

## ¿SER O NO SER OFELIA?: EL ROL FEMENINO EN *HAMLET* DESDE SU DESENVOLVIMIENTO DRAMÁTICO Y SOCIAL

*¿To be or not to be Ophelia?: the feminine role in Hamlet from its dramatic and social development*

*María del Mar Rodríguez Zárate\**

### INTRODUCCIÓN

La obra dramática de William Shakespeare, *Hamlet*, no solo se ha conservado como una lectura obligada en diversas universidades, sino que aún constituye una parte trascendental dentro del llamado canon occidental y se sostiene como una pieza literaria fundamental en la dramaturgia universal. En una primera aproximación a la obra, es probable que la figura del príncipe sea el centro focal de nuestra atención analítica, siendo sus monólogos y su desarrollo dramático de suma complejidad, belleza y misticismo. Sin embargo, aunque la figura de Hamlet se presenta abrumadora, una segunda aproximación a la obra nos demostrará que no podemos subestimar a los personajes que circulan en torno suyo; y a quien menos debemos disminuir –frente a su grandeza– es a la figura de Ofelia.

Siendo una de las dos únicas mujeres en la totalidad de la obra, Ofelia es uno de los personajes más inadvertidos debido a su debilidad de carácter, su obediencia incuestionable y su casi patético final; lo que no parecen convertirla en una heroína<sup>1</sup> shakesperiana como lo fue Julieta al defender su amor, en una belleza equiparable como la de Miranda o en una ambiciosa sagaz como Lady Macbeth. Sin embargo, estudiando detenidamente su desarrollo dramático, Ofelia sostiene un paralelo sincrónico en el desarrollo del ser y de la existencia que sustenta el propio príncipe. Ambos deben enfrentar los designios de sus padres, carecen de figuras maternas sólidas, se ven divididos entre la obediencia y el ser individual y pierden finalmente la cordura frente a los embates de la vida. No obstante, debe llamar nuestra atención que el personaje de Ofelia se encuentra en una postura menos libre a la de su contraparte masculina, una que inminentemente estaba designada a combatir su cuestionamiento de forma ardua y casi imposible dentro de una época donde la mujer no jugaba un rol primordial en la sociedad. ¿Es por tanto su búsqueda una que debe cobrar mayor importancia en nuestro espectro analítico?

<sup>1</sup> Entiéndase *heroicidad/heroína* desde el punto de vista clásico, establecido por Aristóteles (1946) en la *Poética*, quien declara que en los hombres –transformados en lo trágico como héroes– se manifiesta un proceso de agnición: “es un inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o enemistad de los predestinados a mala o buena ventura” (p.16), misma en que “se dan casos en que lo es simplemente de una por otra, cuando consta claramente quién es una de ellas, y otros en que es preciso doble reconocimiento” (p.17).

El presente estudio pretende alcanzar una aproximación a la comprensión panorámica de Ofelia desde su interacción y desenvolvimiento sociodramático en torno a la figura del príncipe y el resto de los personajes; pero, a su vez, desde la femineidad, o la construcción de una definición de lo femenino por parte del entorno sociocultural e histórico, y su papel social en su contexto renacentista. Así, buscaremos aproximar la obra tanto en la forma (desde sus diálogos y apariciones escénicas) como en el fondo (desde su rol sociocultural, su femineidad y su contrapeso masculino), mediante un plano textual y literario que nos permita establecer un parámetro para confrontarnos con los siguientes cuestionamientos. De esta forma, adoptando una lectura descriptiva-analítica y por medio de bases teóricas contemporáneas (como el crítico norteamericano Harold Bloom) así como de estudios recientes literarios, feministas y psicológicos de la obra, como Capona (2004), Figueroa (2015), Guerra (2002), Osorio (2008) y Rochester (2016), se busca rescatar la importancia que tiene Ofelia dentro de la obra de *Hamlet*, no solo como figura para la visión de la femineidad de la época, sino como un equilibrio trascendental<sup>2</sup>, en la comprensión de la búsqueda de la identidad del ser humano.

