro (...) y han hecho de su desenfreno su ignorancia.¹⁷⁰

A ojos de este siglo, la mujer es “débil”, “sensible” y “dramática”, pero también peligrosa porque está a expensas de sus emociones y responde a ellas. Su belleza es peligrosa y “tentadora”, la buena mujer es la que se guarda de las pasiones del mundo, pues se considera que es vulnerable a caer. Es el género que “no se pertenece a sí mismo” porque “está fuera de sí”. Lo que le quedaba a la mujer era ser “virtuosa”, lo cual abordaremos en el siguiente apartado.

Ahora bien, pese a que esta era la imagen preponderante de lo femenino, no desaparecieron del todo las imágenes que ligaban lo femenino con divinidad y no como “sustancia secundaria” o “naturaleza caída”. En el cristianismo prevaleció la imagen de la Virgen María, cuya “belleza sublime” invocaban fieles y sacerdotes sin reservas. María era una imagen de vida, de ternura, de dulzura, de virtuosismo.

No obstante, María no aparecía como una Diosa, tampoco era una imagen de la naturaleza sagrada (como las antiguas diosas de los animales, de la fecundidad, y de la sexualidad). Al contrario, era un ser único que había escapado del “pecado original”, virgen e “inmaculada”.

Por otro lado, el Renacimiento había dejado el germen de una imagen de la “mujer divina” que se resguardó en el arte y que artistas del Siglo XVII como Shakespeare tenían muy presente.

El Renacimiento privilegia la belleza y el amor comprendidos neoplatónicamente¹⁷¹ encarnados en la mujer. Renacentistas como Cornelius Agrippa, Frienzuola, Ronsard, Pierre Darmon, Heinrich Cornelius, Ficino, Brantome, Chevalier de l’Escaie, Erasmo, Moro, Montaigne;

¹⁶⁹ Adorno y Horkheimer, Dialéctica de la ilustración, op. cit.

¹⁷⁰ Shakespeare, William. op. cit. p.240

¹⁷¹ Duch, Lluís, op. cit.

encontraban en la mujer la personificación suprema de la belleza, y por tanto, un vínculo con lo divino.

La mujer aparece en estas obras como un “ángel superior” un ser sublime cuya belleza remite al mundo de “las formas ideales”. La hermosura del cuerpo femenino es un medio de elevación, una manifestación de la perfección y la sabiduría divinas¹⁷².

La imagen misma de la mujer encarnaba, para ellos, el ideal del “amor” en el sentido platónico. El cuerpo femenino pierde su sombra de “pecado y debilidad” para mostrarse ahora como la manifestación de la armonía divina. En el Renacimiento germina una idea de la mujer como el sexo asociado a la “belleza y al amor sublime” que había dejado huella en la cultura del S. XVII.

En efecto, este amor que lleva al hombre a lo sublime tiene su referente medieval en el llamado “amor cortés”, aquel que desafía las normas sociales establecidas. Es el amor a un ideal, que como tal, nunca se alcanza, pero que mueve a la búsqueda amorosa entre un amante y otro.

Recordemos que en la Edad Media, el ideal del amor se configuró en la tensión entre las tradiciones paganas (cátaros, principalmente) y la visión cristiana¹⁷³.

El cuestionamiento de la idea “noble” del amor, de la mujer y del matrimonio como convención social aparece en varias tragedias de Shakespeare (como Romeo y Julieta) y, como se verá más adelante, Hamlet no fue la excepción. Tanto Julieta como Ofelia personifican (en alguna de sus facetas) esa “dama divina”, símbolo del amor que nunca se puede alcanzar y que se torna imposible en el marco de las normas sociales.

Y es que, muy a pesar de la imagen del matrimonio que las clases acomodadas practicaban a inicios del XVII; los juglares no habían dejado de cantar con la lira a “la bella dama”, a “la bella divina”. Ella era la inspiración de cantos que, desde la poesía trovadoresca medieval anterior al S. XV, tuvo como tema central la poesía del amor en la que, la noción de amor, frente al matrimonio, se planteaba como amor-pasión.

¹⁷²Lipovetsky, op. cit. p. 106

¹⁷³ Rougemont, Denis de, Amor y Occidente, México, Leyenda, 1945.

En el marco de estas miradas hacia la mujer, que se debatía entre “la fuente del pecado” y la “divina imposible”, aparece la dulce Ofelia de Shakespeare. En esta doncella - inocente, loca, enamorada- el poeta nos regala una de las imágenes femeninas más intrigantes del arte moderno.

3.1. La “mujer virtuosa” en tiempos de Shakespeare y el personaje de Ofelia

El mundo femenino tenía un lugar en el escenario. Personajes trágicos tan fascinantes como Lady Macbeth, Julieta, Paulina, Desdémona, Gertrudis y Ofelia, -por mencionar algunos- juegan un papel fundamental en las obras de Shakespeare, incluso protagónico en algunos casos. Los personajes femeninos de Shakespeare han dado pie a un amplio abanico de análisis, ya sea como objeto de estudio de filólogos, psicoanalistas, filósofos, etc; o como fuentes clave para trabajos recientes que investigan el papel de la mujer en la Inglaterra de la temprana modernidad capitalista.

Lo que es cierto es que la cuestión femenina inquietaba e intrigaba a Shakespeare. Los grandes contrastes entre personajes femeninos, y las ambivalencias en cada uno de ellos, atraviesan prácticamente toda la obra del poeta y dramaturgo, dándonos qué pensar acerca de lo que ocurría con la imagen de la mujer y de lo femenino en su contexto histórico social. Es cierto que los personajes de Shakespeare no reflejan directamente la realidad de las mujeres en su tiempo, pero logran mostrar rasgos típicos, conflictos y temas específicos a los que muy probablemente se enfrentaban.

Pensemos por ejemplo en Ofelia, quien recibe al principio de la obra *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, todos los consejos y advertencias que una doncella debía seguir para convertirse en la “mujer ideal” según los patrones de ese momento histórico. Dice Polonio, el padre de Ofelia:

Polonio: (...) De hoy en adelante procura ser más precavida de tu presencia virginal. Pon tu coloquio a precio más alto que el que implica una insinuación. En cuanto al príncipe Hamlet, solamente creas de él que es joven y que tiene más rienda suelta para andar que la que a ti te es concedida.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Shakespeare, William, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1960, p.229

Si bien el destino del personaje no va a ser convertirse en la “mujer ideal”, la imagen de Ofelia siempre va a estar en tensión con esta expectativa. Por eso es tan importante buscar, aunque sea a través de rasgos muy generales, qué se esperaba de las mujeres en este momento, y que la imagen simbólica de lo femenino abre el lenguaje poético de Shakespeare.

Al preguntarnos sobre la mujer en el contexto de Shakespeare y por su lugar en lo social la primera cosa que llama la atención es que los personajes femeninos eran interpretados por hombres adolescentes, pues no estaba permitido que las mujeres pisaran el escenario. Al respecto comenta Oliva:

El hecho de que los papeles femeninos fueran representados por muchachos que todavía no habían cambiado su voz no era una convención sino una norma de los códigos morales de la época. Era tan simple como eso: no se consideraba adecuado que las mujeres subieran al escenario. Esta cuestión tiene implicaciones y consecuencias importantes. Ni en Francia, ni en Italia, ni en España las mujeres tenían prohibido subirse a un escenario.”¹⁷⁵

Lo anterior tal vez radicaba en que los códigos morales a los que alude Oliva marcaban que el ámbito de la mujer se restringía al hogar. Toda la educación de las mujeres se circunscribía a este espacio “detrás de las paredes” y todo papel en la vida pública era desempeñado por los hombres. De ahí que lo femenino aludiera a lo hogareño, lo íntimo y privado, así como también a lo misterioso. Las mujeres cuya vida se desenvolvía en el ámbito público eran vistas en el mejor de los casos como mujeres “comunes” (que refiere a la clase social directamente), o se les relacionaba con la prostitución.¹⁷⁶

Las mujeres “buenas” eran aquellas cuya vida transcurría en el hogar, las que no causaban revuelo ni desataban las habladurías en la gente. Incluso en las tragedias shakespearianas el espacio de las mujeres “se construye casi completamente en términos del privado mundo del deseo.”¹⁷⁷

¹⁷⁵ Oliva, Salvador. Introducción a Shakespeare, op. cit. p. 36

¹⁷⁶ Jessica C. Murphy, Conduct Literature and the Making of the virtuous woman in Early Modern England, University of California p. 89

¹⁷⁷ Laoutaris, Chrin, Shakespearean Maternities: Crises of Conception in Early Modern England, Edinburgh University Press, 2008 p. 15

El personaje de Ofelia no es el de una mujer que intervenga en el ámbito público, e incluso se le hacen advertencias de no “dar de que hablar” y permanecer en el hogar atendiendo a sus ocupaciones sin dar lugar a “calumnias”:

Laertes: La virtud misma no escapa a los golpes de la calumnia

(...)

Polonio: De ahora para siempre, no quiero, hablando en términos claros, que derroches un solo momento de ocio hablando con el príncipe Hamlet. Atiende a ello; te lo encargo. Anda a tus ocupaciones.¹⁷⁸

Y es que, en tiempos de Shakespeare, a una doncella de clase alta le correspondía estar en casa, alerta de cuidar y cultivar su “virtud”. ¿Pero qué se entendía por virtud? ¿Qué características convenían a una “mujer de su decoro”¹⁷⁹ a la que se refiere Polonio al reprender a Ofelia?

Una fuente que arroja muchas pistas sobre las expectativas sociales hacia las doncellas nobles de entonces es la llamada “literatura conductual” escrita a principios del Siglo XVII. En esta época se dispararon en Inglaterra las traducciones y publicaciones de textos que aconsejaban, o bien a alguna doncella directamente, o a las madres y matronas, cómo ser o educar “mujeres virtuosas” entre estos podemos citar: Juan Luis Vive’s “Instruction of a Christen Woman, Edmund Spenser’s “The Faerie Queene”, Elizabeth Cary’s “The Tragedy of Mariam”, John Milton’s “Camus”¹⁸⁰.

Los escritores de estos aseguraban que abundaban las mujeres “no virtuosas”. Sus libros fueron escritos con la convicción de guiar el comportamiento de señoritas en la edad del personaje de Ofelia, para que se convirtieran en mujeres ejemplares. Veremos cómo muchas de las ideas morales planteadas en estos libros coinciden con las que le aconseja a Ofelia su padre, su hermano Laertes y el propio Hamlet.

¹⁷⁸ Shakespeare, William, Obras completas, op. cit. p.229

¹⁷⁹ ídem p. 228

¹⁸⁰ Murphy, Jessica, *Pushing through Paradox: Conduct Literature and the Making of the Virtuous*

Woman in Early Modern England, University of California, 2009 en www.proquest.umi.com

Fundamentalmente, se describen tres virtudes que una mujer ejemplar debía tener: castidad, obediencia y silencio.¹⁸¹ De estas tres, la que se consideraba más importante era la castidad, de suerte que había en los autores de literatura conductual una especie de “fascinación con la castidad”¹⁸² que sostenían con un discurso tan paradójico como imperativo.

La castidad era para ellos a la vez fuerte y débil, natural y aprendida. Fuerte porque se pensaba que ese comportamiento hacía a la mujer íntegra, la castidad era descrita por los escritores con “tesoro a defender”. En la tragedia de Hamlet, el propio Laertes aconseja a Ofelia ser casta.

Laertes: Guárdate de ello Ofelia, guárdate de ello querida hermana y mantenlo a la zaga de tu indignación, fuera del alcance y peligro del deseo. La más recatada doncella resulta demasiado pródiga si descubre sus hechizos a la luna. La virtud misma no escapa a los golpes de la calumnia (...) Sé pues, precavida; la mejor seguridad estriba en el temor. La juventud se rebela contra sí misma, aun cuando nadie se acerque a hostigarla¹⁸³.

La castidad era vista como un atributo natural de las mujeres tan deseable como misterioso. La fascinación tanto por enseñar a las señoritas a resguardarla, como por “obtenerla” era tal, que se traducía en una obsesión por controlar el comportamiento sexual de las mujeres, sobre todo por aquellas que se encontraban en la edad de Ofelia. La pérdida de la castidad era vista como una desgracia si no era en el marco del matrimonio, como si todo el valor y la honra de una doncella residieran en este hecho.

Laertes: Medita qué pérdida padecería tu honor si, con demasiada credulidad, dieras oídos a sus canciones, enajenando tu corazón o abriendo el tesoro de tu castidad a sus desenfrenadas impertinencias.”¹⁸⁴

Si bien en términos generales en ese entonces el ser casta refería a “la virginidad premarital y la marital fidelidad”¹⁸⁵, se sabe que no era suficiente con cumplir con estos preceptos.

¹⁸¹ Ídem, p. 7.

¹⁸² Ídem, p. 11.

¹⁸³ Shakespeare, William, Obras completas, op. cit. p.228.

¹⁸⁴ ídem p. 227

¹⁸⁵ Murphy, Jessica, *Pushing through Paradox: Conduct Literature and the Making of the Virtuous*

También había que aparentarlos y no dar lugar a situaciones confusas “ser casta no es suficiente, no debe dar lugar a sospechas”¹⁸⁶.

Por otro lado, la castidad es vista por estos autores como una virtud que “salva” a la mujer de los daños del mundo, así como a su reputación. La sexualidad es entendida como algo “peligroso” de lo que tiene que alejarse a las jóvenes hasta el matrimonio. En *Hamlet, prince of Denmark*, Laertes aconseja a Ofelia mantenerse “fuera del alcance y peligro del deseo”¹⁸⁷.

Recordemos que en el imaginario religioso de entonces, todavía marcado por ideas muy arraigadas de la Edad Media, la sexualidad es vista como el “pecado original”, como una mancha con la que todo ser humano nace al ser producto del acto sexual. Según esta doctrina, la única que escapó de esta realidad natural humana fue María virgen quien según la teología cristiana “es concebida” y “concibe” sin pecado original.¹⁸⁸

Posteriormente volveremos al simbolismo de la castidad y de la virginidad, pues son centrales para comprender la imagen simbólica de Ofelia, por ahora basta decir que era probablemente la más importante de las llamadas “virtudes” que una señorita de alta alcurnia debía tener, y que la imagen de esta mujer “pura”, “casta” y “sin mancha de pecado” tenía un gran peso en la Inglaterra de Shakespeare.

No obstante, se sabe que para entonces no todas las mujeres seguían estrictamente el imperativo de la castidad, y que éste se exigía con mucho mayor peso a las doncellas de clases nobles. Los registros de las iglesias señalan que una quinta parte de los matrimonios se daban después del embarazo y que el propio Shakespeare se casó a los dieciocho años con Anne Hathaway ya embarazada de su hija Susana¹⁸⁹. No obstante, este era un tema de gran preocupación y controversia en la sociedad inglesa de entonces.

Ahora bien, además de la castidad, otra virtud fundamental para las mujeres según la literatura conductual, era la obediencia. La mujer virtuosa debía obedecer a algún hombre, ya sea

¹⁸⁶ Shakespeare, William, *Obras completas*, op. cit. p. 34

¹⁸⁷ ídem

¹⁸⁸ Baring Anne, Cashford Jules, *El mito de la Diosa*, México, FCE-Sirueta (coedición), 2005 p. 602

¹⁸⁹ Oliva, Salvador *Introducción a Shakespeare* op. cit., p. 58

al padre -para el caso de las doncellas- o al marido para las mujeres casadas “como si éstos fueran representantes de Dios”¹⁹⁰.

Esta idea tiene su origen en una interpretación muy literal de la mitología cristiana del Génesis, que bajo la lectura de los llamados “padres de la Iglesia” declara que el dominio del hombre sobre la mujer es un mandato divino y un castigo impuesto tras la “caída de Eva” quien al desobedecer y comer del fruto divino, trajo la muerte al mundo.¹⁹¹

La Reforma protestante del Siglo XVI no realizó una interpretación distinta de la relación entre hombres y mujeres a la que predicaba la Iglesia católica. Las enseñanzas luteranas, calvinistas y puritanas reprodujeron la idea de la mujer y lo femenino como “sustancia inferior” que por el pecado original de Eva, condena a la mujer a “las penurias de la gestación y del alumbramiento” a las cuales se añade “la penuria de ser colocada bajo el poder de su marido...”. Este castigo surge del pecado original, y la mujer carga con él con tanta desgana como carga con los dolores e inconveniencias que han recaído sobre su carne. El marido conserva el poder, y a ella se le exhorta a obedecerle por mandato de Dios”.¹⁹²

A Ofelia, que aun es doncella, le corresponde obedecer en todo al padre. Al escuchar los consejos y reclamos de Polonio, Ofelia no hace más que aceptar y asentir con frases como “no sé qué debo pensar, señor ...”¹⁹³

Así, la “primera Ofelia” que aparece en la tragedia de Shakespeare es un personaje que no tiene voz propia, está marcada por aquello que le aconsejan y las restricciones sociales que la marcan y la orillan a ocultar su amor por Hamlet.

A lo largo de la obra se va vislumbrando que detrás de la obediencia y el silencio de Ofelia subyacen dudas y conflictos. En la imagen simbólica de Ofelia, Shakespeare pone en tensión a esta mujer que aparenta y que sigue las expectativas sociales, con aquella que alberga deseos no realizados, mismos que permanecen latentes y se transforman en un anhelo de fuga. Ella es su silencio pero es también “aquello” que calla.

¹⁹⁰ Murphy, Jessica, *Pushing through Paradox: Conduct Literature and the Making of the Virtuous*

Woman in Early Modern England p. 114

¹⁹¹ Baring Anne, Cashford Jules, *El mito de la Diosa* p. 604

¹⁹² ídem p. 610

¹⁹³ Shakespeare, William, *Obras completas* op. cit. p. 229

4. La imagen simbólica de Ofelia en *Hamlet prince of Denmark* : un análisis de las facetas del personaje y sus símbolos

El personaje de Ofelia atraviesa distintas facetas a lo largo de toda la obra, por ello, proponemos analizar a esta imagen femenina y sus símbolos en tres momentos: la “Ofelia silenciosa” del primer al tercer acto, y la “Ofelia enloquecida” del cuarto y quinto actos; y la última imagen de Ofelia: la de su muerte en las aguas.

En el análisis que se presenta se indaga en los símbolos relacionados con Ofelia tomando como base a Gastón Bachelard, y se echa mano de los elementos histórico-sociales que puedan ayudarnos a comprender la complejidad de esta imagen.

Recordamos que Ofelia es una mujer que ronda entre los quince y dieciséis años. Tenemos a un personaje que vive un momento de transición. A ojos de su padre y de su hermano, Ofelia es una niña a la que hay que reprender y aconsejar. Pero Ofelia está enamorada del príncipe Hamlet, lo ve por las tardes, recibe y lee ilusionada sus cartas de amor. Al principio de la obra, Ofelia calla y asiente sumisa, renuncia a un amor que no es bien visto por su padre y por su hermano.

4.1 La primera Ofelia

Si algo llama la atención de esta primera Ofelia son las pocas pistas que se nos dan sobre el personaje. Prácticamente los únicos referentes que tenemos de ella, además de sus poquísimos diálogos, son las cosas que otros personajes dicen de ella. Y tal vez la pista más importante que tenemos es su silencio.

La primera aparición de Ofelia en escena es al lado de su hermano Laertes, por boca de quien nos enteramos de que el príncipe Hamlet la está cortejando. En pocas palabras, Laertes le muestra a Ofelia todos los impedimentos que existen para realizar su amor con Hamlet, y el gran peligro que representaría seguir aceptando sus cortejos, cartas y regalos. Una de estas limitantes es, por supuesto, que Hamlet es un príncipe y que no depende solamente de él elegir con quién va a casarse. Pero los otros impedimentos tienen que ver con que a ella le corresponde defender su castidad y no ser presa de los deseos de Hamlet que la pueden llevar a perder su reputación. Prestar oídos a Hamlet, como ya decíamos, sería para ella un verdadero peligro, y la podría convertir en una mujer “común”.

Laertes: La más recatada doncella resulta demasiado pródiga si descubre sus hechizos a la Luna.¹⁹⁴



“Laertes and Ophelia” Maurice Greiffenhagen (1885)

En primera instancia, vemos que Ofelia acepta todas las recomendaciones de su hermano, pero también nos damos cuenta de que no tiene una actitud del todo sumisa cuando después de recibir sus sermones y consejos, advierte “dulcemente” a Laertes:

Ofelia: No hagas como algunos predicadores inexorables, que enseñan el áspero y espinoso camino del cielo, mientras ellos, como jactanciosos y procaces libertinos, pisan la senda florida de sus placeres y no se preocupan de su propia doctrina¹⁹⁵.

Laertes es en efecto uno de esos “predicadores”, pues a lo largo de la obra nos damos cuenta de que lleva en Francia una vida libertina y que hay toda una serie de habladurías sobre su comportamiento. Así, este breve diálogo de Ofelia muestra que detrás de su asentimiento y total obediencia, ella está consciente de que su hermano no es un ser perfecto y ejemplar, y de que sus palabras pueden carecer de congruencia y validez. Este diálogo es, pues, una pista de todo lo que se oculta tras el silencio y la obediencia de Ofelia, que tal vez duda de esos principios que se le

¹⁹⁴ ídem p. 228

¹⁹⁵ ídem p. 228

imponen, tanto como de sus interlocutores. Este diálogo es una señal de que puede ser mucho lo que Ofelia guarda en su mente, aunque en apariencia sea sólo una mujer que “obedece” y “calla”.

El resto de los parlamentos de Ofelia en su primera aparición, son preguntas que siguen a las afirmaciones de su hermano. Detrás del silencio de Ofelia hay dudas:

Laertes: Hazme saber de ti

Ofelia: ¿Lo dudas? (...)

Laertes: Florida primavera de la juventud, precoz, pero no permanente; suave, mas no duradera; perfume y deleite de un minuto, nada más

Ofelia: ¿Nada más que eso?¹⁹⁶

Silencio

Ya desde esta primera parte de la obra, Ofelia va a encontrar uno de sus simbolismos más fuertes, mismo que va a conservar en los poemas posteriores a Shakespeare: el silencio.

Y es que el silencio, simbolizado en la imagen de Ofelia es tremendamente ambiguo, por un lado es la respuesta a la imposición de “aparentar” y “callar”, pero por otro es también símbolo de aquello que no encontró palabras para ser dicho, para alcanzar forma y voz.

Una doncella que no tiene aún gran conocimiento del mundo, pero que se enfrenta a la experiencia del “amor imposible” con todas sus contrariedades, es la imagen perfecta para simbolizar los anhelos, deseos, ausencias y sentimientos que rebasan las palabras. La hacen una imagen que va más allá del personaje de Shakespeare, a hablarnos de los límites del lenguaje y del conocimiento “verbal” para expresar la profundidad del ser humano.

En una de las cartas que Hamlet escribe a la doncella, el príncipe habla de la insuficiencia de sus versos ante el gran amor que siente por ella :

¡Oh querida Ofelia! Mala maña me doy con estos versos; carezco de arte para medir mis gemidos, pero te amo en extremo, ¡Oh, hasta el último extremo, créelo!
¡Adiós!¹⁹⁷

¹⁹⁶ ídem p. 227

¹⁹⁷ ídem

El silencio de Ofelia es inquietante porque nos remite a una realidad más grande que las palabras. La tensión entre la ingenuidad de Ofelia y la fascinación-terror de su amor, dan un significado único al silencio de esta primera Ofelia, cuyo destino será la locura y la muerte en las aguas.

Pureza

En cuanto a las pistas que nos dan los demás personajes sobre esta primera Ofelia, tenemos la carta escrita por Hamlet y leída en escena por Polonio. En ésta se mira quién es Ofelia para él, y las imágenes simbólicas con las que la asocia.

Encontramos, en principio, que para Hamlet Ofelia es una mujer “pura”, imagen que se contrapone a aquella que tiene de su madre Gertrudis y de la naturaleza en general, como entes “impuros” llenos de “manchas y debilidades”. Es importante observar este contraste, pues da muestra de cierta relación de la imagen de Ofelia con la imagen de la Virgen María.

A ojos de Hamlet, Ofelia es una mujer casi divina, lejos de todo mal, de toda la corrupción del mundo y del alma humana. Recordemos que, en el otro extremo, Hamlet tiene un conflicto tremendo con su madre, quien se ha unido en nupcias con el asesino de su padre: el rey Claudio.

Hamlet: (...) ¡Ella, que se colgaba de él, como si su ansia de apetitos acrecentara lo que los nutría! ¡Y, sin embargo, al cabo de un mes... no quiero ni pensar en ello! ¡Fragilidad, tu nombre es mujer!.¹⁹⁸

A lo largo de la obra, Hamlet muestra su horror por la naturaleza “corrompida” de su madre, y no para de aludir a lo vil que es la naturaleza humana, a sus debilidades, flaquezas y pecados, que nublan la razón. Y tampoco deja, de paso, de hablar con monstruosidad de la creación misma.

Hamlet: La tierra me parece un estéril promontorio, ese dosel magnífico de los cielos, la atmósfera, ese espléndido firmamento que allí veis suspendido, esa majestuosa bóveda tachoneada de ascuas de oro, todo eso no me parece más que una hedionda y pestilente aglomeración de vapores.¹⁹⁹

El drama de Hamlet es que repudia la realidad en la que vive, llena de intrigas y faltas que se disfrazan con las apariencias. Quiere alejarse del mundo, pero lo que lo mantiene vivo es el

¹⁹⁸ ídem p. 225

¹⁹⁹ ídem P. 242

deseo de venganza. Desde el principio de la obra Hamlet proscribire ante el fantasma de su padre: “sólo tu mandato vivirá en el libro y volumen de mi cerebro, sin mezcla de materia vil.”²⁰⁰

El príncipe Hamlet está en un dilema. El fantasma de su padre le ha confesado que Claudio –tal vez en complicidad con Gertrudis- es el culpable de su asesinato. Hamlet se siente traicionado, sospecha de todo y de todos, cree que el hombre es un ser corrompido por sus pasiones. ¿Cómo es que Claudio fue capaz de matar a su padre por poder? ¿Cómo es que Gertrudis yace ahora en el lecho del asesino?

Para Hamlet, el mundo es como el reino de Elsinor, un sitio podrido, lleno de apariencias. La “traición” de su madre lo lleva a ver la sexualidad como un acto vil. Las pasiones, las emociones y las ambiciones son para él un “estigma natural”. La naturaleza es para él un ente alejado de dios y del espíritu, una mancha que carga el hombre en su debilidad:

Hamlet: Así suele ocurrir a los individuos que tienen algún vicioso estigma natural, ya sea por nacimiento en lo que no son culpables, pues la naturaleza les impide escoger su origen, ya a causa del predominio de algún instinto que a menudo echa por tierra los parapetos y valladares de la razón, o bien un hábito que recarga de levadura el molde de las buenas costumbres, que estas personas, digo, llevando el sello de un solo defecto, ya sea debido a la naturaleza, o a la rueda de la fortuna, todas sus virtudes aunque sean tan puras como la gracia de Dios y tan infinitas se verán menoscabadas en el común sentir por aquella falta particular.

Un átomo de impureza corrompe a la más noble sustancia, rebajándola al nivel de su propia degradación.²⁰¹

Así, notamos que el conflicto de Hamlet tiene que ver con que encuentra su realidad “alejada” de lo espiritual, del honor y la virtud de los que su padre le hablaba. El príncipe contrapone la imagen de su padre como un ser “espiritual y perfecto”, con la de su madre como un ser “material e impuro”.

Una completa escisión entre “naturaleza” y “espíritu” perturba el alma de Hamlet quien incluso mira a su propio cuerpo como una máquina de la que no puede escapar. En la carta que

²⁰⁰ ídem P. 232

²⁰¹ ídem p. 230

escribe a Ofelia se despide: “¡Adiós! Tuyo por siempre en tanto esta máquina le pertenezca-Hamlet”.²⁰²

No obstante, Ofelia parece ser el único personaje que, a sus ojos, escapa de la impura naturaleza. En su carta la llama “ídolo celestial de mi alma” y exalta su “excelso y níveo seno”²⁰³. Ofelia es para él una mujer “pura” cuya belleza se encuentra más allá de este mundo.

Lo que Hamlet siente por ella es aquel amor medieval cuyo referente es el amor platónico, un amor que busca ascender desde la belleza, al encuentro del conocimiento de lo “único” e ideal. El amor platónico persigue un “ideal” de belleza y unidad detrás de la persona amada concreta²⁰⁴.

Ofelia, así, simboliza ese objeto del amor siempre ausente, la imagen que nunca se alcanza ni se consuma, pero que mueve a buscar en el ser amado. La Ofelia de la que Hamlet se enamora encarna el ideal de lo femenino que, según la tradición occidental, suscita el enamoramiento y la búsqueda a través del amor²⁰⁵.

Ofelia y la imagen de la virgen María

No podemos dejar de lado la relación de esta primera Ofelia “pura” de “níveo seno” con la imagen de la Virgen María en el cristianismo, imagen que según esta tradición, devuelve la gracia a la humanidad, misma que le había sido robada por la traición de Eva:

La enseñanza de que al igual que Cristo fue el segundo Adán, María fue la segunda Eva, y de que María, a través de su virginidad, redimió el pecado de Eva, fue fundamental en la doctrina cristiana a partir del Siglo IV d. C. El paraíso que se había perdido fue entonces recuperado, ya que el immaculado nacimiento de Cristo interrumpió, por fin, la transmisión del pecado original. Como Jerónimo señaló <Ahora la cadena de la maldición se ha roto. La muerte vino a través de Eva, pero la vida ha venido a través de María>²⁰⁶.

²⁰² ídem p. 238

²⁰³ ídem p. 238

²⁰⁴ ídem p. 68

²⁰⁵ Nos remite, tal vez, al arquetipo del *Ánima* del que habla Carl Gustave Jung.

²⁰⁶ Baring Anne, Cashford Jules, *El mito de la Diosa* op. cit. p. 606

La virgen María, pues, coincide en cierto sentido con Ofelia al ser dos imágenes femeninas virginales. En la teología cristiana que incorporó la noción de “pecado original”, se interpreta que Jesús quiso nacer de una mujer “virgen” que escapara de la “mancha” del deseo sexual.

No obstante, desde una interpretación simbólica, la virginidad alude al misterio, pues “el estado virginal” refiere a lo no manifiesto, a lo no revelado. Así, la virginidad simboliza un estado del alma en donde potencialmente puede manifestarse lo divino²⁰⁷. La virginidad de María simboliza así, el alma donde puede tener fruto lo divino, donde puede encarnar cíclicamente el principio creador.

La virgen María representa el alma perfectamente unificada, en la que Dios se hace fecundo. Ella es siempre virgen, pues queda siempre intacta respecto a una nueva fecundidad.²⁰⁸

La imagen de Ofelia virgen aparece como intercesora en favor de los hombres, como aquella que está facultada para tener contacto con el ser divino. Ofelia y María coinciden en que les es conferida la imagen de redentora de los pecados, recordemos que Hamlet saluda a Ofelia diciendo:

Hamlet: Ninfa, en tus plegarias, acuérdate de mis pecados.²⁰⁹

Es importante señalar que Hamlet la llama así justo después de pronunciar su famoso monólogo, en el cual entre otras cosas, habla de cómo todos los seres humanos nacen ya con el peso de una herencia pecadora, dada por naturaleza. Al hablar de la muerte, expresa:

Hamlet: ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne!²¹⁰

Es inmediatamente después de este monólogo, que pide a la doncella recordarlo en sus plegarias. Ella es, finalmente, la imagen que el príncipe tiene de un ser “digno” de hablarle a Dios y de interceder por él. Su imagen como intercesora ante la divinidad, como aquel ser que reza y canta por el perdón de los pecados, se va a conservar y a acentuar como veremos hasta la muerte de Ofelia.

²⁰⁷ Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain, Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 2007, p. 1075

²⁰⁸ Ídem p. 1075

²⁰⁹ Shakespeare, William Obras completas op. cit. p. 249

²¹⁰ Ídem p. 233



“Ophelia” Marcus Stone (1888)

Pero por ahora se hace hincapié en el simbolismo de la pureza que, tanto la virgen María como Ofelia, comparten. Encontramos en el *Diccionario de los símbolos*, que la imagen de la pureza alude a un ideal de “retorno” al origen:

Simboliza la restitución de la pureza de los orígenes. El sentimiento de las manchas producidas por las faltas y los contactos terrenos, así como una aspiración a una vida en cierto modo celeste y el retorno a las fuentes de la vida.²¹¹

Es importante vislumbrar, entonces, que para Hamlet Ofelia era esa única imagen de posible “divinidad” en este mundo. Pero va a renunciar a ella, despidiéndose así de todo afán de redención y va a ir ciego a buscar la venganza. Se transcribe a continuación la despedida de Hamlet de esa “imagen divinizada” de Ofelia, momento a partir del cual, no volverá a admitir que la ama:

Ofelia: (a Polonio) Señor, estaba cosiendo en mi aposento cuando el príncipe Hamlet se presenta ante mí con el jubón todo desceñido, descubierta la cabeza, sucias las medias, sin ligas y cayendo sobre el tobillo a modo de grilletes; pálido

²¹¹ Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain, *Diccionario de los símbolos* op. cit. p. 863

como su camisa, chocando una con otra sus rodillas, y con tan doliente expresión en el semblante como si hubiera escapado del infierno para contar horrores.

Me cogió de la muñeca, apretándome fuertemente; apartóse después a la distancia de un brazo; y con la otra mano puesta así sobre su frente, escudriñó con tanta atención mi rostro, como si quisiera retratarlo. Permaneció así largo tiempo, hasta que, sacudiéndome suavemente el brazo y moviendo así tres veces, de arriba abajo la cabeza, exhaló un suspiro tan profundo y doloroso, que parecía deshacersele a pedazos todo su ser y haber llegado al fin de su existencia. Hecho esto, me dejó; y con la cabeza vuelta atrás parecía hallar su camino sin valerse de sus ojos, pues se alejó por la puerta sin servirse de ellos, y hasta el último instante tuvo su lumbre fija en mí.²¹²

Ahora bien, en la segunda Ofelia veremos cómo esta imagen simbólica no se relacionó sólo con las características de la Virgen María. Será interesante ver cómo en los últimos actos de la tragedia, rompe con la expectativa “ideal” y pura que se tiene de ella. Ofelia enloquece y se acerca al mundo de la naturaleza y al lenguaje de las plantas.

4.2 La segunda Ofelia

En la siguiente aparición de Ofelia (Acto IV, Escena V), ya ha ocurrido la tragedia. Hamlet ha asesinado accidentalmente a Polonio (padre de Ofelia), quien espiaba oculto una conversación entre el príncipe y Gertrudis. Hamlet ha pensado que el hombre detrás de la cortina es el rey Claudio y no ha reparado en clavarle la espada.

Por otra parte, Hamlet ya ha negado su amor por Ofelia y le ha aconsejado irse a un convento. El enamorado de Ofelia es ahora el frío asesino de Polonio que no admite que alguna vez la amó:

Hamlet: ¡Yo te amaba antes Ofelia!

Ofelia: En verdad, Señor, así me lo hicisteis creer.

Hamlet: Pues no debieras haberme creído; porque la virtud no puede injertarse en nuestro viejo tronco sin que nos quede de él un mal resabio. ¡Yo no te amaba!

²¹² Shakespeare, William Obras completas op. cit. p. 236

Ofelia: Tanto mayor ha sido mi decepción.

Hamlet: ¡Vete a un convento! ¿Por qué habías de ser madre de pecadores? Yo soy medianamente bueno y, con todo, de tales cosas podría asustarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Soy muy soberbio, ambicioso y vengativo, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para concebirlos, fantasía para darles forma o tiempo para llevarlos a la ejecución. ¿Por qué han de existir individuos como yo para arrastrarse entre los cielos y la tierra?

Todos somos unos bribones rematados; no te fíes de ninguno de nosotros. ¡Vete a un convento!

Hamlet sospecha de Ofelia, como sospecha de todos, no puede amarla porque está completamente desencantado del mundo y su alma está llena de deseos de venganza. Shakespeare no nos describe qué fue lo que pasó en el alma de Ofelia después de la muerte de su padre, ni tampoco hasta qué punto la afecta el rechazo de Hamlet y la imagen terrible que éste le pinta del mundo. Sólo sabemos que, en el siguiente acto, Ofelia aparece ante la reina Gertrudis “enloquecida, con el cabello suelto y tocando un laúd”²¹³. Ya no es más aquella callada y recatada doncella, sino que se va a presentar cantando versos y mostrando con tal transparencia su estado de ánimo, que le llaman loca.

Locura

“sabemos lo que somos, mas no sabemos lo que podemos ser”²¹⁴

Ofelia en *Hamlet prince of Denmark*.

La locura de Ofelia es quizás su simbolismo más misterioso y difícil de analizar. ¿Cómo interpretar la locura de una mujer que, en medio de la tragedia, canta versos al amor y arrullos a los muertos? ¿Por qué es tan inquietante la imagen de una mujer que reparte plantas, desaliñada, con los sentimientos exaltados y una corona de flores?

Shakespeare no nos muestra a una loca resentida, atormentada y violenta (como, tal vez, sí sería Lady Macbeth). La dulce Ofelia parece caer en un mundo de ilusiones; melancólica y

²¹³ Ídem p. 268

²¹⁴ Ídem p. 269

cantarina como una enamorada, corre a buscar a Gertrudis para ofrecerle ruda, la planta que “cura los demonios del alma”.

No han sido pocas las interpretaciones que se han hecho de la locura de Ofelia desde distintos enfoques. Por ejemplo, las lecturas psicoanalíticas aseguran que la locura de Ofelia debe ser analizada desde el punto de vista del asesinato del padre en manos del amante (Polonio en manos de Hamlet), en donde simbólicamente ella realiza su deseo sexual, desatando una culpa que la lleva al nivel de perderse a sí misma.²¹⁵

Desde una interpretación filosófica, Murphy concluye que Ofelia enloquece porque nunca puede cumplir las expectativas de su padre ante la ambigüedad de sus consejos. Y por otra parte, piensa que la ausencia de la figura del padre le ha hecho perder su más importante vínculo con el mundo²¹⁶.

Pensamos que estas explicaciones no bastan para comprender la resonancia que ha tenido la imagen de Ofelia enloquecida, en espectadores, pintores y poetas durante cuatro Siglos. ¿A qué nos remite Ofelia enloquecida? ¿Qué simboliza su locura? ¿Qué tiene de particular?

La locura va a ser un elemento central en poemas posteriores a Ofelia, incluso ya sin aludir a la trama de la tragedia de Shakespeare; por ello pensamos que es necesario indagar en su significado y en las imágenes con las cuales se relaciona. Para ello, mostramos primero su simbolismo en términos generales y nos acercamos más adelante a los elementos históricos y en el caso particular de Ofelia.

La “locura” es una idea muy compleja a la cual nos podemos acercar a través de la figura del “loco”, cuyo significado es, como el de todas las imágenes simbólicas, ambiguo y abierto. Según el *Diccionario de los Símbolos* la figura del loco cobra dos sentidos. Por un lado, simboliza la parte “irracional” inherente a todo ser, pero por otro lado también es símbolo de aquel que ha adquirido una sabiduría suprema, desafiando las normas sociales y la opinión de los demás:

Para este viajero errante nada es fijo, nada está adquirido; puede decir todo impunemente, porque está fuera de las reglas sociales, y si, por azar, hubiéramos

²¹⁵ Murphy, Jessica, *Pushing through Paradox: Conduct Literature and the Making of the Virtuous*

Woman in Early Modern England, University

²¹⁶ Ídem

sufrido la tentación de tomárnoslo en serio, nos recuerda que subsiste siempre en nosotros una parte que se burla de las reglas y que, incluso de llegar a creer haberlas encontrado, nunca acabamos de andar y buscar.²¹⁷

Así, la locura tiene que ver con un estado en el cual las normas sociales y las reglas son rebasadas. El loco puede decir lo que sea, expresar cosas ambiguas, dejar salir sus impulsos. Ofelia no es la excepción. Su locura es descrita por uno de los hombres del reino como un estado de gran sobresalto, en donde las emociones se expresan sin reservas. La Ofelia silenciosa y oculta detrás de las palabras y consejos de su padre, ha desaparecido.

Caballero: Habla mucho de su padre; cuenta que oye decir que en el mundo hay muchas maldades y gime, se da golpes en el pecho y se enfurece por la menor futilidad; dice cosas ambiguas y que sólo tienen sentido a medias...²¹⁸

No obstante, aunque la locura de Ofelia pueda ser vista por un lado como una liberación de las constricciones y reglas sociales, es un hecho que también es “presa” de sus sentimientos y apegos, los cuales se disparan a la menor provocación.

La faceta emocional y pulsional del alma humana, que sólo llora o ríe sin reservas, que sufre prisionera de los dramas de la vida sin forma ni medida, va a ser también simbolizada en la Ofelia enloquecida y en su elemento: el agua. Como bien nos dice Bachelard:

El agua es el símbolo profundo, orgánico, de la mujer que sólo sabe llorar sus penas y cuyos ojos se “ahogan en lágrimas” con tanta facilidad...²¹⁹.

Vemos una clara relación entre el loco “viajero errante”, y el agua. Ambas aluden a una entrega a lo misterioso de las emociones. Según Michel Foucault, el agua siempre ha sido el elemento de la locura, de lo impreciso. Es el espejo de lo inaprehensible, lo incierto, imagen de que todo en el mundo se puede disolver²²⁰.

Ahora bien, si otra cosa nos enseñó Foucault, es que el loco siempre es un “otro”, sólo se puede calificar de locura en su otredad. Por ello hay que descubrir la especificidad histórica de la locura. ¿Qué era la locura en el Siglo XVII?

²¹⁷ Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain, Diccionario de los símbolos op. cit. p. 255

²¹⁸ Shakespeare, William Obras completas op. cit. p. 268

²¹⁹ Bachelard, Gaston, El agua y los sueños, México, FCE, 1997

²²⁰ Foucault, Michel, Historia de la locura en la época clásica, México, FCE, 1967.

Desde el Renacimiento y hasta el Siglo XVII, la locura era un estado en el que la persona caía presa de sus impulsos naturales. En dicho estado, las emociones y los deseos sexuales eran incontrolables. El loco era, en ese sentido, parecido al animal, carente de razón y de juicio para contenerse. En *Hamlet. Prince of Denmark*, el rey Claudio comenta la locura de Ofelia:

Claudio: Pobre mujer, enajenada de su juicio, sin el cual no somos más que simulacros o simples brutos²²¹.

La dama de Shakespeare no parece un ser “furioso” (como también se les llamaba a los locos) o resentido, tampoco es una “bruta”. Como bien dice Laertes “una lección en la locura”. Ofelia está absorta en la naturaleza y canta exaltada cancioncillas antiguas.

Los artistas y filósofos del Renacimiento legaron a la época de Shakespeare –y sobre todo al mundo de las artes- una imagen simbólica de la locura, que presentaba al loco como un ser que se abandona a los sentidos, desde donde puede encontrar un conocimiento distinto sobre la vida.

Para renacentistas como Ficino y Erasmo, la locura era una suerte de “entusiasmo” (presa de un delirio divino), o posesión divina.

Posesión divina (...) que se traduce en la realidad vivida o en la literatura en un comportamiento o en palabras proféticas, gestos frenéticos, una visión transhistórica, ya que no apocalíptica del mundo o simplemente (valga la expresión) en los extravíos de la pasión.²²²

Sin embargo, este extravío era al mismo tiempo la fuerza que impulsaba al ser a lo sublime, a un conocimiento supremo, o a la realidad “suprema” del amor.

(...)es todo a la vez –pérdida total del espíritu, enfermedad mental, estupidez-, pero es además ese salvajismo instintivo o sublime –mejor sería decir sublimado- que es el furor amoroso.²²³

Ahora bien, si interpretamos la locura de Ofelia, nos damos cuenta que es ambigua. Por un lado Ofelia “gime” y llora sin poderse contener, pero que por otro lado “canta” los versos de amor más bellos y sublimes. Está siempre entre la inmediatez dramática de las emociones, y su expresión artística. Entre el instinto salvaje y el amor sublime.

²²¹ Shakespeare, William *Obras completas* op. cit. p. 269

²²² Postel, Jacques y Quérel, Claude (compiladores); La locura sagrada en el Renacimiento en *Historia de la psiquiatría* FCE, México, p. 89.

²²³ Ídem.

En las tragedias de Shakespeare se muestra, con gran genialidad el motivo de “la locura por amor”²²⁴ que tan familiar será para occidente en Siglos posteriores. Ofelia puede ser una imagen de la “locura creativa”, del “furor divino” e incluso de la “melancolía”²²⁵ que servirá de inspiración a los artistas modernos. La locura de esta doncella se parece a la fuente de las emociones que provee de creación, pero en donde también el artista se puede perder.

Ahora bien, hemos visto que la mujer idealizada y lejana al mundo que fue la primera Ofelia, tiene ahora un gran vínculo con las sensaciones y percepciones. Y, sin embargo, es justo ahí en donde encuentra otra forma de sabiduría. Ofelia seguirá pareciendo un ser “distinto” o hasta “alejado” de la realidad, pero ahora no sólo por su castidad, sino por su misterioso vínculo con la naturaleza.

El lenguaje de Ofelia: la poesía y el laúd

Un caballero del pueblo de Elsinor, describe así a la locura de Ofelia y su lenguaje:

(...) dice cosas ambiguas y que sólo tienen sentido a medias; su lenguaje es insustancial; pero, a pesar de ello, sus mismos desatinos dan mucho que decir cuando la oyen, que forman conjeturas e hilvanan toscamente sus palabras, ajustándolas a sus propios pensamientos, y sus frases, acompañadas de guiños, cabeceos y gestos expresivos, verdaderamente darían qué pensar en la existencia de un algo que, si bien incierto, se presta a muy torcidas interpretaciones, todas ellas desgraciadas.²²⁶

El nuevo lenguaje de Ofelia, que se ajusta a las emociones, que alude más a la realidad exaltada del cuerpo que a la razón, refiere a una dimensión del lenguaje que tiene su ejemplo extremo en el grito o el gemido.

Y es que tal vez el lenguaje de Ofelia ha perdido la lógica y los conceptos, pero se ha acercado a la dimensión sensible que habla y canta como necesidad de expresar algo que, en su intensidad, no puede ser contenido.

²²⁴ ídem.

²²⁵ Al respecto ver: Ficino, Marsilio, Sobre el furor divino y otros textos, Barcelona, Anthropos, 1993.

²²⁶ Shakespeare, William Obras completas op. cit. p. 268

El lenguaje de Ofelia no busca precisión ni lógica y no tiene un significado cerrado o consensuado. Ofelia habla para dejar salir de su alma un sentimiento que la sobrepasa. Su lenguaje “tosco” lleno de quejidos, alaridos y gritos, nos recuerda aquel que según algunos filósofos -desde Demócrito, hasta Rousseau- fue el primer lenguaje de los hombres:

Las expresiones humanas elementales no se refieren a cosas físicas ni tampoco a signos puramente arbitrarios (...) No dependen de la mera convención, de la costumbre o del hábito, pues se hallan arraigadas con mucha mayor profundidad; son expresiones involuntarias de sentimientos humanos, interjecciones y gritos. No es un accidente que esta teoría interjectiva [del origen del lenguaje] la introdujera un científico de la naturaleza, el mayor entre los pensadores griegos. Demócrito fue el primero en proponer la tesis de que el lenguaje humano se origina en ciertos sonidos de un carácter meramente emotivo. La misma tesis fue sostenida por Epiceno y Lucrecio, que se apoyaron en la autoridad de Demócrito, y ha ejercido una influencia permanente en la teoría del lenguaje; todavía en el Siglo XVIII aparece casi con la misma forma en pensadores como Vico y Rousseau²²⁷.

Lo que es cierto es que el lenguaje de Ofelia está mucho más cercano a la realidad de las emociones que a los enunciados lógicos o juicios.

Ofelia grita, se queja y gime, pero también se vale exageradamente de su cuerpo para expresarse. De ahí que la imagen simbólica de Ofelia esté en una relación tan cercana al lenguaje de la naturaleza. Aquel a través del cual se expresan los seres que no pueden hablar. Veíamos en el apartado sobre Walter Benjamin la noción del lenguaje mudo o “mágico” a través del cual las cosas expresan su “ser espiritual”.

²²⁷ Cassirer Ernst, Antropología Filosófica, México, FCE, 2006, p. 174



“Ophelia” George Frederick Watts (1880)

Lo que resulta aún más interesante de esta imagen simbólica que mantiene “otra” relación con la naturaleza, es que logra expresarse, en episodios, a través de la poesía y del canto. Su lenguaje no está sólo hecho de quejidos y balbuceos, sino que se da a entender a través del ritmo y la música de las palabras. Recordemos que en la primera aparición de esta “segunda Ofelia”, la doncella es portadora del símbolo de los poetas: el laúd.

Lira, cítara, guitarra, arpa, laúd. La lira inventada por Hermes o por una de las nueve musas, Polonia, es el instrumento de música de Orfeo de acentos maravillosos y símbolo de los poetas. Más generalmente es el símbolo y el instrumento de la armonía cósmica (...). En la iconografía cristiana evoca la participación activa de la unión beatífica²²⁸.

Vemos, así, que Ofelia nos muestra la poesía como ese lenguaje en que la relación con la naturaleza refiere más a una necesidad, tanto expresiva como espiritual, aquel al que Walter Benjamin se refería como el “lenguaje de los hombres.”

Ofelia porta el símbolo de los poetas, instrumento de la armonía cósmica. Con su laúd cantará cancioncillas de consuelo que tornarán bellos los más tristes temas.

Los versos que Ofelia recita hablan del amor y la muerte. Ambos muy relacionados e incluso mezclados en sus cancioncillas:

²²⁸ Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain, Diccionario de los símbolos (ob, cit) p. 650

Ofelia: Dónde está la hermosa majestad de Dinamarca

Gertrudis: ¿Qué tal Ofelia?

Ofelia: ¿Cómo te conocería

dueño de mi corazón

por el sombrero de conchas

las sandalias y el bordón.

Gertrudis: ¡Ay querida amiga!, ¿A qué viene ese cántico?

Ofelia: ¿Qué decís? No; permitidme un momento, atended

Ya está muerto, señora;

nos ha dejado:

verde alfombra de césped

lo ha sepultado,

y a sus pies una losa

de mármol blanco

(...)

Y bajaron a su tumba

adornándola con flores

humedecidas con lágrimas

de sus fieles amadores.²²⁹

La muerte de su padre es descrita hermosamente, lo cual contrasta con el tono melancólico de su poema. Ofelia, diría Bachelard, es una imagen que “humaniza la muerte”²³⁰ y la vuelca en una realidad que puede ser volverse hermosa. Antes de saber que Ofelia va a morir cantando en las aguas, vemos que el personaje ya está orando por su padre difunto, ya está pidiendo por la redención de sus pecados, por el consuelo de todos.

²²⁹ Shakespeare, William Obras completas op. cit. p. 269

²³⁰ Bachelard, Gaston, El agua y los sueños op. cit.

Ofelia: (Cantando)

¿Y no volverá otra vez?

¿Y otra vez no volverá?

No, no porque ya está muerto

en su sepulcro de piedra

y nunca más volverá.

Su barba era cual la nieve:

su cabello, como el lino

se ha marchado, se ha marchado;

son vanos nuestros suspiros.

¡Dios se apiade de su alma!

Y de todas las almas cristianas ¡Así lo pido a Dios, sea Él con vosotros!

Ofelia da a la muerte una interpretación muy distinta a la del resto de los personajes, que buscan en ella la venganza o la defensa del honor.

Por supuesto, esta imagen de un ser femenino que “canta” la muerte, que embellece y redime hasta las muertes más terribles y violentas, cobrará aun más fuerza en la imagen de la muerte de Ofelia misma, en la que encontrará un retorno al origen, un descanso, un sueño y un viaje. Y ella, como ningún otro personaje, morirá como quien duerme cantando canciones, hallando consuelo en el río.

Los versos interpretados por Ofelia abordan las realidades tristes o crueles de la vida a las que tuvo que enfrentarse. También canta la historia de una muchacha, que como ella, tuvo un amor:

Ofelia: Mañana es la fiesta
de San Valentín
del toque del alba
vendré por aquí
iré a tu ventana,
que soy doncellita
pronta a convertirme
en tu valentina.
Entonces él se alza
y pónese aprisa ligero vestido;
y abriendo la puerta
entró la doncella
que tal no ha salido.
Por Jesús y la Santa caridad
¡desdichada de mí! ¡Ay qué vergüenza!
Hacen todos los jóvenes lo mismo
cuando este propio caso se les brinda
pues juro a Dios que es una acción villana
-contestó la doncella-, porque antes
de tenderme en el lecho, prometiste
unirte en sacrosanto matrimonio
y tal hiciera, por la luz del sol,
si no te anticiparas a mi tálamo.²³¹

En voz de esta doncella, tanto la muerte como la traición cobran un nuevo tono. Vemos que el lenguaje humaniza las realidades más fuertes, y que como Ofelia, puede convertirse en un

²³¹ Shakespeare, William Obras completas op. cit. p. 269

ser que poetiza la realidad en las situaciones más adversas. Como diría Walter Benjamin, la poesía da nombre a la realidad para, verdaderamente, hacerla humana y nuestra. Laertes mismo expresa acerca de los versos de Ofelia: “Laertes: Reflexiones y congojas, delirios y el mismo infierno, todo lo vuelve en gracia y lindeza”.

La imagen de Ofelia, así, simboliza la necesidad de encontrar la poesía en la muerte, en el amor o la propia traición. En el análisis de los poemas que más adelante presentamos²³², sorprende cómo la imagen de Ofelia es cantada por los poetas en contextos de guerra o exilio, casi como una necesidad de evocar una imagen de dulzura y descanso, ante la violencia. Ya desde la tragedia de Hamlet -historia de venganzas y múltiples asesinatos- Shakespeare nos regala a una doncella que canta y que regala flores.

La magia y las flores

En la escena V del tercer acto Shakespeare va a agregar a Ofelia uno de sus más persistentes simbolismos: las flores. El personaje vuelve a aparecer con el cabello suelto, sólo que ahora fantásticamente adornada con flores y hierbas silvestres. Entra cantando un arrullo para su padre:

Ofelia: Lleváronle en su ataúd

Con la cara descubierta

A la non, non, nonina non

A la non, non, nonina non

Y llovieron muchas lágrimas

Sobre su tumba entreabierta.

Cantad abajo, abajito,

Y llamadle que está abajo

¡Oh! ¡Qué bien va con el tono de ese estribillo! Fue el infiel mayordomo, que robo a la hija de su señor.

²³² Ver en el Apéndice “Otros poemas a Ofelia”.

Laertes: Esa nonada dice más que muchos discursos.²³³

El parlamento de su hermano parece ser la antesala a que Ofelia comience a dar muestra de sus nuevos saberes, que dicen más que muchos discursos. Como vimos, esta imagen simbólica guarda una misteriosa relación con la naturaleza, como si comprendiera de manera directa su lenguaje.

Ofelia comienza a repartir sus flores, pero no lo hace de forma indistinta sino conociendo las propiedades que antiguamente se le daba a cada una de ellas.

Ofelia: (a Laertes) He aquí romero que es para la memoria; y aquí trinitarias, que son para los pensamientos

Laertes: Una lección en la locura; pensamientos y recuerdos, ¡Todo bien acorde!

Ofelia: (al rey) Aquí os traigo hinojo y aguileñas. (A la reina) Aquí ruda para vos, y también algo de ella para mí; nosotros podemos llamarla hierba de gracia de los domingos. ¡Ah!, mas vos habéis de llevar vuestra ruda de un modo distinto. Ahí va una margarita (a Horacio).

Bien quisiera ofreceros algunas violetas; pero se marchitaron todas cuando murió mi padre. Dicen que tuvo un buen fin (cantando)

Porque mi buen Robin

Es toda mi alegría.²³⁴

Ofelia tiene un pensamiento mágico, no duda que las flores poseen propiedades y poderes que influyen directamente en la vida humana.

Sin duda este pensamiento mágico tiene mucho que ver con la relación que guarda Ofelia con la naturaleza. Como decíamos, en su locura, comprende el lenguaje de las plantas, de las hierbas, y de otros seres sin palabras. Así, la imagen de Ofelia va a aludir a un conocimiento que parte de la idea de que la naturaleza verdaderamente está en “correspondencia” con la situación del alma humana, en una relación simpatética.

En el capítulo sobre Walter Benjamin planteábamos que el lenguaje poético es el lenguaje de las “correspondencias” y que parte de una relación mimética con la naturaleza. Así, el lenguaje poético coincide en muchos sentidos con el pensamiento mágico que parte de la idea de que los

²³³ Ídem p. 271

²³⁴ Ídem.

seres sin palabras también participan, en la vida del hombre y que se comunican con él. El filósofo Ernst Cassirer nos muestra cómo no podríamos comprender el pensamiento mágico sin entender que parte de la creencia de cierta “solidaridad de la vida”:

La creencia en la magia se basa en una convicción profunda de la solidaridad de la vida. Para la mente primitiva el poder social de la palabra experimentado en innumerables casos se convierte en una fuerza natural y hasta sobrenatural. El hombre primitivo se siente a sí mismo rodeado por toda suerte de peligros visibles e invisibles, que no espera vencer por meros medios físicos. Para él, el mundo no es una cosa muerta o muda; puede oír y comprender. Por lo tanto, si los poderes de la naturaleza son invocados de modo debido, no podrán rehusar su ayuda.²³⁵

Cuando vemos a Ofelia llena de flores, adjudicando propiedades mágicas a cada una de ellas, no podemos más que asociarla a este sentimiento de “solidaridad de la vida” que en cierto sentido comparten el pensamiento mágico y el lenguaje poético. Su propio hermano Laertes expresa al verla toda adornada con flores:

Laertes: (...) La naturaleza es sutil en achaques de amor, y, sutil como es, plácele exhalar alguna preciosa prenda en pos del ser amado.²³⁶

La imagen de Ofelia nos remite a una suerte de “armonía” o “reconciliación” entre el ser humano y la naturaleza, y entre el ser humano y su propia naturaleza (la finitud, la muerte). Ello está presente en el propio simbolismo de las flores.



“Ophelia” John William Waterhouse (1889)

²³⁵ Cassirer Ernst, Antropología Filosófica op. cit. p. 168

²³⁶ Shakespeare, William Obras completas op. cit. P. 271

Y es que el simbolismo de la flor, en general, remite a una relación contemplativa y “pasiva”. Si pensamos, en términos de Bachelard, que las imágenes se mueven en dos sentidos uno pasivo (contemplación) y otro activo (acción), la imagen de la flor se acercaría más al primero, pues como observamos en el diccionario de los símbolos:

Aunque cada flor posee secundariamente un simbolismo propio, la flor en general es símbolo del principio pasivo. El cáliz de la flor es como la copa, el receptáculo de la actividad celeste, entre cuyos símbolos hay que citar la lluvia y el rocío. Además, el desarrollo de la flor a partir de la tierra y del agua simboliza el de la manifestación a partir de esta misma sustancia pasiva(...)

Para Novalis (Heinrich von Ofterdingen) la flor es símbolo del amor y de la armonía que caracterizan a la naturaleza primordial; se identifica con el simbolismo de la infancia y en cierto modo con el estado edénico.²³⁷

Así, Ofelia llena de flores nos remite a una actitud contemplativa que lleva a un conocimiento armónico con la naturaleza. Es interesante retomar que las flores que porta Ofelia, hacen de ella también una imagen que nos remite al “estado edénico” en el cual, simbólicamente, las realidades espiritual y natural no estaban escindidas, sino que convivían en armonía. El simbolismo de Ofelia como deseo de regresar a ese estado mítico, a esa imagen del principio de los tiempos, va a ser reforzado en la poética muerte de Ofelia y en su retorno a las aguas.

5.3 La muerte de Ofelia

Shakespeare no quiso que la muerte de Ofelia se mostrara en escena. En la tragedia de Hamlet, no nos regala más que la poética descripción de Gertrudis para enterarnos del acontecimiento:

Gertrudis: Una desgracia va siempre pisando los talones de otra; tan cerca se suceden. Tu hermana se ha ahogado, Laertes.

Laertes: ¡Ahogada! ¡Oh! ¡En dónde!

Gertrudis: Inclinado a orillas de un arroyo, elévase un sauce, que refleja su plateado follaje en las ondas cristalinas. Allí se dirigió adornada con caprichosas guirnaldas de renúnculos, ortigas, velloritas y esas largas flores purpúreas a las cuales nuestros licenciosos pastores dan un nombre grosero, pero que nuestras doncellas llaman dedos de difunto. Allí trepaba por el

²³⁷ Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain, Diccionario de los símbolos op. cit. p. 504

pendiente ramaje para colgar su corona silvestre, cuando una pérfida rama se desgajó, y, junto con sus agrestes trofeos, vino a caer en el gimiente arroyo. 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 su elemento.

Mas no podía prolongarse mucho, y los vestidos cargados con el peso de su bebida, arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos.²³⁸

Las palabras con las que Gertrudis describe la muerte de Ofelia, han bastado para echar a andar la imaginación de los más diversos poetas y pintores, y no ha dejado de tener resonancia en aquellos que leemos versos sobre Ofelia, o que la hemos visto morir en algún cuadro.

No podemos más que preguntarnos por el sentido y fuerza de esta imagen poética. Shakespeare supo mantener la muerte de Ofelia como un misterio, lleno de preguntas y ambigüedades que han hecho de esta ella toda una fuente de inspiración poética.



“Ophelia” John Everett Millais, 1850-1851

²³⁸ Shakespeare, William Obras completas op. cit. p. 276

¿Suicidio o accidente?

Shakespeare quiso que quien narrara la muerte de Ofelia fuera Gertrudis, y que en la voz de este personaje femenino, la muerte de la doncella fuera vista como un poético accidente. No obstante, nos deja la dudando si la muerte de Ofelia fue un suicidio. En las últimas escenas, los enterradores del panteón comentan que el ceremonial de la difunta es “deficiente” por las “sospechosas circunstancias” en las que la doncella murió.

Clown 1: ¿Y ha de sepultarse en tierra sagrada a la que voluntariamente conspira contra su propia salvación?

Clown 2: Te digo que sí; y por tanto, hay que hacerle en seguida la fosa. El comisario ha examinado ya el caso y ha optado por sepultura cristiana.

Clown 1: Pero ¿Cómo puede ser eso, a menos que ella se haya ahogado en defensa propia?

Clown 2: Pues así lo han juzgado (...).²³⁹

Cuando Hamlet mira el cortejo fúnebre (sin saber que la difunta es Ofelia) expresa:

Hamlet: ¿A quién sigue ese duelo? ¡Y con ceremonial tan deficiente!

Este es caro indicio de que el difunto al cual siguen puso fin a su vida con mano desesperada y era persona de calidad.²⁴⁰

El sacerdote que preside el funeral, se niega a hacer todos los rituales fúnebres a la doncella:

Sacerdote: Se le ha concedido un rocío de flores y sus coronas virginales, y el ser conducida a la última morada con servicio fúnebre y doble de campanas. Profanaríamos los ritos si cantáramos para ella el descanso eterno, como se hace por las almas de los que mueren en el señor.

²³⁹ Shakespeare, William Obras completas op. cit. p. 273

²⁴⁰ Ídem p. 273

El dilema entre quienes piensan que su Ofelia se suicidó y la muerte descrita por Gertrudis jamás se resuelve. Tal vez para dejar esta pregunta a la interpretación del espectador Shakespeare no la mostró en escena.

Desde nuestra interpretación, el dilema entre suicidio o accidente llena de fuerza la imagen. Y es que, por un lado, el drama de Ofelia puede interpretarse objetivado como el suicidio de una mujer enloquecida víctima de una sociedad que no la comprende y la reprime. Pero por otro, en las palabras de Gertrudis encontramos en Ofelia un ser casi divino que, sin darse cuenta, retorna a su propio elemento mientras canta rodeada de flores.

El agua y la muerte: un retorno

Cuando leemos en las palabras de Gertrudis que Ofelia murió “como una criatura dotada por la naturaleza para vivir en su elemento” caemos en la cuenta de que Ofelia fue un ser de agua desde el principio.

Cada uno de los simbolismos que le hemos adjudicado (silencio, pureza, locura, poesía y flores) está relacionado con la imagen del agua, y si hacemos caso a Bachelard, diríamos que éste ha sido el elemento que los ha suscitado y les ha dado la fuerza material. Recordando las palabras de este autor, la imaginación no crea sólo a través de un pensamiento “formal” o “conceptual” sino que una imagen poética va a tener en el fondo, relación con los elementos naturales. Por sus simbolismos Ofelia es, efectivamente, un ser de agua.

Desde la primera Ofelia, vemos que el simbolismo de la pureza, guarda una profunda relación con la imagen del agua. Según el diccionario de los símbolos, el agua es fundamentalmente un “medio de purificación” y para Bachelard el agua misma materializa la idea de la dulzura del alma²⁴¹.

Para la tradición cristiana -en la cual se inserta la imagen que nos ocupa, el agua es símbolo del ser “sediento” que busca a Dios: “El alma busca a su Dios como el siervo sediento

²⁴¹ Bachelard, Gaston, El agua y los sueños op. cit.

busca la presencia del agua viva²⁴². La imagen del agua pura, así, simboliza el retorno al espíritu. Ofelia que desde el principio fue un ser “puro”, retorna a su elemento.

La muerte de agua simboliza, en efecto, una reconciliación, un retorno a los inicios. Ofelia, inmersa en el mundo incierto de las emociones, absorta en las sensaciones de la naturaleza, se deja llevar por el agua sin ser consciente de su muerte. El agua es el símbolo que guarda relación con la locura, sueño, viaje, inconsciente.

Gastón Bachelard nos dirá que el agua es “la verdadera materia de la muerte muy femenina”²⁴³, pues el agua remite al vientre materno, a la imagen de la madre. Simbólicamente, la madre es tanto el vientre que da la vida, como la urna fúnebre. Por su parte, el agua es el principio vital, pero también puede ahogar o llevar a los muertos en su último viaje. En las dos imágenes se encuentra la ambivalencia muerte-vida que los convierte en símbolos de regeneración²⁴⁴. La muerte de Ofelia en las aguas es un símbolo de la muerte como origen de toda creación, hecho que corroboramos cuando leemos a Laertes decir:

Laertes: (...) ¡Colocadla en tierra y que de su bella e inmaculada carne broten fragantes violetas!²⁴⁵

Ofelia muere dentro de sus propias fantasías, inmersa en ella misma y en sus sentimientos. Si Shakespeare hubiera querido que la muerte de Ofelia nos mostrara a “la loca del pueblo recibiendo su merecido”, tal vez nos habría mostrado una imagen de sufrimiento y castigo. Pero Ofelia muere en manos de sus propias ilusiones, casi entregándose a su propio destino. Y muere cantando.

El canto es el símbolo de la palabra que liga la potencia creadora a su creación, en tanto que ésta reconoce su dependencia de criatura y la expresa en el gozo, la adoración o la imploración, Es el soplo de la criatura respondiendo al soplo creador²⁴⁶.

Las antiguas melodías que canta Ofelia en las aguas, son casi un arrullo, una entrega al misterio de la muerte. Es difícil no asociar, en este punto, muerte y sueño. Finalmente, el ser que sueña se abandona al inconsciente, deshaciéndose de su voluntad.

²⁴² Ídem p. 55

²⁴³ Bachelard, Gaston, El agua y los sueños op. cit. p. 127

²⁴⁴ Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain, Diccionario de los símbolos, op. cit. p.56

²⁴⁵ Shakespeare, William Obras completas op. cit. p. 273

²⁴⁶ Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain, Diccionario de los símbolos, op. cit. p. 246

Ofelia nos hace ver en la muerte ese momento que, al igual que el sueño, trae el consuelo. Shakespeare no nos muestra a una ahogada que lucha y patalea, nos muestra una mujer que sueña con morir, con *entregarse* al coqueteo de las aguas sin oponer resistencia. Ve en muerte un sueño que da descanso y acogida.

Muerte y sueño se funden para dar a la primera, un sentido de viaje hacia el misterio. En este punto, hemos hallado otra ambivalencia: la muerte de agua simboliza un retorno, pero también es la partida hacia un viaje incierto. Y es que, como bien dice Bachelard “La imaginación profunda, la imaginación material quiere que el *agua* participe de la muerte; necesita del agua para que la muerte conserve su sentido de viaje”.²⁴⁷

Quien desea la muerte, sueña con un viaje lejano hacia otro mundo, pero eso no sólo lo piensa el suicida sino todo aquel que puede imaginar una muerte bella. Como el propio Hamlet menciona en su monólogo:

Hamlet: Ah, si este cuerpo, demasiado sólido, se fundiera, o bien derritiera y se quedara transformado en un rocío, o si el Eterno no hubiera fijado su ley contra el suicidio.²⁴⁸

La trágica muerte de Ofelia, quien como todos los personajes, está destinada a morir; es, sin embargo, una bella muerte, una muerte aceptada o casi deseada como consuelo. “El agua es el elemento de la muerte sin orgullo ni venganza”, nos dice Bachelard.²⁴⁹

Las canciones antiguas que entona, la música del laúd que Ofelia cantaba, evoca la armonía con la naturaleza, pero también “el amor medieval”, aquel que se muestra como el anhelo de encontrar un ideal imposible. No hubo forma de que Ofelia cantara en este mundo sus canciones a Hamlet, no tuvo la dicha de descubrir el amor y de descubrirse a sí misma. Verla partir es como mirar un ideal que se fue.

Y, al mismo tiempo, Ofelia es una imagen de la regeneración de la vida. En su muerte está presente la vida (las flores) y la armonía (el canto) de un retorno. Entre la duda y la conmoción que ocasiona esta misteriosa muerte, no podemos más que preguntarnos si la ambivalencia de esta imagen nos remite a cierta “memoria arquetípica”. La imagen poética, nos decía Bachelard, nos

²⁴⁷ Bachelard, Gaston, El agua y los sueños op. cit. p. 118

²⁴⁸ Shakespeare, William Obras completas op. cit. p. 85

²⁴⁹ Bachelard, Gaston, El agua y los sueños op. cit. p. 128

lleva a un genuino recordar. La pregunta ¿Por qué la diosa muere? ya aparecía en los mitos (como el de la antigua diosa sumeria Innana)²⁵⁰. Poniendo en relación a Ofelia con algunas imágenes mitológicas femeninas encontraremos sólo algunas pistas, pues tal investigación rebasa los límites de esta tesis.

5. Ofelia y las Diosas: el mito detrás de la imagen poética

Como hemos dicho, Ofelia es una imagen en la que la naturaleza aparece como símbolo de misterio, reposo y renovación. Es una imagen que devuelve el sentido de divinidad a la naturaleza, frente a aquella imagen “mecánica” y “vil” que atormenta a Hamlet, personaje paradigmático del desencantado hombre moderno²⁵¹. De ahí que la imagen simbólica de Ofelia se asocie tanto a la Diosa madre, en donde el espíritu y lo trascendente están dentro de la naturaleza misma.

Si algo es característico de la tradición cristiana, es que pone a la divinidad como “externa” a la naturaleza. Una idea abarca todo el antiguo testamento: “que la divinidad es trascendente en el sentido de que está, necesariamente, más allá de la naturaleza”.²⁵²

El mundo “material”, natural y humano en el que vivimos, es desde esta concepción, un mundo caído. Según la interpretación que ha prevalecido de la tradición cristiana, se comprende al cuerpo, la sexualidad y la naturaleza misma como “sustancias inferiores”.

No obstante, la imagen de la divinidad femenina no ha desaparecido del todo en la religión cristiana. Los simbolismos de la diosa se van a conservar principalmente en las imágenes de María, Eva, Aserá, Anath y Sofía. El principio femenino va a aparecer, aunque de una forma menos evidente, en la figura del Querubín y en el espíritu santo.

Ahondar en la relación que Ofelia guarda con algunas de estas imágenes y con sus predecesoras, nos va a dejar ver cómo verdaderamente la poesía se alimenta del mito, que remite a una memoria arquetípica que, incluso, pudo brotar en un contexto completamente patriarcal como el shakespeariano. También nos daremos cuenta de que muchos de los símbolos, que aquí

²⁵⁰ Al respecto ver: Wolkstein, Diana; Kramer, Samuel Innana: Diosa del cielo y de la tierra, (traducción de Elsa Cross), México, CONACULTA, 2011.

²⁵² Baring Anne, Cashford Jules, El mito de la Diosa, op. cit. , p. 474

asociamos a las diosas, se van a conservar en las Ofelias posteriores incluso independientemente del argumento de la obra de Shakespeare.

Como habíamos dicho, la imagen de Ofelia se relaciona con la de la Virgen María. Si recordamos la imagen de la muerte de Ofelia veremos que hay un sauce a orillas del arrollo. San Bernardo relaciona el sauce “eternamente verde” con la virgen María, cuya virginidad se entendería desde esta interpretación como símbolo de inmortalidad y regeneración.

En la cultura Occidental el sauce llorón simboliza la muerte, su forma evoca sentimientos de tristeza y nostalgia. El sauce llora la muerte, como María Magdalena lloró la muerte de su maestro. Es este árbol el que presencia la muerte de Ofelia y su retorno a las aguas, como si la naturaleza estuviera en “correspondencia” con la triste imagen de la vida que se va. El movimiento del sauce, tan asociado a la cadencia del cuerpo femenino y al arrullo, acompaña a Ofelia hasta el fin.

Sabemos que el simbolismo del árbol fue fundamental en culturas precristianas. El que María sea un sauce eternamente verde, responde a una imagen de la divinidad femenina muy antigua y realmente compleja, pues es nada menos que “la diosa en cuya presencia inmanente todas las parejas de opuestos se reconcilian”²⁵³, entre ellas por supuesto, la dualidad vida-muerte.

La presencia del árbol al momento de la muerte se interpretaría como la manifestación de la Diosa que ha de renovar la vida. Así el símbolo del sauce, se movería en la polaridad de la muerte como despedida triste, pero también como regeneración.

Ofelia va a coincidir con imágenes de diosas anteriores al cristianismo, donde prevalecía una cosmovisión de la divinidad como “inmanente” y “trascendente” a la vez. A decir, en estas culturas en donde a la dimensión natural y material es al mismo tiempo espiritual y sagrada.

Encontramos que Ofelia en tanto “ser de agua” se asocia a Cibeles, quien fue la última gran Diosa venerada en Roma antes de la era cristiana.

En todos los lugares en los que el culto a Cibeles estuvo más arraigado, desde Anatolia y Siria hasta la Europa Occidental, floreció también la Adoración a María 1250 a. C.²⁵⁴

²⁵³ Ídem p. 559

²⁵⁴ Baring Anne, Cashford Jules, El mito de la Diosa, op. cit. , p. 453

En las culturas griega y romana, Cibele era Diosa de los ríos y de los mares. Portaba también flores, principalmente de rosas, motivo que la virgen María va a conservar, y que observamos en Ofelia.

su frente estaba cubierta por un tocado alto adornado con rosas del que surge lo que parece ser una serpiente. Sostiene una granada en su mano. (...)

Los romanos adoraban las estatuas de Cibele con rosas, como hacían con las de Venus; es posible que, en la época en que sus misterios se celebraban en Roma, el simbolismo de la rosa comenzara a desarrollarse como imagen de resurrección, y el del jardín de las rosas como símbolo del mundo sagrado de la dimensión oculta de la diosa (...)

El primer día del año, en la época cristiana, la imagen de María se coronaba y engalanaba con guirnaldas de flores (...)²⁵⁵

Observamos que las flores son también símbolo de la muerte como “dadora de vida”, como resurrección. Ofelia muere, pero a su alrededor, las flores flotan: incluso antes de morir, ella misma es “como una náyade flotando en las aguas”. Y es Gertrudis también la que ofrece una de ellas al cuerpo de la doncella “Una flor para la flor”.

Hay que mencionar que esta imagen no es exclusiva de la diosa romana. Ofelia coronada de flores se asocia a las más diversas diosas de la vida, la muerte, la sexualidad y la agricultura. Por mencionar algunas tenemos a Innana, Afrodita, Venus, y Perséfone.

Otro símbolo que comparten Ofelia y Cibele es la música²⁵⁶. La imagen de Cibele llevaba música y danza ahí donde fuese adorada, era la diosa a través de la cual se festejaba a la vida y a la muerte como un renacimiento. Recordemos que Ofelia toca el laúd en su primera aparición ya enloquecida. De ahí, no va a parar de cantar hasta arrullarse en el momento mismo de su muerte.

El lenguaje de la locura de Ofelia, compuesto de quejidos, alaridos y gestos exagerados, que más arriba asociábamos con el lenguaje de los seres “sin palabras”, también podemos reconocerlo en Cibele. Ella era la diosa de la vida salvaje y comprendía el lenguaje misterioso de los animales, al igual que su predecesora griega Artemisa.²⁵⁷

²⁵⁵ ídem p. 446-450

²⁵⁶ ídem

²⁵⁷ ídem p. 446

Ahora bien, en el cristianismo tenemos otro referente de una imagen femenina nacida de la humedad: la Diosa cananea Aserá, madre de Anat-Astarté y de Baal. El nombre de Aserá figura cuarenta veces en el Antiguo Testamento aunque no se menciona nunca como diosa. Sabemos que fue evocada aún hasta el 1750 a. C. Ella era “la señora del mar”, lo que la relaciona con Nammu (sumeria) e Isis (egipcia) y Perséfone (griega)²⁵⁸.

Ofelia comparte el simbolismo de las aguas femeninas con Aserá y con su hija Astarté. A la segunda se le proclamaba “virgen del mar” y “guardiana de las naves” y “señora de las aguas”. Ambas eran símbolos del retorno de la vida y de la fertilidad, de los ciclos de la agricultura que coinciden con las fases de la luna.

En este punto queremos hacer hincapié en la relación de Ofelia con la antigua mitología lunar de las diosas madre y doncella virgen. La doncella simboliza la promesa del retorno de la vida, de que la muerte del grano va a traer vida nueva en las plantas, y que de igual forma ocurrirá con los seres humanos. Este es el motivo fundamental que conserva la mitología de Aserá y Astarté, que en la mitología griega aparecían como Deméter (madre, diosa de la agricultura) y Perséfone (virgen, guardiana de los muertos).

Es interesante observar que todos estos símbolos son portados ahora por una doncella loca, llena de melancolía y de deseos que no pudieron ser. Sin embargo, el personaje de Shakespeare es casi una provocación, la pregunta sobre si Ofelia estaba loca, o era el más cuerdo de los personajes, se queda de alguna manera cantando en la mente del espectador.

6. Breve conclusión: En torno a la Ofelia de Shakespeare y la mujer de su tiempo

Shakespeare nos muestra el drama de una doncella a quien se le ha negado el amor y se le ha pintado el deseo y la sexualidad como un “peligro”. Ofelia no escucha más que los horrores del mundo en boca del resto de los personajes, lo terrible de las calumnias y sospechas de la gente a una mujer que no está en el “sitio”.

Ofelia evoca un sentido simbólico, pero también está en tensión con un contexto histórico concreto en que, efectivamente, era condenado que las mujeres hablaran o replicaran al padre o

²⁵⁸ Ídem p. 513

al esposo, en que era mal visto que expresaran su deseo o su amor, o fueran dueñas de las decisiones sobre sí mismas y sobre su cuerpo.

En el momento histórico de Shakespeare la naturaleza, el cuerpo y la mujer misma eran vistos como “separados” de lo divino, como mancha y como ocasión de pecado. Muchos debieron sentirse identificados con Hamlet que ve la realidad con vileza y la naturaleza humana como llena de pecado. Muchas, también, con la historia de Ofelia.

Porque, en efecto, el amor medieval seguía latente incluso en tensión con las restricciones sociales, que en la Inglaterra de Shakespeare se asociaban sobre todo al código de la nobleza, en donde el amor era casi un “convenio” social.

No olvidemos que Shakespeare está criticando la moral de la nobleza. Tal vez Ofelia es una heroína del amor como pasión (frente al amor como convención) que en una sociedad como la de ella, era casi imposible.

Ofelia, por otra parte, es un personaje femenino que se ubica en una etapa de transición. Siempre está en la tensión entre la niña, y la enamorada. Como vimos, la sociedad le muestra dos caminos: convertirse en la “virtuosa”, la esposa recatada, o caer en “los peligrosos y desenfrenados caminos del deseo” y decepcionarlos a todos. Ninguno de esos dos será el camino de Ofelia, quien se volcará hacia sí misma, se creará su mundo en un estado de sueño e idilio. Cercana a la naturaleza, Ofelia enloquecida aparece como una imagen de la inspiración pura, del instinto de creación, de la “locura sublime” que los renacentistas (Ficino, Erasmo...) equiparaban al amor.

Así, Shakespeare critica en su personaje tanto el ideal imperante de la mujer, como los significados de las imágenes asociadas a ella (naturaleza, magia, locura, misterio).

El lenguaje poético de Shakespeare hace que la imagen de la castidad que imperaba en su tiempo, se transforme –a través de la imagen de la dulce Ofelia- en un símbolo de los deseos no realizados, las aspiraciones y sueños que en un momento aparecen como imposibles.

El dramaturgo y poeta recuperó para su personaje las imágenes femeninas que muestran otro rostro de la naturaleza y otra concepción de la muerte. Ofelia es una imagen de la naturaleza como dulzura y consuelo, aquel que tanto hacía falta para el atormentado Hamlet. Ofelia está

embelesada con la magia de la naturaleza, él está preso en su desencanto. Dos locuras distintas: Hamlet “loco de astucia”, Ofelia “loca de amor”. El destino de ambos será, igualmente, la muerte.

El enigma de la muerte de Ofelia, muerte que canta una melodía antigua, que suena casi a un arrullo, a una promesa de regeneración; es también la melancolía de una anhelada “armonía” con la naturaleza y con el mundo que no se pudo realizar.

Ofelia, partiendo en el río, desata un anhelo de reconciliar deseo, naturaleza y cultura para que Ofelia, sus cantos y sus flores, tengan lugar en el mundo. Tal vez por eso, no ha dejado de aparecer su imagen en el arte. Frente a la imagen de Hamlet, el príncipe astuto, Ofelia se convertirá en la favorita de los poetas románticos, como Arthur Rimbaud. La mujer en la poesía encarna este anhelo de reconciliación, el lenguaje silenciado del cuerpo y la melancolía ante la imposibilidad de la armonía con la naturaleza y con las sensaciones.

Capítulo III.

La *Ophélie* de Arthur Rimbaud: una imagen de la primavera y de la poesía

La siguiente Ofelia que analizaremos fue escrita en la primavera de 1870 por el poeta francés Arthur Rimbaud (1854-1891). Sorprende la forma en que, casi trescientos años después de la tragedia de Shakespeare, la imagen poética resguarde los símbolos femeninos, dándoles riqueza y actualidad. La Ofelia de Rimbaud aparece para dar vida, en pleno Siglo XIX, a los símbolos de las diosas, sobre todo griegas, haciendo de paso toda una crítica a la imagen de la naturaleza y de lo femenino que imperaba en el contexto del joven poeta.

Para Rimbaud, la realidad guardaba tras de sí un misterio que la trascendía. Para este poeta “no estamos en el mundo, la verdadera vida está ausente”²⁵⁹, y las pistas para encontrarla están dadas en las sensaciones que la naturaleza nos ofrece. Como buen heredero del Romanticismo, la naturaleza no era para él una realidad inerte y separada del hombre, sino depositaria de una energía trascendente de la que participaba el ser humano, quien era capaz de acercarse al misterio a través de ella. El poeta debía abrir los ojos, afinar sus sensaciones y mirar más allá.

Esta forma de entender la vida, lo llevó a romper con muchos de los supuestos de su tiempo, tanto sociales como artísticos, su poesía es ahora, una muestra de que el arte puede presentarse como una resistencia ante la imagen desencantada del mundo que ofrece la modernidad. Su obra es, en voz de los críticos “poesía desde las cenizas”²⁶⁰, una lucha por expandir las posibilidades de lo humano en un contexto gris.

El joven Arthur Rimbaud, desde corta edad, puso en cuestión los valores morales que imperaban en su tiempo, y se dedicó a buscar en la poesía otra forma de estar en el mundo y de abrir la mirada hacia otros mundos posibles. A los dieciséis años, lleno de ánimos por emprender una búsqueda a través de la poesía, y de hallar otra comprensión de la vida humana y de la naturaleza, escribe *Ophélie*:

²⁵⁹ Bonnefoy, Yves. Rimbaud por sí mismo, Caracas, Monte Ávila, 1975, p. 18

²⁶⁰ Ídem

Ophélie

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, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile:
-- Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

ô pale Ophélia! belle comme la neige!
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
-- C'est que les vents tombant des grands monts de Norvège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits;
Que ton coeur écoutait le chant de la nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;

C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux!

Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre folle!
Tu te fondais à lui comme une neige au feu:
Tes grandes visions étranglaient ta parole
-- Et l'infini terrible effara ton oeil bleu !

III

- Et le poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys.

.....

Ofelia

Sobre la onda negra y calma donde duermen las estrellas
flota la blanca Ofelia como una gran azucena,
muy lentamente, acostada en sus amplios velos...
En los bosques lejanos resuenan alalies.

Hace más de mil años que la triste Ofelia,
blanco fantasma, pasa sobre el largo río negro;
hace más de mil años que su apacible locura
murmura romanzas a la brisa de la tarde.

El viento besa sus senos y esparce en corolas
sus grandes velos suavemente mecidos por las aguas;
los sauces conmovidos lloran en sus hombros,
sobre su ancha frente soñadora se inclinan las cañas.

Los nenúfares mustios suspiran a su alrededor.
Ella despierta a veces, en un aliso que duerme,
algún nido del que se escapa un ligero aleteo:
un canto misterioso cae desde los astros dorados.

II

¡Oh pálida Ofelia! ¡Hermosa como la nieve!
¡Moriste, sí, aún niña, arrebatada por un río!
Porque los vientos llegados de los montes de Noruega
te habían hablado muy quedo de la áspera libertad;

un soplo de aire, mesando tus largos cabellos,
dejaba en tu espíritu soñador extraños sonidos;
y tu corazón escuchaba el canto de la Naturaleza
en los gemidos de los árboles y los suspiros de las noches;

la voz de los mares enloquecidos, con inmenso estertor,
quebraba tu pecho infantil, demasiado dulce y humano;
porque una mañana de abril, un hermoso y pálido caballero,
un pobre loco, se arrodilló mudo a tus pies.