#### ¿SER O NO SER UNA MUJER ISABELINA?: EL ROL SOCIAL Y LA FEMINEIDAD DE LAS MUJERES DE *HAMLET*

Ciertamente, en la época de la reina Isabel I y de Jaime I resulta imposible encontrar un concepto de femineidad que se aproxime al que hemos constituido desde la llegada del siglo XIX hasta nuestros días. Sin embargo, si analizamos dicha significación como la demanda a favor de la equidad a los hombres que les corresponde a las mujeres –quienes por culpa de la historicidad se han visto desventajadas en muchos ámbitos de la vida social–, podemos establecer un espíritu sumamente similar en el Renacimiento inglés. Como establece Rochester (2016), “ese reconocimiento, por supuesto no se asemeja a las campañas de la señora Emmeline Pankhurst por obtener para la mujer inglesa, entre fines del siglo XIX y los primeros decenios del XX, el derecho a votar” (p. 45), mas es posible percatarse de un aire propicio de igualdad de trato para la mujer, mismo que la propia reina Isabel representará de manera paradigmática, junto con lady Anne Clifford, la condesa de Pembroke, entre otras.

¿Pero cómo es que surge en Inglaterra este clima de equidad en una modernidad tan incipiente y en una sociedad tan dominada por el heteropatriarcado? Inicialmente, con el reinado latente de un aura católica, la mujer fue símbolo de dos conceptos en conflicto: por un lado su relación con Eva la hacía catalogar como el pecado mismo y

---

<sup>2</sup> Entendido desde la visión grecorromana del sino, siendo que la transgresión del mal (apasionamiento) de los hombres –por sus acciones y destino– debe terminar en una inevitable restitución del orden cósmico mediante el proceso trágico: “tal como lo relatan Hesíodo y Parménides, Diké se encuentra sentada a los pies de su padre y su misión será observar las ciudades para cuidar si algún hombre comete desorden, o sea, una violación contra el sentido ‘cosméticos’ que debe regir la realidad. Entonces, el sentido de la justicia es volver a reestablecer el orden roto por la hibrys, es decir, la pasión descontrolada de los mortales” (*Orígenes de la Filosofía y el Derecho de los Griegos*, en línea).

por el otro adquiriría una significación de adoración por medio del culto mariano. Sin embargo, tras la ruptura que infringe la Iglesia anglicana y el triunfo del amor cortesano, la mujer adquiere un trato de diosa; mas no deja de presentar una clara inferioridad frente al género masculino. No será hasta el ascenso del rey Jaime I y el triunfo de los intelectuales puritanos de clase media en la corte, que surgirá un movimiento que podría ser catalogado como claramente feminista tanto para las clases nobles como para sus súbditos.

Los puritanos no creían en las jerarquías, no solo como congregación sino en la totalidad de los seres humanos. Por tanto, pronuncian una cierta igualdad entre los sexos. Así, el poeta metafísico John Donne afirma que tratar a la mujer “como deidades era impío, y como demonios diabólicos. Convertirlas en amantes es cobarde, y en sirvientas innoble. Considerarlas como las ha creado Dios, como esposas, es a la vez piadoso y varonil” (citado en Rochester, 2016, p. 46). De esta forma, aunque la mujer no adopta un carácter de absoluta igualdad frente a los varones, al menos se consigue cierta categoría de respeto y reconocimiento, una que por lo menos la aleja de la pronunciada y malversada estigmatización. Será en esta identificación de la mujer como esposa que Shakespeare escriba a la mayor parte de sus heroínas femeninas proyectando en ellas las corrientes de pensamiento puritano de la época y el sentido de femineidad de las mismas dentro de los roles sociales que mantienen con otros personajes.

Por tanto, no parece sorprendente encontrar que las mujeres de Shakespeare denotan este aire de mayor libertad femenina, por lo que estas “no suelen aceptar el camino trazado por sus padres” (Guerra, 2002, p. 7). Así, lo normal es que las jóvenes shakesperianas se rebelen por amor, uno que parece más ligado al deseo de desposar que al sentimiento racionalizado de amar. De esta forma, Julieta desposa al enemigo familiar, Desdémona se une en una relación socialmente desigual con el moro y Miranda escoge a Fernando pese a los consejos de Próspero. Sin embargo, un cambio repentino se suscita dentro del drama de *Hamlet*, uno que demuestra que Shakespeare aborda la femineidad rebelde de la época con un matiz sumamente diverso. Ofelia y Gertrudis, las dos únicas figuras femeninas de la obra, se desenvuelven en un entorno claramente marcado por los roles masculinos. Por ello, el desarrollo de su femineidad y de su identidad personal se ve truncada por una clara opresión masculina, misma que demuestra que la aparente liberación de la mujer sigue siendo un asunto pendiente para la época.