¡Cielo! ¡Amor! ¡Libertad! ¡Tristes sueños, pobre loca!
Tú te fundías en él como la nieve en el fuego:
¡tus grandes visiones ahogaron tu voz,
y el terrible Infinito extravió tu mirada!

III

Y dice el poeta que por los rayos de las estrellas
bajas a buscar las flores que recogiste,
y que ha visto sobre el agua, acostada en sus amplios velos,
a la blanca Ofelia flotando como una gran azucena.²⁶¹

1. El contexto socio-histórico y biográfico de Arthur Rimbaud

Ahora veamos ese contexto “de cenizas”, del que decíamos, brota la poesía de Rimbaud. Hagamos un recorrido a grandes rasgos de la vida y entorno del poeta que miró en Ofelia a una “pobre loca” que murió soñando con la libertad. Una doncella cuyo canto, pese a todo, persiste en la voz de la naturaleza.

El contexto de Arthur Rimbaud es en mucho distinto al de Shakespeare. Se encuentra en una Francia capitalista e industrializada, que ya atravesó dos grandes revoluciones (1776 y 1848). Nuestro poeta, pues, nace en el país que más ha ensalzado el ideal de la razón.

Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud nació en 1854 al norte de Francia, cerca de la frontera Belga, en Charleville, un poblado a orillas del lago Mosa. Charleville era una ciudad de comerciantes y pequeños burgueses, cuya monotonía y valores “oficiales” ahogaban a Rimbaud.²⁶²

Pero Charleville era sólo un rincón en una Europa que se iba a reestructurar sustancialmente en la segunda mitad del Siglo XIX, misma que estuvo marcada por grandes cambios en las relaciones internacionales, y también por la estructuración interna de cada uno de

²⁶¹ Rimbaud, Arthur, *Poesías y otros textos*, poesía Hiperión, Madrid, 2005, pp. 82- 85

²⁶² Starkie, Enid, *Arthur Rimbaud*, Madrid, Siruela, 1989, p. 24

los Estados en construcción. Si algo caracterizó a los treinta años posteriores a derrota de las Revoluciones de 1848, fue la guerra.²⁶³

Como afirma el historiador Erick Hobsbawm, este fue el periodo de conformación de los Estados Modernos y su consolidación como potencias. Los afanes imperiales del gobierno Francés –con Napoleón III en la corona- se traducían en ocupaciones territoriales, entre las cuales abundaron aquellas en territorios africanos. El padre de Rimbaud – con el que sólo tuvo contacto los primeros seis años de su vida- fue un distinguido militar enviado a la ocupación de Argelia en 1859 y un destacado elemento en la Guerra contra Crimea de 1862.²⁶⁴

Con las ocupaciones territoriales, Francia comenzaría un proceso de gran expansión capitalista, pero a la par se agudizaron las tensiones entre países y los contrastes sociales al interior de cada uno de ellos. En pequeñas ciudades como Charleville la polarización era muy marcada: existía una clase pequeño burguesa ya consolidada (conformada por comerciantes y pequeños propietarios), pero también estaban los trabajadores y pequeños artesanos, alejados de las familias acomodadas.

Si bien es cierto que este pequeño poblado se consideraba una ciudad, Charleville no era París. Se caracterizaba por ser un sitio apacible, con una población conservadora y moralista. Por supuesto, había matices, pero la mentalidad de los habitantes “bien vistos” de la ciudad era una mezcla entre un catolicismo conservador y tradicionalista, y los valores burgueses: progreso y bonanza económica.

La madre de Rimbaud, Marie Catherine Felicité Vitaille Rimbaud, provenía de una familia de pequeños terratenientes. Fue educada en un entorno pequeño-burgués donde aprendió los valores propios de las clases acomodadas. Si bien su situación económica se vio fuertemente golpeada en varios momentos, siempre mantuvo una severa moral que inculcó a sus hijos al tiempo que los alejaba del contacto con los niños pobres del pequeño poblado. Rimbaud cuenta en su poema *Les poètes de sept ans* (Los poetas de siete años), la fascinación que sentía por estos niños “pobres” que parecían más libres y felices que él.

Catherine Rimbaud luchó siempre por mantener a sus hijos bajo un modo de vida y una moral “elevadas”, incluso cuando perdió sus privilegios y su bonanza económica se vino abajo,

²⁶³ Hobsbawm, Erick *La era del capitalismo*, Barcelona, Labor, 1987.

²⁶⁴ Buenaventura, Ramón. *Arthur Rimbaud, Esbozo biográfico*. Madrid, Hiperión, 1985.

hizo hasta lo imposible por vivir en una zona de mayor nivel económico, y por propiciarles una educación digna de cualquier niño de clase burguesa.

Bajo la estricta educación de su madre, Rimbaud fue un niño muy recatado. Su infancia se caracterizó por una severa formación religiosa y por una trayectoria escolar brillante. Es bien conocido que obtuvo todos los premios de composición en la escuela y que deslumbraba a sus profesores al punto de inquietarlos. Su madre depositó en él grandes expectativas e incluso hizo muchos esfuerzos para contratarle un maestro particular.

Rimbaud habla de su infancia en su obra poética, sobre todo en *Nuit de l'enfer* (La Noche del Infierno) parte de *Une saison en enfer* (Una temporada en el infierno), obra terminada en verano de 1873 en la cual resalta el peso que el cristianismo tuvo en él desde pequeño. Se sabe que, de niño, Rimbaud fue un creyente asiduo, al punto que sus compañeros de clase le llamaban “*sale cagot*” (puerco santurrón).²⁶⁵

Resultaba difícil imaginar que este mismo niño iba a ser llamado, en años posteriores, “el gran maldito” o el “místico en estado salvaje”²⁶⁶. Detrás del ejemplar alumno y el tímido niño se hallaba un espíritu rebelde y visionario. Rimbaud cuenta en sus cartas cómo, desde pequeño, sentía una gran necesidad de libertad y aventura, al contemplar el río y los bosques, desde la orilla opuesta de su casa en la *Plaza du Saint Sepulcre*. Lo anterior casi se adivina al leer su poesía, tan marcada por imágenes de agua. Años más tarde, en uno de sus más grandes poemas, escribe:

(...) Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
noire et froide où vers le crépuscule embaumé,
un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
un bateau frêle comme *un papillon de mai*. (...)

.....
(...) Si algún agua deseo de Europa es la charca
negra y fría, donde, hacia el crepúsculo embalsamado,
un niño, en cunclillas, lleno de tristezas, suelta
un barco frágil como una mariposa de mayo(...).²⁶⁷

²⁶⁵ Enid, Starkie. Op. Cit. p.37

²⁶⁶ Bonnefoy, Yves. Op. Cit. 1975

²⁶⁷ Rimbaud, Arthur, Poesía y otros textos, op. cit. p. 261

Pronto la poesía dejaría de ser para Rimbaud un refugio o un escape y pasaría a ser un arma de acción y rebeldía. En 1870, la llegada de un joven profesor y poeta, Georges Izambard (1848-1931), cambió los rumbos de sus lecturas, y su manera de comprender la vida y la poesía.

Izambard le abrió un nuevo mundo, un mundo en que la literatura era parte y sustancia de la existencia cotidiana y no simplemente la materia sin vida que se encuentra en los libros... Rimbaud descubrió a Pléiade y a Villon, así como a los escritores que habían sido rebeldes en su propia época, oponiéndose a la autoridad y a la tradición, como Rebelais, Montesquieu, Voltaire, Rousseau y Helvétius.²⁶⁸

Como es de imaginarse, el joven Izambard había estudiado en París, ciudad donde aún se sentían los aires de transformación social de la primera mitad del Siglo XIX y punto de reunión de los poetas más comentados del momento. Izambard era poeta, tenía amigos entre los miembros del grupo ahora conocido como “El Parnaso” y estaba familiarizado con las ideas republicanas radicales.

Izambard se oponía al gobierno de Napoleón III. Pertenece a una generación de jóvenes herederos de la Revolución Francesa que defendían las ideas democráticas y republicanas frente a la monarquía impuesta tras la derrota de las Revoluciones del 48. Llegó a Charleville a impartir clases cuando comenzaba a ser muy comentado el conflicto entre Francia y Prusia que muy pronto desató la Guerra Francoprusiana que tanto criticó Rimbaud.

Es enorme la influencia que este tutor de apenas veintinueve años tuvo en la vida de Rimbaud, quien ahora tenía en sus manos las obras poéticas más recientes, los pensadores críticos del momento, y que además, los discutía al lado de su maestro. Fue en esa etapa cuando Rimbaud se asumió como poeta, y donde nacieron sus aspiraciones y búsquedas poéticas y existenciales. Estaba todavía fuertemente influenciado por la poesía romántica (Lamartine) y fascinado con los poetas parnasianos (sobre todo Théophile Gautier, Leconte de Lisle y Théodore de Banville), pero ya se notaba en él la añoranza por una poesía distinta, que usara el lenguaje de una manera más arrebatada, y que lo ayudara a abrir los sentidos. Rimbaud buscaba acceder a lo que llamaba “otra realidad”, un mundo “más verdadero” donde el espíritu se reencontrara con las sensaciones de la naturaleza.

²⁶⁸ Starkie, Enid. Op. Cit. p. 47

Entre los poemas escritos en esta temporada, en los cuales habla de la necesidad de hallar “otra realidad” tenemos: en marzo, *Sensation* (Sensación); en abril, *Le Forgeron* (El herrero) y *Credo in Unam: Soleil et chair* (*Credo in unam: Sol y carne*); en mayo *Ophélie*; y en junio *Le Bal des pundus* (El baile de los ahorcados). Más adelante hablaremos de algunos de estos poemas en los cuales se muestra la concepción que el poeta tenía de la naturaleza y de lo femenino, ello nos ayudará a comprender mejor *Ophélie*. Por ahora baste decir que en esta etapa Rimbaud se convenció de que debía ser poeta y emprender una búsqueda a través de las palabras.

Transcribimos a continuación la carta que Rimbaud envió al amigo de Izambard, Théodore Banville (1823-1891) colaborador en la publicación de los Parnasianos "Le parnasse contemporaine" (El Parnaso contemporáneo). En el sobre, incluía los poemas *Credo in Unam: Soleil et chair* y *Ophélie*.

Admirado maestro:

Nos encontramos en el mes del amor y yo tengo casi diecisiete años²⁶⁹, la edad de las esperanzas y de las quimeras, como suele decirse, y he aquí que, niño tocado por el dedo de la Musa –perdón, si lo que digo es una banalidad-, he decidido contar mis creencias, mis esperanzas y mis sensaciones, **toda la sustancia de la poesía, a la que yo doy el nombre de primavera.**

Y si le envío a usted algunos de esos versos, por mediación de A. Lemerre, el buen editor, ello se debe a que amo a todos los poetas, a todos los buenos parnasianos, puesto que todo poeta es un parnasiano prendado de la belleza ideal; lo que admiro en usted, muy ingenuamente, es al descendiente de Ronsard, al hermano de nuestros maestros de 1830, a un verdadero romántico, a un verdadero poeta. Esa es la razón. Es tonto, desde luego, pero ¿qué le vamos a hacer?...

Dentro de dos años, quizás uno, estaré en París. *Anch'io* señores de la prensa, seré parnasiano. No sé lo que tengo..., que quiere salir a la superficie... Le juro, admirado maestro, que siempre adoraré a las dos diosas, la Musa y la Libertad.

No ponga demasiada mala cara al leer estos versos: me volvería loco de alegría y de esperanza si quisiera usted, admirado maestro, encontrar un huequecito para *Credo in unam* entre los parnasianos. Ese poema sería el Credo de los poetas. ¡Oh, loca ambición!²⁷⁰

²⁶⁹ Según Enid Starkei Rimbaud mentía, en realidad estaba por cumplir dieciséis años.

²⁷⁰ Starkie, Enid, op. cit. P. 51. No hay negritas en el original.

Rimbaud envía esperanzado sus poemas a Banville. Aquel que escribe *Sensaciones*, *Credo in unam* y *Ophélie*, se imaginaba la vida en París como un entorno de gran libertad. Sin duda le ilusionaba llegar a la ciudad, se sentía “tocado por la musa”, llamado a salir de su pueblo natal y emprender la aventura, a hacer de la poesía su manera de vivir.

Los versos de Rimbaud nunca fueron incluidos en la publicación del Parnaso. Años más tarde el poeta rompería casi por completo con los parnasianos, y se opondría con sorna a los poetas más reconocidos del momento, incluso al propio Banville. Se acercaba 1871, año en el que dejó la escuela para escaparse a París y convertirse en el gran rebelde que tanto intrigó a Paul Verlaine (1894-1896).

Ophélie, el poema que ahora analizamos, debe ser ubicado en este momento de la vida de Rimbaud, donde la adoración por “La Musa y La Libertad” son apenas la esperanza de emprender una vida distinta lejos de la monotonía de Charleville que tanto repudiaba. En esta etapa, iba tomando forma la concepción de la vida y de la naturaleza que marcó la poesía de Rimbaud como una de las obras más intrigantes en cuanto a su forma de ver al cosmos y al ser humano.

En la primavera de 1870, momento en que escribe *Ophélie*, Rimbaud estaba en búsqueda de una liberación, tanto artística como existencial. Veremos cómo en *Ophélie* el poeta plasma su conflicto con el mundo tal como es, y también su afán de romper con las certezas para abrirse hacia las sensaciones, de escuchar a los misterios de la vida y de la naturaleza, de convertirse —él mismo lo decía- en un “visionario”.

2. La poesía francesa de Parnaso y la herencia romántica: su influencia en la poesía temprana de Rimbaud

Veamos ahora, a grandes rasgos, qué ocurría en la poesía francesa cuando Rimbaud escribía sus primeros versos. Si bien ya hemos visto el contexto a nivel general, es necesario ubicar en particular el contexto artístico, qué era lo que ocurría en la poesía, a quiénes leía Rimbaud, cuál era esa “belleza ideal” de la que hablaba el poeta en su carta antes citada. Se considera central hacer este acercamiento para ubicar por qué la poesía de Rimbaud da vida y actualidad a la imagen simbólica de Ofelia, resguardando y enriqueciendo a la par una interpretación de lo femenino que ya aparecía en la mitología.

Y es que el joven Rimbaud era un asiduo lector de mitología griega. Los poetas románticos y los parnasianos que tanto enaltece en su carta a Banville, tenían en común una fuerte influencia de la antigüedad clásica, tanto en los temas de su poesía como en las formas técnicas. El poeta conocía la gran fuente creativa que la mitología antigua significaba para la poesía, a través de las obras de Ronsard, Gautier y Banville. Charles Baudelaire no era aun reconocido en el momento en que Rimbaud escribió *Ophélie*, pero más adelante será una influencia determinante en su obra.

Como ya vimos, al momento de escribir *Ophélie*, Rimbaud estaba permeado por la concepción parnasiana del arte, convencido de que “todo poeta es un parnasiano prendado de la belleza ideal”²⁷¹. Estos poetas eran auténticos sucesores de Ronsard y de los románticos.

Los parnasianos eran un grupo de poetas bohemios que iniciaron todo un movimiento en la poesía francesa cuya obra se plasmó en “El Parnaso Contemporáneo”, publicación del editor Lemmerre. En torno a este movimiento se pronunciaron poetas que, haciendo una crítica al romanticismo “demasiado sentimental” de Lamartine, creían que era necesario volver a plantearse las preocupaciones de forma (tanto la métrica y la rima, como la musicalidad) aunque con los mismos ideales del romanticismo.

El énfasis que los parnasianos pusieron en las “formas” no era sólo producto de una preocupación técnica, sino que estaba motivada por la búsqueda de una belleza ideal y trascendente. De ahí que buscaran una poesía menos centrada en las sensaciones del sujeto y más preocupada por la belleza de la obra misma, por la perfección de la composición.

Théophil Gautier (1823-1891), Leconte de Lisle (1818-1894) y Theodore de Banville (1823-1891) fueron maestros de la rítmica y de la métrica; preocupados por los más mínimos detalles estéticos, por la armonía de los sonidos y el ritmo de las obras. Creían que la poesía era la forma en que la palabra buscaba acercarse a una belleza ideal, a un lenguaje más allá de las palabras históricas y pasajeras. La belleza era para ellos una realidad “objetiva” (que trascendía al sujeto particular pero del que él mismo era expresión). Para definir a estos poetas Thibaudet (crítico de literatura francesa) señala:

(...)una generación, si no de poetas eruditos, por lo menos de poetas instruidos y técnicos. Era preciso ahora ir bajo tierra; explorar el filón poético, cavando con la herramienta, refinar la técnica; en consecuencia, pasar de los sentimientos

²⁷¹ ídem

generosos, el amor, la muerte, la piedad, la familia, la patria, a los sentimientos más particulares y raros...²⁷²

Así, la perfección técnica era fundamental. Los recursos técnicos ayudarían al poeta a experimentar en su ser la potencialidad rítmica de cada vocablo. La poesía era la forma en que la palabra recuperaba su “esencia” y su razón de ser fundamental: la búsqueda de la idea trascendente.

Rimbaud coincidió con esta visión del arte por lo menos en su poesía más temprana. No obstante, a lo largo de toda su obra conservó la herencia de los parnasianos. De ellos heredó, junto con todo el movimiento simbolista posterior (en el cual se inscriben Paul Verlaine, Paul Valery y Stephan Mallarmé, entre otros), una idea fundamental: la concepción de que el lenguaje evoca algo ausente.²⁷³

Así, la abrumadora búsqueda de recursos técnicos y estéticos del parnasianismo estaba guiada por la preocupación de que el lenguaje fuera más allá de un instrumento de comunicación, bruto e inmediato; y se convirtiera en el medio para evocar una ensoñación profunda y abierta.

La influencia de los románticos estaba presente en el parnasianismo, y más aún en la obra de Rimbaud, pues buscaban en la ensoñación un puente entre el sujeto y la totalidad de la vida. Embriagado en las sensaciones de la naturaleza, el poeta recibía espontáneamente, las imágenes que guarían su vida y su obra, imágenes que conectarían su lenguaje con una verdad trascendente compartida con el cosmos.²⁷⁴

Otro aspecto que Rimbaud toma de los parnasianos, fue que defendían a la poesía como una forma de llegar a la verdad y no sólo como una forma de “expresión” subjetiva. Así, el joven Rimbaud encontró en los versos parnasianos la más sincera entrega a las palabras y la vocación por el lenguaje como una verdadera forma de vida.

²⁷² Niño, José Antonio, Del Parnaso al simbolismo, México, B. Costa-Amic, 1969.

²⁷³ Reymond, Marcel, De Baudelaire al surrealismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

²⁷⁴ Beguin, Albert, El alma romántica y el sueño : ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, México, FCE, 1954.

Sin duda, los parnasianos estaban preñados por una concepción “clásica” del arte. De ahí que en la mayoría de sus poemas estén inspirados en narraciones griegas y a veces orientales. Grecia y Oriente eran su gran inspiración.²⁷⁵

En los primeros poemas de Rimbaud, entre ellos *Ophélie*, se puede ubicar la gran influencia de Théophile Gautier, Leconte de Lisle y Theodore de Banville; tanto en la métrica como en la gran riqueza de imágenes y motivos mitológicos. Veremos que, si bien *Ophélie* no es una deidad griega, Rimbaud le atribuye los simbolismos de las diosas de la antigua Grecia (sobre todo los de Perséfone, Selene y Hécate). Incluso hay quienes han ubicado en el canto de Ofelia, que despierta con el reflejo de los astros en el agua, una alusión a la música de las esferas de los pitagóricos.²⁷⁶

Ahora bien, desde los inicios de su obra creadora, la poesía de Rimbaud marca una diferencia con la de los parnasianos. Los poemas de Rimbaud evocan a estas divinidades no sólo por su belleza, o para volver a narrar con una estética magistral los antiguos mitos. A diferencia de sus contemporáneos y predecesores, Rimbaud lanza a través de las imágenes mitológicas una clara crítica a su tiempo, a la razón, a la concepción “burguesa” del amor, al cristianismo y a la forma en que en su tiempo se concebía la feminidad.

3. La mujer en tiempos de Rimbaud: lo femenino en la segunda mitad del Siglo XIX

Rimbaud, el poeta que recordado por su rebeldía, nació paradójicamente en una de las sociedades más recatadas y rigurosas, la Europa de la segunda mitad del Siglo XIX.

En este periodo prevalecían en Europa los valores morales que tanto han criticado artistas como Flaubert, filósofos como Michel Foucault, antropólogos como Lluís Duch y sociólogos como Norbert Elías y Anthony Giddens. La segunda mitad del Siglo XIX es el escenario donde se configura la moralidad prototípica de la modernidad, un código de conducta caracterizado por la restricción sexual, por la separación tajante de los roles entre los géneros, por un “culto” del hombre a la funcionalidad y al trabajo, y por la prevalencia de un valor: la austeridad.

²⁷⁵ Starky, Enid, Op. Cit, p.99

²⁷⁶ Entre ellos está Juan Abeleira. Ver: Rimbaud, Arthur. Poesías y otros textos op. cit.

Como ya se mencionaba, la segunda mitad del Siglo fue un periodo de conmoción social producto de los conflictos bélicos y las ocupaciones territoriales por parte de los nuevos Estados Modernos. En Francia, era común que algún miembro de la familia estuviera involucrado en la guerra y, por todos los medios, el régimen napoleónico buscaba exaltar el nacionalismo en los habitantes para justificar sus políticas y, de paso, evitar insurrecciones como las de 1848.

A la par de los conflictos bélicos, la sociedad se re-configuraba en torno a valores que dotaran de cierta seguridad o arraigo a los habitantes. Según Lluís Duch, la familia burguesa se afianzó como una reacción frente a la inminencia de los peligros de la guerra y a los abruptos cambios que el capitalismo trajo consigo. “En el Siglo XIX, la familia burguesa fue una especie de artefacto defensivo utilizado para hacer frente a los intensos cambios”.²⁷⁷

La familia burguesa será entonces el nuevo modelo paradigmático, dentro del cual, se configurará el rol de la mujer. Los valores y expectativas ligadas a lo femenino tendrán como marco una sociedad en donde los pilares ideológicos eran: la religión cristiana, la familia y el trabajo.

En la sociedad francesa e inglesa prevalecía un código moral que podemos comprender a través de su imagen prototípica: la reina Victoria de Inglaterra. No por nada se le ha llamado “moral victoriana” a la conducta promovida por la burguesía de las grandes potencias europeas, sobre todo en Francia e Inglaterra.

La reina daba una imagen de recato y austeridad, era una mujer intachable que seguía los códigos al pie de la letra. En su vida no había lugar para los excesos. Su elegancia radicaba en la sencillez y la discreción, a menor voluptuosidad, más distinción. En cuanto a la vestimenta, no debía ser ostentosa y mucho menos, provocativa, lo apreciado eran los “estrictos trajes oscuros sin miriñaques ni escotes”.²⁷⁸

La mujer de la segunda mitad del XIX, asumió también algunos de los valores del antiguo régimen como el prestigio, el virtuosismo y la castidad. Pero por otro lado, se acentuó la idea de que la mujer era un ser destinado al servicio de los demás. Ella era “la que se sacrifica por la familia” en un acto de amor cristiano.

²⁷⁷ Duch, Lluís, op. cit. p. 69

²⁷⁸ ídem. p. 78

La esposa, personificada en la reina Victoria, se convierte en el ángel del hogar, una irreprochable madre y esposa que atiende a los hijos con cuidado pero que, en todo momento y circunstancia, se siente subordinada a su esposo.²⁷⁹

En efecto, el Siglo XIX –frente a los Siglos anteriores- proclamaba que el amor era pilar necesario para el matrimonio, un amor en el sentido cristiano del “sacrificio por el otro”. En el modelo de familia burguesa la imagen de este amor gira en torno a la madre, quien es el eje afectivo de la vida familiar, quien encarna la caridad, la atención y el servicio a los hijos y al esposo. Así, su feminidad radica en el hecho de sentirse un “ser para otros”.

Y aunque se revalorizó a la mujer erigiéndola como el centro de gravedad de la familia como institución afectiva, la mujer siguió excluida de los espacios políticos, de la esfera de la discusión pública.

En pleno Siglo XIX, de acuerdo con el código civil napoleónico y continuando la tradición de sumisión de la época anterior, la mujer casada continúa sujeta al mando, se le niega la posibilidad de establecer contratos sin el consentimiento del marido, tampoco puede empeñar o vender bienes ni defenderse en los pleitos legales sin la autorización del marido.²⁸⁰

Triunfa lo que ya en tiempos de Shakespeare se venía configurando, una sociedad caracterizada por la tajante escisión entre los roles de género. Bajo este esquema, el hombre encarna la razón, la inteligencia, el poder y el trabajo; y la mujer se equipara al amor entendido como sacrificio por el otro.

En contra del ideal romántico de acercar a los sexos, la moral victoriana impone la obligación de separarlos estrictamente, atribuyendo a hombres y mujeres roles bien definidos (...). Las mujeres deben ser modestas, frágiles, ajenas a las pulsiones sexuales, disciplinadas, alejadas de la política y del deporte, activas en las obras de caridad. En definitiva: muchos hijos y poco sexo, porque la obscenidad es simplemente el sexo.²⁸¹

La restricción de la sexualidad y el ocultamiento del deseo, tenían que ver en el fondo, con una imagen negativa de lo femenino que corría a la par, y que incluso, se sobreentendía. Es decir, la mujer personificaba la naturaleza (entendida ésta como debilidad humana o como mancha), era imagen de lo corporal, de lo material en su connotación negativa. En tensión con esta imagen que

²⁷⁹ Idem

²⁸⁰ ídem

²⁸¹ Idem

subyacía de lo femenino, la mujer se esmeraba en cultivar su virtud, se alejaba de las pulsiones sexuales y se preocupaba por acercarse al ideal cristiano de caridad y de entrega a los demás.

En el marco de la familia burguesa, la función reproductiva y la prosperidad económica eran lo fundamental, y a la mujer se le confería la primera como su principal función. La sexualidad era, ante todo, un deber conyugal y la mujer no debía asociarla al placer. Como ya se va notando, la familia burguesa de la segunda mitad del XIX acentúa la idea del amor como sacrificio, así como los valores de comunidad y pertenencia conyugales. Pero al mismo tiempo, deja lado (e incluso niega), la dimensión corporal del amor, el sentimiento de pasión, el conocimiento del otro también a través del cuerpo y los sentidos. El amor “como locura” como ruptura o hundimiento en el misterio para un conocimiento sagrado, del que hablaban los renacentistas –del cual hablábamos en el capítulo anterior-, se perdió de vista.

“La casta señora de su casa” vivía un amor nunca satisfecho en su dimensión corporal, una entrega a los demás que pocas veces era valorada. No tenía permitido ver más allá del horizonte del hogar, su realización era siempre a través de los otros, ya sea en el éxito del marido, o en el de los hijos.

Se valoraba a la mujer casta, de belleza “sencilla”, abnegada y distinguida. Sin embargo, esta mujer, circunscrita al mundo “detrás de las paredes” encerrada en sus propios conflictos y fantasmas, se acercó cada vez más al único mundo que la sociedad moderna sí le permitía: el mundo del consumismo.

Según Lipovetsky, en las clases altas, la “bella ociosa” se hizo prototípica. La mujer se consagra como “el género bello” bajo una idea de la belleza asociada al consumismo banal. La mujer caprichosa que ahoga sus deseos en las mercancías, es un producto de aquellos años.

A la sombra del “ángel del hogar” una imagen de la mujer consumista, siempre insatisfecha, que sólo busca su bienestar material, surge en esta época, donde el matrimonio por amor es al mismo tiempo la búsqueda de una estabilidad económica, es casi un “contrato intercorporal”.²⁸² Ahora en un nuevo sentido, “la mujer es la mitad peligrosa de la humanidad”.²⁸³

²⁸² Duch, Lluís, op. cit. p. 120

²⁸³ Lipovetsky, Gilles, op. cit. p. 117

El drama del matrimonio y de la mujer en la moral victoriana es abordado con genialidad en las obras de Flaubert “La primera educación sentimental y “Madame Bovary”. Esta imagen encarna, en el fondo, el rostro oculto de la modernidad, el vacío afectivo, los deseos negados, el afán de llenar el sin sentido con fantásticos productos y bellos espejismos.²⁸⁴

Lo que ahora queremos recalcar es que entre “el ángel del hogar” y “la bella ociosa” se configuró una imagen de la mujer como un ser que se muestra bello y amoroso, pero que en el fondo, sólo busca sus propios intereses. Es el prototipo de mujer que manipula sus deseos según su conveniencia. Culturalmente, comienza a exacerbarse el arquetipo de la “femme fatal”. Aquella “que a una apariencia encantadora asocia una crueldad innata”.²⁸⁵

Es muy complejo el análisis que Gilbert Durand hace de esta imagen y de su importancia para comprender la valoración negativa de lo femenino que existe en la sociedad moderna; ello rebasaría los límites de esta tesis. Sin embargo, ahora nos limitamos a mencionar que la imagen de la *femme fatale* está ligada a la prohibición sexual, a una imaginación que asocia la sexualidad con los peligros de la muerte y la perdición, y al cuerpo femenino y sus ritmos (en consonancia con los ciclos lunares) con la fatalidad del tiempo. La mujer es la belleza que manipula y lleva a la perdición. Es la mujer vanidosa e interesada que sólo actúa de acuerdo a sus propios fines.²⁸⁶

Nos encontramos, pues, en el marco de una sociedad que ha quitado de toda connotación positiva a la naturaleza, que la reduce a su uso instrumental, y que de igual modo está haciendo con el cuerpo y con la imagen de lo femenino.

A este punto nos preguntamos, después de la devastación capitalista, de una total desvalorización del cuerpo, ¿Desaparece la imagen de lo femenino como conocimiento sagrado de la naturaleza sagrado del cuerpo, como correspondencia entre el ser humano y los ciclos naturales de creación?

Y entonces nos topamos con las imágenes de lo femenino, entre las cuales está la *Ophélie* de Rimbaud. Imágenes como esta proliferan en la poesía del Siglo XIX, como una continuación de

²⁸⁴ En Dialéctica del iluminismo, Adorno y Horkheimer analizan, a través del personaje de Juliete en “El marqués de Sade”²⁸⁴, el drama de la separación entre la dimensión afectiva y la dimensión sexual que resulta en la instrumentalización del cuerpo desatada en el Siglo XX.

²⁸⁵ Durand, Gylbert, “Los símbolos nictomorfos” en Las estructuras antropológicas del imaginario : introducción a la arquetipología general , Madrid, FCE, 2005, p.108.

²⁸⁶ ídem

los ideales del movimiento romántico. En ellas, la mujer encarna la añoranza de una relación pura con la naturaleza, el deseo de vivir las imágenes de la naturaleza y del sueño como en un pasado lejano.

En obras como la de Rimbaud, la mujer simboliza la actitud contemplativa, inocente (libre de culpas), con que el poeta busca acercarse a la naturaleza. La mujer es la intermediaria entre lo natural y lo divino, y al mismo tiempo, la melancolía de un pasado hundido en la memoria del hombre moderno. Ella es, como decía Baudelaire, la “naturaleza desterrada”²⁸⁷ que sueña y que canta a través de la poesía.

4. Lo femenino y la naturaleza en la poesía Arthur Rimbaud: una crítica a su tiempo

Como ya se apuntaba, el joven Rimbaud conocía a través de los poemas parnasianos toda una serie de imágenes mitológicas que fueron fundamentales a lo largo de toda su obra. Las que destacan en el periodo que nos ocupa (en donde se enmarca el poema *Ophélie*), son las imágenes correspondientes a divinidades femeninas.

Nuestro poeta encontraba en las diosas (sobre todo griegas) una manifestación de las potencialidades de la naturaleza, que como ya veíamos, era para él un refugio y una fuente de conocimiento. En este apartado nos centraremos en la concepción rimbaudiana de la naturaleza, que va enlazada en su poesía con las imágenes de las diosas. Es importante resaltar esta relación entre imágenes femeninas y naturaleza, pues nos dará muchas pistas para interpretar el poema *Ophélie* en el marco de los motivos predominantes de la temprana poesía de Rimbaud y nos mostrará por qué esta obra está en contraposición a la imagen predominante de lo femenino en su tiempo.

Prácticamente en todos los poemas escritos en el mismo periodo que *Ophélie*, Rimbaud resalta las imágenes de las divinidades femeninas, dichos poemas son: *Invocación a Venus* (1869), *Sensaciones* (1870) y *Credo in unam: Sol y carne* (1870).

²⁸⁷ Béguin, Albert, op. cit. p.464

El primer poema que conocemos de Rimbaud es “Invocación a Venus”. Apenas unos meses antes de escribir *Ophélie*, el poeta muestra a la Diosa como la esencia espiritual que surge y desaparece, que muere y se renueva al igual que la naturaleza.²⁸⁸

Varios de los estudiosos de Rimbaud, consideran que su poesía fue revolucionaria desde un principio en cuanto a su noción de “naturaleza”. Desde su obra temprana, Rimbaud se opone a la noción de naturaleza como lo opuesto al hombre, o como debilidad humana. Influenciado por la poesía romántica, Rimbaud encuentra en ella una fuerza vital y divina intrínseca a todos los seres, incluido el ser humano²⁸⁹. Con esta intuición fundamental, Rimbaud llegaría incluso a criticar a algunos poetas de su tiempo que consideraban la naturaleza como un objeto de contemplación estética.

Para Rimbaud, el mundo de las sensaciones (que suscitan la ensoñación) era el puente entre el espíritu humano y la naturaleza, era ahí donde el poeta debía buscar el conocimiento, entregándose al misterio. Rimbaud, que más tarde defendería que era necesario “desarreglar los sentidos” para llegar a un verdadero conocimiento, ya a los dieciséis años encuentra en el mundo de las sensaciones a la vez un refugio y una liberación:

Sensation

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers
Picoté par les blés, Fouler l'herbe menue:
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent Peigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Et l'amour infini me montera dans l'âme
Et j'irai loin bien loin; bien loin comme un bohémien,
Par la nature, -heureux comme avec une femme.

Sensación

En las tardes azules de verano iré por los senderos,
picoteado por el trigo, a pisar la hierba menuda:
soñador, sentiré su frescura en mis pies.
dejaré que el viento bañe mi cabeza desnuda.

²⁸⁸ Arthur Rimbaud, *Poesías y otros textos*, op. cit. p. 17

²⁸⁹ Bonnefoy, Yves Op. Cit.

Ya no hablaré ni pensaré nada,
pero el amor infinito ascenderá en mi alma,
e iré lejos, muy lejos, igual que un bohemio,
por la naturaleza, feliz como junto a una mujer.²⁹⁰

Los versos de Rimbaud parecen evocar una idea de Gastón Bachelard: que la ensoñación despierta a través de una entrega a las imágenes de la naturaleza. La relación entre el espíritu humano y las sensaciones que la naturaleza le ofrece, fue imaginada por Rimbaud como una pareja compuesta por un bohemio y una mujer. La naturaleza aparece, al igual que en “invocación a Venus”, como una imagen femenina.

Por otra parte, en el poema que envió Rimbaud a Banville junto con *Ophélie*, encontramos muy claramente la noción de “naturaleza” como un ser femenino. En *Credo in unam: Sol y carne* el poeta habla de la búsqueda de una reconciliación entre el espíritu humano y la naturaleza, ambos como parte de una misma realidad vital. Juan Abeleira²⁹¹ (estudioso y traductor de la obra de Rimbaud) considera este poema como el “gran manifiesto de Rimbaud”, la obra que atisba ya las preocupaciones, pasiones e inquietudes que el poeta retomará en su obra posterior. Entre ellas destaca una cuestión fundamental: la idea de que el espíritu humano puede hallar en las sensaciones que la naturaleza le ofrece, una fuente de conocimiento y una fuerza vital.

Dicho poema comienza con la imagen del sol derramándose sobre la tierra extasiada. De ahí surge la vida en el seno de la tierra, como un doble misterio: “como dios, hecho de amor, como la mujer, hecho de carne”:

Sol y carne

I
El sol, lar de ternura y de vida,
Derrama su ardiente amor en la tierra extasiada;
Y, al acostarnos sobre el valle, sentimos
Que la tierra es núbil y rebosa de sangre,
Que su inmenso seno, henchido de un alma,
Está, como dios, hecho de amor, como la mujer, hecho de carne
iy que encierra, repleto de savia y de rayos,

²⁹⁰ Arthur Rimbaud, *Poesías y otros textos*, op. cit. p. 67

²⁹¹ ídem

El gran hormiguo de todos los embriones!

¡Y todo crece! ¡Y todo asciende!

- ¡Oh Venus, oh, Diosa! (...) ²⁹²

El poeta canta a la diosa y añora un tiempo mitológico ancestral en el cual espíritu y carne, hombre y naturaleza; no se encontraban disociados sino en una relación armónica. Para Rimbaud, la mujer y lo femenino son imagen de lo divino oculto en la inmediatez de la naturaleza, el cuerpo (la carne) como manifestación sensible de un misterio ²⁹³. Así, la feminidad aparece como símbolo de la divinidad trascendente e immanente, presente y, a la vez, oculta en la inmediatez del mundo natural. Es a esta divinidad femenina a quien Rimbaud declara su devoción, haciendo de paso una crítica al cristianismo:

¡Creo en ti! ¡Creo en ti! ¡Divina madre,
Afrodita marina! ¡Ah!, el camino es largo
Desde que el otro Dios nos unce a su cruz.
¡Carne, Mármol, Flor, Venus, es en ti en quien creo!
¡Sí, el Hombre se ve feo y triste bajo el basto cielo,
Se viste porque ya no es casto,
Porque ha manchado su arrogante busto de dios
Y ha menguado, como un ídolo al fuego,
Su olímpico cuerpo en sucias servidumbres! ²⁹⁴

Para Rimbaud, el hombre tiene una mancha, su mirada hacia la naturaleza ya no es pura e inocente, sino llena de mediaciones. El ideal del poeta será renunciar a esas mediaciones, lanzarse a los misterios y peligros del ensueño, y encontrar otro modo de estar en el mundo. Rimbaud añora una relación “pura” con la naturaleza, una mirada casta, sin mediaciones, otra actitud de conocimiento y de vida. Encuentra en las diosas griegas el vestigio de esa añoranza, la posibilidad de reencontrar el espíritu humano con el misterio, más allá de cualquier religiosidad o moral instituida.

La centralidad que tienen las diosas en la obra de Rimbaud, y su abierta interpretación de las imágenes femeninas, ha despertado el interés de quienes estudian su obra. Además de las

²⁹² Rimbaud, Arthur, Poesías y otros textos, op. cit. p. 69

²⁹³ Bonnefoy, Yves Op. Cit. p. 40

²⁹⁴ Rimbaud, Artur, Poesías y otros textos, op. cit. p. 73

fuentes propiamente mitológicas de la poesía de Rimbaud, Enid Starkie e Yves Bonnefoy defienden que su concepción de lo femenino es resultado también de la influencia de la cábala, la magia y la alquimia que pueden reconocerse en su obra y que Rimbaud hace explícitas en su obra posterior.

Por ejemplo, una fuente importante para Rimbaud fue Eliphas Lévi (1810-?), escritor fundamental para los interesados en la cábala y en la magia. En sus obras, *Histoire de la magie* y *L'Emancipation de la femme*, lo femenino aparece como el vínculo con lo desconocido. A los ojos de este autor, la mujer necesita ser libre para convertirse en la gran descubridora del misterio, en la gran mediadora entre el mundo trascendente y las sensaciones inmediatas de la vida: es la poeta del futuro.²⁹⁵

No obstante, me parece que la mitología griega (aunque también algunas diosas romanas) fue la principal fuente que motivó sus primeros poemas. No son pocas las diosas que Rimbaud invoca en Sol y Carne: Cibele, Venus, Selene, Astarté, Ariadna, Afrodita.

Añoro los tiempos de la gran Cibele
que recorría, según dicen, gigantescamente bella,
sobre un carro de bronce las espléndidas ciudades.
su doble seno vertía en las inmensidades
el puro fluir de la infinita vida.
El hombre mamaba, feliz, sus pechos benditos,
Como un niño pequeño, jugando en sus rodillas.
Por ser fuerte, el hombre era casto y dulce.
¡Desgraciadamente ahora dice: "Conozco las cosas"
Y va con los ojos y los oídos cerrados!
¡Y sin embargo, ya no hay dioses! ¡el Hombre es Rey, el Hombre es Dios!
Pero el amor, ¡ésa es la gran fe! (...)
¡Creo en ti! ¡Creo en ti! ¡Divina madre!²⁹⁶

Rimbaud declara su devoción a la divina madre y la reconoce como fuente de la vida, la ensoñación, y el conocimiento. El poeta sostiene que la razón ha puesto un velo sobre el mundo misterioso de la naturaleza. Reclama al hombre el egoísmo de creer saberlo todo y la gran brecha que ha impuesto entre espíritu y carne.

²⁹⁵ Starkie, Enid, op. Cit. p. 125

²⁹⁶ Rimbaud, Arthur, Poesías y otros textos, op. cit. p. 71

¿La voz del pensamiento es algo más que un sueño?
si el hombre nace tan pronto, si su vida es tan breve,
¿de dónde viene? ¿Naufraga el Océano profundo
de los Gérmenes, de los Fetos, de los Embriones,
En el fondo del gran Crisol del que la Madre-Naturaleza
le resucitará, viviente criatura,
brotando en la rosa y creciendo en los trigos?...
¡Nosotros no podemos saber! ¡Nosotros sucumbimos
bajo un manto de ignorancia y estrechas quimeras!
copias de hombres caídos de las vulvas de las madres,
¡Nuestra pálida razón nos oculta en infinito!
queremos ver, ¡Pero la Duda nos castiga!
La duda, pájaro lúgubre, nos golpea con su ala...
¡Y el horizonte se esfuma en una huida eterna!
¡El gran cielo está abierto! ¡Los misterios murieron
ante el Hombre que, erguido, cruza sus fuertes brazos
en el inmenso esplendor de la opulenta naturaleza!²⁹⁷
(...)

Por otro lado, el joven poeta reprocha a las mujeres de su tiempo, el ser apenas una burla de la imagen de la gran Venus. Recordamos entonces, que en su momento histórico se exalta en las mujeres el ideal de la bonanza económica, la búsqueda del interés material, la preservación de la moral y del recato.

(...)Y el Ídolo en el que depositaste tanta virginidad,
el barro que tú divinizaste a fin de que
el Hombre pudiera iluminar su pobre alma
y ascender lentamente, en un inmenso amor,
desde la prisión terrestre a la belleza del día,
La mujer, ¡ya no sabe ni siquiera ser cortesana!
bonita farsa en la que el mundo se burla del dulce y sagrado nombre de la
gran Venus!(...)”²⁹⁸

Estos versos de Rimbaud podrían malinterpretarse como cierto repudio hacia las mujeres. No obstante, lo que en el fondo le molestaba a Rimbaud, era que en su cultura las mujeres burguesas, banales y moralinas, aparecieran como la expectativa a seguir, como la imagen prevaleciente de lo femenino. Para él, la imagen de la Diosa Venus, el amor mismo, significaba la

²⁹⁷ Rimbaud, Arthur, Poesías y otros textos, op. cit. P. 77

²⁹⁸ ídem

ruptura con el mundo conocido, el viaje a otro conocimiento, la única posibilidad que quedaba en el mundo para cambiar la vida.