Analizando la figura de Gertrudis, reina y por lo tanto madre del príncipe, encontraremos que el personaje se presenta como una figura que posee una libertad en cuanto a su desenvolvimiento social femenino. Debido a su posición de jerarca y a una personalidad desenfrenada e interesada, la reina está en control del rumbo de su vida y de su toma de decisiones, casi a la par de cualquier hombre en el reino de Elsinor. Así, pese a su carácter lascivo y su asociación culpable con el usurpador, Gertrudis sostiene su acto de infidelidad hacia su difunto esposo de forma serena y controlada. Cuando se dirige a su hijo Hamlet tratando el tema de la reciente muerte de su esposo, lo hace con un aire frío y pasivo, “REINA: Mi buen Hamlet, retira la noche de tu semblante y

vuelve tus ojos amables al rey de Dinamarca. Deja de buscar –tus párpados cerrados– entre el polvo a tu muy noble padre” (Shakespeare, 2012, p. 1.2.70-1), mismo que ciertamente enfurece al príncipe: “HAMLET: .../Todavía la sal de sus pérfidas lágrimas/ no ha cesado de fluir de sus ojos irritados,/ y desposada ya. ¡Oh, cuán perversa ligereza!/" (p. 1.2.154-6). Así, su infidelidad detona un claro sentimiento de libertad respecto de su sexualidad, que pareciera establecer que sus decisiones parten de una base plenamente libre y que ella está en pleno dominio de su identidad sin importar el rol social femenino que el reino espera de ella. Sin embargo, esta empoderada femineidad y libertad del prejuicio social, se ve irrupida por una cuestión sumamente intrínseca a su ser: el sometimiento interesado.

Gertrudis, como mujer, no tiene una identidad sólida y libre que la haga desafiar al sistema de femineidad de su entorno social. Aunque tome decisiones que van en contra del modelo femenino de la época, sin importar la opinión del reino o la de su hijo, estas elecciones no nacen de un ambiente de pleno ejercicio libre e igualitario con su contraparte masculina. Finalmente, Gertrudis termina siendo una mujer que se mueve por el interés y la manipulación de los hombres que circulan en su entorno; es chantajeada en múltiples ocasiones por su marido y su hijo: “REINA: Habéis ofendido gravemente a vuestro padre, Hamlet. HAMLET: Madre, vos habéis ofendido gravemente al mío” (Shakespeare, 2012, p. 3.4. 9-10), lo que la mantiene dividida entre sus dos amores. Esto se hace sumamente evidente en la confrontación que sostiene con Hamlet, donde pierde toda su fuerza de matriarca y de mujer decidida frente al impulsivo coraje de su hijo, quien cuestiona su libertad y decisiones respecto del rey Claudio. Así, Gertrudis no puede más que someterse a los dictámenes de Hamlet y responder “GERTRUDIS: ¿Qué debo hacer?” (p. 3.4.178). Como establece Guerra (2002), “Ilegamos a sentir pena por Gertrudis, más tonta y con más ganas de tener un marido que realmente mala” (p. 161), se trata de una figura que claramente se enclaustra en el prototipo de mujer como esposa y cuya identidad se sostiene basado en este factor que simplemente no la libera y la esclaviza de la voluntad masculina.

Por su parte, Ofelia se presenta como un contrapeso en cuanto a la representación de los excesos en los modelos de femineidad de la época. Si en Gertrudis encontramos una libertad femenina empoderada, pero que finalmente es sometida al capricho masculino, en Ofelia hallaremos todo lo contrario: el modelo del recato femenino en una obediencia incondicional e incuestionable que terminará por liberar su yo femenino e individual de forma corrosiva. Ofelia se desarrolla en un ambiente tan masculino como el de Gertrudis, no cuenta con una madre que la oriente y su padre es bastante manipulador en sus modos. Sin embargo, la joven se presenta inicialmente en la obra como una mujer que ha tomado prudentemente sus decisiones íntimas. Ha amado al príncipe a expensas de su padre y de su hermano y defiende que, aunque tomará en cuenta sus consejos, ellos no pueden recriminarle cuando sostienen una doble moral: “OFELIA: ...no hagas como ciertos eclesiásticos/ que muestran el espinoso camino de la gloria/ mientras que, libertinos, jactanciosos,/ siguen ellos la senda florida

del placer/ ignorando su propio consejo” (Shakespeare, 2012, p. 1.3.47-51). Así, de forma admirable y valiente, parece que Ofelia cuenta con una construcción de femineidad sólida e independiente del discurso heteropatriarcal, una que busca la demanda prudente de igualdad.

Sin embargo, esto se viene abajo por la fuerte manipulación y opresión que ejerce su padre en torno a ella, misma que no busca en realidad es el bien de su hija por amor sino sus intereses personales. De esta forma, su padre la convencerá no solo de dejar a Hamlet, sino de mostrar su correspondencia íntima y hasta de tenderle una trampa: “[al rey Claudio] POLONIO: “Cuando vuelva a hacerlo, haré que mi hija se le aproxime. Vos y yo nos esconderemos tras los tapices para presenciar su encuentro.” (p. 2.2.164-6). El poder que tiene Polonio en cuanto a su intimidad es tan potente que cambia por completo su actitud en torno a su medio social, haciéndola dócil y utensilio de Gertrudis, del rey y hasta de él mismo. Más, no solo será su padre quien la haga perder su identidad y su centro hasta llevarla a la demencia total. La figura del príncipe también ejerce una fuerte opresión de su libertad como mujer. Hamlet es quien enloquece a Ofelia porque su conducta, misma que es conducida por su egoísta sed de venganza, hiere profundamente la valía de la joven como ser y como mujer, “HAMLET: Bello pensamiento entre las piernas de una doncella” (p. 3.2.120), defraudándola así como amante y ofendiéndola de manera muy cruel.

De esta forma, cuando Figueroa, al presentar a Ofelia como “una doncella tierna, inocente, juguete del orden establecido, chivo expiatorio del sometimiento de la mujer ante los varones –rey, padre, hermano, Hamlet–, quienes la manipulan y usan sin misericordia para conseguir sus caprichos personales” (Figueroa, 2016, p. 197), acierta en la confirmación de su escasa situación de libertad social, individual y femenina. La locura, que termina desahuciando al personaje al olvido y a un deplorable final, parece ser la única salida hacia una libertad lejos de la opresión del heteropatriarcado que la rodea. Será por medio de la demencia donde Ofelia sea, por fin, una mujer libre y donde su femineidad encuentre un escape frente a sus limitantes sociales. Sin embargo, se trata de una emancipación que estaba destinada a perecer casi de inmediato, porque ello no tiene cabida en el rol social que permea a la mujer del Renacimiento inglés. Es una femineidad que se ahoga entre las aguas de la demencia, una que muere en los extremos modelos femeninos y en la opresión masculina del afamado siglo XVII.

#### OFELIA Y HAMLET: LA SINCRONÍA FEMENINA Y MASCULINA DE SU EXPLORACIÓN DEL SER DESDE SU DESARROLLO DRAMÁTICO

Si bien hemos establecido que la femineidad e identidad de Ofelia en gran parte se fundamenta en el esclavizante modelo femenino de la época isabelina, una segunda exploración de su ser –como persona y mujer– puede ser aproximado desde su desenvolvimiento dramático. Analizando su desarrollo durante el transcurso de la obra y su trágico desenlace, parece interesante percatarnos que su proceso dramático guarda una sincronía paralela respecto de las transiciones que sufre el personaje del príncipe.

Hamlet y Ofelia inicialmente se presentan como figuras bien posicionadas, con vidas prolíferas y futuros prometedores. Si bien las penas existen por la partida de Laertes y la muerte del rey, hay un aura de “normalidad” en su comportamiento. Sin embargo, la aparición del fantasma y las presiones de Polonio llevarán lentamente a los personajes a un límite del ser que exige el cuestionamiento de la identidad y del yo individual frente a la expectativa social. Es ahí donde la locura, una claramente elegida y la otra padecida irremediamente, tomarán control sobre los personajes y los arrastrarán a la fatídica muerte y por esta razón a la inexistencia.