Aunque la mujer ocupe una posición eminente en su doctrina estética, en la práctica Rimbaud parece haber estado convencido de que la mujer, tal como la conocía, era odiosa y repulsiva, y que, como sucedía con todo lo demás, también había que reinventar el amor (...) era el materialismo de las mujeres lo que le ofendía.²⁹⁹

Lejos de encarnar la liberación y la armonía (como la “gran Venus”), para Rimbaud la mujer se había convertido en imagen de frivolidad y de interés material. Recordamos entonces la imagen preponderante de lo femenino en su sociedad, que caracterizábamos en el apartado anterior. En *Les reparties de Nina* (La réplica de Nina), escrito también en 1870, el poeta vuelve a criticar el interés material exaltado en las mujeres. El poema comienza con los sueños que un joven enamorado pinta a Nina. Ella le rechaza al final:

Él: Tu pecho contra mi pecho
¿eh? ¿iríamos,
Con la nariz llena de aire,
Y los frescos rayos

De la mañana azul que te escancia
El vino del día?..
(...)
Luego, pequeña y anidada
Entre las lilas
Negras y frescas: la ventana oculta,
Riendo a lo lejos...
Tú vendrás, vendrás ¡yo te amo!
Será hermoso;
Vendrás ¿verdad? E incluso....

Ella.- Pero, ¿y mi funcionario?³⁰⁰

No son pocos los poemas en los cuales Rimbaud se burla de los adornos de las muchachas y señoras burguesas de su tiempo paseando por el pueblo, y de su actitud desdeñosa³⁰¹. Y más

²⁹⁹ Starkie, Enid Op. Cit p. 182

³⁰⁰ Rimbaud, Arthur, Poesías y otros textos op. Cit. pp.117-135

aún, como ya vimos en “La réplica de Nina”, Rimbaud rechaza la idea del amor como un contrato o un intercambio de conveniencias. Consideraba que el amor burgués como un “insulto” a la gran Venus, para Rimbaud el amor es ante todo un acto de creación que pone al hombre en relación con los misterios del cosmos. Son los inicios de la obra de un poeta que, en años posteriores, declarará con furia “hay que reinventar el amor”.³⁰²

De ahí que podamos fundamentar que la poesía de Rimbaud está en una clara oposición a la imagen que su tiempo ofrecía de lo femenino, de la naturaleza y del amor. Incluso se opone al rechazo que el cristianismo oficial declaraba al mundo de las sensaciones. Su poesía surge de la necesidad de “otro conocimiento” de la vida, distinto al que imperaba en su tiempo, caracterizado por una visión sólo moral de la religión y por una exaltación del racionalismo y del intelectualismo.

Desde los primeros poemas, entre los que se encuentra *Ophélie*, vemos que Rimbaud ya está cuestionando de fondo los principios en los que se basaba la vida de los sujetos de su tiempo. Ya se ha apropiado las ideas que lo harán convertirse en un poeta rebelde y visionario.

(...)Sueña desde luego con lanzarse, como el animal de presa, sobre lo que se llama civilización y el hombre de Occidente. El Estado, el orden público y sus coacciones, el “bienestar establecido”, el curso convencional del amor y de las familias, el cristianismo, la moral (...).³⁰³

Es a través de las imágenes de las diosas que Rimbaud, en sus primeros poemas, da forma a lo que considera debe ser el objetivo de la poesía: encontrar un lenguaje abierto a las sensaciones de la naturaleza (pistas del misterio) y devolver a las palabras su pleno significado.

“Me jactaba”, escribe Rimbaud, “de inventar un lenguaje poético, accesible, más pronto o más tarde, a todos los sentidos pero reservaba la traducción. Al principio fue sólo un estudio. Escribía silencios, noches; anotaba lo inexpresable.”³⁰⁴

El lenguaje de Rimbaud surge de lo inexpresable, de aquello que la razón no puede jactarse de asir. Ello está contenido, para él, en la naturaleza, que es la manifestación de un misterio trascendente y oculto.

³⁰¹ Entre ellos encontramos, por ejemplo: A la musique (A la música), y Ce qu'on dit au poete a propios de fleurs (Lo que se dice al poeta a propósito de las flores).

³⁰² Rimbaud, Arthur, “Una temporada en el infierno” en *Poesías completas*, Visor, Madrid, 2009. P. 297

³⁰³ Raymond, Marcel. Op. Cit. p. 30

³⁰⁴ Rimbaud citado en Starkie, Enido. Op. cit. p. 126

La poesía de Rimbaud pretendía ser lo que es la poesía para Walter Benjamin “un lenguaje del nombre” resultado de la necesidad humana de incluir en su realidad espiritual lo que la naturaleza le ofrece, de incorporar a su lenguaje aquello que le cuesta trabajo asir: lo misterioso, lo ambivalente, lo sagrado. Recupera imágenes de la naturaleza e imágenes míticas para exteriorizar el yo del poeta. Su entrega a las imágenes le permite cuestionarse y cuestionar la naturaleza, devolverle a la vida (natural y humana) su carácter de misterio. Y esto a partir de una suerte de mimesis. No de la imitación de la naturaleza, sino de la forma en que encuentra correspondencia entre ésta y el espíritu humano. Marcel Raymond, refiriéndose a Rimbaud señala “el artista, en vez de imitar a la naturaleza, la asimila y la encarna en su yo”.³⁰⁵

Así, Rimbaud se lanzaba a su corta edad a la búsqueda de un lenguaje desconocido declarando su devoción a la Diosa que, en el fondo, era la promesa de que el espíritu humano podía conocer y estar en la realidad de otra manera, para a través de ello, conocerse a sí mismo. Para él, todo poeta debía ser un visionario: abrir sus sentidos para “examinar lo invisible y escuchar lo inaudito”³⁰⁶, difuminar las certezas, posicionarse en el mundo como ante un misterio, hallar otra manera de contactar con “lo otro”. Para Rimbaud, había que partir de cero, desgarrar el velo de la razón exaltando los sentidos y reviviendo el lenguaje. Esta era la única manera de conocer y la base para lograr la ansiada libertad que su sociedad se jactaba de buscar, pero que en realidad estaba negando. Esa fue la esperanza que, en plena adolescencia, lo motivó a escribir poesía.

Como veremos a continuación, al igual que las imágenes de las diosas, *Ophélie* es una imagen femenina de la naturaleza que sirve a Rimbaud para simbolizar: la apertura de los sentidos, la renovación de la palabra en la poesía, los sueños de una genuina libertad, el ideal del amor, y la dimensión de lo inexpresable.

5. Análisis de los símbolos en *Ophélie*

Habiendo revisado los contextos social y artístico en los que se enmarca la poesía de Rimbaud, pasemos a señalar y analizar los símbolos que aparecen en *Ophélie* con base en la teoría de Gastón Bachelard sobre la imagen poética.

³⁰⁵ Raymond, Marcel. Op. cit. p. 34

³⁰⁶ Bonnefoy, Yves. Op. cit.

Al igual que en la Ofelia de Shakespeare, ubicaremos la ambivalencia de cada uno de los símbolos, así como el “motivo material” que los suscita. Si bien muchos de los símbolos de la Ofelia shakespeariana se conservan, trataremos de resaltar la particularidad que cobran dentro del poema de Rimbaud a partir de las preocupaciones de su poesía que arriba señalábamos.

Para comenzar hagamos algunos apuntes necesarios sobre el poema. *Ophélie* está escrito en rima, todos los versos que componen la obra son de igual métrica y están distribuidos en cuartetos. Rimbaud dividió la obra en tres partes. La primera y la segunda se componen de cuatro cuartetos; la tercera y última sólo consta de un cuarteto.

Hemos encontrado en cada una de dichas partes, una imagen poética que predomina y otras que entran en relación con ésta. En la parte uno, por ejemplo, Rimbaud resalta la imagen del cosmos reflejado en el agua. Aparecen, ligados a esta imagen, los símbolos de la luna, el sueño, el lys y el canto.

La segunda parte narra cómo fue la muerte de Ofelia. El viento aparece como la imagen predominante. Ligados a esta imagen aparecen los simbolismos de la muerte, locura, la libertad y el silencio.

En la tercera y última parte, la imagen predominante es Ofelia misma “acostada en sus amplios velos” que baja (muere) a buscar las flores y cuyo cuerpo flota en el agua como una gran azucena.

Partiendo de la ambivalencia de estas imágenes daremos una interpretación del poema sin dejar de lado las preocupaciones de Rimbaud, sus fuentes y su forma de concebir feminidad y naturaleza. Es importante recordar ahora que Rimbaud mismo aseguraba que esta obra provenía de esa “sustancia de la poesía”, a la que él daba “el nombre de primavera”³⁰⁷. Para Rimbaud la poesía es la primavera, surge de la naturaleza y en ella. En *Ophélie* vemos cómo para Rimbaud, el canto poético, como la naturaleza, renueva la vida.

³⁰⁷ Carta de Rimbaud a Banville en Enid Starkei op. Cit.

5.1 Primera parte: El agua y el cosmos

Sur l'onde calme et noire ou dorment les étoiles. El poema comienza con una imagen fuerte. El agua aparece como el espejo del cielo, la materia en donde los astros duermen en calma. La Ofelia de Rimbaud yace en un ambiente de ensueño, en un paisaje nocturno y apacible.

Esta primera imagen cobra gran fuerza pues es la resolución de una ambivalencia. El cielo se hace agua, los astros (fuego) se hacen agua, los elementos opuestos coinciden. Y, no obstante, la luz de los cuerpos celestes reflejados en el agua, sus destellos que se desvanecen, dan la sensación de que esta coincidencia no es más que una ilusión.

Así, el agua en tanto espejo del cielo nocturno, es un símbolo que puede expresar que el mundo no es más que el *reflejo* ilusorio de una realidad trascendente. La realidad (el agua) es el espejo de algo oculto, desconocido. Nos dice el diccionario de los símbolos:

La reflexión de la luz o de la realidad no cambia ciertamente su naturaleza, sino que entraña un cierto aspecto de ilusión (la captación de la luna en el agua) (...) La especulación no es más que un conocimiento indirecto, lunar. Por otra parte, el espejo da a la realidad una imagen invertida. El símbolo del rayo de luz reflejándose en la superficie de las aguas es el signo cosmológico de la manifestación³⁰⁸.

El verso que abre el poema *Ophélie*, introduce en el lector la sensación de que cada una de sus imágenes guardará detrás un significado oculto. Y a la par, dará la sensación nostálgica de la vida como un reflejo, como la ilusión de “otra cosa” que sí es verdadera. Recordemos que Rimbaud decía: “no estamos en el mundo, la verdadera realidad está más allá”³⁰⁹.

En este punto, ubicamos ya una ambivalencia. Por un lado los seres celestes que duermen en el agua brindan la sensación apacible del ensueño, pero por otro lado aparecen como la “nostalgia” del ser humano que no puede más que vivir entre “reflejos” e intuiciones de un más allá.

Nos viene a la mente, entonces, el Rimbaud que quería ir más allá de la realidad inmediata, que como dicen sus críticos “nunca se sintió realmente en el mundo”. Probablemente encontró en la Ofelia de Shakespeare un ser que, al igual que él, se deleitaba en las sensaciones

³⁰⁸ Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain, *Diccionario de los símbolos*, op. cit. p. 475

³⁰⁹ Rimbaud citado en Bonefoy, Ives. Op. cit.

del mundo, pensando en que eran reflejo de algo oculto y lejano. La idea de que la realidad es la manifestación de algo oculto subyace en todo el poema: el lirio es una doncella milenaria, el reflejo de los astros guarda una melodía desconocida. El lenguaje de la poesía, como el de la naturaleza, es “indirecto” y evoca una lejanía.

Así, Ofelia duerme donde duermen las estrellas. Duerme entre reflejos celestes que aparecen y desaparecen en las aguas. El agua que se lleva los reflejos de los astros simboliza también la muerte como el destino de todos los seres: todos serán como los astros que descansan y se desvanecen en el río. La vida es apenas una serie de ilusiones que corren como el agua que se va, la vida es movimiento, todo cambia. Ofelia simboliza entonces lo inevitable de la muerte, la fragilidad de la vida:

Como todos los grandes complejos poetizantes, el complejo de Ofelia puede alcanzar un nivel cósmico. Entonces simboliza una unión de la luna y las aguas. Al parecer un inmenso reflejo flotante da una imagen de todo un mundo que se agota y muere (...) La luna, la noche, las estrellas arrojan entonces, como si fueran flores, sus reflejos sobre el río. Parece que mientras lo contemplamos en las aguas, el mundo estrellado parte a la deriva. Los resplandores que pasan por la superficie de las aguas son como seres inconsolables; hasta la propia luz es traicionada, desconocida, olvidada.³¹⁰

Ofelia y los astros a la deriva duermen tranquilamente, pero a la vez escapan al olvido. El primer verso de Rimbaud mete al lector en un ambiente melancólico de tristeza y paz. Como dice Bachelard “el instante poético es conciencia de una ambivalencia”³¹¹. El cosmos, que es fundamentalmente una imagen de lo que permanece, se transforma –reflejado en el río- en una serie de reflejos que pasan, que fluyen como el tiempo.

La fuerza de esta imagen ambivalente (los astros que parten al olvido) evoca incluso la propia condición humana: el ser humano es parte de un mundo pasajero (el agua que corre), pero intuye que hay una trascendencia más allá de los reflejos de este mundo (los astros que no cambian). Más allá de todo lo que muere hay algo que permanece.

³¹⁰ Bachelard, Gaston, El agua y los sueños, México, FCE, 1997, p. 138

³¹¹ Bachelard, Gaston, El derecho de soñar, México, FCE,



“La muerte de Ofelia” Odilon Redon (1905)

A diferencia de la obra de Shakespeare donde Ofelia retorna a las aguas, Rimbaud muestra su muerte como una suerte de retorno al cosmos, al poner a su doncella durmiendo en el cielo nocturno y a las flores como reflejo de las estrellas. Pensamos entonces que el poema de Rimbaud, puede hablarnos de una “correspondencia” entre la muerte de Ofelia y los ciclos cósmicos.

No obstante, pronto nos damos cuenta de que este retorno al cosmos no provoca sólo la sensación de acogida. Y es que la misma imagen puede ser percibida al mismo tiempo un símbolo de la melancolía ante lo inevitable de la muerte.

El lirio: una luna en el agua

En la Ofelia de Shakespeare veíamos que el símbolo de la flor acompaña a Ofelia desde su locura hasta su muerte. Mencionábamos que las flores simbolizan dos aspectos que tienen que ver con la feminidad: una actitud contemplativa y una relación armoniosa con la naturaleza.

La Ofelia “nocturna” de Rimbaud va a conservar estos simbolismos femeninos de la flor, pero va añadir otros más a través de dos imágenes que se conjugan en una: el lirio y la luna.

El poema de Rimbaud nunca menciona a la luna, sólo habla de los astros flotando en las aguas. No obstante, el astro nocturno se adivina en el lirio que aparece en la misma estrofa en la que el río se muestra como el espejo del cosmos:

Sobre la onda negra y calma donde duermen las estrellas
Flota la blanca Ofelia como una gran azucena,
Muy lentamente, acostada en sus amplios velos...
En los bosques lejanos resuenan alalíes.

La blanca Ofelia es a la vez el lys y el reflejo lunar. En su imagen se conjugan estos dos símbolos. Lys, luna y cuerpo femenino flotan en el agua como una misma imagen, como parte de un mismo significado que, a continuación, trataremos de poner en relación.

En el poema original en francés, Ophelie es “un grand lys”. En realidad, el lys es una forma estetizada de la flor conocida como *lili*. En español, las lilis son también llamadas coloquialmente azucenas o lirios, sobre todo cuando son de color blanco.³¹²

En la obra que analizamos, esta flor es una mujer “acostada en sus amplios velos”. A Rimbaud le era familiar la imagen del lirio asociada a las diosas, pues era una de las flores preferidas de los románticos en sus poemas. Ya desde la poesía de Ronsard la presencia de esta flor evocaba a las diosas y a la belleza ideal: “... es un lirio que la afrenta, impotente, no ha de manchar.”³¹³

El lirio blanco es símbolo de pureza e inocencia. Recordemos que para Rimbaud la inocencia era una actitud del ser humano hacia la naturaleza, una actitud contemplativa, abierta al encanto, a la sorpresa. Pensemos en lo que decía Rimbaud en Sol y carne.

Añoro los tiempos de la gran Cibeles (...)
El hombre mamaba, feliz, sus pechos benditos,
como un niño pequeño, jugando en sus rodillas.
Por ser fuerte, el hombre **era casto y dulce**.
¡Desgraciadamente ahora dice: “Conozco las cosas”
y va con los ojos y los oídos cerrados!
¡Y sin embargo, ya no hay dioses! ¡el Hombre es Rey, el Hombre es Dios!

³¹² Wikipedia, enciclopedia libre en internet: <http://es.wikipedia.org/wiki/Azucena>

³¹³ Niño, José Antonio, Del Parnaso al simbolismo, op. cit. p. 28

(...)

¡Carne, Mármol, Flor, Venus, es en ti en quien creo!
¡Sí, el Hombre se ve feo y triste bajo el basto cielo,
Se viste porque **ya no es casto**,
Porque ha manchado su arrogante busto de dios
Y ha menguado, como un ídolo al fuego,
Su Olímpico cuerpo en sucias servidumbres! (...)³¹⁴

La castidad aparece en los poemas de Rimbaud como una actitud de apertura ante el misterio del mundo. La inocencia (falta de culpa) y la castidad aluden a ese estado sin mediación de los prejuicios y sin connotación pecaminosa o culpable, al mundo de las sensaciones, a la carne y a los sueños.

Rimbaud, como sus maestros (sobre todo el romántico Victor Hugo) tenía la nostalgia de un tiempo añorado “donde aún persiste la inocencia”, es decir, donde el hombre no ha creído saberlo todo y se encuentra abierto a los mensajes que el cosmos le da. Recordemos que Rimbaud heredó de los románticos la idea de que a través del ensueño (esfera libre de egoísmo y control racional) el ser humano podía conocer las verdades eternas contenidas en el cosmos.

El lirio (Ofelia misma) es símbolo de esa inocencia, de la contemplación expectante, de un tiempo añorado donde el mundo se percibía como recién creado y las sensaciones estaban libres de toda connotación de pecado.

No obstante, esta flor conserva en el poema de Rimbaud sus significados ambivalentes. Por un lado, la blancura del lirio evoca la pureza e inocencia con que el hombre se acerca al misterio. Ella es una flor blanca que descansa sobre las aguas de su *douce folie* (dulce locura). Pero por otro lado, la belleza inocente y dulce del lirio-Ofelia, contiene la parte peligrosa de la embriaguez de los sentidos, la perdición. Ofelia seduce a todos los seres, los invita a su apacible estado, a hundirse en los sentidos, a olvidarse de sí. Es casi una provocación al sueño... al viaje ... a la muerte.

³¹⁴ Rimbaud, Arthur. Poesías y otros textos op. cit. p. 73

El viento besa sus senos y esparce en corolas
sus grandes velos suavemente mecidos por las aguas;
los sauces conmovidos lloran en sus hombros,
sobre su ancha frente soñadora se inclinan las cañas.

A través de la imagen del lirio, Rimbaud agudiza la idea de la muerte como un “coqueteo” del más allá, una tentación a la que invita la contemplación del agua. Si afinamos la interpretación, en la mitología griega –tan familiar para Rimbaud- el lirio aparece como una imagen seductora que invita a lo desconocido, más allá de la muerte. De ello nos da muestra nada menos que el mito de Perséfone, la diosa del inframundo:

Perséfone, al recoger un lirio, es arrastrada por Hades, enamorado de ella, por una abertura súbita del suelo hasta su reino subterráneo.³¹⁵

Esta asociación entre Ofelia y Perséfone no es demasiado aventurada y ahondaremos en ella más adelante. Pero por ahora basta mostrar que el lirio simboliza un llamado a explorar lo oscuro, lo impreciso, lo no manifiesto, el inconsciente o el mismo inframundo.

Así, Ofelia es una imagen que invita perderse en el ensueño y en los sentidos más confusos e irracionales, a extraviarse sin oponer resistencia en las sensaciones que la naturaleza suscita, para poder renacer y crear. Entrega que el poeta hace, según Rimbaud porque “nuestra pálida razón nos oculta el infinito”³¹⁶. La loca Ofelia descansa ahora en ese infinito, y se aparece al poeta como un anhelo de desprendimiento, como la tentación de desvanecer los pilares más firmes de la realidad.

³¹⁵ Chevalier, Op. cit. p. 651

³¹⁶ Rimbaud, Sol y carne



“Ophelia” Antoine Ernest Hebert (1910)

Sin duda Rimbaud vio en la muerte de Ofelia, la huida hacia un “viaje nunca realizado”. Pero también encontró en esta partida un hecho necesario para la renovación de la vida. La escena que el poema dibuja, nos muestra una muerte llena de vida, de flores, de agua, de sauces y música.

Lo anterior convertiría a Ofelia en un símbolo de la primavera, de la naturaleza que muere y renace en un ciclo de creación. ¿Por qué otra razón habría llevado a Ofelia a un paisaje nocturno si no es para asociarla con la mitología lunar de la muerte-renovación?

No es difícil encontrar en la luna, que muere periódicamente, una doncella que muere y regresa para buscar la regeneración de la vida, la renovación. La imaginación poética, como ya lo hacía el mito, quiere crearle una historia a este astro que nace y muere cíclicamente. Así, la luna reflejada en el agua genera toda una serie de significados. Rimbaud encontró en ella una víctima femenina milenaria que ha muerto por la vida.

Hace más de mil años que la triste Ofelia
Blanco fantasma pasa sobre el largo río negro
Hace más de mil años que su apacible locura
Murmura romanzas a la brisa de la tarde.

Para la imaginación poética, la luna puede ser el fantasma de una mujer que vuelve sin cesar a cantar su historia. Una doncella que retorna a murmurar sus romanzas para hacer escuchar su voz: el ritmo del universo.

El canto de los astros

La Ofelia de Shakespeare entonaba “melodías antiguas” mientras partía a la deriva. Como veíamos en el capítulo anterior, aquel canto era símbolo de una anhelada armonía entre el ser humano y la naturaleza, entre la humanidad y el misterio trascendente. Las melodías antiguas emanadas de su boca simbolizan la rememoración de tiempo mítico, son la imagen del origen mitológico en donde, simbólicamente, la naturaleza y el hombre eran parte de una misma realidad.

En el poema de Rimbaud, el canto es igualmente un símbolo central. También la Ofelia de este poeta entona melodías antiguas, y desde hace más de mil años “murmura romanzas a la brisa de la tarde”. Pero al llevar a su Ofelia a un paisaje nocturno, y al convertirla en un reflejo de la luna, Rimbaud escucha en su voz una melodía misteriosa: la música de los astros.

Observamos que ahora en el poema “un canto misterioso cae desde los astros dorados”. No son pocos los intérpretes de la obra de Rimbaud que han encontrado en su Ofelia una clara alusión a la teoría Pitagórica. Según plantean, el milenarismo canto de la doncella es nada menos que “la música de las esferas”. Dice Juan Abeleira:

Así por ejemplo, en Ofelia, un canto misterioso cae desde los astros de oro (en alusión clara a la música de las esferas del pitagorismo) y el corazón de la protagonista escuchaba el canto de la naturaleza en los gemidos del árbol y los suspiros de las noches”.³¹⁷

Recordamos entonces que Rimbaud leía a los griegos y sabía que la música tenía para ellos una dimensión cósmica y mística. Así, su poema puede ser interpretado como un canto a la música de la naturaleza pues la melodía de Ofelia brota del movimiento y ritmo de los astros.

El poeta encuentra en Ofelia –que es a su vez lirio y luna- una manifestación del ritmo, que según los pitagóricos (S. V), reside en el cosmos como un misterio universal. Quien ha escuchado

³¹⁷ Rimbaud, Arthur, Poesías y otros textos, op. cit. p. 27

la música de las esferas, decían, ha estado en presencia de la voz misma del misterio. Pero, ¿Quiénes eran los pitagóricos? ¿Qué relación encontraban entre la música y los astros?

En la Grecia Antigua, se decía que Pitágoras podía ir y volver de un “estado” o “lugar” en el cual lograba escuchar la misteriosa melodía de los cuerpos celestes. No obstante, se creía que la mayoría de los humanos –los no iniciados- lograría escucharla sólo después de morir³¹⁸. Pitágoras hablaba de este lugar como un mundo de imágenes primordiales y milenarias en donde todo aparece infinito y sin los límites de la percepción humana.³¹⁹

Pitágoras hallaba en la música, la voz misma de una verdad trascendente inscrita en los astros³²⁰, una verdad única y permanente más allá del pasado y del devenir de los tiempos. Así, la música humana, debía aspirar a encontrar esta armonía universal; hacer que el ser humano “ascendiera” a lo trascendente. La música haría posible hacer el viaje al misterio que todos, en algún momento, habrían de hacer al morir.

Para encontrar dicha armonía universal, los pitagóricos se interesaron en demostrar las relaciones de los sonidos entre sí y las relaciones entre los tonos, los números y las cosas. Es importante resaltar que su doctrina se enmarcaba en un contexto religioso y comprendía estas relaciones como una sabiduría mística. Hablaban de “correspondencias misteriosas entre los números y las cosas que se transmitían entre ellos como fórmulas mágicas”.³²¹

Para ellos un *mousiko* era aquel que lograba toda una reflexión en torno de la vida a partir de la melodía, era capaz de reunir el melos (ritmo) en una construcción armónica bajo la ley del número (*mathemateia*). La música era la evocación de una relación mágica entre el alma de todas las cosas.

Pensaban que el “alma-mundo” era una unidad de relaciones rítmicas y matemáticas. Así, el alma humana también estaba compuesta de números como la estructura del cosmos. Y en efecto, Pitágoras encontró gran suerte de correspondencias numéricas entre los distintos tonos y vibraciones de los instrumentos musicales y las esferas celestes. Esto se mostraba, principalmente, en las cuerdas de la lira:

³¹⁸ Godwin, Jocelyn, Armonías del cielo y la tierra: la dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.

³¹⁹ ídem p. 78

³²⁰ ídem

³²¹ Salazar, Adolfo. La música en la cultura griega, México, El Colegio de México, 1954 P. 123

El descubrimiento de los pitagóricos acerca de las relaciones entre las longitudes proporcionales de las cuerdas, que producen sonidos de octava, quinta y cuarta tenía que producir inclusive una sugestión profunda en unos por sus derivaciones místicas y en otros como principios.³²²

Es inevitable recordar que la Ofelia de Shakespeare tocaba también un instrumento de cuerdas descendiente de la antigua lira: el laúd.

Si el poema de Rimbaud es visto como una alusión al pitagorismo, el canto de Ofelia evocaría entonces el gran concierto eterno e infinito de las esferas, el ritmo cósmico. Hay que destacar que esa relación entre música del hombre y música de las esferas buscaba reconciliar al hombre con su destino astral, ponerse en paz con los misterios inevitables de la vida, con el por qué de la muerte.

Según los pitagóricos, la música debía armonizar los distintos momentos de la existencia, ser un consuelo en este mundo antes de escuchar la “alegría cósmica” que vendría al morir. Así, podemos pensar en el canto de Ofelia como un anhelo de reconciliación con la muerte como destino.

Pero por otro lado, creemos que en el poema de Rimbaud, Ofelia yaciendo rodeada de flores, aparece como un símbolo que evoca el ritmo de la naturaleza, muy probablemente la transición entre el invierno (muerte) y la primavera (vida).

Y más aun, el canto de Ofelia es símbolo del vínculo entre el ser humano y el cosmos que se rememora a través de la música y del canto poético. Su melodía simboliza una memoria que trasciende al sujeto, que reside en el cosmos y se encuentra en el sueño. El poema de Rimbaud parece hablar de la memoria inconsciente como una melodía antigua que vuelve para hacer audible y visible el anhelo ancestral de vincular la vida humana con los ritmos del cosmos.

Tal vez por eso la Ofelia de Rimbaud se muestra como una “aparición”, como un “blanco fantasma” venido de una memoria milenaria.

³²² ídem p.123

“Blanco fantasma” de un cuerpo femenino

Ofelia canta dormida,³ y en su estado, pasan sin “mediación” de la conciencia los sonidos de la naturaleza. Su melodía proviene de un mundo al que sólo se accede en el ensueño y en la muerte, de donde emanan las verdades que van más allá del ego y de la voluntad consciente.

Según Rimbaud y los románticos, el sueño era el estado donde el hombre podía escapar del ego para hacer contacto con una “realidad última” en la cual residen las imágenes primordiales y los ritmos cósmicos.³²³

Así, el canto de Ofelia podría simbolizar una voz que produce gran resonancia pero que resulta incomprensible en su profundidad. Un murmullo parecido a la voz de los sueños que suele cobrar distintas imágenes y formas para hacerse escuchar. La Ofelia de Rimbaud es una “aparición” del inconsciente, un fantasma que procede –al mismo tiempo- de las profundidades del sueño y de la lejanía de los astros.

Y es que en el poema de Rimbaud Ofelia es, en efecto, un *fantôme blanc* (blanco fantasma). Ya no es un cuerpo que muere mientras parte a la deriva en la obra de Shakespeare, sino el *fantasma* de ese cuerpo. Así, la imagen va a cobrar un nuevo sentido.

¿Qué simboliza la imagen del fantasma? ¿Cómo se conjugan la imagen de la luna reflejada y el “espectro” de una mujer?

³²³ Beguin, Albert. El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, México, FCE, p.443.



“Ophelia” Thomas Francis Dicksee 1875

Sabemos que Ofelia es, en el poema de Rimbaud, el fantasma de una mujer que murió “hace más de cien mil años”. Ahora Ofelia es una imagen casi olvidada, un vestigio que apenas se puede percibir. Como un fantasma, esta divinidad de la primavera, brilla en las regiones más oscuras del inconsciente.

Según el diccionario de los símbolos, la imagen del fantasma tiene que ver con la aparición de una realidad desconocida e inconsciente, y al igual que la imagen del reflejo de la luna, alude a la manifestación de algo oculto que produce – a la vez- fascinación y terror:

La imagen del aparecido materializa en cierta forma, y simboliza al mismo tiempo, el temor frente a los seres que viven en el otro mundo. El fantasma es quizás también una aparición del yo, de un yo desconocido, que surge de lo inconsciente, que inspira un miedo cuasi pánico, y al que se hace retroceder en las tinieblas.³²⁴

De ahí que Ofelia parezca, en ese sentido, una aparición terrible que, con su dulzura, nos quiere llevar a la muerte o a la locura para renacer. En ello se parece a otros seres imaginarios de las aguas, mujeres bellas y dulces que seducen a los navegantes para llevarlos a la perdición. Ofelia

³²⁴ Chevalier, Diccionario de los símbolos, op. cit. p. 110

se situaría entonces al lado de imágenes femeninas como la Lorelei nórdica. Como se verá más adelante dichas imágenes tienen su antecedente mitológico en las ninfas griegas.



“Ophelia” J. W. Waterhouse (1894)

Lo que hace aún más interesante a este fantasma femenino es que también simboliza la manifestación de una realidad “negada” y “rechazada”. Leemos en el diccionario de los símbolos:

El aparecido sería la realidad negada, temida y rechazada. El psicoanálisis vería ahí un retorno de lo rechazado, de los retoños de lo inconsciente.³²⁵

El fantasma de Ofelia encarna así la aparición de algo oculto y negado en las regiones más oscuras de la memoria. Un fantasma que reaparece para recordar a los hombres el negado pero inquebrantable vínculo a un origen “natural”. Ofelia simboliza una sabiduría olvidada inscrita en los ritmos cósmicos en correspondencia con en el cuerpo femenino. En el poema de Rimbaud, la luna las flores y el cuerpo femenino vuelven a relacionarse como símbolos de renovación.

Esta “aparición” vendría entonces a recordar esta *correspondencia*, a restituir a la imagen de la mujer su vínculo con un saber cósmico, con el ritmo de la luna y de las estaciones. Su espectro femenino nos recuerda una historia hundida en las profundidades del inconsciente: la de

³²⁵ ídem

la diosa que muere para dar nueva vida. Hubo una historia antes de la muerte de Ofelia, detrás de esta mujer-fantasma que insiste en reaparecer. Rimbaud nos cuenta su versión.

5.2 Segunda parte: Imágenes del viento

En la segunda parte de su poema, Rimbaud imagina la historia previa de la doncella-lirio-luna que flota en las aguas. Es aquí en donde encontramos, de una manera explícita, la reinterpretación de la imagen simbólica que Rimbaud logra y la especificidad de la misma.

La doncella milenaria que muere cíclicamente es ahora, en los versos de Rimbaud, una mujer enamorada de un imposible, una doncella inocente que fue rebasada por sus sueños, que murió añorando el cielo, el amor y la libertad.

Lo primero que llama la atención de esta segunda sección del poema, es que las aguas apacibles y en reposo melancólico se transforman en “la voz de los mares enloquecidos”. El agua, como elemento preponderante en todo el poema, está ahora trastocada por otra de las materias fundamentales: el viento.

Así, el agua muestra ahora su carácter tremendo, arrebatado, de destrucción y vértigo. Rimbaud comienza ahora a narrar la catástrofe previa a la calma de Ofelia. La muerte que “acogía” es ahora al mismo tiempo la muerte que “arrebata” del mundo.

El viento llega desde los primeros versos, y llega como una imagen fuerte.

¡Oh pálida Ofelia! ¡Hermosa como la nieve!
¡Moriste sí, aun niña, arrebatada por un río!
Porque los vientos llegados de los montes de Noruega
Te habían hablado muy quedo de la áspera libertad;

Un soplo de aire, mesando tus largos cabellos,
Dejaba en tu espíritu soñador extraños sonidos;
Y tu corazón escuchaba el canto de la naturaleza
En los gemidos de los árboles y los suspiros de las noches (...)

Locura, amor y libertad

Quien entre al atrio de la poesía sin esta locura de las musas, creyendo poder convertirse en poeta gracias al arte exclusivamente, no está iniciado, y su poesía razonable será eclipsada por la del demente.

Platón.³²⁶

En la segunda parte del poema, Rimbaud introduce una palabra que, tal vez como en ninguna otra lengua, resonaba para ese entonces en el francés: “liberté”. Toda la carga histórica y cultural que esta palabra tiene, adquiere en el poema una gran profundidad.

El poema de Rimbaud evoca en Ofelia menos nostalgia y olvido que aquella palabra que tiene una poderosa resonancia en la lengua francesa desde la Revolución Francesa: *liberté*.³²⁷

Lo primero que pensamos es: ¿Por qué Rimbaud asocia a la loca doncella de Shakespeare con el ideal de la libertad?

Es interesante ver cómo la Ofelia de Rimbaud muere buscando este gran ideal del mundo moderno. El poema nos narra que la doncella escucha el llamado a la libertad en la naturaleza misma, en el viento:

Porque los vientos llegados de los montes de Noruega
Te habían hablado muy quedo de la áspera libertad:

Un soplo de aire mesando tus largos cabellos,
Dejaba en tu pecho soñador extraños sonidos
Y tu corazón escuchaba la voz de la Naturaleza
En los gemidos de los árboles y los suspiros de las noches.

³²⁶ Muschg, Walter, “Locura” en *Historia Trágica de la literatura*, México, FCE, 1965, p. 483

³²⁷ Traducción propia del original en inglés “Rimbaud’s poem evokes in Ophelia less mourning and forgetting than a Word that has a powerful resonance in the french language since the french revolution: *liberté*” en Nägele, Reiner, *Phantom of a corpse: Ophelia from Rimbaud to Brecht*, Comparative Literature Issue, The Johns Hopkins University Press, Vol. 117, No. 5. Pp. 1069-1082.

La libertad está fuertemente ligada, históricamente, al ideal de la razón universal. Para los ideólogos de la Ilustración, tenía que ver con la capacidad humana de decidir el propio destino, de construir la historia, de ser humanos íntegros con plena conciencia de las propias decisiones. Sin embargo, en el poema de Rimbaud (como en muchas otras de sus obras) notamos el ideal de la libertad en la acepción que le dieron los poetas románticos.

La imagen de una mujer loca sería probablemente la última que hubieran elegido Descartes o Locke para representar el ideal de la libertad. No obstante, se acoplaba muy bien a la idea que tenían los románticos y que Rimbaud sostuvo radicalmente en su obra y en su vida.

La libertad en el sentido romántico, de la que hablaban Gerard de Nerval y Victor Hugo, que incluso soñó el filósofo romántico Rousseau, volteaba hacia el pasado como un horizonte que había que recuperar. La libertad era para ellos algo que el hombre había perdido al subordinar a la razón sus sensaciones y su poder de creación.

La libertad implicaba una transformación humana en la manera de estar en el mundo, de relacionarse con los otros y con la naturaleza. Los románticos buscaban retomar el estado de asombro, “la inocencia salvaje” para liberar a la naturaleza, al mundo de las sensaciones y de las pasiones, de su connotación de culpa. Había acercarse otra vez, como en una suerte de “edad dorada”, a un mundo que ahora se mostraba gris y profano; restituir al lenguaje y a la vida su antiguo poder, su antiguo carácter mágico. Sólo así el hombre podía ser libre, dejar de sentirse culpable, dejar de ser un expulsado del paraíso y volver a armonizar con el cosmos. Los románticos tenían la nostalgia de una vida anterior “bruscamente interrumpida por una culpa inexplicable”. Liberar al ser humano de esa culpa y reencontrarlo con la naturaleza, era su gran sueño.³²⁸

Como se va notando, la noción romántica de libertad tenía que ver con el ideal de “reconciliación con la naturaleza”. Para los románticos, todo afán humano de auténtica liberación, es suscitado por ella.³²⁹ Según Rimbaud, la naturaleza invita a la libertad a través de los sueños y en la en las imágenes que, espontáneamente, surgen de las sensaciones que ella misma brinda y hablan al hombre sobre su destino y revelan el sentido de su vida.

³²⁸ Beguín, Albert, “El nacimiento de la poesía” en op.cit. p. 441

³²⁹ Herbert Marcuse, retomó esta idea romántica de la libertad que el romanticismo heredó al marxismo en Marcuse, Herbert, Contra-revolución y revuelta, México, Mortiz, 1979

Según la interpretación que hacemos, Rimbaud encontró en Ofelia ese estado de *inocencia* a través del cual el misterio de la naturaleza se puede escuchar. Ofelia, inocente, pero también fuera de sí, enloquecida y despojada de su juicio, sueña e interpreta las imágenes de la naturaleza “en bruto” sin mediación alguna, sin el velo de la razón y sin culpa alguna.

La imagen de la dulce y loca Ofelia, se emparenta con el ideal de la libertad, si encontramos en la segunda la búsqueda de la pureza, la vuelta al estado salvaje, el contacto más libre con el mundo de las sensaciones. Rimbaud tiene una “nostalgia primitiva”³³⁰, cree que la libertad está ahí donde aún tiene cabida la magia, donde la voz de la naturaleza es escuchada por los hombres y rememorada en la poesía.

En un mundo como el que Rimbaud vive, el cielo, el amor y la libertad no son más que sueños de la locura, son parte de un pasado lejano, “de hace más de mil años”. Un bello sueño que la lleva a escuchar las voces de la naturaleza, a sentir dentro de sí los ritmos del cosmos.

¿Quién trajo a Ofelia estos sueños, y la áspera sensación de la libertad? ¿Quién le hizo descubrir en la naturaleza ese canto que no había escuchado? Si vamos más adelante, el poema nos narra que un joven provocaba en ella un sentimiento que “quebró su pecho infantil”.

La voz de los mares enloquecidos, con inmenso estertor,
Quebraba tu pecho infantil, demasiado dulce y humano,
Porque una mañana de abril, un hermoso y pálido caballero,
Un pobre loco, se arrodilló mudo a tus pies.

El amor aparece entonces como la sensación de infinito, está ligado simbólicamente a la creación cósmica. La Ofelia enamorada lleva adentro todas las sensaciones y voces del cosmos. Lleva un misterio que rebasa su comprensión, y frente al cual, sólo puede callar. Sólo el amor, decía Rimbaud en *Credo in Unam: sol y carne*, “es la gran fe”, la única manera en que el cuerpo y las sensaciones (carne) pueden armonizar con el mundo del espíritu.

Pero tristemente, en la historia que ya conocemos, el amor de Ofelia nunca se consuma. Cuando apenas encontraba en ella misma todos los misterios, cuando más absorta estaba en su amor, éste se torna imposible.

³³⁰ Béguin, Albert, op. cit

La voz de los mares enloquecidos con inmenso estertor
quebraba tu pecho infantil demasiado dulce y humano
porque una mañana de abril un hermoso y pálido caballero,
un pobre loco se arrodilló mudo a tus pies.

¡Cielo! ¡Amor! ¡Libertad! ¡Tristes sueños, pobre loca!
Tú te fundías en él como la nieve en el fuego:
¡tus grandes visiones ahogaron tu voz,
y el terrible infinito extravió tu mirada!

El amor aparece en *Ophélie* como un bello sueño, como una bella melodía cósmica que en el mundo no se pudo realizar. Ofelia, como la poesía, canta por una armonía ausente, por un anhelo cada vez más lejano. De ahí que la doncella, como el poema mismo, esté cubierta de un halo de melancolía.

Recordamos entonces que en la tragedia de Shakespeare, Hamlet estaba demasiado ocupado en sus maquinaciones y venganzas, y Ofelia se quedó con su amor, ahogada en sus propios sueños, contemplándose a sí misma en la naturaleza y traduciendo sus mensajes. Tal vez por eso la doncella enloquecida, la inocente salvaje, ha sido una favorita de los románticos, aún frente al príncipe astuto héroe del honor y de la razón.



“Ophelia” Diminico Tojetti (1880)

La poesía, decíamos con Walter Benjamin, es un lenguaje que habla de la naturaleza para espiritualizar al hombre. A través de la palabra poética, el ser humano hace participar los fenómenos naturales para hacerlos parte de su realidad espiritual. La poesía de Rimbaud pone en relación los ciclos de la naturaleza (El paso del invierno a la primavera) con una mujer que muere locamente enamorada y vuelve en forma de flor a buscar el renacimiento, el amor.

Y más aún, actualiza la imagen, ligando a Ofelia con los anhelos modernos de Cielo, Amor y Libertad. Ofelia es ahora símbolo de los sueños, de los amores no consumados, pero también de los ideales de liberación pendientes. Esos ideales (tristes sueños de una pobre loca) van a aparecer vivos aún, escritos en la luna, en el lirio y en el agua. Para Rimbaud es el poeta el que logra escucharlos, quien transmite en el lenguaje poético que no han muerto.



“La Jeune Martyre” (La joven martirizada) Delaroche (1955)

5.3 Tercera parte: el poeta y Ofelia

La muerte de Ofelia cierra la segunda parte del poema. Se hace una pausa detrás del silencio de la doncella, y entonces, la voz narrativa cambia. En la tercera parte de la obra se introduce la voz del poeta como un eco de lo acontecido.

Y dice el poeta que por los rayos de las estrellas
bajas a buscar las flores que recogiste,
y que ha visto sobre el agua, acostada en sus amplios velos,
a la blanca Ofelia flotar como una gran azucena.

Esta última estrofa cierra todo el poema y nos hace pensar que éste guarda una estructura circular. Comienza con Ofelia, blanco fantasma, yaciendo en las aguas. En la segunda parte narra su muerte previa, y al terminar volvemos al fantasma de Ofelia que viene a recoger flores y se manifiesta al poeta.

La voz poética se muestra entonces como un “eco de la naturaleza” como portadora de un mensaje inmemorial que llega a decir que Ofelia no ha muerto, que Ofelia retorna, que la vida se va a renovar. Los sueños de cielo, amor y libertad tampoco han muerto y vuelven en la forma del fantasma de un cuerpo femenino.

Para el poeta, la doncella milenaria que canta en las aguas, seguirá flotando eternamente y vendrá a buscar las flores que recogió. Traemos de nuevo la frase de Rimbaud, “en estos poemas he querido evocar la fuerza de la poesía, a la que yo llamo Primavera”.³³¹

Encontramos así, que la Ofelia de Rimbaud está hablando de una imagen mítica que evoca la renovación de la vida que sucede en la primavera. Ofelia es la imagen de una mujer que muere para renovar la vida, imagen que asocia muerte y creación. Pero, como ya se va vislumbrando, Rimbaud interpreta esta imagen como un sacrificio creativo, con la creación poética misma.

Ofelia, la que alguna vez anduvo recogiendo flores en el mundo, era una soñadora. Una mujer que, como el visionario que buscaba ser Rimbaud, había logrado “ver cosas invisibles”, desprenderse del egoísmo de la razón y tomar posesión de los misterios del universo (la música de

³³¹ Rimbaud citado en Starkey, Enid. Op. Cit. p.50

los astros). La Ofelia de Rimbaud es una loca que soñó sin reservas al punto de ser llevada por sus propias visiones; la reaparición periódica de su fantasma simboliza entonces los anhelos que alguna vez buscó (cielo, amor, libertad).

De ahí que nos atrevamos a decir que en la Ofelia de Rimbaud se encuentra una imagen de renovación de la vida no sólo en el plano natural sino también en la vida humana. Las imágenes de la naturaleza se entrecruzan con los sueños humanos, y así, el poema de Rimbaud aparece como un ideal de liberación. La naturaleza misma es una invitación a la libertad.

Pensamos entonces en el papel que el poeta tenía para Rimbaud. Esencialmente, el poeta era un buscador del misterio, un “visionario” llamado a restituir a las cosas su sentido original. Para ello debía morir (simbólicamente) desprenderse de los principios morales, mirar de frente sus sueños, desprenderse de las certezas, para vivir a plenitud la vida, sin importante el precio. Ese era el ciclo de vida-muerte de la naturaleza, y al mismo tiempo, el ciclo de la creación poética y el camino a la transformación del ser humano.

Su Ofelia simboliza la necesidad latente –aunque negada y hundida en el inconsciente- de fundar otra forma de vivir la vida, otra forma de ponerse en relación con la naturaleza y con el misterio. Aparece como el símbolo de un impulso liberador (casi enloquecido) que lleva a romper con las certezas en busca de otra forma de estar en el mundo. Es imposible no encontrar en este poema, la necesidad de Rimbaud de encontrar otra relación con el misterio frente a la mirada desencantada de los hombres de su tiempo.

Tal vez por eso muchos artistas en contextos tan decisivos como grises retoman esta imagen como símbolo de un impulso liberador que nunca muere y que, como la naturaleza, se renueva.

La imagen que cierra el poema, la doncella que baja desde las estrellas a buscar las flores que recogió, simboliza la renovación del impulso vital de la naturaleza, que es también el impulso vital y transformador del ser humano. Para Rimbaud, dicho impulso vital era la poesía misma que vuelve a aparecer por encima de todo lo que ha muerto.

La Ofelia de Rimbaud, como muchas de las Ofelias posteriores (entre ellas la de Juan Gelman) simboliza la poesía misma como una resistencia, una defensa de la vida frente a todo lo que ha caído presa del desencanto. Aparece entonces como símbolo de la poesía, portadora de una memoria que –pese a todo- hay que volver a cantar.

Recordemos que Rimbaud era, aunque un genio, un adolescente. Harto de las restricciones que se imponen sobre el descubrimiento de su cuerpo, Rimbaud tiene sed, quiere encontrar otro modo de ser hombre, otra manera de descubrirse a sí mismo liberado de la culpa y del castigo. El poeta, como el místico, buscaba alejarse de todo, conocerse a profundidad, transformarse a través de la obra poética que era, ante todo, una aventura, una ruptura radical con lo conocido en aras del descubrimiento de sí mismo. Meses después de escribir *Ophelie*, Rimbaud huiría de casa con destino a París, donde llevará su vida y su poesía a los más profundos y dolorosos rincones, pero también a las más sublimes creaciones.

En su Ofelia, la poesía aparece como la añoranza de una armonía ausente, que, como decía Baudelaire, surge de la “melancolía irritada” ante un mundo sin magia. Ofelia es, finalmente, una mujer que no logra realizar su amor, que es tomada por loca al descubrir las voces de la naturaleza (en la naturaleza y en sus sueños)³³².

Ofelia como Rimbaud, es una adolescente que encuentra las transformaciones de su ser en consonancia con las imágenes de la naturaleza, en las que su sociedad ya no encuentra conocimiento alguno. El cuerpo de su Ofelia, es el depositario de un misterio, de un amor que no se pudo consumir, el fantasma de una primavera que no pudo ser.

Definitivamente, a esta Ofelia la cubre un halo de nostalgia. Como la poesía, canta a una paz que no está, a un amor que no se da, a una renovación de la vida que el ser humano no ha sabido construir y que Rimbaud buscó a lo largo de toda su obra.

³³² En ello encontramos cierta correspondencia con el mito de Narciso, sobre todo con la interpretación que del mismo hace Bachelard en “El agua y los sueños”.

6. *Ophélie* y las imágenes míticas: el mito detrás de la imagen poética

No podemos cerrar este capítulo sin mostrar la relación que guarda *Ophélie* de Rimbaud con las diosas griegas. Como ya decíamos, en la época en que escribió este poema, Rimbaud descubría las imágenes mitológicas griegas y las retomó como fuente creativa. Su *Ophélie* es un claro ejemplo de cómo la poesía resguarda y re-significa, a través del lenguaje simbólico, una interpretación de lo femenino que ya aparecía en el mito.

6.1 Perséfone

En primer lugar, y como ya se ha ido vislumbrando a lo largo de este capítulo, Ofelia se relaciona con la mitología griega lunar, cuyos rituales tenían cabida en primavera. La famosa historia de las diosas Deméter (Diosa de la Agricultura), Perséfone o Core (Diosa del Inframundo) y Hécate (Diosa de la luna); narra el por qué de los ciclos naturales y cómo, después de que todo muere en el invierno, la vida regresa en la primavera. Por supuesto, esta interpretación mitológica de los ciclos naturales, configuraba toda una cosmovisión en torno a la vida y la muerte humanas.

Se sabe que esta mitología proviene de la Grecia micénica, aproximadamente, del Siglo XV a. C. y que se hacían rituales en torno a esta historia:

Perséfone (también llamada Core) fue concebida por Zeus. Su madre era Deméter, diosa de la agricultura y de la fertilidad de las plantas.

La doncella se hallaba jugando en la pradera, recogiendo flores alegremente con las hijas de Océano, dios del imponente mar. Cuando Perséfone se encontraba absorta contemplando un lirio de hermosas fragancias, la tierra se abrió y de ella emergió un gran carruaje de oro: era Hades, señor del inframundo. Muy a pesar de los gritos de Perséfone, Hades la subió a su carro y la raptó para convertirla en su reina, la señora del inframundo.

Nadie escuchó los gritos de la doncella, sólo Hécate, la diosa del brillo lunar. Hécate quiso ayudar a Deméter a encontrar a su hija y le contó que había sido raptada por Hades.

Desesperada, Deméter buscó las huellas de Perséfone en toda la pradera, pero sus huellas habían sido borradas por las de unos cerdos, pues casualmente Euboleo —el porquerizo— andaba por aquellos rumbos cuando el rapto ocurrió. La diosa de la agricultura buscó a su hija por nueve

días de completa angustia y desolación, fue incluso a rogar a Zeus que le devolviera a su hija o no habría más plantas y frutos.

Zeus no podía devolver a Perséfone al mundo, pues ésta ya había comido la granada, el fruto del inframundo. La doncella ya pertenecía al otro mundo. Sin embargo Zeus logró acordar con Hades que pasara sólo un tercio del año en el mundo de Hades, y volviera con su madre el resto del año.³³³

Ofelia, la doncella que muere, "*enfant, par un fleuve emporté*" es muy afín a Core (brote) que desciende al Inframundo. Como la semilla que baja a la tierra y muere para traer vida nueva.

La historia de Deméter es inseparable de la de su hija. A Perséfone se le da a menudo simplemente el nombre de Core, que significa <doncella>; es el femenino de *koros*, <brote>. Madre e hija son llamadas <las dos diosas> o las Demetres, como si Core, el brote, fuera la nueva forma de la planta, la madre.³³⁴

Perséfone, al igual que Ofelia se sentía fascinada por el mundo de las flores y de las plantas. Ambas mueren llevadas por la fascinación que la naturaleza suscita en ellas. Recordemos que Perséfone cayó en la trampa de Hades, cuando recogía un lirio.

Ofelia es, veíamos, el lirio mismo. Esa belleza que seduce pero que lleva a lo desconocido, que invita a conocer los misterios de la muerte. De ahí que ambas imágenes sean tan afines.

³³³ Versión propia basada en Campbell, Joseph, Las máscaras de dios : Mitología primitiva, Madrid, Alianza, 1990, p. 185

³³⁴



“Ophelia” James Sant, 1864

Lo que es aun más interesante es que, tanto en la Ofelia del poema de Rimbaud, como en la historia de Perséfone, el agua está presente como un elemento que llama a lo inconsciente, a lo desconocido, e incluso a la muerte misma. Ofelia jugaba cerca de las aguas cuando cae accidentalmente, Perséfone jugaba con las hijas de Océano –las ninfas- cuando es raptada por Hades (volveremos más adelante a la imagen mitológica de las ninfas).

Por otro lado, ambas tienen una gran relación con la luna. Ofelia es el reflejo mismo de la luna que desaparece y vuelve a aparecer. Perséfone, por su parte, retorna al mundo porque la diosa Hécate (luna) escucha sus gritos y da razón a Deméter del paradero de su hija.

Tanto Ofelia como Perséfone son, al igual que la luna, imágenes luminosas en la oscuridad. Ofelia es un blanco fantasma que brilla en el reflejo del cielo nocturno. En la iconografía griega, Perséfone portaba antorchas en el inframundo. La luz aparece como la promesa de un retorno, la muerte no es sólo oscuridad sino la esperanza de una nueva vida.

6.2 Hécate

El brillo lunar era también, para esta mitología, símbolo de locura y perdición. La diosa Hécate, en el Himno homérico a Deméter, aparece como una diosa subterránea cuyo brillo suscita las apariciones fantásticas y las conductas locas y obsesivas³³⁵. Los espectros nocturnos, tanto encantadores como repelentes, son seres allegados a Hécate. Ofelia sería afín, también en ese sentido, a la mitología griega lunar, pues es un fantasma o aparición procedente de la luna, una imagen encantadora y terrible diosa de los misterios de vida-muerte y renovación.

6.3 Selene

Ahora bien, Ofelia como reflejo del brillo lunar se relaciona con otra diosa griega que –por cierto– aparece en otros poemas de Rimbaud: Selene. Es muy interesante que, al igual que Ofelia, esta Diosa hermana de Eos (aurora de la mañana) y de Helios (el sol), tuvo una historia de amor. Tanto Ofelia como Selene se enamoran de personajes un tanto imposibles y consuman su amor sólo en sueños.

Según el mito, Selene (la diosa luna) cuyo nombre quiere decir “luz”, se enamoró de un cazador que dormía en una cueva. Dicho cazador era Endimión, un rey humano que había renunciado a todo para irse a vivir en las lejanías de Latmo. Hay varias versiones del mito, pero la más difundida cuenta que Selene acariciaba a Endimión con sus rayos y lo amaba mientras él dormía. La luna se enamoró tanto de Endimión que fue a pedir a Zeus que lo hiciera inmortal. Zeus concedió a Endimión un sueño eterno y la eterna juventud, un sueño donde puede amar a Selene cada noche. De su amor nacieron las “Menae” que son los meses lunares.³³⁶

Ofelia y Selene, son imágenes asociadas al mundo de los sueños, simbolizan una entrega a lo inconsciente como el amor entre Selene y Endimión. Esta historia no parece tan alejada de la Ofelia que como el reflejo de la luna, vuelve por las noches a cantar su historia de amor.

³³⁵ Graves, Robert. Op. Cit.

³³⁶ Georges Meautis y Graves, Robert. Los mitos griegos. Buenos Aires, Losada, 1967, P. 92

6.4 Las ninfas

Los seres mitológicos que, probablemente, son los que más se asocian a la imagen de Ofelia son las ninfas. Las ninfas comparten con Ofelia un hecho fundamental: ser seres de las aguas que simbolizan los misterios de la vida y de la muerte.

Divinidades de las aguas claras, de los manantiales y de las fuentes: Nereidas, Náyades, Oceánidas, hermanas de Tetis. Engendran y crían a los héroes. Viven también en cavernas, lugares húmedos: de ahí les viene un cierto aspecto ctónico, temible, al estar todo nacimiento en relación con la muerte y recíprocamente (...) Divinidades del nacimiento y particularmente del nacimiento al heroísmo, suscitan necesariamente veneración mezclada con miedo³³⁷.

Así, las ninfas simbolizan el descenso a las regiones más oscuras de la personalidad, descenso necesario para llegar a un conocimiento trascendente. Las ninfas eran divinidades que se asociaban a la muerte simbólica previa al “nacimiento al heroísmo”. Recordemos que la Ofelia de Rimbaud se desprende del mundo y conoce así el lenguaje de la naturaleza y la música del universo. Ofelia enloquecida simboliza la renuncia al ego que hace el sujeto para conocerse de una forma más total y en relación con el universo.

No obstante, en el otro extremo, su imagen también evoca el riesgo de perderse en las regiones oscuras del propio ser, de perder por completo la conciencia. El silencio de la Ofelia de Rimbaud simboliza también la disolución de la persona en el infinito; y su locura, la pérdida del yo. Encontramos que las ninfas eran las iniciadoras al heroísmo, pero también –para los no iniciados– la presencia de una ninfa podía llevar al desafortunado a perder completamente el vínculo con la realidad.

6.5 Narciso

Cuando pensamos en Ofelia como una flor flotando en las aguas, y al mismo tiempo, como una mujer que murió llevada por el río, absorta en sí misma; encontramos una gran relación con el mito de Narciso, el cual narra el origen de esta flor que crece en las aguas para anunciar el inicio de la primavera³³⁸. Según el diccionario de los mitos femeninos³³⁹, la imagen de Narciso nos puede ayudar a comprender a mayor profundidad la imagen de Ofelia en Rimbaud.

³³⁷ Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit. p. 752

³³⁸ Chevalier, *Diccionario de los símbolos*

El mito narra la historia de Narciso (de narki-sos “el que produce sopor”), un joven hermoso y deseable a las mujeres, que a todas se les negaba. Una de las desafortunadas fue Eco, una ninfa que, a causa de un disgusto con Hera, estaba condenada a no hablar por sí misma y a repetir las últimas palabras de los otros. Por ello, Eco nunca pudo hablarle a Narciso de su amor. Un día, Narciso se hallaba perdido en el bosque y gritó con fuerza “¿hay alguien aquí?”, Eco respondió “aquí, aquí...”. Al no poder verla, Narciso gritó “ven” ella respondió “ven, ven...” y salió de entre los árboles con los brazos abiertos para amarlo. Narciso la rechazó y la ninfa huyó a las cavernas donde se consumió toda ella, hasta que sólo quedó su voz. Por su parte, Narciso recibió un castigo de Némesis (Diosa de la venganza) quien lo condenó a enamorarse de su propio reflejo en la fuente. Absorto en su imagen, Narciso acabó por clavarse una espada. De su sangre, creció una hermosa flor.³⁴⁰

Aunque la trama es muy distinta, encontramos varios símbolos afines. Ofelia es, como Narciso, una flor en las aguas serenas. Una flor que crece de un cuerpo.

Tanto la imagen de Narciso contemplándose a sí mismo, como las estrellas reflejadas en el agua, evocan un momento de paz, de contemplación absorta. La naturaleza que parece mirarse a sí misma en el río, la flor (o las estrellas) yaciendo en un agua calmada, anuncian un momento de paz que puede borrarse al más mínimo movimiento. Tanto el mito de Narciso, como el poema de Rimbaud nos hablan de un instante de tranquilidad, de contemplación. Según el diccionario de los símbolos Narciso simboliza, en ese sentido, “una esperanza, de tal fragilidad que se borra al soplo más ligero”³⁴¹. Como la Ofelia de Rimbaud que despierta “a veces en un aliso que duerme”, en algún instante que nos remite a la armonía con la naturaleza.

Narciso también se parece a Ofelia pues ambos se pierden dentro de sí mismos, inconscientes de su perdición, ahogados en sus propias visiones. Según Bachelard³⁴², la imagen de Narciso no evoca sólo la vanidad o la neurosis (como generalmente se entiende) sino el descubrimiento de sí como un reflejo de la vida en su totalidad, un conocimiento de sí, que es al mismo tiempo, un saber cósmico. “Y tu corazón escuchaba la voz de la naturaleza”, nos dice

³³⁹ Brunel, Pierre, Dictionnaire des mythes féminines, Rocher,

³⁴⁰ Graves, Robert. Op. Cit. p. 358

³⁴¹ Chevalier, Diccionario de los símbolos

³⁴² Las aguas primaverales y el narcisismo cósmico, Bachelard, el agua y los sueños

Rimbaud. Narciso escuchaba el eco de su voz en la naturaleza, muere perdido en su reflejo cósmico.

6.6 Erato

Sorprende encontrar que la imagen de Ofelia, llena de flores y entonando melodías, sea tan afín a Erato, nada menos que la musa de la poesía lírica.

Como el resto de las musas, Erato es hija de Mnemosyne y Zeus, nació como el resultado de una de las nueve noches que estos dioses yacieron juntos. Todas las musas se representaban con coronas, pero Erato portaba una corona de flores y un instrumento de cuerdas, ya sea la cítara o el arpa que acompañaban este arte.³⁴³

En el poema de Rimbaud la melodía de Ofelia, los astros y las flores son el aliento mismo de la poesía, es el poeta quien cuenta ahora la historia milenaria, quien busca acercarse al misterio. La primavera, con sus flores, era la musa de este poeta. ¿Sería ella la gran musa a la que Rimbaud declaraba su devoción en la carta de 1870?

Erato fue recordada y pintada por varios renacentistas, con su corona y su cítara. A este punto nos preguntamos ¿será Ofelia, ya desde Shakespeare, un símbolo de la poesía misma?

7. Breve conclusión: Ophelie y lo femenino en la segunda mitad del Siglo XIX

Con base en la interpretación que hemos hecho de la imagen, mostramos ahora algunas conclusiones en torno a la siguiente pregunta ¿Qué imagen de lo femenino está presente en Ophelie en contraposición a la imagen de lo femenino imperante en la segunda mitad del XIX?

Como mostrábamos más arriba, en el Siglo XIX comienza a configurarse una imagen de la mujer caracterizada por dos aspectos. Por un lado, se exalta la imagen de “la mujer para otros”, es decir, el ángel del hogar. Y por otro lado, comienza a forjarse la imagen de la bella ociosa, de la mujer consumista que, detrás de un rostro encantador, sólo busca su propia conveniencia y su bienestar económico.

³⁴³ Graves, Robert. op. cit.

Si observamos bien, ambas se corresponden con la idea de “naturaleza” imperante en este siglo. La naturaleza es el espacio “opuesto” al espacio de la razón, tiene que ver con los impulsos, sensaciones y debilidades. Por ello la mujer está excluida de los ámbitos de debate público y se le confiere el lugar detrás de las puertas, mientras se esfuerza por alejarse de una connotación negativa de la corporalidad, de la sexualidad, con la que la sociedad del Siglo XIX asociaba al sexo femenino.

En tiempos de Rimbaud, la naturaleza es también entendida como objeto, como una “necesidad” irremediable. Es lo opuesto a lo humano, la fatalidad contra la cual el hombre debe luchar a través de su razón.

Por su parte, en el poema de Rimbaud, el cuerpo femenino descansando en las aguas aparece ligado a los símbolos de la luna y de la flor. Ambos evocan una relación armónica con la naturaleza, y como decíamos, la manifestación de una verdad trascendente o cósmica. Es decir, en el poema a Ophelie, el cuerpo de la doncella es una suerte de “aparición” o “revelación” de un conocimiento, de una memoria milenaria.

Gilbert Durand nos dice que en las sociedades donde la sexualidad se restringe y se exalta en su connotación negativa, el cuerpo femenino y sus ritmos tienden a asociarse con la fatalidad del tiempo (muerte de la luna), con la perdición y la muerte. Sin embargo, Ofelia aparece como un símbolo de la muerte como renovación, restituye a la luna y al cuerpo femenino su significado renovador y creativo. Ofelia es la luna que muere, el cuerpo que muere, pero la flor que anuncia el inicio de la primavera (el lirio).

Para Rimbaud, la naturaleza, como la mujer, no aparece como “la fatalidad”, o la mancha de la sexualidad, sino como símbolo de la inocencia y como vínculo con un misterio milenario. La naturaleza, aparece como la fuente creativa y vital del ser humano.

Frente a la imagen de la *femme fatale* que se está configurando en su tiempo; Rimbaud, como los románticos, resalta la inocencia como una característica de lo femenino. Recordemos que para él, la inocencia es la capacidad de relacionarse con las sensaciones de la naturaleza sin un sentimiento de culpa o vergüenza sino como una apertura al conocimiento. Su Ofelia es la apertura inocente a la profundidad del misterio del cosmos, su contemplación de las sensaciones se aleja de toda connotación de culpa o pecado.

Como se va notando, la Ofelia de Rimbaud es símbolo de una sabiduría interior y corporal. Su Ofelia es una mujer hundida dentro de sí misma, extraviada en el infinito de su propio misterio, como ya apuntábamos en relación con el mito de Narciso.

Ophelie, mujer perdida en su interior, no es una imagen vanidosa o banal, sino que encuentra en ella el reflejo de algo trascendente. El cuerpo femenino y su belleza no aparecen como “el disfraz frívolo del interés material” sino como la manifestación de un conocimiento también inscrito en el cosmos.

Es importante resaltar, que frente a un prototipo de lo femenino ligada a la restricción y a la sobriedad, Rimbaud pone a su Ofelia enamorada como una imagen de la locura, de la ruptura con el mundo social y como símbolo de los sueños de amor y libertad. Esta mujer enamorada, absorta en la naturaleza, encuentra en ella un llamado a la libertad.

El poeta da un vuelco y muestra la libertad, no como algo acabado, sino como una añoranza, casi una locura en su sociedad.

Decíamos también que en el Siglo XIX la mujer se asocia al amor entendido como “sacrificio por el otro” y también, como institución clave para la estabilidad económica. En *Ophelie* Rimbaud muestra el amor como un llamado a la libertad ligado a la fuerza de la naturaleza, a la apertura de los sentidos.

(...) Tu corazón escuchaba la voz de la naturaleza
porque una mañana de abril, un hermoso y pálido caballero
un pobre loco, se arrodilló mudo a tus pies(...).

La Ofelia de Rimbaud es una mujer deshecha por un amor no consumado que siente como un llamado a la libertad, como un llamado al descubrimiento del misterio. Se funde dentro de sus propios sueños. La locura y el sueño aparecen como el único espacio posible para el amor.

Rimbaud añora para su dulce Ofelia, y para sí mismo, un mundo donde el amor sea posible, donde persista “la inocencia de las primeras edades”, donde el conocimiento del cuerpo pierda sentido de mancha y encuentre una sabiduría distinta. Un mundo en el que éstos sean, por el contrario, la fuente de la poesía.

Rimbaud sueña con reencantar la realidad, con devolver a la poesía y a la vida entera (mujer cuerpo, naturaleza) la magia perdida. Padece lo que Baudelaire llamaba una “melancolía

irritada” por la dimensión mágica de la naturaleza que fue desterrada, pero que permanece como un canto inquietante que el poeta quiere traducir.

El joven poeta encuentra en *Ophelie* un llamado a la libertad en la naturaleza, mismo que busca recrear, para despertar en la conciencia humana lo que se ha olvidado: la relación con la primavera, con los ritmos de la naturaleza, con la creación su magia y sus misterios.

Rimbaud reinterpreta la imagen Shakespeareana de Ofelia, y la lleva de ser una imagen de la renovación de la naturaleza, a ser una imagen de la transformación humana. Ofelia es la voz poética que canta para revivir en el ser humano la música de la naturaleza hundida en las profundidades de la memoria.

Ofelia aparece como una flor flotando en el agua, como una esperanza frágil que, como el fantasma de Ofelia, en cualquier momento se puede desvanecer. Y sin embargo, ella aparece a veces “en un aliso que duerme, algún nido del que escapa un ligero aleteo”, en las imágenes de la naturaleza a las que el poeta, se entrega.

Este poema es claro ejemplo de lo que, con Adorno y Benjamin apuntábamos: el arte devuelve al lenguaje su capacidad de imaginar algo distinto a “lo dado”. Hace posible “dar nombre” al impulso de interpretar y vivir la vida de otra manera. La poesía se muestra como un espacio de resistencia, en el cual los significados se niegan a cerrarse como en la ideología preponderante. En este caso el significado de lo femenino, de la naturaleza, de la libertad y del amor.

Capítulo IV

La Ofelia de Juan Gelman: la sombra de un cuerpo femenino en la ciudad

No hay necesidad de defender a la poesía frente o contra la realidad:
la poesía devela la realidad velándola.

Juan Gelman

Para nuestro último análisis elegimos una obra más cercana a nuestro tiempo y realidad. Nos referimos a un poema titulado *Ofelia* escrito en Buenos Aires en 1962 por la pluma de un poeta que es nuestro contemporáneo: Juan Gelman (1930).

Casi un Siglo después de que fue escrito el poema de Arthur Rimbaud, Ofelia vuelve a aparecer en un contexto por demás distinto. Mucho ha acontecido en el mundo durante esos cien años. Las dos grandes guerras más cruentas de la humanidad, los regímenes fascistas en Europa y la militarización de América Latina, entre otra larga lista de hechos, sacudieron al ser humano y trastocaron un ámbito fundamental de la expresión: el lenguaje. Como ya decíamos en nuestro primer capítulo, las palabras fueron utilizadas de las más viles maneras. El lenguaje tampoco alcanzaba para describir la barbarie.

En un contexto tal, se discutía el papel de las artes y las posibilidades de la expresión humana para contraponerse a las ideologías dominantes. El Siglo XX también devino en nuevas formas de resistencia ante la instrumentalización del pensamiento. Artistas de distintas latitudes buscaban rescatar la imaginación y sensibilidad humana frente al avance de las corrientes de pensamiento totalitaristas y dominantes. Entre esas propuestas, la poesía surgió como una reapropiación y revitalización del lenguaje. Poetas de diversas corrientes (surrealistas, dadaístas, utraístas) querían devolverle al lenguaje su capacidad poética, su poder de transformación, así como recuperar la capacidad que la poesía tiene para interrogar al ser humano a profundidad.

Juan Gelman es uno de esos poetas. Está de acuerdo con Adorno, con Benjamin y con George Steiner en que la palabra ha sido una de las víctimas más lamentables del proceso de deshumanización que la modernidad capitalista trajo consigo. En uno de sus discursos el poeta expresa:

A pesar de los genocidas, la lengua permanece, sorteando sus agujeros, el horror que no puede nombrar. El ser humano creó las lenguas y hace cosas que ellas no pueden nombrar. El ser humano está dentro y fuera de la lengua. La poesía, lengua

calcinada, tuvo que padecer en nuestro Sur discursos mortíferos, tuvo que atravesarlos y no salió indemne, pero sí más rica.³⁴⁴

Pero a diferencia de Adorno, Gelman piensa que habrá poesía aún frente a la barbarie del Siglo XX:

Theodor Adorno pronunció alguna vez una frase infeliz: afirmó que no era posible escribir poesía después de Auschwitz. Se equivocaba y ahí está la obra de Paul Celan que lo desmiente. O la de Kenzaburo Oé, después de Hiroshima y Nagasaki. Durante años pensé que el error de Adorno consistía en una omisión, que le faltó un “como antes”, que no se podía escribir poesía como antes de Auschwitz, como antes de Hiroshima y Nagasaki, como antes del genocidio argentino. Y ahora pienso que no hay un después de Auschwitz, de Hiroshima y Nagasaki, ni del genocidio argentino, que estamos en un durante, que las matanzas se repiten una y otra vez en algún rincón del planeta, que existe ese genocidio más lento que el de los hornos crematorios, pero no menos brutal llamado hambre, que en el medio siglo que dejamos atrás no ha habido un solo día de paz en el mundo.³⁴⁵

La poesía de Gelman, nacida en un episodio decisivo de la historia argentina, es una clara muestra de la libre relación que se puede dar entre la palabra de un poeta y su entorno social. En la obra de Gelman, el lenguaje poético logra hermanarse con el lenguaje cotidiano y tejer nuevos sentidos para resignificar la vida, la muerte, la naturaleza y la lucha social.

No podríamos entender la obra de este poeta sin pensar en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. Pero este país -tan nublado a causa de las dictaduras militares- aparece en su poesía como un terreno de semillas y de búsquedas nuevas. Juan Gelman es un poeta obsesionado con el entorno, su poesía nace para mantener viva la palabra, para hundirla en la vibración de los tiempos y hacerla emerger cantando.

En el poema que en seguida analizamos (*Ofelia*), las palabras de Gelman crean un espacio donde el cuerpo femenino es un llamado de las sombras a recordar. Donde el agua de las lágrimas de Ofelia se extiende hasta el cielo crepuscular. En 1962, Juan Gelman -quien declara que Shakespeare es “uno de los autores que nunca puede dejar de leer”³⁴⁶- encuentra en las calles de Buenos Aires, la sombra de Ofelia caminando...

³⁴⁴ Discurso de Juan Gelman al obtener el premio Juan Rulfo 2000, en:

<http://www.juangelman.net/premios/premio-juan-rulfo-de-literatura-latinoamericana-y-del-caribe-2000/>

³⁴⁵ ídem

³⁴⁶ Montanaro, Pablo Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia, Buenos Aires, Ediciones Lea libros, 2006.

p. 85

Ofelia

Esta ofelia no es la *prisionera de su propia voluntad*
ella sigue a su cuerpo
espléndido como un golpe de vino en medio de los hombres
su cuerpo estilo renacimiento lleno de sol de Italia pasa por buenos aires
ofelia yo en tus pechos fundaría ciudades y ciudades de besos
hermosas libres con su sombra a repartir con los amantes mundiales
ofelia por tus pechos pasa como un temblor de caballadas a medianoche por
Florencia
tus pechos altos duros como el palazzo vecchio
una tarde de verano de 1957
iba yo rodeado de tus pechos sin saberlo
era igual la delicia la turbación el miedo
las sombras empezaban a andar por las callejas con un olor desconocido
algo como tus pechos después de haber amado
eras oscura ofelia para entonces y enormemente triste
una adivinación una catástrofe
un oleaje de olvido después de la ternura
una especie de culpa sin castigo
de furia en paz con su gran guerra
andabas por Florencia con tus pechos yendo y viniendo por las sombras
con saudade de mí seguramente
tu hombro izquierdo digamos
lloraba a tus espaldas o largaba sus ansias lentas en el crepúsculo y ellas venían a
mi sangre
o eran un temblor como un presagio
gracias te sean dadas ojos míos
yo les beso las manos bésoles muy los pies
gracias narices muchas gracias oídos con que escucho los ruidos
de la ofelia

antes apenas era una ciudad de Italia
sus tiros me llenaban de otra desgracia el corazón.³⁴⁷

1. Contexto sociohistórico y biográfico de Juan Gelman

Juan Gelman nace en el barrio de Villa Crespo, Buenos Aires, un 3 de mayo de 1930. Para entonces, Argentina sufría las consecuencias de una crisis económica mundial. Ya se presentía la llegada de lo que -sólo veintiséis días después del nacimiento de Juan Gelman- sería la primera dictadura del Siglo XX en dicho país: el gobierno militar encabezado por el exgeneral José Félix Uriburu. El gobierno del entonces presidente, Hipólito Yrigoyen, fue derrocado en un golpe apoyado por grupos militares y agrupaciones de jóvenes afines a las ideas fascistas procedentes de Europa.³⁴⁸

Villa Crespo era un barrio porteño que alojaba migrantes de distintos procederes. El padre de Gelman, José Gelman, fue un obrero ucraniano que participó activamente en las movilizaciones contra el Zahr. Fue perseguido por tal causa pero consiguió huir a Berlín con un pasaporte falso con el apellido alemán Helman. Allá aguardó a su primera esposa y a sus dos hijos que, lamentablemente, sufrieron un accidente al cruzar el río hacia Berlín. Al accidente sólo sobrevivió uno de los hijos, Boris, quien más tarde se convertiría en una figura central en la vida de Juan.

Para 1923 Helman logró volver a Rusia, y allí conoció a Paulina, la madre de Juan. La pareja tiene una hija, Teodora. La militancia política del padre de Gelman fue activa en este breve retorno a su país natal, pero en 1928 emigra desilusionado a causa del cierre de oposición a los bolcheviques y del destierro de Trotsky. Llegan entonces a Argentina país donde el apellido Helman se transforma en "Gelman".

Estos detalles, que podrían parecer menores, están lejos de serlo. Y es que Juan Gelman creció en una familia muy informada del acontecer político y social, tanto de Argentina, como

³⁴⁷ Gelman, Juan, *Sidney West y otros poemas*, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 11-12

³⁴⁸ Documental Juan Gelman y otras cuestiones (México, Jorge Denti, 2005).

internacional. Incluso recuerda que, a los seis años, su hermano y él estaban muy pendientes de los acontecimientos de la guerra civil española.

Los inicios de los años treinta, correspondientes a la infancia de Juan, se caracterizaron por ser una época infame para Argentina. La dictadura con José Félix Uriburu a la cabeza, emprendió una persecución constante a los líderes de la clase obrera, asesinando a algunos de ellos e implementando también métodos de tortura. En la casa de los Gelman, se hablaba de la necesidad de una movilización en Argentina en contra del gobierno militar, como la que emprendían los republicanos en España. Juan Gelman cuenta que su hermano y él guardaban los papelitos metálicos de los chocolates para hacer balas “así como se decía que las fabricaban los republicanos españoles”.³⁴⁹

A la par, la infancia de Gelman estuvo muy cercana a las artes. El poeta cuenta que su madre, Paulina Burichson, se las arreglaba, “juntando los centavos” para llevar a sus hijos una vez al año al Teatro Corona. “Nos llevaba al paraíso”, expresa Gelman en una entrevista, al recordar las funciones y conciertos que presenció en el lujoso espacio. Paulina Burichson también se esforzó porque Juan y Teodora tomaran clases de piano por las tardes, pese a que sus ingresos eran más bien limitados.³⁵⁰

Por otra parte, el hermano de Juan, Boris, diecinueve años mayor que él, lo introdujo al mundo de las letras. Gelman cuenta que Boris solía leerle poemas de Pushkin en ruso, lo cual despertó en él una obsesión por la relación entre la música y la palabra. Gelman declara “no entendía una sola palabra, pero la música de los versos me despertaba una suerte de resonancia interior”.

Así, Gelman comienza, desde muy pequeño, a jugar con las palabras y a crear sus primeros versos. A los nueve años publica su primer poema en la revista “Rojo y Negro”, que consistía en unos versos de amor para su vecinita de once años. Entre las lecturas que Gelman realizó de este periodo hasta la adolescencia, el poeta menciona grandes autores como los clásicos españoles

³⁴⁹ ídem

³⁵⁰ ídem.

Garcilaso, Quevedo, Góngora, Lope de Vega; los rusos Andreiev, Tolstoy y el francés Victor Hugo.³⁵¹

También muy joven, Gelman se empapa de un mundo que influirá en su obra posterior: el mundo de “la milonga”. El tango en música y baile encantó al poeta desde niño. Gelman recuerda que escuchaba en la radio las letras de los tangos, en voces como la de Gardel que “más que cantadas eran habladas”. Le llamaba la atención ese punto en donde la palabra era “dicha y cantada” al mismo tiempo.

Era también muy joven cuando comenzó a militar políticamente. Llevado por una fuerte ola urbana en descontento con el gobierno de Uruburu, e interesado por la emergencia del movimiento obrero argentino, Juan se alistó en las Juventudes Comunistas desde los catorce años.

Gelman tenía quince años en 1945, año en que el coronel Perón, que era entonces Secretario de Trabajo, fue encarcelado en la isla de Martín García. Grupos obreros y populares, liderados por Marie Eva Duarte (quien sería conocida más tarde como “Eva Perón” o simplemente “Evita”) tomaron las calles para su liberación desatando un movimiento de enorme magnitud con el que Juan Gelman se sentía afín. Tras la gran movilización social se convoca a elecciones y Perón gana la presidencia en 1946. Juan continuaba militando en el Partido Comunista Argentino, y a pesar de que las juventudes comunistas no fueron muy cercanas al peronismo, Gelman simpatizaba con la movilización de sectores populares que el movimiento suscitó.

Así, transcurren dos años de activa militancia política. Gelman inicia sus estudios universitarios en química en 1948, pero los deja para dedicarse de lleno a su obsesión, la poesía. Ejerció entonces trabajos como camionero de una fábrica de muebles y vendedor de autopartes, hasta que se encarriló hacia el periodismo, actividad que se convertiría en su segundo oficio, pues como él mismo afirma “no se puede vivir de la poesía, se puede vivir para la poesía”.³⁵²

El inicio de su carrera periodística vino a raíz de su militancia política. En 1954 comenzó a hacer trabajos de redacción para la revista *Nuestra palabra* y para el diario comunista *La hora*. También participó en la revista *Muchachos*, un proyecto de jóvenes militantes del PCA.

³⁵¹ Montanaro, Pablo, ob. cit. p. 13

³⁵² Juan Gelman y otras cuestiones (México, Jorge Denti, 2005)

Para entonces, Juan ya había encontrado a una de las más grandes influencias de su poesía, el peruano César Vallejo, en quien ahondaremos más adelante.

Al comenzar 1954 Juan ya tenía bastantes poemas que compartía con un grupo de amigos, cercanos a las juventudes comunistas, mismos que participaban en la revista *Muchachos*. Estos jóvenes poetas (Héctor Negro, Hugo Ditaranto, Juana Bigozzi, Julio Cesar Silvain) conformaron “El pan duro”, grupo artístico y político que realizaba recitales y difundía sus libros en lecturas públicas y clubes de barrio. En uno de esos recitales, Gelman conoció a Raúl González Tuñón que se convirtió en el poeta de mayor inspiración para los miembros de “El Pan duro”.³⁵³

Corrían esos años cuando se produjo un golpe militar en contra de Perón. En 1955 se inició la autodenominada “Revolución Libertadora” que consistió en una toma del poder estatal por los militares, quienes bombardearon la sede del gobierno matando a trescientas cincuenta personas. Perón fue al exilio y el gobierno quedó en manos de los militares encabezados por el General Eduardo Lonardi, muy pronto suplantado por otro militar, Pedro Eugenio Aramburu.

Este periodo es crucial para comprender la obra de Gelman. Y es que la conformación del grupo “El pan duro” coincide con el momento de mayor persecución en contra de los seguidores de Perón y otros tantos “enemigos” del régimen. En este lapso de gran efervescencia social y política se buscaba tanto alternativas artísticas como nuevas formas de organización política en Argentina.

1956, año en que se edita el primer libro de Juan Gelman “Violín y otras cuestiones”, es también el año en que el gobierno militar realiza una cruenta persecución, que es recordada principalmente por la llamada “Matanza de los basurales de José León Suárez”, en la cual, un grupo de militantes peronistas fueron fríamente asesinados por decreto del gobierno golpista. El año en que publica “Violín y otras cuestiones” es también el año en que nace la resistencia armada en Argentina. Incluso la reedición de su libro en 1963 tuvo lugar en el momento en que varios miembros del grupo, entre ellos Gelman, estaban encarcelados. Según ellos mismos “presos por enarbolar el poema y apretar el gatillo de la luna”.³⁵⁴

³⁵³ Montanaro, Pablo. Op. cit. p. 16

³⁵⁴ Idem P. 15

La poesía del grupo juvenil está marcada por una fuerte conmoción ante los acontecimientos sociales, sus palabras están impregnadas de una gran sensibilidad ante la situación de su país, y de otros como Cuba, Vietnam, Argelia, etc. Lo anterior se nota en los poemarios que Juan publicó y escribió entonces: *El juego en que andamos* (1959) y *Gotán* (1962).

Como todos los miembros de “El pan duro”, Gelman pensaba que la poesía era un modo de hablar y de mantener viva la lucha social y humana contra las formas de totalitarismo. No obstante, la poesía de Juan está lejos de ser explicada como una reacción a hechos sociales y políticos, y aún más lejos de ser un discurso panfletario. González Tuñón, quien realiza el prólogo del primer libro de Gelman señala:

... [Juan Gelman] irrumpe dignamente en la poesía de habla española y el círculo universal de la rosa. En su libro palpita un lirismo rico y vivaz y un contenido principalmente social bien entendido que no elude el lujo de la fantasía. Juan Gelman no es un evadido de la realidad, ni tampoco un propagandista.³⁵⁵

Las obras de Gelman son en ese sentido, una lectura que construye un espacio distinto en abierta relación con el contexto social. En los poemas de Gelman se percibe toda una construcción creativa de lenguaje. El poeta rompe con la coherencia lógica de las palabras para dejarlas hablar a través del ritmo y de las imágenes, su obra muestra una total confianza en el lenguaje, en sus juegos y ambivalencias. Gelman estira las palabras desde sus distintos polos hasta obtener un significado incierto, que produce la sensación de estar en el límite del lenguaje. Cada significado puede ser, al mismo tiempo, su opuesto.

Por lo anterior, en este análisis hemos querido mostrar la polaridad de las imágenes para dar una interpretación que dé cuenta de cómo la poesía de Gelman, impregnada de su realidad social, lleva las palabras de un extremo a otro logrando abrir los significados. Los significados aparecen libres y las imágenes conservan su ambivalencia. En la poesía de Gelman la presencia de una mujer que camina cadenciosamente por la ciudad puede ser al mismo tiempo una ausencia, la sombra de una catástrofe, un consuelo y un presagio.

En 1962, año en que escribe *Ofelia*, Juan todavía militaba en el Partido Comunista y participaba activamente en el Pan Duro. No obstante, ya comenzaba a distanciarse de la praxis

³⁵⁵ ídem p. 43

política de este Partido, pues estaba entusiasmado con las nuevas alternativas hacia el socialismo, principalmente, por la lucha armada que llevó a Cuba a hacer la Revolución. Dos años después decidiría dejar el PCA “convencido de su derechismo”³⁵⁶. *Ofelia* aparecerá publicado en una versión parcial del poemario *Cólera Buey* impresa en La Habana y, más tarde, en la versión definitiva del libro que salió a la luz en Argentina en 1975. El poemario incluye un famoso poema al Che Guevara y se compone, a su vez, de pequeños poemarios: *El amante mundial* (1962), *Cólera buey* (1963), *Partes* (1963), *Rostros* (1963), *Otros mayos* (1963), *Perros célebres vientos* (1963) y *Sefiní* (1964/65).

“*Ofelia*” abre el libro “*Cólera buey*” y forma parte del pequeño poemario *El amante mundial* compuesto por once obras.

Este es, en general, el contexto biográfico y social de Gelman hasta que escribe *Ofelia*. Veamos ahora qué ocurría en el escenario de la poesía argentina y latinoamericana, en el que irrumpe la obra de nuestro poeta.

2. Mediados del Siglo XX: un momento decisivo en la poesía argentina y latinoamericana

Resulta muy difícil inscribir la obra de Gelman en un movimiento o generación específica. Incluso hay quienes prefieren ubicarlo en contraste con los referentes más importantes de la poesía argentina del Siglo XX.

No es surrealista como Enrique Molina, ni filosófico como Roberto Juanroz, ni experimental y vanguardista como Oliverio Girondo, ni clásico ni elegante y erudito como Jorge Luis Borges, ni densamente simbólico como Olga Orozco, ni otros muchos nis.³⁵⁷

Tomando en cuenta la presencia de los temas sociales y políticos en su poesía, la obra de Gelman podría ubicarse entre la “Generación del 60”. Desde esta perspectiva, Gelman estaría –

³⁵⁶ Montanaro, Pablo. Op. cit. p. 16

³⁵⁷ Brú, José (Compilador) *Acercamientos a Juan Gelman: Premio Juan Rulfo 2000*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000. P. 58

junto con sus compañeros de El Pan duro- entre los “poetas sociales”, quienes consideraban que la poesía era un arma hacia la transformación de la realidad.³⁵⁸

En efecto, la poesía de Gelman tiene un contenido social ineludible. Sin embargo, su trabajo se distingue de esta vertiente en que no busca que la palabra sirva a un fin específico, Gelman no piensa que la poesía deba avocarse solamente a temas sociales y políticos. En su poesía hay varios elementos que lo distancian del estilo de los “poetas sociales”: una transgresión de los recursos estéticos, multiplicidad de temas, presencia de imágenes fantásticas, entrecruce de los tiempos narrativos y las múltiples voces poéticas.

Gelman ha declarado que nunca se pronunció por una “poesía comprometida”, o por una “poesía política” pues la poesía no debe ser usada para un fin específico. Nuestro poeta se declara en contra de todo esquematismo, tanto del lado de la “poesía pura” y aislada de lo social, como del lado de la poesía social o de compromiso a la que identifica con un discurso stalinista.³⁵⁹

No obstante, dice Gelman, lo político y lo social no pueden separarse de la poesía pues la realidad es la principal influencia de la obra:

Yo estoy convencido de que el único tema de la poesía es la poesía misma. Entonces la poesía puede hablar de lo que quiera. Quienes dicen que lo político debe dejarse fuera se olvidan de que Shakespeare y Dante fueron grandes poetas políticos...³⁶⁰

La discusión de los años sesenta en el ámbito literario hace difícil ubicar a Gelman en una corriente. La poesía argentina de aquellos años se encontraba, según los críticos, indagando por dos vertientes. Por un lado, los *vanguardistas* buscaban ampliar el lenguaje y transgredir sus formas convencionales para darle nueva vida. Y por otro lado, estaban los poetas sociales o *de compromiso* que recuperaban el lenguaje coloquial de los países latinoamericanos, para hacer hablar el espíritu de estos pueblos en aras de una transformación social.

³⁵⁸ Por “poetas sociales” nos referimos a aquellos de la generación del 60 que se autodenominaban así, ver Montanaro, Pablo. Op. cit.

³⁵⁹ Silato, Maricarmen Las estrategias de la otredad. Heteronomía, intertextualidad, traducción, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996.

³⁶⁰ Documental: uan Gelman y otras cuestiones (México, Jorge Denti, 2005)

... En los sesenta la confrontación literatura de compromiso versus literatura de vanguardia se había convertido en una verdadera polémica que venía a reciclar aquellos combates de principios de siglo de la escena literaria.³⁶¹

La poesía de Gelman, llena de lenguaje coloquial, de referentes históricos y políticos, cabría en la segunda vertiente de “poesía de compromiso”. Y, no obstante, su lenguaje hace al mismo tiempo toda una transgresión vanguardista en los modos de decir, a través de una ruptura con la gramática y con los recursos literarios y estéticos. Gelman no busca que su poesía se traduzca en un significado unívoco o motive una acción política específica. En la poesía de Gelman el lenguaje cotidiano puede llevarnos a significados misteriosos, a romper con la actitud de “certeza” que el lenguaje coloquial supone.

Gelman recupera las expresiones orales coloquiales, incluso a veces lo repetitivo del discurso oral, en aras de flaquear el sentido lógico la expresión escrita. Obtiene, siempre en un ritmo poco convencional, revivir la palabra en el lector que, expectante, siente que el lenguaje de todos los días cobra un sentido incierto. Ello lo observamos, por ejemplo en el poema *Por ahora* que, al igual que *Ofelia*, forma parte de la serie de poemas “El amante mundial”:

Por la ventana entraba ese crepúsculo los mástiles inmóviles en él
sobrecogidos quietos para no molestar ese crepúsculo
que entraba por el fondo del mercado hacia los mostradores
donde hombres buscaban en su vino envolviéndose
sitiados por mujeres del sur
ordenes de sus pechos como dulces alarmas
el crepúsculo anclaba en ese puerto con lentitudes peligrosas. (...)³⁶²

Esta particularidad de su poesía lo ubicaría entre las dos vertientes antes mencionadas (poetas vanguardistas y poetas comprometidos). Su lenguaje rompe con lo esperado del habla cotidiana, pero utiliza un lenguaje coloquial; está impregnado de preocupaciones sociales y políticas pero nunca busca que su poema se traduzca en un mensaje consensuado.

Gelman echa mano de toda una herencia poética para crear su propio lenguaje, tan difícil de encajar en una “corriente” o escuela. Son muchos los nombres de los poetas que han motivado

³⁶¹ Burú, Sergio, ob. cit. p. . 18

³⁶² Gelman, Juan, op. cit. p. 22

su obra, por lo que ahora nos limitamos a mostrar aquellas que eran más claras en el año en que escribe Ofelia (1962).

Como él mismo menciona “Hay poetas que influyen, no en la forma de decir, sino en la forma de ver”³⁶³. Entre aquellos que influyeron en su forma de ver, Gelman menciona al poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976), con quien dice haber tenido una gran afinidad. No obstante, Gelman dice ser, al igual que Mario Benedetti, un poeta de “la raza de Vallejo”.

El peruano César Vallejo (1892-1938) se caracterizó por su intensa sensibilidad ante los acontecimientos de la vida cotidiana, fue un poeta que quiso dar nombre a las fibras más profundas y silenciosas de la realidad latinoamericana. Para Gelman, la obra de Vallejo es ante todo una búsqueda creativa en el lenguaje; su poemario *Trilce*, es una exploración profunda en los rincones más insólitos de la lengua y logra atrapar como nadie en espíritu de su época.³⁶⁴

Vallejo logra quitarle a lo cotidiano su velo de monotonía, atravesar el límite entre palabra y realidad para hacer poesía, algo que también se nota en los poemas de Gelman. El poeta peruano fue uno de los primeros en comprender que lo cotidiano está lejos de ser simple si se mira a través de una mirada profunda.

Por otro lado, en los primeros libros de Gelman (sobre todo hasta *Cólera Buey*) es notoria la influencia de su connacional y contemporáneo Raúl González Tuñón (1905-194). Para Gelman, la obra de González Tuñón logra captar el alma de Buenos Aires, sobre todo en el poema “A la sombra de los barrios amados”.³⁶⁵

La poesía de Tuñón evoca los rincones de los barrios porteños y en ella resuenan palabras y usos muy particulares del lenguaje de la región. Gelman lo admiraba desde muy joven (él era veinticinco años mayor que Juan) y llegó a conocerlo personalmente en uno de los recitales de “El Pan Duro”. La afinidad y amistad de ambos poetas es tal, que González Tuñón prologa “Violín y otras cuestiones”.

³⁶³ Documental Juan Gelman y otras cuestiones (México, Jorge Denti, 2005)

³⁶⁴ ídem

³⁶⁵ ídem

En el momento en el que escribe *Ofelia*, la poesía de Gelman mostraba ya la herencia de muchos otros poetas y corrientes. Por la vivacidad del ritmo y la experimentación con imágenes y palabras, sería heredero de la poesía de Oliverio Girondo (1891-1967) quien según Gelman “liublimará perrinunca lamora”³⁶⁶. Girondo y Gelman coinciden en la exploración, en la espontaneidad de las palabras y en la “despersonalización” del sujeto poético que caracteriza ambas obras.

En cuanto a la variedad de imágenes y la priorización de ritmo frente a la gramática y la lógica, Gelman sería heredero de Vicente Huidobro (1893-1948), tanto como de los surrealistas franceses.³⁶⁷

No obstante, para comprender su poesía, es necesario vislumbrar que Gelman se asume como uno más entre aquellos que han buscado “cambiar la vida” y el lenguaje. Entre ellos ubica una larga lista en donde caben desde nombres como el de Safo, pasando por Shakespeare e incluso por Arthur Rimbaud a quien menciona en distintos poemas:

“...Pasa Rimbaud empuñando sus diecisiete años como la llama de amor de San Juan...”³⁶⁸

Explicação

arthur rimbaud dijo hay que cambiar la vida y dejó de escribir es decir dejó de alucinar la vida y fue al áfrica en cambio y amó a una negra inmensa como un hospital y fue amado por ella con gran rubor de los crepúsculos y entre tantos ingleses franceses portugueses aves de rapiña Rimbaud contrabandó su amor tan increíble para continuar el espectáculo ante tantos hombres santos como incrédulos Arthur contrabandó oro y pistolas en representación de sus abrazos cuando fue por ello castigado su culpa verdadera nunca fue mencionada esas bestias cobardes prefieren no meneallo condenan ciertamente las formas de querer intervenir.³⁶⁹

La necesidad de cambiar la vida y de explorar el lenguaje, que también mencionábamos en Arthur Rimbaud atraviesa toda la obra de Gelman, lo cual hace que sus poemas puedan aparecer

³⁶⁶ Gelman citado en Silato, Maricarmen. Op. cit

³⁶⁷ ídem

³⁶⁸ ídem

³⁶⁹ Juan Gelman Sidney West y otros poemas, Madrid, visor libros, 2004 p. 89

igualmente inspirados en Shakespeare como en el Che Guevara, tanto en los versos de García Lorca, como en los muertos de Tucumán.

Gelman menciona que la principal influencia de su poesía es la realidad misma. Hay un punto donde coinciden la circunstancia exterior y la circunstancia interior y nace la poesía, instante que no tiene mucho que ver con un acto de voluntad. Para Gelman, igual que para otros poetas como Mario Benedetti, la voz de un poeta es el eco de otra cosa, del pueblo, de la naturaleza, del silencio, de la memoria:

Yo no escribí ese libro en todo caso
me golpeaban me sufrían
me sacaban palabras
yo no escribí ese libro enténdanlo. (...) ³⁷⁰

En varios poemas de Gelman encontramos que él no se asume como el dueño de sus palabras; en ellos el sujeto poético se difumina y aparece una multitud de interlocutores y receptores, que coinciden diversos tiempos y espacios. Bachelard nos diría que su poesía atraviesa en un “instante poético” temporalidades, espacios y sujetos, fundando su propio orden y ritmo. Como veremos, la Ofelia camina luminosa y oscura por la Italia del pasado y el Buenos Aires del presente.

La voz poética de Gelman se diversifica y se difumina, pues no asume la palabra como un acto de voluntad propia, sino como un eco que quiere exteriorizarse. Como él dice, todo gran poeta “tiene el yo lleno de gente”³⁷¹. En *Ofelia*, la voz narrativa se asume como uno de los amantes mundiales, un fundador de ciudades, un temblor de los caballos.

Ella es una sombra, un cuerpo femenino que irrumpe en el escenario nocturno como “un golpe de vino en medio de los hombres”. Ofelia, como la poesía, no es *prisionera de su propia voluntad*.

La poesía no tiene nada que ver con la voluntad, la voluntad para producirla no puede existir. Nadie se puede sentar y ponerse a escribir poesía. Y luego, uno la escribe cuando ella te visita, cuando viene la señora, te golpea la puerta después

³⁷⁰ Ídem p. 27

³⁷¹ Documental: Juan Gelman y otras cuestiones (México, Jorge Denti, 2005)

de haberse acostado con medio mundo y entonces uno le abre la puerta y escribe... o es escrito por ella en la mejor situación.³⁷²

3. Lo femenino en la Argentina del Siglo XX: ¿una nueva mujer?

Sonríe como un cómplice
bajo el calor suelta sus animales bellos desnudos indolentes
recorren la tierra llenándola de ansias de carne en libertad
ella prepara sus abismos
ninguno la conoce
en la mitad de la noche me despierta la oigo cómo enciende
su furor
y las crepitaciones
de rostros que ella quema lentamente
contra su voluntad.

Juan Gelman, "La más mujer del mundo".³⁷³

Tal vez, como en ningún otro momento histórico, es difícil definir cuál era la imagen imperante de lo femenino en los años en los que Gelman escribe su *Ofelia*. Y es que estos años se caracterizan, tanto en Argentina como en muchos otros países occidentales, por una transformación en las funciones y roles que la mujer ocupa en la sociedad, y a la par, por un cambio en la forma de concebir lo femenino tanto para las mujeres como para los hombres.

Por lo anterior, lo que ahora mostramos es una breve descripción de quiénes eran las mujeres en la Argentina de principios de los sesenta y de los nuevos espacios que ocupaban, así como las transformaciones que se dieron en sus ámbitos más privados, es decir, en su relación con los otros, consigo mismas y con su propio cuerpo. Posteriormente, ahondaremos en cómo estos cambios contribuyeron a una transformación de la imagen cultural de lo femenino. En algunos momentos, nos permitiremos ir más allá del contexto argentino para exponer algunos apuntes en torno a qué es lo femenino en el Siglo XX.

³⁷² ídem

³⁷³ Gelman, Juan, op. cit. p.20

Ubiquémonos entonces en la Argentina de mediados del Siglo XX. En los cincuentas, era común escuchar que se hablara de la “nueva mujer”. La popular Eva Perón hacía mención de “la nueva mujer” en varios de sus discursos, y no era la única que utilizaba la expresión. Sin duda, era difícil no notar que ahora las mujeres estaban ocupando espacios laborales, educativos y políticos que antes no ocupaban, que adquirirían cada vez nuevas funciones antes exclusivas de los hombres.

No obstante, el pensamiento conservador veía a estas “nuevas mujeres”, como mujeres que “no tenían quién las mantuviera” o como descuidadas de las labores del hogar que “por naturaleza” les conferían³⁷⁴. Bajo esta mirada, el trabajo femenino era indigno, no merecía la misma remuneración y mucho menos el mismo reconocimiento social que el trabajo realizado por los hombres.

Todavía era muy frecuente que se pensara que el lugar de las mujeres estaba exclusivamente en el hogar, y la que no tuviera un esposo y unos hijos a quienes dedicarles la vida, era una suerte de “mujer incompleta” destinada a la amargura. Lo cierto es que la mujer asumía cada vez mayores espacios, además de ocupar roles distintos en la vida del hogar, lo que no implicó necesariamente que el hombre se abriera a desempeñar labores vistas como propias de la mujer (educación de los hijos, labores de la casa, etc).

Pero ¿quién era esta “nueva mujer” de la que se hablaba en Argentina y qué transformaciones estaba configurando en la imagen de lo femenino? Podemos decir que, en realidad, esta nueva mujer era una gran gama de nuevas mujeres. Éstas eran las famosas del espectáculo (tangueras, actrices de cine), las vinculadas a los cargos estatales como Eva Perón, las militantes de los movimientos políticos (anarquistas, comunistas, feministas), las intelectuales, las artistas, las profesoras, las obreras, las oficinistas, las estudiantes. Aquellas que se incorporaban a otros ámbitos y que, a la par, construían otras formas de ser mujer, yendo más allá del ámbito del hogar, manteniendo a la par, en su caso, la responsabilidad de la educación de los hijos y de las labores domésticas. Muchas de ellas conservaban una actitud de abnegación hacia el padre o hacia el marido, algunas aun se avergonzaban de “tener que trabajar”. Otras, por el contrario, estaban convencidas de la necesidad de mostrar que ocupaban dignamente sus cargos, e incluso, eran conscientes de estar transformando su relación con los otros, consigo mismas, con su

³⁷⁴ C. Abeijon y J. Laufaci. La mujer argentina antes y después de Eva Perón, Buenos Aires, Cuarto mundo, 1975.

entorno y con su cuerpo. Sin duda, varias se sentían partícipes y constructoras de un camino hacia la “liberación de la mujer”.

Lo cierto es que este camino no tenía mucho de haber comenzado. Los albores de esta “nueva mujer” de muchos rostros comenzaron a vislumbrarse apenas terminando el Siglo XIX, en un ámbito que ya admitía la presencia femenina fuera del hogar: el ámbito educativo. Y es que en Argentina, como otros países latinoamericanos, las maestras de educación básica fueron las primeras en proponer una mejor educación para las mujeres, que les permitiera cultivarse en literatura, ciencias y artes.

Personajes como la maestra Juana Manso (1819 – 1875), ligadas a movimientos por la mejora de la educación en Argentina, planteaban que era necesario dar a las mujeres una educación que no sólo se orientara a las labores que desempeñarían en el hogar, sino que abriera sus horizontes respecto al mundo. La mujer necesitaba saber de ciencias, de arte y de historia³⁷⁵. La radicalidad de este pensamiento sólo se puede entender en el marco de una sociedad que consideraba (cultural y legalmente) que la condición de mujer era una suerte de “condición infantil eterna”. La mujer no necesitaba formarse un criterio propio, pues su padre o su marido hablarían por ella. A principios de Siglo XX, la mujer no era ni siquiera una ciudadana capaz de tener propiedades, al casarse necesitaba del permiso del marido para cualquier asunto legal, y era impensable que ejerciera el derecho a votar o a ocupar cualquier tipo de cargo público.

La labor que desempeñaba la mujer en el hogar tampoco era realmente reconocida. Si bien se aplaudía que tuviera en orden su casa y se ocupara con gran dedicación de los asuntos detrás de las puertas; desde la mirada masculina, las amas de casa no sabían nada de la vida y sólo gastaban el tiempo en “las banalidades de su pequeño mundo”³⁷⁶. Es decir, había una desvalorización de la mujer incluso si cumplía con el rol socialmente impuesto.

Podemos ubicar dos ámbitos que comenzaron a demandar derechos para la mujer argentina como un ser humano adulto. Por un lado, las profesoras (muchas de ellas profesoras rurales) y por otro, las intelectuales de clases acomodadas que tenían acceso –aunque fuera con un sentido de mera “recreación”- a las ciencias o a las artes. De estas segundas, hay que decir que muchas de ellas emprendieron una gran lucha por insertarse en las Instituciones educativas de

³⁷⁵ Ídem.

³⁷⁶ Ídem

educación superior, por ser profesionistas y rechazar el ideal de “ama de casa instruida” o “esposa distinguida”.

En los albores del Siglo XX cuando comienza la acción organizada de estas mujeres profesionistas en distintas asociaciones de participación social y política como el Consejo Nacional de Mujeres (1900), la Asociación de Universitarias Argentinas (1904), la Asociación Proderechos de la Mujer (1918), y el Partido Feminista Nacional (1918)³⁷⁷. Intelectuales, artistas, profesionistas y educadoras se agrupan en torno a asociaciones de este corte. Pero por otro lado, la presencia femenina también despertó en ámbitos de participación política de sectores populares entre los que destaca el movimiento anarquista femenino en Argentina.

Es interesante asomarse a los principios del Siglo XX y darse cuenta de que, pese a que ya había mujeres incorporadas al trabajo asalariado o del campo, es hasta este Siglo cuando ellas comienzan a organizarse por la valoración de su labor y por la obtención de sus derechos, trascendiendo todos los determinismos y prejuicios en contra del trabajo femenino. La dignificación del trabajo femenino en todos los ámbitos es una lucha emprendida por las mujeres de este Siglo que dejan de avergonzarse de “no ser mujeres de su casa” e incluso a pugnan por su independencia, tanto en lo económico, como en lo político, lo social y lo cultural.

En Argentina ya había mujeres incorporadas al trabajo asalariado desde tiempo atrás, sobre todo en los estratos más humildes, pero hasta el Siglo XX, en los momentos de endeble estabilidad económica, las mujeres se incorporan masivamente al campo laboral. Si bien todavía la mujer argentina se identificaba con el rol de “bella ociosa” en las clases altas, y el de “ángel del hogar” en los sectores populares, para los años treinta el 33% de los puestos obreros industriales de la zona capitalina eran ocupados por mujeres.³⁷⁸

Incorporarse a otras actividades fue central para que la mujer pudiera constituir un plan de vida distinto para ella misma, lo cual rompía con la definición tradicional de “mujer como ser para otros”. Es cierto que muchas mujeres no abandonaron del todo su rol en el hogar, ni dejaron de ser madres o esposas, pero cada vez más buscaban empalmar los antiguos roles con las expectativas propias (laborales, educativas, creativas).

En los treinta surgen las primeras organizaciones laborales de mujeres, nace una suerte de “gremialismo femenino” muy importante, aunque los líderes obreros seguían siendo los

³⁷⁷ ídem

³⁷⁸ Abeijon, ob. cit.

hombres. El cambio no fue abrupto, muchas mujeres volvían a casa después de trabajar a desempeñar el mismo papel de abnegación, las situaciones de violencia eran altamente comunes, lo son incluso hoy.

No obstante la “década infame” -como se han llamado a los años treinta por la crisis económica en Argentina-, es un parteaguas para comprender la transformación en el papel social de las mujeres, las nuevas imágenes de “lo femenino” en los distintos espacios y con los más diversos contrastes que configurarán a la mujer de mediados de siglo. Es en esta década donde suceden dos fenómenos centrales para comprender la nueva imagen de lo femenino. Por un lado –mencionábamos- la crisis económica suscitó la incorporación masiva de las mujeres al campo laboral. Pero por otro lado, fue en estos años, en los más difíciles para el pueblo argentino, que comienzan a explotarse las imágenes de la belleza femenina por los *mass media*.

Mientras la población atravesaba uno de los tragos más amargos de su historia, se abría campo en el país todo un despliegue de imágenes femeninas, en los radioteatros y el cine. En los malos tiempos era necesaria una imagen de consuelo, de belleza y asombro. La incipiente industria del entretenimiento aprovechó muy bien esta situación.

Por supuesto este proceso no era exclusivo de Argentina. Por todo Occidente se dio una suerte de “Boom” de las estrellas femeninas³⁷⁹ que, a nuestro parecer, no sólo resultó de la masiva oferta que la industria cultural podía ofrecer. Tal vez también respondió a la necesidad de la población, que en años “de obscuridad” se volcó a consumir imágenes de belleza, fantasía, sensualidad, e incluso ternura y consuelo.

Así, los años treinta no sólo fueron los de la peor crisis económica, sino también los que vieron nacer las primeras “revistas de la farándula” en Argentina (Radiolandia, Atenea, Sintonía) que hicieron famosas a las figuras femeninas del radioteatro³⁸⁰. El público sonreía y aplaudía a las actrices que –se decía- habían salido de los barrios pobres y que ahora se convertían en el foco de todos los reflectores. Mecha Caus y, más tarde, Niní Marshal eran queridas por el público femenino que se sentía identificado con ellas.

En 1937, los albores de la Industria cinematográfica argentina, nacen las primeras estrellas de cine argentino idolatradas por las mujeres y asediadas por los hombres.

³⁷⁹ Lipovetsky, Giles, *La tercera mujer*, Anagrama, Madrid, 2002

³⁸⁰ Abeijon, ob. cit

Un fenómeno muy particular de Argentina fueron las cancionistas del tango que cantaban sus historias de amor, los males del pueblo, las historias de la gente. La radio era el centro de atención cuando se escuchaban las voces de Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Ada Falcón, Mercedes Simone, Libertad Lamarque, Tila Merello, Dora Davis e Iris Marga, entre otras.

Muchas de estas cancionistas seguían el estereotipo de mujer bella, pero abnegada. No obstante, tal vez como en ningún otro momento, ellas eran famosas por desempeñar su profesión, eran las protagonistas y no la mujer detrás de un hombre.

A decir verdad, estas estrellas mostraban una visión estereotipada de lo femenino, difundieron un modelo de mujer como “bello adorno”, nada inteligente, pero sensible, frágil y amorosa. No obstante, al mismo tiempo, rompieron con algunas expectativas e ideales de las mujeres. A ojos de la sociedad, ellas eran mujeres “libres”, independientes en lo económico y lo sexual, influyentes y poderosas. Por supuesto, no hay que dejar de lado que por encima de todos sus talentos, y como sustento de su éxito, tenía que estar la belleza.

Si bien la mujer del espectáculo contribuyó a remover y replantear la imagen de lo femenino colocándola en medio de los reflectores, no influyó de una manera positiva a la lucha por el reconocimiento de la mujer como sujeto político con presencia y decisión en lo social. Las actrices interpretaban papeles de mujeres entregadas a las labores y dramas del hogar y del amor, sin “cabeza ni tiempo” para pensar en los asuntos públicos. Elevaron a “ídolo” el rol social que claramente caracterizaba a los sexos: el hombre inteligente, valiente, calculador, transformador, en el espacio público. La mujer sensible, débil, impulsiva, expectante, en el espacio privado. El despliegue masivo del rol de lo femenino no ayudó a atenuar la univocidad y determinismo con que los roles disociaban categóricamente a los sexos. La feminidad se identificaba, muy tajantemente con la belleza corporal (como frivolidad, vanidad y adorno), con el sentimentalismo “impulsivo”, con “lo artificial”, con la fantasía (como banalidad y mentira) con la inconsciencia como falta de dominio de sí (debilidad).

La lucha por revertir la degradación de estos conceptos ligados a lo femenino (la belleza, el cuerpo, los sentimientos, las emociones, la intuición, la imaginación, lo inconsciente...) será dada en el Siglo XX, por mujeres y hombres en otros ámbitos culturales y sociales entre los que hay que destacar el papel del arte. También será al margen de los mass media que las mujeres defenderán sus derechos sociales y políticos, su capacidad de pensar e intervenir también en el ámbito público.

A este punto nos preguntamos ¿Qué ocurría con las mujeres fuera de los reflectores? ¿Quiénes eran las “no famosas” que soñaban con las historias y los personajes de las radionovelas y películas? Según C. Abeijon y J. Laufaci, las mujeres “de carne y hueso” atravesaban uno de los periodos más difíciles en lo económico, además, eran presas de la violencia doméstica exacerbada por la miseria, muchas veces convertidas en el “chivo expiatorio” de la situación social.³⁸¹

Por su parte, del otro lado de los reflectores, en el tango de los barrios, las letras cantaban a la madre como imagen de bondad y dulzura frente a un mundo lleno de crueldades y males. La exaltación de la figura de la madre como consuelo, esperanza y acogida frente al mundo resonaron más que nunca en Argentina.

Otra figura femenina frecuente en las letras del tango, que se evocaba con melancolía era la de “la mujer que se fue”, aquella que abandona al hombre y lo deja solo con su amor.

Para Juan Gelman “todas esas historias de la mujer que lo abandona a uno, del dolor que esto causa y de los demás pesares presentes en las letras del tango, son nada más que símbolos o representaciones de otros abandonos”.³⁸²

Para el poeta, la mujer que abandona es el consuelo que no está, el país que no está, la felicidad que no llega, una imagen de todo lo que añoramos y esperamos, pero no tenemos. Veremos cómo esta mujer que “abandona” es un motivo que atraviesa gran parte de la poesía de Gelman. Ella es la imagen de lo que “no es” o lo que “no es todavía” como la utopía que el poeta quiere abrazar.³⁸³

Es cierto que desde los treintas, hasta los sesentas era casi un acuerdo implícito que la mujer era –o debía ser– imagen de la “belleza” para el mundo, un vestigio de consuelo y ternura. Pero la “belleza” en la poesía de Gelman, no es esa misma que pretenden acaparar los medios para el consumo masivo de imágenes. En la poesía de Gelman la belleza femenina no es *complacencia* ni objeto de fácil consumo, sino una suerte de “conmoción” que nos lleva a interrogar la realidad (“un golpe de vino en medio de los hombres” dice en *Ofelia*).

Si bien de los años treinta a los cincuenta observamos que la mujer va ganando participación en espacios sociales y culturales en los que nunca había tenido presencia e incluso

³⁸¹ Ídem

³⁸² Lipovetsky. Ob. cit.

³⁸³ Documental: Juan Gelman y otras cuestiones (México, Jorge Denti, 2005)

consigue su transformación en lo político y lo jurídico³⁸⁴, habría que esperar a finales de los sesenta para que abiertamente se emprendiera una lucha -todavía vigente- por re-significar culturalmente las nociones e imágenes ligadas a lo femenino (naturaleza, cuerpo, belleza, imaginación, sexualidad, inconsciente, amor...). Imágenes que ya a principios de los sesenta aparecían “re-codificadas” en poemas como los de *El amante mundial* de Juan Gelman. *Ofelia* abre este poemario como el primero de los rostros de mujer.

3.1 La imagen cultural de lo femenino y los mass media

La imagen cultural de lo femenino en el Siglo XX está atravesada, como en ninguna etapa histórica previa, por el despliegue abrumador de imágenes que explota la Industria cultural. La expectativa imperante de lo femenino, frente a la cual la poesía tendría algo que decir, sería aquella ofrecida por los *mass media*, quienes han pretendido “monopolizar” la belleza femenina y sus significados. Nos parece evidente que, desde el Siglo XX, quienes dictan el ideal de mujer a la mayoría de la población no son las y los poetas, pintores o músicos; son los *mass media*.

Las representaciones femeninas clásicas, dominadas por la función poética, han cedido el paso a imágenes prescriptivas, destinadas no tanto al placer estético como a estimular el consumo.³⁸⁵

Como en los otros periodos que anteriormente analizamos, la imagen de lo femenino sigue asociada a naturaleza, cuerpo, belleza, sexualidad, amor... pero ha sido trastocado por los mass media. El universo de significados de lo femenino se reduce, bajo el código de la industria cultural, a una imagen complaciente para el consumo, a una mercancía.

³⁸⁴ Sobre esto ver en C. Abeijon y J. Laufaci. La mujer argentina antes y después de Eva Perón, Buenos Aires, Cuarto mundo, 1975

³⁸⁵ Lipovetsky, ob. cit. p. 169



Ophelia, fotografía, Gregory Crewdson (2001)

Si bien el arte del Renacimiento se había encargado de exaltar a la mujer como portadora de la belleza en vínculo con la divinidad³⁸⁶, la imagen de la mujer bella que los medios ofrecen en el Siglo XX no conserva su carácter de “intercesora” con lo trascendente. La belleza deja de ser la intermediaria entre lo humano y lo sublime y se convierte en un objeto de “fácil consumo”.³⁸⁷

La belleza se vuelve un producto asequible a todos por la amplia oferta de productos cosméticos y en la venta y explotación de imágenes del cuerpo femenino, los referentes de lo bello se muestran en revistas, telenovelas y películas. Las reacciones de asombro y fascinación que el cuerpo femenino suscita, se nublan ahora bajo un velo de “simplicidad”. La desacralización de las imágenes de lo femenino tiene que ver con su trastocamiento por los principios de “eficacia” que rigen al mercado. En pleno Siglo XX, nadie duda que el cuerpo femenino sea la imagen de lo bello, pero la belleza pierde profundidad y misterio, no se comprende como portadora de un saber vital, sino como adorno frívolo para el consumo. Y eso sin mencionar los bien difundidos estándares estéticos que homogeneizan y someten a las mujeres en distintas latitudes.

Ya a mediados del Siglo XX, Adorno apuntaba que la mujer se equiparaba cada vez más con la imagen de “naturaleza dominada” o domesticada que triunfó en Occidente. Para dicho

³⁸⁶ ídem

³⁸⁷ Lipovetsky, Gilles, op. cit.

teórico, esta imagen surge al querer anular el asombro que siempre han suscitado las propiedades de la naturaleza y del cuerpo femenino. Un sentimiento de amor-odio por el cuerpo es desatado en la cultura “patriarcal” de occidente, que domina lo que siente fuera de su control.³⁸⁸

No obstante, el hecho de que la mujer haya sido el reflejo del sometimiento del cuerpo, de la naturaleza (interna y externa), y de las sensaciones y emociones, la ha convertido también en la portadora de un impulso de cambio. La lucha por la re-valorización cultural de la mujer, en ese sentido, no consiste sólo en la ocupación de los espacios anteriormente exclusivos para los hombres, sino también en una transformación en la forma de comprender y de relacionarnos con el cuerpo, con los sentidos y con la naturaleza.

La re-significación de la imagen femenina, en un horizonte, correría a la par de otra comprensión de las imágenes y nociones asociadas a lo femenino (naturaleza, cuerpo, belleza, sexualidad, amor, inconsciente). De lo anterior ya dan cuenta movimientos sociales y artísticos que –desde los sesentas y setentas- asocian a la mujer con las luchas que abogan por tejer otra relación con la naturaleza, o aquellos que apelan a una transformación en la forma de comprender la sexualidad que quite su sentido de “culpa”, “pecado” o “suciedad” promovido por el cristianismo y por la explotación consumista del sexo.

Como bien apunta Lipoversky³⁸⁹, la imagen de lo femenino se ha asociado en occidente con el mundo del caos y el descontrol, con lo que “no es consciente” y debe ser sobajado y controlado. No obstante, hemos visto que artistas como Arthur Rimbaud han encontrado en lo “no consciente” la posibilidad de entablar una relación creativa y distinta con el mundo y con nosotros mismos. El mundo de las sensaciones es valorado por poetas como Rimbaud como la única posibilidad de gestar otro pensamiento para “transformar la vida”, para llenarla de nuevo de misterio y fascinación y de escapar de las imágenes prefabricadas y prejuicios que encarcelan al ser humano en occidente. Ya en el Siglo XX, poetas como Gelman pondrán un rostro femenino al impulso vital que llama a refundar el mundo, a romper con las prisiones que suponen los códigos consensuados y petrificados de las cosas.

La transformación de la imagen de lo femenino involucra una nueva relación con lo inconsciente, con los sentidos, con la naturaleza y el cuerpo; un saber distinto al que la poesía ha puesto rostros femeninos como el de Ofelia. Shakespeare nos puso a dudar si su dulce Ofelia, llena

³⁸⁸ Adorno y Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*, AKAL, pp. 251-259

³⁸⁹ Lipovetsky, *La tercera mujer*

de flores, estaba loca, si su “locura” y sus cantos tenían algo de sabiduría. Rimbaud nos mostró a Ofelia como una mujer abierta a los sentidos. Llevada por sus “visiones enormes”, una doncella que contenía en sí un misterio más grande que su condición humana. Gelman nos muestra a una Ofelia que “sigue su cuerpo” que irrumpe en la realidad como un “golpe de vino”, que viene a despertar la memoria de la ciudad renacentista “llena de sol”.

La imagen de Ofelia - locura, sueño, apertura de los sentidos- recuerda también que el mundo no ha de ser tan cuadrado, que la realidad fluye como el agua y que todo puede ser, todavía, de otra manera. La recuperación del mundo “oscuro” de las emociones, de las sensaciones y la memoria del cuerpo, como fuente creativa en la búsqueda de nuevos horizontes es una de las obsesiones clave de la poesía de Gelman, obsesión a la que da distintos rostros de mujer.

4. Imágenes femeninas en la Obra de Juan Gelman: “lo que no tiene nombre”

(...)ella aparece y sus alrededores
tienen que ver con mis desastres
celebro a esa mujer
canto a sus animales agazapados tiernos buscándose en los míos
canto a la delicada
como una asamblea de obreros reunidos por el triunfo
un aire de mujeres rodea a esa mujer
un espacio que espera sus acontecimientos
una felicidad una gran madre
un lugar donde cuelga las trampas de la noche
especie de delirios y sábanas y furias
y un niño siempre un niño
con la cabeza hundida en tetas silenciosas
como planetas dulces
que recién terminaron de sufrir.

Juan Gelman “Lo que no tiene nombre”.³⁹⁰

Detrás de todos los nuevos “rostros de mujer” que aparecen en el Siglo XX, la poesía de Gelman sugiere una interpretación de lo femenino como un enigma y más aún, como un misterio que motiva a hombres y mujeres a re-significar la vida. Para Gelman, la presencia femenina transforma

³⁹⁰ Gelman, Juan, op. cit, p. 14

el paisaje, llena la vida de asombro, derrumba todos los supuestos y certezas que nos hacen pensar que el mundo es algo acabado. La mujer en Gelman, como la poesía misma, ablanda los significados petrificados, “quema todos los rostros”.

Ella prepara sus abismos
ninguno la conoce
en la mitad de la noche me despierta la oigo cómo enciende
su furor
y las crepitaciones
de rostros que ella quema lentamente
contra su voluntad.³⁹¹

En la poesía de Gelman la mujer aparece como un misterio, encerrado e incomprensible; que al mismo tiempo abre –rompiéndolos- todos los “códigos”, significados consensuados, definiciones y nombres. Gelman se vale de toda suerte de imágenes y ritmos para evocar a una mujer que -en su obra poética, y principalmente en el poemario “El amante mundial”- aparece como “lo que no tiene nombre” por usar el título de uno de sus poemas.

Ofelia abre el poemario que, desde nuestra interpretación, gira en torno a la imagen de la mujer como símbolo de lo innombrado, y el cuerpo femenino como imagen del asombro o conmoción que invita a re-significar las cosas, a abrir el lenguaje para volver a nombrar la vida.

Sin duda hay una gran relación entre las once obras breves que conforman el poemario, varias imágenes parecen ser una continuación de vetas abiertas en el poema a Ofelia. Incluso en uno de los poemas, titulado *The Heartache and the thousand natural shocks* gira en torno Hamlet mismo.

Partiendo del poema a Ofelia, “El amante mundial” se llena de imágenes poéticas de lo femenino. La mujer como olvido, saudade, conmoción, dolor, estremecimiento y catástrofe; es al mismo tiempo presagio, vida, ternura, felicidad, delicadeza, fin del sufrimiento. En poemas como *De la creación, Marcas, The Meneater* y *La más mujer del mundo* lo femenino es la huella de un dolor o de una tristeza que está en el origen de la creación, al tiempo que un impulso desatado que motiva toda búsqueda.

³⁹¹ Gelman, Juan, Op. cit. p. 20

(...)

De la inclinada a su mujer con alarmas entregas con rumores
de la pasión bajo su miedo y un falo que indicaba las leyes del varón
tetas dulcísimas o dadas
donde sonaba un piano un espectáculo redondo en su mudez
piano de leche abierta a los terrores de códigos violados
dos niños como un ciego
procuraban sus límites inciertos sus piedras sus fronteras
creaban la tristeza la magnífica que viene del amor
la gran clausura la delicia
carne como una inmensidad
y un silencio de sangre su oleaje contra el tímpano
la ajenidad del mundo
las tías que invitaban a comer.³⁹²

Las mujeres de la poesía de Gelman, como un “oleaje”, vienen a saldar pendientes con la historia, a nombrar las cosas que faltan por liberar a darle rostro a un dolor que no es sólo de ellas. Es una huella del pasado que se levanta a buscar y construir nuevas esperanzas. Es vestigio de una tristeza, pero imagen de felicidad añorada.

(...)ella aparece y sus alrededores
tienen que ver con mis desastres
celebro a esa mujer
canto a sus animales agazapados tiernos buscándose en los míos
canto a la delicada
como una asamblea de obreros reunidos por el triunfo
un aire de mujeres rodea a esa mujer
un espacio que espera sus acontecimientos
una felicidad, una gran madre (...).³⁹³

Para Gelman, la mujer es símbolo de “la ajenidad del mundo” de la sensación de pertenencia a una realidad más plena que la nuestra, así como la búsqueda de una armonía ausente. Ella es la herida que provoca este mundo que, a veces, parece tan ajeno, la sensación de que hay “otra cosa” por descubrir y por construir. Así, la mujer en Gelman —y esto se acentúa en el poema a Ofelia— es la añoranza de otro mundo de la que surge todo impuso creador y transformador.

³⁹² ídem p. 17

³⁹³ ídem p. 14

En este poemario, la imagen de lo femenino en el mundo -como la poesía- es una “inmigrante” que sufre en los escombros de la realidad, es una “extranjera” que extraña otro mundo, más pleno, más poético. La poesía “la señora”, tiene rostro femenino:

Y como una derrota
su cara de pasado entró al aire como una inmigrante
puso mantel hijos solloza en los himnos de la patria
la alada la extranjera devora por su cuenta y sin embargo
extraña al ala
vive accidentes la carestía de la vida mientras las alas en su carne
en sus huesos su piel sus plumas lívidas
atardecen de noche cabalmente persiguen su memoria lloran sus
espectáculos
como asambleas de pedazos íntimas destrucciones y mareas
el ala come de sus olvidos
miente cuando da sombra
tiene que trabajar.³⁹⁴

¿Quién es esa mujer, esa extranjera? Las mujeres que encontramos en poemas de Gelman como Ofelia, Ivonne y Daniela Rocca, son en el fondo, “Lo que no tiene nombre”³⁹⁵ todavía, como una espera expectante que desata el impulso creativo. “Un espacio en espera de sus acontecimientos”. Y al mismo tiempo, casi como en Rimbaud, vemos que sus mujeres añoran otros tiempos de plenitud, son la melancolía de una ternura y una armonía perdidas.

Al parecer en la poesía de Gelman, lo femenino aparece como lo indeterminado, como un impulso de ruptura, y nostalgia de un pasado pleno. Ella se va construyendo a sí misma, “quemando rostros contra su voluntad”, y descubriendo que hay, dentro de sí y más allá de su voluntad, otro saber. La mujer refleja una sabiduría de la carne, en el poema a Ofelia ella expresa las “ansias de carne en libertad”.

En la poesía de Gelman la presencia de una mujer que avanza “con toda su memoria”, transforma el entorno y los significados. Ofelia, una de las imágenes más bellas de Gelman, camina siguiendo su cuerpo, como la memoria de una ciudad que escurre sus lágrimas en el crepúsculo.

³⁹⁴ Ídem p. 16

³⁹⁵ Título del poema de la serie “El amante mundial”. Ver en Gelman, Juan Sidney west y otros poemas, op.cit. p. 14

Las mujeres de Gelman son abismo y ausencia, al tiempo que luz y plenitud. El cuerpo femenino suscita asombro y temor, simboliza ese instante de vértigo y ambivalencia en el que “a veces ocurre un milagro”³⁹⁶ y surge el poema. En sus poemas a la mujer redundan los símbolos de la sombra, la memoria, el cuerpo, el olvido, las mareas (el oleaje), la carne, los animales, la noche, la luz. Como se verá, muchos de estos símbolos están presentes en su poema a Ofelia.

5. Análisis de *Ofelia* y sus símbolos

Tratemos ahora de escuchar la obra misma, el universo de imágenes dentro del poema de Gelman con base en la teoría de Gastón Bachelard. Hay que comprender las relaciones entre ellas dentro del poema para ver si *Ofelia* nos dice algo frente a la imagen de lo femenino que impera en el Siglo XX.

Varios elementos hacen de este poema una obra tan genial como compleja. Por un lado, destaca la centralidad que el cuerpo femenino alcanza, pues llega a ser la imagen constante en todo el poema. Es el cuerpo femenino quien suscita la aparición de las sombras de la ciudad, quien oscila entre el sol y la noche, la angustia y la alegría para el poeta.

Otra característica de esta Ofelia es la melancolía, “la saudade” que la envuelve en su caminar por la ciudad. La seguridad con que la Ofelia de Gelman irrumpe en la urbe (como “un golpe de vino en medio de los hombres”), contrasta con la nostalgia del escenario, y de la voz poética misma. Esta vez, la Ofelia de las aguas viene a pasearse por “las callejas” de Buenos Aires y Florencia.

El juego entre dos ciudades rodeadas por ríos (Florencia y Buenos Aires), y las distintas temporalidades (el Renacimiento y el año de 1957), hacen de este poema un enigma que, no obstante, nos recuerda a la Ofelia milenaria que en Rimbaud suscitaba un ir y venir entre pasado y presente, el despertar de una memoria.

Así como la Ofelia de Rimbaud, la imagen que Gelman presenta es una mujer que “atraviesa” los tiempos. En primera instancia, nos damos cuenta de que esta Ofelia es una suerte de aparición que despierta sombras y aromas desconocidos, sensaciones entre “la delicia, la turbación, el miedo”.

³⁹⁶ Montanaro, Pablo, op. cit.

La complejidad del lenguaje de Gelman nos lleva a interpretar con cuidado cada imagen. Algunos símbolos son sólo sugeridos, o apenas atisbados. Simbolismos de ofelias anteriores persisten, aunque no de forma explícita. Basta un primer acercamiento para darse cuenta que “Esta Ofelia” es distinta.

Trataremos de hacer una interpretación tomando en cuenta las preocupaciones de Gelman, y sobre todo, respetando la tensión creativa, entre el asombro y la melancolía, que los versos de poeta argentino sugieren.

5.1 Ofelia y el cuerpo

El poema traza su ritmo y comienza a evocar sus símbolos a partir de una primera imagen: un cuerpo femenino, despojado de su voluntad, paseando por Buenos Aires.

Ella no es “prisionera de su propia voluntad”, sino guiada por su cuerpo. El cuerpo femenino aparece entonces –y en el resto del poema- como un impulso inconsciente, como un ritmo más allá de la razón.

Despojada de la razón, Ofelia es la imagen de un saber distinto, que no es directo ni produce certezas, pero es real si se afinan los sentidos. La locura, que no aparece claramente expuesta en el poema, es sólo el contoneo de un cuerpo que se sigue a sí mismo, que se guía en una entrega al mundo impreciso de las sensaciones. Esta Ofelia no es una “loca”, la palabra ya no aparece, ella es un impulso que ha escapado de la prisión de la voluntad.

El poema construye un ritmo cadencioso reforzado en metáforas como los “pechos yendo y viniendo por las sombras” y el “oleaje de olvido”. Los versos crean la sensación de un contoneo, de un tiempo cíclico, femenino, tan presente en muchos otros poemas de Gelman.

Según Maricarmen Silato³⁹⁷, el movimiento casi “pendular” de los senos de Ofelia alude a un tiempo cíclico (femenino), creando un vaivén entre pasado y presente. Ella es un “instante” donde el tiempo pierde su orden, ella vuelca todo sobre su ritmo. Así, Gelman muestra a Ofelia

³⁹⁷ Silato, Maricarmen, Juan Gelman: Las estrategias de la otredad. Heteronomía, intertextualidad, traducción, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996.

como un símbolo femenino ligado a un tiempo inconsciente, a un ritmo trascendente, que bien puede ser el ritmo del sueño ligado al del cosmos.

Ofelia “se deja llevar” como la psique en el sueño. Su cuerpo pasea “lleno de sol” alumbrando Buenos Aires y, a su paso, todo lo funda y lo renueva. El poeta, incluso, cambia la voz narrativa para hablarle a Ofelia misma.

Su cuerpo espléndido lleno de sol de Italia pasa por Buenos Aires
Ofelia yo en tus pechos fundaría ciudades y ciudades de besos
hermosas libres con su sombra a repartir con los amantes mundiales (...)

El cuerpo aparece con todo su esplendor, como un “golpe de vino” rompe con lo cotidiano, es asombro, es belleza y creación. Y al siguiente verso, sin más, las “sombra a repartir con los amantes mundiales” y los pechos mismos de Ofelia, se transforman en una imagen oscura. El poema da la vuelta, y ese cuerpo femenino es a la par la sombra de una nostalgia.



“Ophelia” Madeliene Lamaire (1880)

5.2 La sombra y los pechos

Al principio del poema, la Ofelia que cruza Buenos Aires es una mujer que reparte su sombra y cobijo a la ciudad. De ella surgen “hermosas libres con su sombra a repartir” parecería que reparte consuelo por la ciudad sedienta.

ofelia yo en tus pechos fundaría ciudades y ciudades de besos
hermosas libres con su sombra a repartir con los amantes mundiales

El símbolo de la sombra aparece en todo el poema ligado a los pechos. En estos primeros versos ambos símbolos aluden al amor, al refugio y a la ternura. Ofelia, con sus pechos que fundarían ciudades, “reparte sombra” a los amantes, nos remite al resguardo, al seno de la madre que brinda cobijo y protección.

El seno es sobre todo símbolo de maternidad, de dulzura, de seguridad y de recurso. Ligado a la fecundidad y a la leche, que es el primer alimento, está asociado a las imágenes de intimidad, de ofrenda, de don y de refugio.³⁹⁸

No obstante, el poema no tarda en mostrarnos el otro lado del símbolo de la sombra, de nuevo, ligándolo a los senos. Abruptamente viene un temblor y la imagen simbólica toca su opuesto.

(...) hermosas libres con su sombra a repartir con los amantes mundiales
ofelia por tus pechos pasa como un temblor de caballadas a media noche por
Florencia
tus pechos altos duros como il palazzo veccio. (...).

La imagen de los pechos (asociada a la sombra) es central en todo el poema, suscita y mantiene, a nuestro parecer, la tensión de la imagen de Ofelia en el poema. Es a través de esta imagen que el poema comienza a cargarse de dolor y conmoción. Vemos cómo Ofelia se confunde en el poema con la ciudad misma, se transforma en la ciudad de Florencia, sus pechos son *il palazzo veccio*.

Su presencia se convierte en una suerte de irrupción del pasado, en un juego entre las sombras del recuerdo, llenas de turbación, miedo y saudade. Y ahora el cuerpo femenino

³⁹⁸ Diccionario de los símbolos, p. 923

despierta la memoria sensible de toda la ciudad, de ambas ciudades. Llega un punto en el que no sabemos en cuál de las dos ciudades estamos.

En cuanto aparece esta Ofelia oscura, decíamos, el símbolo de la sombra toca su opuesto, y entonces, se convierte en una imagen oscura de las imprecisas y fugitivas impresiones del pasado. Ya no evoca resguardo sino angustia. Los recuerdos, como sombras vagas, cobran vida en la ciudad, comienzan a “andar”. El pasado se sobrepone al presente.

Iba yo por Florencia rodeado de tus pechos sin saberlo
era igual la delicia la turbación el miedo
las sombras empezaban a andar por las callejas con un olor desconocido
algo como tus pechos después de haber amado
eras oscura Ofelia para entonces y enormemente triste
una adivinación una catástrofe
un oleaje de olvido después de la ternura
de furia en paz con su gran guerra

Nos damos cuenta de que ese cuerpo femenino, esa entrega al ritmo inconsciente, también despierta una suerte de melancolía, o como ya veremos más adelante, de “saudade”. Los versos que consideramos clave para comprender esta ambivalencia es el bellísimo:

las sombras empezaban a andar por las callejas con un olor desconocido
algo como tus pechos después de haber amado.

El verso donde aparecen los “pechos después de haber amado”, evoca al mismo tiempo muerte y dulzura, recuerdos difusos y amor. Según Maricarmen Silato, la fuerza de esta imagen radica en que sugiere una conexión entre sexualidad y muerte, entre las sombras del pasado y un acto de creación³⁹⁹. Y por otra parte, nosotros agregaríamos que “los pechos después de haber amado” remiten a una caída al mundo después de la plenitud, caída después del orgasmo, el despertar después del sueño, la nostalgia de una armonía que fue.



“Ofelia” Steven Graber (2002)

Encontramos entonces que esta Ofelia oscura es, como otras imágenes femeninas de Gelman, una añoranza de plenitud. Como se veía en el apartado anterior, para Gelman la mujer es una “extranjera” en el mundo, extraña y añora una realidad más armónica que su propio cuerpo evoca. Es símbolo de la dulzura que contrasta con la realidad cerrada y fuerte, es imagen de la armonía en un mundo disonante. La mujer encarna la nostalgia de una vida más plena de la que ella misma es expresión. Ella es la poesía en un mundo antipoético, por ello está cubierta de un halo de nostalgia.

La voz poética ve en las sombras y añoranzas de Ofelia, algo de él mismo, algo de sus dolores, de sus ideales no alcanzados, ella encarna un bello sueño que no hemos hecho posible, la presencia de algo que se ha olvidado “un oleaje de olvido después de la ternura”.

Ofelia vuelve a ser, como en Rimbaud, símbolo de ideales no alcanzados, símbolo de una armonía ausente, de la nostalgia que produce una imagen de dulzura en una realidad gris. Si bien ahora no aparece la música de Ofelia como la añoranza de la armonía, su andar es un ritmo del cuerpo. Ella es una melodía del cuerpo femenino como símbolo de una armonía deseada.

5.3 Agua: oleaje y llanto

Ya desde la imagen de Ofelia como un cuerpo que se contonea, se evoca la presencia del agua. Si bien la Ofelia de Gelman no flota en el río sino que camina cadenciosamente por la ciudad, subyace el símbolo del agua femenina como un arrullo. “De los cuatro elementos sólo el agua puede acunar. Es el elemento acuñador. Es un rasgo más de su carácter femenino: acuna como una madre.”⁴⁰⁰

El símbolo del agua saldrá a la luz más avanzado el poema a través de las imágenes del oleaje y del llanto. Ambos símbolos de la Ofelia “oscura y enormemente triste” que el poeta ubica en Florencia. Ambos íntimamente relacionados con el cuerpo femenino.

La Ofelia de Gelman es, en efecto, un oleaje, símbolo del principio pasivo, se deja llevar por su cuerpo, hasta levantar de paso los recuerdos más sombríos y despertar la nostalgia por lo olvidado.

Las olas simbolizan el principio pasivo, la actitud de quien se deja llevar, que va a merced de las olas. Pero las olas pueden ser levantadas con violencia por una fuerza extraña. Su pasividad es tan peligrosa como la acción incontrolada.⁴⁰¹

Con la imagen del oleaje, encontramos que la cadencia del cuerpo femenino nos remite al ritmo de las mareas (imagen lunar), a la noche, y al agua como entrega a la voluntad del sueño. Ahora, la Ofelia que traía las imágenes de la memoria, aparece como un “oleaje de olvido después de la ternura” como una dulzura añorada que hemos olvidado. Su oleaje remueve los recuerdos olvidados de la ciudad. Una tarde, los desata todos entre sombras y aromas desconocidos

La mujer que reparte su sombra, que da consuelo y calma, es también la que guarda en su oscuridad las cosas que han tenido que ser olvidadas para continuar. Consuelo y olvido hacen de Ofelia una imagen de ternura que lleva a la calma, al mismo tiempo, conserva un dejo de culpa, de furia por lo olvidado.

Parece que Ofelia pregunta al poeta ¿Por qué es tan tentadora la calma del sueño? ¿Cuántas cosas quisieras olvidar para encontrar consuelo? ¿Qué recuerdos se quieren desvanecer?

⁴⁰⁰ Bachelard, Gastón, “Agua maternal y agua femenina” en El agua y los sueños op. cit. p. 199

⁴⁰¹ Diccionario de los símbolos p. 774

Ella se deja llevar por su cuerpo como un oleaje, como ensimismada en su armonía, como la Ofelia que flota en las aguas. Y sin embargo, “a sus espaldas”, su cuerpo llora.

Tu hombro izquierdo digamos
lloraba a tus espaldas o largaba sus ansias lentas en el crepúsculo
y ellas venían a mi sangre.

El llanto de Ofelia se instala en la sangre del poeta. Una lenta ansiedad, de hace muchísimo tiempo, se derrama de este cuerpo femenino. Es como si la “espléndida” Ofelia de Gelman no se diera cuenta de que su cuerpo llora como ahogado en las cosas que ha tenido que olvidar.

(...) [las] lágrimas pueden introducir directamente el tema del ahogamiento, como bien lo señala la ocurrencia de Lertes en Hamlet: “Demasiada agua tienes pobre Ofelia, por eso reprimo mis lágrimas”. El agua estaría ligada a las lágrimas por un carácter íntimo, una y otras serían “la materia de la desesperación”. Precisamente en este contexto de tristeza se imaginan ríos y estanques infernales. (...) La “ofelización” y el ahogamiento son frecuentes temas de pesadilla. (...) ⁴⁰².

Es el primero de los poemas que hemos analizado donde vemos explícito el llanto. Un llanto que nos remite al tema del ahogamiento. Las lágrimas ansiosas del poema pueden llevarnos, casi inmediatamente, al ahogamiento de Ofelia.

Y, no obstante, esta Ofelia está entregada a su propio cuerpo, se deja llevar por su cadencia, llora con el cuerpo y en él se consuela. ¿Será que en su propio ritmo, Ofelia se arrulla, se tranquiliza, se consuela como en un ir y venir entre el recuerdo y el olvido?

Vemos que el agua en el poema de Gelman aparece con tres aspectos muy ligados. Por un lado, evocando la cadencia y ritmo del cuerpo femenino (“tus pechos yendo y viniendo”). También el agua aparece como olvido que es tanto la nostalgia de armonía y consuelo, como la “culpa” por lo olvidado (“un oleaje de olvido después de la ternura, una especie de culpa sin castigo, una furia en paz con su gran guerra”). Y por último, el agua como el llanto como la expresión de una ansiedad, y a la vez, el desahogo de ésta en el crepúsculo, en una nueva esperanza.

⁴⁰² Durand, Gilbert. “Los símbolos noctomorfos” en Las estructuras antropológicas del imaginario p. 102



“Ofelia” Annie Ovenden (1979)

5. 4 Crepúsculo y presagio

(...) tu hombro izquierdo digamos
lloraba a tus espaldas o largaba sus ansias lentas en el crepúsculo
y ellas venían a mi sangre
o era un temblor como un presagio (...).

Desde los primeros poemas de Gelman, es un motivo redundante que la mujer aparezca con una la sombra o una catástrofe detrás (en la espalda o en la nuca), un llanto o un apuro del que no se percata. Podemos observar esta imagen en poemas como “viendo en particular” y “Mujeres”.

(...) En las rosas estaban escritos todos los nombres de esa mujer menos uno
Y cuando se dio vuelta/su nuca era el plan económico/
Tenía miles de cifras y la balanza de muertes favorable a la dictadura militar. (...) ⁴⁰³

Las mujeres de Gelman llevan un sufrimiento detrás. No es aventurado decir que la mujer de Gelman es casi un dolor histórico, pero de pie y en movimiento, avanzando con toda su memoria. El cuerpo de Ofelia, que en el poema aparece como la ciudad misma de Florencia lleno

⁴⁰³ Juan Gelman. De palabra, Madrid, Visor libros, 2002. p. 417

de sombras desconocidas y oscuras, es también la promesa del consuelo, el horizonte de algo distinto, la presencia misma de la armonía buscada que despierta un impulso transformación.

En este mismo tenor cobra centralidad el símbolo del crepúsculo, sitio donde se derraman el llanto y “las ansias” de Ofelia que, veíamos en el poema, viene a la sangre del poeta.

El crepúsculo es una imagen espacio-temporal: el instante suspendido. El espacio y el tiempo van a zozobrar a la vez en el otro mundo y en la otra noche. Pero esta muerte de lo uno es anunciadora de lo otro: un nuevo espacio y un nuevo tiempo sucederán a los antiguos. La marcha hacia el oeste es la marcha hacia el porvenir, pero a través de transformaciones tenebrosas. Más allá de la noche, se esperan nuevas auroras.

El crepúsculo reviste también para sí mismo y simboliza, la belleza nostálgica de una decadencia. Es la imagen y la hora de la melancolía.⁴⁰⁴

En la Ofelia de Gelman, el cuerpo femenino que llora en el crepúsculo, es una imagen de melancolía, de saudade, pero también de transformación. En las aguas de Ofelia se ven reflejados las tristezas de poetas, pueblos, espacios del pasado que motivan y dan rumbo a los nuevos pasos.

El “temblor” –estremecimiento- que suscita el cuerpo femenino, símbolo del mundo incierto de las sensaciones, de los rincones no explorados de la memoria, nutre la sangre del poeta, presagia cosas nuevas: “o era el temblor como un presagio”.

Y entonces, la voz poética agradece a sus sentidos y a los órganos del cuerpo. A sus ojos, narices y oídos, a la sangre con que recibe las ansias de la Ofelia, un dolor que pese a todo, le abre los ojos (y el resto de los sentidos), despierta las sombras ahogadas en el olvido.

⁴⁰⁴ Chevalier, ob. cit. p. 355



“Ophelia” Edmond Aman-Jean (1968).

Los ruidos de la Ofelia son la voz de un pasado que, a pesar de todo, sigue la promesa de la armonía o como dice Gelman “el fin del sufrimiento”⁴⁰⁵.

Ella simboliza lo que no es, lo que no fue, anhelos y sueños que se quedaron en el tintero que atraviesan la historia de las ciudades. Como el Buenos Aires de “una tarde de 1957” nublado de muertes en manos de la dictadura militar.

No sabemos si Gelman hablaba de esta sensación de olvido y de muerte en Buenos Aires de fines de los cincuentas, o por qué, en su poema, la ciudad se transforma de repente en Florencia a media noche con sus caballos y sus palacios. Probablemente la voz poética evocaba ese ir y venir entre el pasado y el presente, una suerte de “memoria sensible” inscrita en la ciudad, en el cuerpo y en la sangre del poeta.

⁴⁰⁵ Documental Juan Gelman y otras cuestiones, op. cit

5.5 Ofelia y las ciudades

Decíamos que en varias partes del poema, Ofelia es la ciudad misma. Sus pechos rodean al poeta, se yerguen como un palacio. Hay una tensión entre el recuerdo (las sombras que comienzan a andar por la ciudad), y el oleaje de olvido. Podemos pensar que la Ofelia de Gelman que llora con su cuerpo, simboliza una suerte de “memoria sensible” de la ciudad.

¿Será Ofelia para Gelman el otro lado de la memoria, una suerte de “memoria afectiva” de la ciudad hundida en el olvido?

(...) La memoria afectiva todo lo que nutre la memoria como, por ejemplo, recuerdos, imágenes, anécdotas, se encuentra vinculado con personajes femeninos.⁴⁰⁶

Como es muy presente en la poesía de Gelman, la mujer simboliza la carne. Es el cuerpo que vive las angustias de la historia pero también este cuerpo es la presencia de lo armónico, la posibilidad de una realidad distinta⁴⁰⁷. Ella es el consuelo de los males acontecidos, el resguardo ante el dolor, pero al mismo tiempo, su ternura y su dolor despiertan el impulso de cambio, o como en el poema a Ofelia, nutren el crepúsculo y la sangre del poeta.

Ahora bien, desconocemos qué fue lo que llevó a Gelman a mostrarnos una Ofelia “estilo Renacimiento” paseando por Buenos Aires. ¿Por qué el poeta eligió la ciudad de Florencia como escenario para una Ofelia “oscura y enormemente triste”?

Sabemos que tanto Florencia como Buenos Aires son ciudades rodeadas por ríos, cuyos imaginarios culturales están llenos de personajes, narraciones y cantos asociados al agua. La ciudad de Florencia es atravesada por el río Arno y por otros cursos de agua menores como el Mugnone, el Terzolle y el río Greve. Por su parte, Buenos Aires se ubica sobre la orilla occidental del Río de la Plata, fuente de inspiración de varios poemas de Gelman.

No obstante, ello no resuelve por qué en el poema aparece Florencia como una mujer, con su *Palazzo di Vecchio*, con sus sombras y caballos. Nos aventuramos a sugerir que probablemente, el

⁴⁰⁶ L. Duch y J. Carles. Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana 2/2, Madrid, Trota, 2009, p. 14

⁴⁰⁷ Ver los poemas “De la creación”, “La más mujer del mundo”, “Marcas” y “The meneather” del mismo poemario en Gelman, Juan, Sidney West y otros poemas, op. cit.

poema de Gelman está inspirado en alguna de las Ofelias “estilo Renacimiento” que proliferaron en la obra de los pintores de la hermandad prerrafaelista. Dante Gabriel Rosseti (1828-1882), John William Waterhouse (1849-1917), y John Everett Millais (1829-1896), basados en la pintura medieval prerrafaelista, crearon Ofelias al estilo renacentista de la pintura italiana del Quattrocento.



“Ophelia” J. W. Waterhouse (1908)

Ophelia es el nombre y la imagen de tres cuadros de Waterhouse pintados en 1889, 1894 y 1908 respectivamente. Rosseti, por su parte, pintó dos cuadros de la doncella a los que nombró *Ophelia* (1858) y *The first madness of Ophelia* (1864). El cuadro más famoso en donde ella aparece, es la *Ophelia* de Millais fechada en 1853.

Todas estas obras, sobre todo las de Rosseti y Waterhouse conservan una estética renacentista caracterizada por “al detallismo luminoso y colorido de los primitivos italianos y flamencos anteriores a Rafael”⁴⁰⁸. Cualquiera de ellas pudo haber inspirado la Ofelia de Italia, oscura y triste del poema de Gelman.

⁴⁰⁸ Wikipedia



Rosseti, The first madness of Ophelia (1864)

Probablemente, la elección de Florencia en el poema tiene que ver más bien con la historia particular de Juan Gelman, con lo que para él evoca esta ciudad en contraste con Buenos Aires. Es muy común que en sus poemas se junten distintos momentos y espacios históricos, suelen aparecer como sombras provenientes de distintas partes y de todos los tiempos.⁴⁰⁹

Y como es también una constante en su poesía, las ciudades encarnan estados de ánimo, se relacionan directamente con otros pueblos lejanos. El espacio que el poeta construye en obras como *Ophelia* es un espacio imaginario donde coinciden distintas temporalidades, donde la ciudad es al mismo tiempo una mujer que rodea al poeta con sus recuerdos y sensaciones de un pasado misterioso. El poema da la impresión de que, sin que el caminante se dé cuenta, una ciudad de otro tiempo lo envuelve.

Iba yo por Florencia rodeado de tus pechos sin saberlo
una tarde de 1957
era igual la delicia la turbación el miedo
las sombras empezaban a andar por las callejas con un olor desconocido

⁴⁰⁹ Burú, ob. cit. p. 121

Como bien nos dice Bachelard, el instante poético no sigue un tiempo cronológico sino que atraviesa el tiempo, lo pone de pie fundando un ritmo. De igual manera, el espacio surge como un “estado del alma” como una topografía del sentimiento poético. En este caso, se construye trasponiendo las calles de Buenos Aires y las de Florencia Renacentista.

Gelman logra mostrarnos al caminante de la ciudad como alguien que recorre un cuerpo femenino, descubriendo sus delicias, sus miedos, sus sombras. Ciudad y cuerpo fascinan y atemorizan al poeta, igualmente, con sus esplendores y turbaciones.

La ciudad ha sido un símbolo ligado al cuerpo femenino desde sociedades arcaicas. Gelman, pone a la ciudad moderna y renacentista como una mujer. En el poemario, “El amante mundial” del que este poema forma parte, Ofelia aparece como Buenos Aires y Florencia - ciudades rodeadas de ríos, de saudade-. En otra de las obras de este mismo poemario aparece Yvonne como Dakar, la ciudad capital de Senegal. Vale la pena incluir una breve parte de este, también maravilloso, poema.

(...) Yvonne envuelta en llamas perseguida por jabalíes de oro
la puta la bellísima
con apenas su cuerpo mulato contra el mundo su cuerpo celebrado
conversado en borneo acariciado amado Ivonne la capital de diversas
catástrofes y olvidos
escrita en las paredes de todos los alcoles
Yvonne que odiaba a los franceses
por sus ojos pasaban los ciegos del mercado
las pústulas del barrio de medinnah las pústulas mundiales
caían furias tristes clausura de sus senos.⁴¹⁰

⁴¹⁰ Gelman, Juan. “Viendo en particular” en Sidney West y otros poemas, op. cit. p. 18

La saudade

Gelman incluye en su poema a Ofelia una palabra que no aparece frecuentemente en su obra y cuyo significado literario nos arrojará un poco de luz para interpretar a su Ofelia: saudade.

andabas por Florencia con tus pechos yendo y viniendo por las sombras
con saudade de mí seguramente
tu hombro izquierdo digamos
lloraba a tus espaldas o largaba sus ansias lentas en el crepúsculo y ellas venían a
mi sangre

¿Qué es el sentimiento de saudade que caracteriza a esta Ofelia que va y viene por las sombras? La Real Academia Española define este término como “soledad, nostalgia, añoranza”.⁴¹¹

Se piensa que esta palabra, de origen Portugués y Gallego, surgió del ambiente que generan estos territorios caracterizados por los vientos atlánticos y la languidez del paisaje. El término expresa “un sentimiento afectivo, próximo a la melancolía, estimulado por la distancia temporal o espacial a algo amado y que implica el deseo de resolver esa distancia”⁴¹². La saudade es la nostalgia ante la distancia de lo amado y el deseo de re-anudar los lazos. A diferencia de otros sentimientos similares (melancolía, añoranza) la saudade refiere a la sensación de incompletud y el deseo de unidad. Por tal motivo, la saudade es también la inspiración que lleva a crear ese vínculo –casi imposible- con lo amado, con la infinitud, con la unidad.

La saudade aparece como un fenómeno característico del ámbito cultural luso-galaico, incluyendo en este ámbito las tierras de ultramar, suscita la sensación de lejanía y la nostalgia de unidad que producen los mares y los ríos.⁴¹³

Ofelia simboliza la saudade de la ciudad, ante las sombras y recuerdos oscuros, que contrasta a su vez con la sensación de unidad que suscita la mujer entregada al “oleaje” de su cuerpo. Esta Ofelia llora los recuerdos y los olvidos, llora como añorando una armonía como la de su cuerpo, nos recuerda a la Ofelia shakespeariana que desea regresar a “su propio elemento”. La Ofelia, luminosa y oscura, quiere la poesía, quiere la creación del poeta, y para suscitar esa

⁴¹¹ Diccionario de la RAE, versión electrónica

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=saudade

⁴¹² <http://es.wikipedia.org/wiki/Saudade>

⁴¹³ Ídem.

búsqueda, ha despertado toda la memoria de la ciudad, lo ha sensibilizado, lo ha hecho ver, oír y sentir sus ruidos.

“Andabas por Florencia con tus pechos yendo y viniendo por las sombras con saudade de mí seguramente” dice la voz poética a Ofelia. Ofelia simboliza la nostalgia de unidad que el poeta mira en la ciudad, el deseo de completitud y de reconciliación con la naturaleza, y como también se ve en el poema, con el cuerpo mismo.

5.7 Ofelia y la reconciliación con el cuerpo

Decíamos ya que la Ofelia de Gelman aparece como una “memoria sensible”, corporal que es también espacial. El cuerpo femenino se muestra como símbolo de la búsqueda de la armonía.

Ella va despertando las sensaciones más desconocidas para provocar en el poeta la apertura de los sentidos, aumenta la sed de reconciliación, abre su sensibilidad desatando las sombras de la ciudad. Lanza los escenarios de muerte, las “caballadas”, como “tiros”. La Ofelia que antes “era sólo una ciudad de Italia”, le abre los ojos al mundo. La voz poética agradece a todos sus sentidos que son los de Ofelia:

Gracias te sean dadas ojos míos
yo les beso las manos bésoles muy los pies
gracias narices mías muchas gracias oídos con que escucho
los ruidos de la Ofelia
antes apenas era una ciudad de Italia
sus tiros me llenaban de otra desgracia el corazón.

Ofelia es en este poema, una suerte de “memoria inconsciente”⁴¹⁴ inscrita en la materia, en el cuerpo y en la ciudad. Las sombras de la ciudad, que de repente se torna una urbe oscura y enormemente triste, bien podrían ser las muertes de la ciudad sitiada de Buenos Aires(una tarde de 1957), llena de angustias, de recuerdos de muerte, catástrofe y devastación.

Parece que el cuerpo de Ofelia va consolándose, metida en un arrullo, siguiendo su cuerpo. Sólo en el olvido de sí, esta mujer “rememora”, revive las sombras del pasado, suscitando

⁴¹⁴ Sobre este concepto véase el apartado “Poesía y memoria” del segundo capítulo “Walter Benjamin. La funcionalidad burguesa del lenguaje y el lenguaje de los hombres”.

fantasmas y sombras, que no obstante, son un llamado a buscar la armonía, la creación y la reconciliación con el cuerpo y los sentidos.

El poeta se alegra de haber abierto los sentidos a esta memoria que nos recuerda a la “memoria involuntaria” de la que hablábamos en el capítulo sobre Walter Benjamin. El poeta siente la saudade de Ofelia, el oleaje de la memoria, sus ruidos, sus aromas y los agradece. Sólo internándose en ellos saldrá su palabra. Sólo sintiéndolos suyos él “se sienta a la mesa y escribe”⁴¹⁵.

6. Ofelia de Gelman y las imágenes míticas

La Ofelia de Gelman se liga a imágenes míticas que hemos visto en las anteriores. Es interesante que tanto Rimbaud como Gelman la hayan descrito como una aparición (en el río y en la ciudad) y no solo como una historia restringida temporal y espacialmente al pasado. Ofelia es más bien en sus poemas, como un recuerdo que despierta en el presente, que vive. Es una “reminiscencia”.

En el poema, parece que el poeta entra en “relación con un faltante”⁴¹⁶ como si pudiera ver y percibir una sombra, un fantasma que hace que la ciudad de todos los días, se convierta repentinamente en un sitio extraño, un lugar lleno de sombras y aromas desconocidos. Ofelia es la aparición de una nostalgia de unidad, la vaga sensación de que no se está en el verdadero hogar sino en otra parte. Sensación “oscura y enormemente triste”.

Gelman nunca se ha declarado religioso o, como Rimbaud, un visionario que busca “ese otro mundo más real”. Sin embargo, con frecuencia menciona en entrevistas, que al leer a Santa Teresa encontró que la poesía evoca “la presencia ausente de lo amado”. En su poesía temprana, este ausente es la utopía, ese lugar que imagina y quiere construir: la realidad que no tenemos todavía.⁴¹⁷

La Ofelia que camina esplendorosa y llena de saudade, es una provocación a “rememorar” a buscar ese “ausente amado” en los rincones y callejas, a pesar de todo. Esta ciudad nos es extraña, hay el deseo de construir un sitio al que verdaderamente pertenezcamos.

⁴¹⁵ Aludimos aquí al verso del poema “Confianzas”. Ver Gelman, Juan De palabra op. cit. p. 25

⁴¹⁶ Cassigoli Rossana, Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano. Gedisa-UNAM, 2011, P.71

⁴¹⁷ En su obra posterior, después del exilio y de la muerte de su hijo, el ausente será su pueblo natal. Ver Juan Gelman y otras cuestiones op. cit.

Después del análisis, nos viene a la mente la idea de que el poeta siente suyos los recuerdos, debe adentrarse en ellos para hacer poesía, para darles cuerpo en la palabra. En ese sentido, esta Ofelia sería una suerte de llamado a una memoria.

Es interesante darse cuenta de que, esta memoria a la cual esta imagen nos invita, necesita un “olvido de sí” una suerte de entrega al cuerpo y a las sensaciones. En el poema Ofelia simboliza el cuerpo femenino que recuerda una armonía previa, nos invita a recordar esa armonía en una suerte de duelo con las sensaciones más confusas y abruptas.

A nuestro parecer, esta Ofelia es un símbolo de la memoria como “reminiscencia” un revivir de las sensaciones tal cual fueron, y un impulso por sanarlas, por recordar que detrás de todo ello, está la nostalgia de una armonía. Ello ya lo apuntábamos al hablar del cuerpo femenino en la obra de Gelman como símbolo de la carne que es, al mismo tiempo, encarnación de la armonía ausente y huella de un dolor histórico. En este poema el cuerpo femenino es un “memorial”.

No nos parece descabellado ligarla a esa memoria corporal que Michel de Certeau hallaba en los místicos, el “cuerpo como un memorial grabado por los dolores del amor”⁴¹⁸

Si, en efecto, Ofelia fuera como sugerimos, un símbolo de la memoria como duelo entre el dolor histórico y la búsqueda de la armonía (donde cuerpo y ciudad son “el memorial”) Ofelia tendría algo en común con las imágenes femeninas arcaicas de la memoria.⁴¹⁹

La primera de las que ahora sugerimos es Mnemosyne, deidad griega que encarna la memoria como una suerte de “marca” (corporal). Ella engendró junto con Zeus, a las nueve musas (las virtudes de lo imaginativo).⁴²⁰

Según los escritos de Sócrates, Menemosyne lo introdujo en los misterios del pasado y en sus secretos.

Mnemosyne es la metáfora de la cera donde todo cuanto deseamos preservar en la memoria se graba en relieve dejando una marca. La popular metáfora de la

⁴¹⁸ Michel de Certeau "" p. 16

⁴¹⁹ Nos acordamos entonces de esa Ofelia shakespeariana que recordaba las melodías antiguas mientras se desvanecía en el río.

⁴²⁰ Cassigoli, Rossana Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano, UNAM-GEDISA, 2011 p. 67

tablilla de cera ha suscitado parábolas múltiples... los griegos (...) utilizaban tablillas de cera, en las que se escribía provisto de una punta (*stilus*).⁴²¹

El poeta (*aedo*) era el encargado de traducir esas marcas de la memoria. Poseído por Mnemosyne, da palabra y ritmo a las impresiones del pasado. La poesía lírica (de la musa Erato) es hija de Mnemosyne.

Ofelia, como un cuerpo-ciudad poblada de sombras, de marcas del pasado, tendría algo que ver con Mnemosyne. Sólo al recorrer las marcas de este memorial, el poeta recuerda. Vemos que sólo en el momento en que recuerda, el poeta se percata de la presencia de Ofelia, de que estaba rodeado por un cuerpo lleno de marcas y sombras:

Iba yo rodeado de tus pechos sin saberlo
una tarde de 1957
era igual la delicia la turbación el miedo
las sombras empezaban a andar por las callejas con un olor desconocido (...)

Por otro lado, Ofelia como una imagen de consuelo, de deseo de curación y paz en el sueño, tendría un poco en común con la diosa del olvido, con la hermana de Mnemosyne. Ofelia, que se olvida de sí sumergida en su cuerpo, que se acuna y llora como en un arrullo del agua nos remite a Leteo, deidad femenina del olvido.

Según un mito griego que se remonta a Hesíodo y Píndaro, Leteo, a diferencia de la iluminada Mnemosyne, es una divinidad oscura procedente de la extirpe de la noche, se asocia al sueño como una suerte de “olvido de sí”. Lete, es también un río cuyas aguas tranquilas conceden curación ante el agobio. Las almas la beben antes de tomar un nuevo cuerpo.⁴²²

¿Será Ofelia, en este poema, símbolo de la memoria, como esa tensión entre Mnemosyne y Leteo? ¿Será como la poesía misma, la invitación a este duelo?

El poema parece un duelo con ese cuerpo femenino que encarna la tensión entre la memoria y el olvido entre las huellas del pasado y el consuelo que la poesía busca evocar. El poeta habla como quien recuerda a su paso por la ciudad, como quien recorre un cuerpo femenino, como una ciudad llena de marcas.

⁴²¹ Ídem

⁴²² Ídem p. 68

Es aun más interesante que, después del poema a Ofelia, aparezca una hermosa obra titulada *Aide-Mémoire*⁴²³, donde Gelman hace una suerte de agradecimiento a aquellas pistas y sensaciones del pasado que lo llevan a encontrarse a sí mismo, a encontrar su nombre. El llamado, la invitación a seguir estas pistas, es en el poema “un hermoso gesto de mujer”. Incluimos un fragmento:

detrás de trajes de mi padre
del dedo al pie o en volantes clandestinos
que dicen “Viva el pueblo explotado”
o era un hermoso gesto de mujer
para que le tocaran el pelo inclinó su cabeza con una gran confianza
como una entrega en su deseo
osea en todas partes me esperan sus poemas
oscuras relaciones con mi historia
bellos desconocidos para mi goce y miedo
entro a ellos sin nombre para que me los digan
me dan manos y pies pero nunca mi rostro sino rostros (...).⁴²⁴

Esta mujer que, en un gesto, le pide internarse en su propia historia como una entrega al misterio, es una de las obsesiones de Gelman en el poemario. Ya desde *Ofelia* la mujer es una invitación, una provocación a recorrer todos los rincones del alma, un llamado a recordar, a remover el olvido suscitando imágenes de “gozo y miedo”.

7. Breve conclusión: en torno a La Ofelia de Gelman y la mujer en la modernidad

A mediados del Siglo XX, contexto de la obra *Ofelia* de Juan Gelman, la mujer argentina aparece ocupando nuevos espacios, adquiriendo voz propia, buscando construirse a sí misma más allá de una larga carga histórica de silencio. No obstante, en tiempos grises, la sociedad sedienta de imágenes de belleza, consuelo y fantasía fue colmada por una industria cultural que explotó sin más el cuerpo femenino construyéndose una imagen de “lo bello” como complaciente, pero también como producto de consumo sin un sentido profundo. En su explotación consumista, este Siglo quita a la imagen de la mujer, al propio cuerpo femenino, toda connotación de “profundidad” de “sabiduría”.

⁴²³ Un aide-mémoire, es en lenguaje diplomático, un documento de acuerdo

⁴²⁴ Gelman, Juan, Sydney west y otros poemas op. cit. p. 13

La Ofelia de Gelman, por su parte “sigue su cuerpo”, calla todas las voces y se vuelca sobre sí. Sin duda, la poesía es ese espacio en donde el sexo femenino, el sexo asociado a la “belleza” y al “amor”, aparece todavía vinculado a un “llamado al misterio” la sensación de profundidad detrás de los fenómenos. La poesía resguarda un saber vital del que el cuerpo femenino da cuenta y que en la poesía de Gelman aparece como un contraste entre la búsqueda de la armonía, y la memoria del sufrimiento.

En la poesía de Gelman la imagen de lo femenino aparece asociada a la imagen de la naturaleza como fuente de conocimiento, una sabiduría del recordar. El propio cuerpo femenino, decíamos, aparece como un memorial, como el llamado a recobrar la armonía y también a re-vivir y apropiarnos las marcas de la historia.

La mujer, es en Gelman, una melancolía de la que nace un impulso creativo y liberador. El cuerpo femenino aparece entonces como el portador de la “memoria afectiva”⁴²⁵ de la ciudad. No es “belleza alienada” ni falso consuelo. Es el pasado que aparece como la herida del crepúsculo para transformar las cosas, la promesa de un consuelo.

Sabemos que es característico de la obra de Gelman vincular las imágenes con la historia de su pueblo. Este “oleaje de olvido” que cubre Buenos Aires no es casual. Muy probablemente tiene que ver con los asesinatos, persecuciones y torturas que llenaron las calles de Buenos Aires después del golpe de Estado contra Perón en 1957.

¿Habrán sufrido Florencia también estas catástrofes? ¿Será esta Ofelia de Florencia y Buenos Aires la imagen de una imagen de ternura y de inocencia en medio de un “reino podrido” como el Elsinor de Hamlet?

Podríamos decir que a diferencia de las Ofelias anteriores, esta Ofelia pone hincapié en la corporalidad asociada a la memoria afectiva. En este breve poema, Gelman re-significa las imágenes asociadas a lo femenino, las vuelca, les da profundidad. Lo femenino se asocia entonces, principalmente a los símbolos de cuerpo y ciudad.

Podríamos decir que Gelman profundiza en sensaciones ligadas a lo femenino como la dulzura, la ternura, el arrullo; quitándoles el sentido de “alienación” que caracteriza a las imágenes de la industria cultural, y ligándolas a una sabiduría del recordar, a un cuestionamiento con la realidad y a la búsqueda de la armonía como un horizonte.

⁴²⁵ ídem

La poesía de Gelman interroga los significados imperantes de lo femenino: las trastoca, las critica al tiempo que las profundiza. Desde la poesía Ofelia habla de la mujer histórica, pero da apertura a sus símbolos sin caer en extremos unívocos.

La belleza del cuerpo femenino, la Ofelia que trastoca como un golpe de vino el paisaje, casi parece cuestionar al mundo con su armonía, es la dulzura que, en contraste, es casi dolorosa. De ahí que invite al poeta a recorrer su cuerpo, la ciudad misma, como un arsenal de sensaciones del pasado, le pide una entrega al misterio de la memoria.

Como toda imagen, Ofelia nos invita –como diría Bachelard- a un genuino recordar. El poeta se asombra de encontrar a Ofelia atravesando la ciudad. Este cuerpo femenino que se arrulla, que se contonea, despierta en la voz poética la nostalgia ante su mundo, presagia la apertura de sus sensaciones a nuevos horizontes.

Si, como ya nos decía Gastón Bachelard “Amar una imagen es siempre ilustrar un amor; amar una imagen es encontrar en el saber una nueva metáfora para un amor antiguo”⁴²⁶ Gelman siente al internarse en esta imagen femenina un amor nostálgico, un deseo de armonía que viene desde la oscuridad del pasado a irrumpir “como un golpe de vino en medio de los hombres” en la ciudad contemporánea.

⁴²⁶ Bachelard, Gastón “El agua maternal y el agua femenina” en El agua y los sueños op. cit. p. 177

Conclusiones generales

En sus inicios, este trabajo aspiraba a mostrar la forma en que el lenguaje poético podría decirnos algo sobre lo social, y en específico sobre lo femenino, en el mundo moderno. La pregunta de fondo tenía que ver con las posibilidades que ha encontrado el lenguaje humano para crear sentido, incluso rompiendo con los significados imperantes en cada contexto.

Alentada por la lectura de los textos de T. W. Adorno, Walter Benjamin y Gastón Bachelard, y por supuesto de los propios poetas, se fue construyendo una de las tesis centrales de este trabajo: la poesía es una resistencia que a través del lenguaje, pone en cuestión y profundiza en lo que significa “lo femenino” desde cada momento histórico. En la obra poética el lenguaje manifiesta una búsqueda de sentido, más allá de las posibilidades inmediatas que el contexto social y sus valores ofrecen.

Haciendo un breve recorrido por estos tres autores, se exploró una noción de “lenguaje” que nos brindara un marco teórico para comprender esta resistencia del lenguaje que es la poesía. Encontramos en los textos de Walter Benjamin una perspectiva que, lejos de mirar el lenguaje como un mero intercambio de significados, lo comprende como la facultad humana de “nombrar” las cosas, de poner bajo un llamado nuevo (la palabra) el “ser espiritual” de la naturaleza. Al tiempo que nombra las cosas, en el despliegue de la lengua misma, el ser humano expresa su propio “ser espiritual”. La poesía es, para Benjamin, una de las formas donde se manifiesta esta búsqueda espiritual humana, es fundamentalmente “lenguaje nominal”.

Desde tres enfoques teóricos se planteó que el lenguaje, legado social común, no sólo se reduce a consenso (Habermas) o la arbitrariedad de signos (de Saussure) en cada momento histórico. La poesía es el mejor ejemplo de que las posibilidades del lenguaje para explorar y crear sentido son inagotables, según Bachelard, a través de la *imagen poética* o “lenguaje simbólico” el ser humano “deforma” la realidad para mostrarla en su profundidad, poniendo en relación las sensaciones más íntimas de su biografía con los grandes temas compartidos por los seres humanos de distintas épocas.

El sentido de “lo femenino” es un problema que atraviesa todos los tiempos, uno de los grandes temas en los cuales la poesía se sumerge para recrear el lenguaje, su ritmo, sus imágenes y símbolos. No obstante, aunque es autónoma, la obra poética no corre aislada sino que surge en una época, se inspira en la realidad misma.

Así pues, ¿qué nos dicen los poetas sobre lo femenino en la modernidad? Como ya apuntaba Adorno, el uso instrumental que la modernidad hace de la naturaleza y del cuerpo femenino, ha reducido la interpretación de estos ámbitos -y la experiencia misma- a la reproducción de “estereotipos” que lejos de indagar en lo femenino, en la naturaleza y en la belleza como fuentes de un conocimiento trascendente, utilizan sus propiedades con fines inmediatos: el consumo o la autocomplacencia alienante. Las cualidades del cuerpo femenino se reducen a funciones, su belleza a mercancía.

En efecto, se observó que el contexto político y social en las sociedades modernas, en cada uno de los momentos históricos analizados, configura una imagen de lo femenino sostenida fundamentalmente por los discursos “racionalistas” y, más tarde, por los *mass media*. Retomamos tres momentos clave de la modernidad donde aparecieron poemas a *Ofelia* (albores del S. XVII, Siglo XIX y S. XX), para establecer un contraste con las imágenes y expectativas establecidas de lo femenino en cada momento histórico. Nos basamos en una tesis central de Adorno: en la poesía el sujeto busca “revivir” y “reapropiarse” el lenguaje, haciendo una “ruptura” con los significados imperantes de cada contexto. La verdadera obra de arte establece una relación de “negación” con el contexto histórico, social y político del que surge.

El análisis de la imagen de Ofelia fue, al principio, un pretexto para mostrar la forma en que el lenguaje poético significa una resistencia a la interpretación instrumental de “lo femenino”. Es decir, Ofelia, como imagen poética, significados profundos de la feminidad. Esa fue nuestra tesis central. No obstante, el proceso mismo de investigación fue arrojando otros derroteros, llevándonos a indagar en Ofelia misma, a rastrear las imágenes míticas con las que se relaciona, y a descubrir su importancia para la comprensión del problema de lo femenino en la historia y, en específico, en la modernidad.

En efecto, desde su aparición en la tragedia de Shakespeare “Hamlet prince of Denmark” este personaje ha tenido gran resonancia en el arte moderno. Artistas del tamaño de Arthur Rimbaud y Juan Gelman, además de otros que no analizamos entre los que destacan Miguel de Unamuno, Gustavo Adolfo Bécquer, Raimundo Correia, Rafael Herrera y León de Greiff; dedican sus versos a esta enigmática doncella. A lo largo de la investigación se fue cayendo en la cuenta de que Ofelia no era sólo un ejemplo de la resistencia del lenguaje, sino que por sí misma es una imagen simbólica clave para comprender “lo femenino” y la especificidad que toma en el mundo

moderno. ¿Por qué esa presencia constante de Ofelia en el arte moderno? ¿Qué nos dice esta imagen simbólica?

La primera conclusión que sacamos es que en la poesía, las imágenes femeninas encarnan la naturaleza desde una concepción sagrada. Si bien en la modernidad se deja de concebir la naturaleza como un misterio a la vez “inmanente y trascendente”, ésta aparece en el arte ligado al cuerpo femenino. Desde la Ofelia de Shakespeare, vemos que la doncella establece una relación “casi divina” con la naturaleza, que se acerca a ella sin mediaciones y que a ella misma se entrega en el canto hasta su muerte.

La concepción sagrada de la naturaleza surge como un tema central en la poesía y se expresa en la imagen de Ofelia como una añoranza, incluso podría decirse, como la melancolía de algo ausente. Ofelia se nos apareció en varios puntos del análisis como un anhelo de reconciliación, casi como una necesidad de hundirse en el mundo de las sensaciones, de un acercamiento casi “en bruto” a la naturaleza (interna y externa).

El cuerpo femenino, desde la Ofelia de Shakespeare hasta la de Gelman, encarna la relación entre la corporalidad y los ritmos y propiedades de la naturaleza que le es cada vez más ajena a la sociedad moderna. Es decir, en los poemas analizados, el cuerpo y las sensaciones guardan un significado trascendente para el alma humana, hay un “sentido” inscrito en la naturaleza y en el cuerpo femenino del cual la imagen de Ofelia, nos habla.

En los albores del S. XVII cuando apareció *Ofelia* por primera vez, la imagen cultural de lo femenino atravesaba un momento clave para la historia de Occidente. El discurso científico pujante al lado de una “demonización” de lo femenino desde el cristianismo y el protestantismo del Siglo XVII, fueron equiparando la imagen de la mujer con una concepción negativa de la naturaleza (debilidad, ocasión de pecado, lo opuesto a “la razón”). La sexualidad se enmarcaba en un discurso de “peligro” y la mujer debía, según la expectativa social, ocultar sus deseos, reflejar lo menos posible sus emociones, sus cambios, su sentir. La mujer se asociaba a una idea de la naturaleza como “irracionalidad”, lo opuesto a la discusión pública, a la toma de decisiones; era ese ser “incontrolable” que debe dominarse. Su alternativa era el cultivo de su “virtud”, ser pura, inocente, callada y casta.

Ofelia es una imagen fascinante en ese sentido, pues es una mujer en edad de iniciarse en el conocimiento de su cuerpo y en la transformación de su psique, ello en el marco de una

sociedad que lo consideraba un peligro. Shakespeare la muestra como una doncella enamorada símbolo de la inocencia, la “dulzura y la “pureza” que van a enfrentarse al amor en las circunstancias menos propicias para su descubrimiento. El amado de Ofelia es nada menos que Hamlet, el príncipe del “desencanto”, de las dudas, las sospechas y los deseos de venganza.

Justo en este punto ubicamos la trascendencia de la imagen de Ofelia para comprender lo femenino en la modernidad. Podemos ver en los personajes de *Hamlet* y *Ofelia* dos formas de estar en el mundo, dos actitudes que Shakespeare plasmó magistralmente en esta trágica pareja de enamorados. Por un lado tenemos a Hamlet, príncipe desencantado del mundo, desconfiado de las apariencias, sospechoso de cuanto cosa ocurre, sediento de venganza, “loco de astucia” como él mismo se confiesa. Para Hamlet el ser humano es heredero de un legado natural de debilidad, quiere desenmascarar que, detrás de todo acto humano, se esconde un interés vil.

No podemos interpretar la imagen de Ofelia aislada de la historia de este príncipe, cuyo análisis estaba fuera de los límites de esta tesis pero que probablemente exprese, al lado de personajes como el Fausto de Goethe, el drama existencial del hombre moderno.

Pero por otro lado tenemos el personaje de Ofelia, a quien Shakespeare le imprime las cualidades bien vistas de lo femenino en su tiempo: la inocencia, la castidad, la dulzura. Vimos que Ofelia coincidía en muchos sentidos con la imagen de la virgen María en el cristianismo y aparecía como el opuesto al personaje de Gertrudis (madre de Hamlet).

Sin embargo, el personaje de Ofelia es por demás complejo, pues no se limita a cumplir con los ideales y expectativas sociales. Más que una imagen de castidad y silencio Ofelia encarna el amor como añoranza, como un deseo que no se realiza y que vuelve desbordado. La imposibilidad de esta realización la lleva a la locura. El destino de Ofelia no fue distinto al de Hamlet, ambos mueren: uno en el cumplimiento de su venganza y otra “sumergida” en sus propios sueños.

Destacamos en este punto la gran crítica que hace Shakespeare a la sociedad de su tiempo a través de la historia de Ofelia. Shakespeare toma elementos de la mujer en su contexto e incluye en su historia a esta mujer “casi divina”. Al mismo tiempo, hace una crítica a su sociedad al poner una mujer “virtuosa”, “pura” e “inocente” que termina enloquecida y muerta por circunstancias ajenas a ella. Como si la sociedad, representada en el reino “podrido” de Elsinor, impidiera los ideales que ella misma dice buscar. La locura aparece como la única alternativa de algo distinto a la vorágine de venganzas, la Ofelia de Shakespeare encarna un motivo recurrente en el arte

moderno: el del amor como “imposibilidad” o como “locura” en medio de un mundo desencantado.

La locura de Ofelia es casi una provocación para el espectador o el lector. En la época donde comienza a consolidarse el ideal de “la razón” como el principio rector y fundamento del hombre de occidente, artistas como Shakespeare incluyen el tema de la locura como una puesta en cuestión a la razón misma. ¿En verdad la loca es la mujer de las plantas que recita versos? ¿Qué la hace más loca que el resto de los personajes en sus astutos juegos de venganza?

El contraste entre los personajes que buscan el honor y el poder (Hamlet, Laertes, Polonio e incluso Gertrudis) y el personaje de Ofelia, es claro. Y es aún más intrigante que esta doncella, que apenas aparece, se haya convertido en una de las favoritas del arte moderno. En ese tenor, es importante mostrar el contraste entre la “locura de astucia” que consume a Hamlet, y la locura de Ofelia más parecida a la “euforia amorosa” de los renacentistas. Ofelia parece poseída por una fuerza que le trasciende, que la lleva a romper el vínculo con los demás, a acercarse a la naturaleza de un modo peculiar. Simboliza un acercamiento a la naturaleza sin “mediación” de la razón, un desbordamiento de las emociones.

Shakespeare muestra en esta pareja protagónica, dos modos de estar en el mundo, dos actitudes humanas. La locura astuta de Hamlet, cauteloso, frío, maquinando su venganza. La locura de Ofelia como entrega a las emociones, falta de juicio, exploración en los rincones más ocultos del alma. Ofelia puede ser una imagen que nos remita a esta dimensión del alma humana muchas veces simbolizada en personajes femeninos.

La locura es un problema central para artistas como Shakespeare. Pese a que se fue equiparando históricamente con el discurso científico que lleva a entenderla como enfermedad, el problema de la locura no es un asunto resuelto para el arte moderno que afinando la mirada, encuentra en ella algo similar a la “entrega” a los sentidos de la que surge toda creación. La locura aparece encarnada en la imagen de Ofelia como la entrega inconsciente, a lo impreciso, de lo que surge algo nuevo. Ofelia es una ruptura con el mundo cortesano demasiado cuadrado, donde cada cual tiene su lugar, donde la mujer es casta o prostituta, buena o mala. Esta doncella de “agua”, del inconsciente, lo impreciso, la disolución de las certezas, simboliza casi una necesidad de

ruptura de la que nace una creación. Recordamos el diálogo donde afirma “sabemos lo que somos pero no lo que podemos ser”⁴²⁷.

Ofelia es la loca, pero a su vez, es la portadora del laúd, la música, las melodías antiguas y las plantas curativas. En sus breves apariciones en la obra incomoda o asombra a los demás personajes. Su presencia es algo “extraño”, algo que no se quiere ver. En el mundo cortesano de las apariencias ella es la exaltación de los sentidos, la ruptura con las máscaras y juicios sociales, el canto triste que nadie quiere escuchar. Gertrudis, no soporta su presencia.

Caballero: Dejadla entrar

Gertrudis: Llévensela, no quiero verla.⁴²⁸

Es interesante la relación entre Ofelia y Gertrudis. Este segundo personaje ha sido también analizado como una clave para entender lo femenino en los albores de la sociedad capitalista de Occidente donde la mujer aparece como un ser débil, convenenciero, pecador y oculto detrás de una “aparente” belleza. En la obra, ella es la cómplice de Claudio en el asesinato del rey (padre de Hamlet) y se une con él en matrimonio. La reina coincide con la imagen de lo femenino preponderante en el Siglo XVII misma que prevaleció – aún por encima de las imágenes femeninas del amor y la belleza como vínculo con el mundo de las ideas, que planteaban algunos pensadores renacentistas-. Gertrudis entra al juego por el poder con sus propias armas, manipula, traiciona, busca su conveniencia. Es un personaje ligado, al igual que Ofelia, al mundo de las sensaciones y emociones pero en su sentido negativo (como “manipulación” o como ejercicio de poder en el otro). Cuando ve a Ofelia no soporta su presencia, aunque en distintas partes de la obra parece sensibilizarse con ella. Gertrudis será la encargada de narrar en escena la muerte de Ofelia.

Podemos interpretar a Ofelia, en su relación con Gertrudis, como un lado de lo femenino que incluso la mujer misma niega. Ofelia podría hablarnos de un aspecto de lo femenino que se desdibuja en lo social.

Esta dimensión de lo femenino que se oculta o desdibuja y que Ofelia simboliza tiene que ver con lo inconsciente, lo impreciso, lo caótico. Como se mencionó en el segundo capítulo, en el Siglo XVII se exalta la relación entre “lo femenino” y “lo irracional” desde una perspectiva negativa.

⁴²⁷ Shakespeare, William, op. Cit.

⁴²⁸ Ídem.

La mujer como la naturaleza debe ser dominada pues se encarna aquello que no podemos controlar, impide al hombre tomar las riendas de la realidad y del futuro. No obstante, el arte recupera la relación entre “lo femenino” y “lo inconsciente” en términos de una interpretación simbólica, que si seguimos a Bachelard, es ambivalente. Lo femenino no es sólo la amenaza a los dominios de la razón y la conciencia, sino que encarna también un principio creador, una fuerza de ruptura. El mundo de las sensaciones y emociones, el sueño, la imaginación misma, es también una fuente de sabiduría que liga al ser humano con otro conocimiento.

Ofelia coincide con la imagen de lo femenino que aparecía en la obra de los renacentistas como Cornelius Agrippa, Frenzuola, Ronsard, Pierre Darmon, Heinrich Cornelius, Ficino, Brantome, Chevalier de l'Escaie, Erasmo, Moro y Montaigne. Para ellos, la mujer es la belleza que liga a una sabiduría trascendente. Y por otro lado, por su relación con la locura, Ofelia nos remite a ese “entusiasmo” (presa de un delirio divino) del que también hablaban ellos. Esa “sin razón” que al sublimarse, puede llevar a lo más elevado, a la creación misma. La imagen de Ofelia enloquecida aparece, en ese sentido, como una “ruptura” con las apariencias que surge de un deseo, una búsqueda, un anhelo de crear otra relación con el cuerpo y con la naturaleza. La muerte de Ofelia es casi una entrega a sus sensaciones, un olvido de sí en los sentidos.

Y como quien juega con el agua sin conocer sus peligros, “inconsciente de su propio infortunio” Ofelia muere. Este símbolo oscila entre dos polaridades: el anhelo de un despertar de lo inconsciente (naturaleza interna) y la inmensidad de su misterio. En la locura de Ofelia, Shakespeare nos muestra un conocimiento o sabiduría. Y, en el otro extremo, la locura lleva a Ofelia a una muerte de la que no se percata.

La muerte de Ofelia es la clave para comprender la importancia que cobra en el arte este personaje aparentemente insignificante en la trama de la obra. ¿Por qué muere Ofelia? ¿Por qué se entrega? ¿Fue un suicidio o un accidente? La tragedia de Shakespeare deja la tensión y la duda sobre la muerte de la doncella. Narrada por Gertrudis, la muerte de Ofelia es casi irreal y divina.

A lo largo de la investigación fue saliendo a la luz que esta misteriosa muerte es un motivo que ya aparecía en el pensamiento mítico: la muerte de la Diosa (doncella) para la renovación de la vida. Tal vez esa dimensión de lo femenino que Ofelia simboliza tiene que ver con las imágenes arcaicas de la divinidad femenina, con las diosas antiguas.

Más allá de mostrarnos las posibilidades del lenguaje poético como crítica o negación, Ofelia nos llevó a tocar un problema central para la comprensión de lo femenino y sus horizontes en el mundo moderno. A decir, la relación de la imagen poética con las imágenes míticas, la forma en que se manifiesta en su especificidad histórica la femineidad como arquetipo. Un análisis de Ofelia podría arrojar mucho si se interpreta desde esta perspectiva, en relación con otras imágenes similares de lo femenino para la mejor comprensión de este arquetipo y para la reconciliación de sus distintas aristas.

En esta tesis nos limitamos a hacer una relación entre Ofelia y distintas Diosas e imágenes míticas. Se planteó, siguiendo a Bachelard para quien “el mito es la fuente de la poesía”, que Ofelia da una imagen de lo femenino puesta en relación con los elementos naturales, como ya ocurría con las diosas mitológicas.

Como decíamos, el análisis nos llevó a plantear que Ofelia tiene que ver con una concepción sagrada de lo femenino que se ha desdibujado, que en ese sentido, aparece como una nostalgia, más tarde como un fantasma (en A. Rimbaud) o como la sombra de una fuerza (J. Gelman).

Encontramos que Ofelia, la doncella que muere en el lago, flotando como una flor acuática, entonando melodías antiguas y en presencia del sauce; muestra varios de los símbolos antiguos de lo femenino, entre ellos, nada menos que el de la doncella.

La muerte de agua simboliza, decíamos, un retorno a la madre, al origen. En el canto este simbolismo se hace más claro al hablarnos de una “armonía” con la naturaleza. Ofelia está al mismo tiempo absorta en sí misma y en la naturaleza, como si ella misma fuera ese río, como si su interior fuera ese río en calma al que se entrega “Como una criatura nacida para morir en su elemento” dirá Gertrudis.

El agua como un símbolo femenino, se asocia a la muerte como un retorno a la madre. Es también, en ese sentido, el elemento de la “regeneración”. La muerte de Ofelia, con la presencia del canto, nos remite también a una armonización de los ciclos, de vida y muerte.

Es imposible no ligar a Ofelia con las diosas del agua. En el análisis se habló de Namú (Diosa de la humedad en la mitología babilonia), pero de igual manera por su relación con el amor y la belleza se podría asociar a la Afrodita griega.

Por otra parte, al ver que la muerte de Ofelia era una muerte virginal y que su canto evocaba cierto “ritmo” de la naturaleza, además de la presencia de las flores, saltó a la luz su relación con la gran diosa doncella de la primavera: Perséfone.

Según Gilbert Durand, la obra de Shakespeare puede tener relación con rituales de las estaciones. La pareja de Ofelia y Hamlet estaría hablando de un cambio de estación, de la promesa de llegada de la primavera.⁴²⁹

Ya hemos planteado las coincidencias entre Ofelia y Perséfone y su relación con la mitología griega lunar de la diosa madre y doncella. No obstante, nos gustaría resaltar aquí otro aspecto. En la historia de Perséfone (Brote, doncella) y Deméter (madre), ambas manifiestan dos dimensiones de la feminidad. Según Baring y Cashford, son dos facetas de un mismo misterio: diosa madre y diosa virgen. Perséfone, la doncella, simboliza “la maravilla de la naturaleza renovándose perpetuamente a partir de la fuente que es ella misma”⁴³⁰. La virginidad, simbólicamente, nos habla un significado que nunca se revela por completo que actúa y se renueva encerrado en sí mismo.

No sobra mencionar que la interpretación “literal” de la virginidad y la castidad en tiempos de Shakespeare era la preponderante. El dramaturgo pone a su doncella en una muerte llena de flores, está presente la sensación de la promesa de renovación en esta muerte virginal. La virginidad o castidad retoma su antiguo significado. La Ofelia de Shakespeare muere hundida en su propio misterio, como decíamos, su muerte misma es una flor que nace.

En medio de la tragedia de Shakespeare, llena de intrigas y de asesinatos, el dramaturgo nos regala esta muerte “casi divina”, pareciera que la doncella se consuela a sí misma en la naturaleza. Podemos pensar que la fuerza de la imagen está en mostrar el momento “trágico” donde la doncella muere sin realizar su amor, también como la promesa de la armonía, la añoranza de algo distinto. Rimbaud, como buen romántico, la vio como la esperanza vaga de encontrar todavía a la naturaleza en consonancia con los propios misterios, de “liberar” nuestra relación con los sentidos.

⁴²⁹ Durand, Gilbert, “La mitocrítica paso a paso”, en *Champs de l’imaginaire*. Textos reunidos por Daniele Chauvin, ELLUG, Université de Grenoble, Francia, pp. 229-242, 1996 Traducción Blanca Solares.

⁴³⁰ Baring y Cashford, op. cit. p. 646

Shakespeare da un vuelco y muestra en otro sentido los valores “bien vistos” de la mujer de su tiempo, entre los que están como ya vimos la castidad. Del mismo modo ocurre con la “inocencia” que en las obras analizadas simboliza un acercamiento “libre de culpa” a la naturaleza, una entrega sin reservas al amor y al mundo de los sentidos. La inocencia no aparece en como una expectativa de alejamiento de los sentidos, ni la negación del cuerpo como “mancha” que impera tanto en el S. XVII como hasta finales del XIX, donde fue escrito el poema de Rimbaud. En los poemas a Ofelia la inocencia simboliza un acercamiento libre de culpas al mundo de las sensaciones como fuente de una sabiduría, como depositarios de una memoria. En efecto, Ofelia encuentra en las plantas propiedades para curar el alma, y al entregarse al lago recuerda los cantos antiguos.

Mencionábamos que Ofelia aparece como una intermediaria con la divinidad, como el personaje que aboga por los muertos, que brinda consuelo. Encontrábamos la relación de la “primera Ofelia” de la obra con la virgen María. No obstante, incluso cuando ya ha enloquecido, Ofelia busca dar consuelo con las flores, reza por su padre, lo llora y pide por todos los muertos. Su muerte parece igualmente una plegaria por la armonía, una melodía que armoniza con los ciclos del cosmos, específicamente aquí con el de la primavera.

En su relación con las imágenes míticas, también hallamos que Ofelia puede estar al lado de las diosas de la poesía, pues se relaciona con el canto, con la lira, con la memoria “corporal”. En ese sentido la ligábamos a la imagen de Erato y, en el poema de Gelman, con Mnemosyne y Leteo.

Otra conclusión importante es que Ofelia no muestra solamente las propiedades y símbolos de las diosas antiguas, sino la forma en que aparecen en el mundo moderno. Es decir, como una añoranza, casi como una ausencia. Los símbolos de las diosas antiguas están ahora presentes en una doncella “loca”, que no cabe en el mundo social. Esto podría hablarnos de una “ausencia”, los rasgos de la antigua diosa nos son extraños.

Si bien la muerte de Ofelia muestra la esperanza de una renovación, y que incluso poetas como Rimbaud y Gelman escriben a Ofelia como una “re-aparición” de una imagen milenaria, la imagen es tremendamente melancólica, lo que la distingue de las diosas antiguas. La muerte de Ofelia, la forma en que se desvanecen las ilusiones que mostraba al principio de la obra, el descubrimiento del amor, no se realizan. Ella que iba a ser una princesa, muere por accidente al descolgar su corona de flores. En uno de los diálogos Gertrudis expresa esta sensación de

melancolía ante un final que, pese a ser hermoso, produce la tristeza de los sueños no alcanzados de una armonía que no está en el mundo

Gertrudis: Una flor para la flor. Y yo que quería que fueras la esposa de mi hijo, quería llenar de flores tu lecho nupcial y no tu tumba.⁴³¹

Ofelia es el único personaje que en la obra, persiguió un ideal distinto del honor, la venganza, el poder. No obstante, su destino va a ser “trágico”, el mismo que el del resto de los personajes. La muerte, la única que cobra el sentido de “paz”, contemplación, reconciliación. Queda en el espectador, o en el lector, la sensación de una armonía y una paz ausentes en el mundo, de un despertar de la contemplación y en las sensaciones que aquí sólo son locura. Apunta Marcuse en uno de sus ensayos, que nos parece enmarca muy bien esta idea:

(...) la obra de arte “amarra” el movimiento destructivo de la realidad, porque tiene un “fin perpetuo”, pero esta es la estática de la realización plena, del descanso: el fin de la violencia; la esperanza siempre renovada que cierra las tragedias de Shakespeare, la esperanza de que el mundo pueda ahora ser diferente.”⁴³²

En el poema de Arthur Rimbaud se muestra también esta añoranza por una imagen “ausente” de lo femenino. Este poeta que desde principios de su obra declara su devoción a las diosas, encuentra en Ofelia esa imagen del misterio y recreación de la primavera. En los primeros poemas de Rimbaud, y por supuesto en *Ophelie*, notamos la añoranza de una imagen de lo femenino que se iba perdiendo en su contexto, y que tal vez continúa perdida en nuestro contexto contemporáneo.

En el Siglo XIX, donde se exalta aún más el rol social de la mujer como “belleza banal” y convenenciera, cuando se configura su papel “conservador” en la preservación de las costumbres de la alta burguesía, un artista como Rimbaud se lanza, motivado por los artistas románticos, a explorar la imagen de lo femenino como una fuente de creación, que es a su vez, una exploración en un aspecto de él mismo. El adolescente critica la concepción burguesa del amor, de las sensaciones mismas, de la naturaleza, y por supuesto, de la mujer.

⁴³¹ Shakespeare, William, op. cit.

⁴³² Marcuse, Herbert, Contra-revolución y revuelta, FCE, 1971, p. 119

En medio del Siglo XIX en el que se afianza el rol “conservador” de la mujer en la familia, y del otro lado se exagera el arquetipo de la *femme fatale*, Rimbaud recupera en Ofelia una imagen de lo femenino como “Cielo, amor, libertad y sueño”.

Rimbaud ve en Ofelia la fuerza de la primavera, el amor como creación. En el poema de Rimbaud se intensifica la relación de la doncella con la mitología lunar de regeneración. Simboliza el misterio, la dulzura e inocencia, pero no como algo complaciente con el mundo sino como una “apertura”, que a su vez rompe hacia otro conocimiento. Podemos pensar que Rimbaud mismo es Ofelia, que vio reflejada en ella la añoranza de libertad, de otra manera de mirar su cuerpo y sus sentidos, en medio de una de las sociedades más restrictivas y conservadoras de la burguesía europea.

Ya en el Siglo XX, Gelman verá en Ofelia también una suerte de “fuerza”. Como todo gran poeta, Gelman se sumerge en el tema de lo femenino. “El amante mundial” el poemario que abre la obra *Ofelia*, puede ser leído como un acercamiento a lo femenino a la mujer misma en distintas ciudades y contextos contemporáneos, pero desde una mirada poética, que en varios puntos lo pone en relación con las distintas épocas. Como ya se mencionaba, en la obra de este poeta el cuerpo femenino aparece tanto como un dolor histórico, como la añoranza de una armonía, de una sed de creación que este mismo cuerpo expresa.

Como esta tesis, el poema de Gelman surge en el contexto contemporáneo, donde la imagen de lo femenino está entre signos de interrogación. Si bien la expectativa social ya no pide que la mujer oculte su deseo, y que incluso se habla de una “liberación del cuerpo”, los discursos muchas veces tienen fines meramente instrumentales. Como bien mencionaban los teóricos de Frankfurt, la imagen de lo femenino tiende a empobrecerse en el marco de una sociedad que no profundiza incluso en las sensaciones placenteras o dolorosas, que banaliza el ámbito de la experiencia sin tomar en cuenta la relación que hay entre ésta y los significados compartidos del alma humana. Como mencionábamos en el apartado sobre Benjamin, “la experiencia” en el mundo moderno carece del acto de rememoración colectivo e incluso corre aislada de una cosmovisión.

Por ello se considera central la mirada a lo femenino que mujeres y hombres realizan desde el arte en el mundo moderno, desde esa ruptura, salen a la luz las carencias y horizontes de la mujer y de lo femenino en nuestro tiempo. Gelman encuentra en Ofelia una fuerza, la belleza

del cuerpo femenino recupera en su poema su vínculo con la capacidad de “rememorar” a través de los sentidos, de despertar las sensaciones olvidadas, de vivir ese duelo, ese cuestionamiento a la realidad que es la poesía misma.

Tal vez, como ya hemos insistido, Ofelia simboliza una dimensión de lo femenino olvidada en el mundo moderno que tiene que ver con la relación entre lo femenino y los ritmos cósmicos, con el sentido que guarda la feminidad ligada a una concepción cíclica de vida y muerte (simbolizada en la primavera). La feminidad se liga entonces a un genuino “recordar”, que enlaza la corporalidad y el alma humana, con la totalidad. Ofelia incluso simboliza la palabra como canto, como búsqueda (añoranza) de la armonía con lo inconsciente.

Este trabajo ha sido un intento por mostrar cómo la poesía ilumina la comprensión social de lo femenino. Adentrarse en esta imagen poética tan rica y que aparece reiterativamente en el arte ilustra sobre las necesidades y búsquedas de nuestro tiempo. La poesía no habla sólo de lo que “conscientemente” hemos alcanzado, sino también de los anhelos y aspiraciones difíciles de nombrar que las grandes obras poéticas rememoran.

“Los últimos 2000 e incluso 4000 años han sido testigo de la agonía del principio femenino, de la misma manera que han presenciado la creciente dominación de la naturaleza”⁴³³. Por mi parte concluyo que vale la pena adentrarse en las imágenes que recuperan el principio femenino ligado a una concepción distinta de la naturaleza. El estudio de lo femenino en la poesía y en el arte invita a preguntarnos de otra manera su significado para las mujeres y hombres de nuestro tiempo. Ofelia habló por sí misma y suscitó preguntas y reflexiones que no se esperaban al principio de esta investigación. Sólo queda esperar que hayan sido reflejados entre las líneas de este trabajo.

⁴³³ Barring y Cashford op. cit. p. 764



“El mundo es cuadrado” Marcos Límene (1999)

Apéndice.
Otros poemas a Ofelia

Rima VI (Gustavo Adolfo Bequer)

Como la brisa que la sangre orea
sobre el oscuro campo de batalla,
cargada de perfumes y armonías
en el silencio de la noche vaga.
Símbolo del dolor y la ternura,
del bardo inglés en el horrible drama
la dulce Ofelia, la razón perdida,
cogiendo flores y cantando pasa.

Ofelia (Miguel de Unamuno)

Rosa de nube de carne,
Ofelia de Dinamarca,
tu mirada, sueño o duerma,
es de Esfinge la mirada.

En el azul del abismo
de tus niñas — todo o nada,
—*¡ser o no ser!*—, ¿es espuma
o poso de vida tu alma?

No te vayas monja, espérame
cantando viejas baladas,
suéñame mientras te sueño,
brízame la hora que falta.

Y si los sueños se esfuman
—*el resto es silencio*—, almohada
hazme de tus muslos, virgen
Ofelia de Dinamarca.

Ofélia (Raimundo Correia)

Num recesso da selva ínvia e sombria,
Estrelada de flores, vicejante,
Onde um rio entre seixos, espumante,
Cursando o vale, túrgido, fluía;

A coma esparsa, lívido o semblante,
Desvairados os olhos, como fria
Aparição dos túmulos, um dia
Surgiu de Hamlet a lacrimosa amante;

Símplices flores o seu porte lindo
Ornavam... como um pranto, iam caindo
As folhas de um salgueiro na corrente...

E na corrente ela também tombando,
Foi-se-lhe o corpo alvíssimo boiando
Por sobre as águas indolentemente.

Ofelia (Rafael Herrera)

Bajas, dorada y gris, por la corriente,
oro y ceniza ya casi disuelta
como el sueño derrama por los ojos
su copa de sabores madurados.

Bajas, y el alma entera se estremece
húmeda ya de tu humedad tremenda
y por beberte toda desharía
su forma clara en lágrimas informes.

Estás bajando siempre del instante
en que te hiciste flor de mi destino
y el viento te arrancó de mi sembrado.

Que sea el agua leve a tus cabellos.

Mal pensamiento (Dulce María Loynaz)

¡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.

Ofelia (Rapsodias de antaño)

León de Greiff

Dolidas doncellas, morenas y rubias:
Morenas
De senos garridos
Y de bocas ávidas,
De blondas
Y verdes ojos de esmeralda,
De lánguidos labios sin sangre...!:
En torno del féretro
Donde viene Ofelia,
Los llantos sonoros
Y fúnebres cántigas,
Acaso no digan de luto
Que va por las almas...

Doncellas, doncellas
Morenas y rubias
Miradas ardientes
Y bocas lozanas,
Ojos extraviados
Y labios exangües...
Ofelia, la rubia
De ojos de esmeralda,
Ofelia,
La estrella más límpida,
La oveja más cándida!,
Que murió perfumando las ondas
Pérfidas y glaucas!,

Que regó con sus pétalos
Sonrosados y tibios,
Las indolentes aguas...
Que tronchó con sus manos inánimes
Los juncos y ramas
Y bendijo las linfas
Con la albura del cuerpo,
Con la albura del alma...!:
Ofelia la blonda,
Ofelia la pálida,
Murió de silencio,
Con las alas abiertas, los ojos
Abiertos, la pupila extática,
Mirando en las nubes
La amarga,
La amarga silueta del príncipe loco...
Murió de silencio
La cándida,
La cándida y rubia doncella
De ojos de esmeralda...

Los llantos sonoros
No dicen las ansias...:
Silencio es la nota
Que tremen las arpas...

Silencio en las bronces
De adustas campanas...

Silencio en el viento
Que azota su caja...

Silencio en las sombras
Que rozan su cuerpo...

Silencio, silencio...
Silencio, alimañas,
Felices gusanos
Que gustáis su sangre
Tan dulce, tan cándida...!

Silencio en los pinos,
Cipreses, acacias...

Silencio en los ojos
Que ya están sin lágrimas!

Silencio en las bocas
Que no gimen lánguidas
Melodías dolientes,
Amargas...!

Silencio en los labios,
Silencio...!
Silencio en las almas...!

1915

Monólogo de Ofelia, fragmento de “Die Hamletemaschine” (Heiner Müller)

Ofelia. Su corazón es un reloj.

OFELIA

Soy Ofelia. La que el río no pudo retener. La mujer ahorcada. La mujer con las venas cortadas. La mujer de la sobredosis EN LOS LABIOS NIEVE. La mujer con la cabeza en el horno de gas. Ayer dejé de suicidarme. Estoy sola con mis pechos mis muslos mis caderas. Destrozo las herramientas de mi cautiverio LA SILLA LA MESA LA CAMA. Destrozo el campo de batalla que fue mi hogar. Abro de par en par las puertas, para que pueda entrar el VIENTO y el GRITO DEL MUNDO. Destrozo la VENTANA. Con mis manos sangrando desgarré la FOTOGRAFÍA de los hombres que he amado y que me han utilizado en la cama en la mesa en la silla sobre el suelo. Le prendo fuego a mi cárcel. Lanzo mis ropas al fuego. Arranco el RELOJ de mi pecho que fue mi corazón. Salgo a la calle vestida con mi SANGRE.

Durand, Gilbert, La imaginación simbólica, Buenos Aires, Amorrortu, 1971

Durand, Gilbert, "Los símbolos nictomorfos" en Las estructuras antropológicas del imaginario : introducción a la arquetipología general , Madrid, FCE, 2005.

Durand, Gilbert, "La mitocrítica paso a paso" (1996), *Champs de l' imaginaire*. Textos reunidos por Daniele Chauvin, ELLUG, Université de Grenoble, Francia, pp. 229-242. Traducción Blanca Solares.

Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Paidós Orientalia, 1998, p. 14.

Foucault, Michel, Historia de la locura en la época clásica, México, FCE, 1967.

Gelman, Juan, De palabra, Madrid, Visor libros, 2002.

Gelman, Juan, Sidney West y otros poemas, Madrid, visor libros, 2004

Graves, Robert, Los mitos griegos. Buenos Aires, Losada, 1967.

Godwin, Jocelyn, Armonías del cielo y la tierra: la dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.

Hobsbawm, Erick, La era del capitalismo, Barcelona, Labor, 1987.

Hoffmannsthal, Hugo von, Carta de Lord Chandos, Madrid, Alianza, 2008.

Kenneth, McLeish y Urwin, Stephen, , Shakespeare, una guía, Buenos Aires, AH Editora, 1999

Lagarde, Marcela, Los cautiverios de las mujeres. Madre-esposas, monjas, putas, presas y locas, México, UNAM, 1993.

Lipovetsky, Gilles, La tercera mujer, Anagrama, 2002.

Laoutaris, Chrin, Shakespearean Maternities: Crises of Conception in Early Modern England, Edinburgh University Press, 2008.

Martinez Luciano, Juan V. [y otros.], Guía de Hamlet, Madrid, Fundamentos, 1987.

Montanaro, Pablo, Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia, Buenos Aires, Ediciones Lea Libros, 2006.

FUENTES

Bibliografía

Abeijon y Laufaci. La mujer argentina antes y después de Eva Perón, Buenos Aires, Cuarto mundo, 1975

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max, Dialéctica de la Ilustración, Madrid, AKAL, 2007.

Adorno, Theodor, “El lenguaje conjurado: sobre la poesía de Rudolf Borchardt” en Notas sobre literatura, Madrid, AKAL, 2003.

Adorno, Theodor, “Discurso sobre lírica y sociedad”, en Notas sobre literatura, Madrid, AKAL, 2003.

Adorno, Theodor, Teoría estética, Madrid, AKAL, 2005.

Bachelard, Gaston, “El complejo de Caronte. El complejo de Ofelia”, en El agua y los sueños, México, FCE, 1997.

Bachelard, Gaston, “Las aguas primaverales y el complejo de Narciso” en El agua y los sueños, México, FCE, 1997.

Bachelard, Gaston, “El instante poético y el instante metafísico” en El derecho de soñar, México, FCE, 1997.

Bachelard, Gastón, “Introducción”, en El aire y los sueños, México , FCE, 1997.

Bachelard, Gastón, “Introducción”, en La poética del espacio, México, FCE, 1965.

Baring Anne, Cashford Jules, El mito de la Diosa, México, FCE-Siruela (coedición), 2005.

Baudelaire, Charles, Las flores del mal, Madrid, Ediciones Orbis, 1997.

Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en Ensayos escogidos, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp. 132-162.

Benjamin, Walter, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en Ensayos escogidos, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp.7-62.

Benjamin, Walter "Sobre la facultad mimética", en Ensayos escogidos, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp.163-168.

Benjamin, Walter "La tarea del traductor", en Ensayos escogidos, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp.119-138.

Benjamin, Walter, Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia, Madrid, Taurus, 1973.

Benjamin, Walter. Imaginación y sociedad: Iluminaciones I, Madrid, Taurus, 1980.

Brunel, Pierre, "Ophelie" en Dictionnaire des mythes féminines, Rocher, 2011, Traducción de Rodrigo Villegas.

Brú, José (Comp) Acercamientos a Juan Gelman: Premio Juan Rulfo 2000. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000.

Beguín, Albert, El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, FCE, México, 1965.

Bonnefoy, Yves, Rimbaud por sí mismo, Caracas, Monte Ávila, 1975.

Buenaventura, Ramón, Arthur Rimbaud, Esbozo biográfico. Madrid, Hiperión, 1985.

Campbell, Joseph, Las máscaras de dios : Mitología primitiva, Madrid, Alianza, 1990.

Cassigoli Rossana, Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano, Barcelona, Gedisa, 2010

Cassirer Ernst, Antropología Filosófica, México, FCE, 2006.

Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain, Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 2007.

Duch, Lluís; Melich Joan-Carles; Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana 2/2, Trotta, Madrid, 2004.

- Muschg, Walter, "Locura" en Historia Trágica de la literatura, México, FCE, 1965.
- Niño, José Antonio, Del Parnaso al simbolismo, México, B. Costa-Amic, 1969.
- Oliva, Salvador, Introducción a Shakespeare, Barcelona, Península, 2001
- Postel, Jacques y Quétel, Claude (compiladores); "La locura sagrada en el Renacimiento" en Historia de la psiquiatría FCE, México..
- Rimbaud, Arthur, Poesías y otros textos, poesía Hiperión, Madrid, 2005.
- Rimbaud, Arthur, Poesías completas, Visor, Madrid, 2001.
- Rougemont, Denis de, Amor y Occidente, México, Leyenda, 1945.
- Salazar, Adolfo. La música en la cultura griega, México, El Colegio de México, 1954.
- Scarsing, Selene. Translating women in early modern England; gender in the Elizabethan versions of Boiardo, Ariosto and Tasso, Ashgate Publishing Co.Portland, 2011.
- Silato, Maricarmen, Juan Gelman: Las estrategias de la otredad. Heteronomía, intertextualidad, traducción, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996.
- Shakespeare, William, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1960.
- Solares, Blanca, Tu cabello de oro Margarete. Fragmentos sobre odio, resistencia y modernidad, México, Miguel Ángel Porrúa, 1995.
- Solares, Blanca, El síndrome Habermas México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, M. A. Porrúa, 1997.
- Solares, Blanca (editora), Yáñez Adriana, [y otros.], (coautores) Gastón Bachelard y la vida de las imágenes Cuernavaca, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2009.
- Starkie, Enid, Arthur Rimbaud, Madrid, Siruela, 1989.
- Steiner, Georg. "El milagro hueco", en Lenguaje y silencio: ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 120.

Steiner, George, Extraterritorial, Barcelona, Barral, 1973.

Zambrano, Marfa, Filosofía y poesía, México, FCE, 1987.

Hemerografía

Prado Zavala, Jorge J, *La máquina Müller: el drama como puesta en crisis de la historia*, en Acta poética No. 24-1: Poéticas del teatro, la música y la literatura, ISSN 0185-3082, pp. 185-203.

Nägele, Reiner, *Phantom of a corpse: Ophelia from Rimbaud to Brecht*, Comparative Literature Issue, The Johns Hopkins University Press, Vol. 117, No. 5. Pp. 1069-1082

Versión en la red:

<http://www.jstor.org/stable/3251679>

Tesis

Murphy, Jessica, *Pushing through Paradox: Conduct Literature and the Making of the Virtuous Woman in Early Modern England*, University of California, 2009 en www.proquest.umi.com

Documentales

Juan Gelman y otras cuestiones (México, Jorge Denti, 2005)

Sitios web

Wikipedia. *Hugo von Hoffmansthal* (en línea) Dirección URL:

http://es.wikipedia.org/wiki/Hugo_von_Hofmannsthal (Consulta octubre de 2010).

Discurso de Juan Gelman al obtener el premio Juan Rulfo 2000, en:

<http://www.juangelman.net/premios/premio-juan-rulfo-de-literatura-latinoamericana-y-del-caribe-2000/> (Consulta junio de 2011).