Un primer indicio de esta sincronía yace en la presentación dramática de dichos personajes al inicio de la obra. Mediante su lenguaje notamos que Hamlet detona un fuerte resentimiento en contra del matrimonio de su madre y un profundo dolor por su padre, pero aún no presenciamos un lenguaje de confusión que nos aproxime a su futuro desequilibrio intencional. Así, pese a sus terribles palabras de dolor: “HAMLET: .../a más de todas las formas, modos y clases de sufrimiento,/ pueden descubrir mi estado de ánimo” (Shakespeare, 2012, p. 1.2.82), notamos que mantiene recato y obediencia frente a los designios de su madre: “HAMLET: Haré cuanto pueda por complacerlos” (p. 1.2.120), pero un resentimiento rebelde finalmente domina más su espíritu: “HAMLET: .../—¡Dios! Una bestia privada de razón habría/ llevado luto más tiempo— ... casada con mi tío,/ el hermano de mi padre” (p. 1.2.150-2). En un paralelismo, Ofelia también se presenta con un lenguaje que no da indicios de un desequilibrio absoluto. Hay, como en el príncipe, un sentido de la rebeldía en sus palabras que parece dominar más que la obediencia. Esto se manifiesta en su respuesta a los consejos que su hermano Laertes le ha dado respecto de Hamlet: “OFELIA: Guardaré el sentido de esos buenos consejos/ como custodia de mi corazón. Pero, hermano mío,/ no hagas como ciertos eclesiásticos/ que muestran el espinoso camino de la gloria/ mientras que, libertinos, jactanciosos,/ siguen ellos la senda florida del placer” (p. 1.3.45-50). Sin embargo, este espíritu rebelde se viene abajo tras el regaño de su padre donde vemos que la tristeza llena el espíritu de Ofelia, quien no tiene más remedio que obedecer y olvidar su amor por Hamlet: “OFELIA: Os obedeceré en todo, señor” (p. 1.3.136). De esta forma, notamos que ambos parten de un desánimo por las diferentes circunstancias (el casamiento de Gertrudis y la renuncia al amor de Hamlet, respectivamente) y deben solventar sus ánimos de rebeldía por los designios de sus mayores, posicionándolos en un duelo frente a la voluntad de otros y su yo emergente.

No obstante, parece interesante observar cómo esta afrenta interior florecerá por medio de la locura que ambos personajes enfrentarán, aunque reflejando el fuerte papel que tiene la femineidad y la masculinidad en dicho proceso de liberación; una no física sino del carácter individual y del yo en libertad plena, desde su intimidad y en reflejo directo con su entorno social. A partir del segundo acto, es interesante percatarnos que la disposición del material dramático sufre un cambio trascendental, donde “la supremacía del *dentro* sobre el *fuera* es patente” (Pérez Gallego, 2012, p. 27), siendo así que a partir de este acto solo nos resta una escena en el exterior por cada secuencia a

diferencia del primero, donde encontramos tres escenas al aire libre. Esto parece denotar que los conflictos externos de la obra han pasado a un segundo plano en comparación con la afrenta interna que sufren ambos personajes, misma donde reinará un claro lenguaje de confusión y un aura de desequilibrio. Mas, dicha interiorización que claramente busca el descubrimiento del ser frente a las expectativas sociales y la consolidación liberada del yo, parece emerger con mayor fuerza y dominio en el personaje de Hamlet. Mediante el lenguaje notamos que la locura del príncipe no es un padecimiento irreversible donde su capacidad de raciocinio ha sido violentada, sino que se trata de todo lo contrario: es una locura elegida que nace de un acto plenamente voluntario y consciente. Él mismo justifica sus futuros actos frente a Horacio: “HAMLET: .../por muy extraña que os parezca mi conducta/ (y quizás en lo sucesivo considere oportuno vestirme de lunática actitud)” (Shakespeare, 2012, p. 1.5.170-2), estableciendo que su locura es una decisión fingida que le permitirá aislarse lo suficiente de su entorno social y de sus expectativas. Sin embargo, este aislamiento también le permite tomar acciones concretas, como establece Osorio (2008), “la locura lo lleva del desconcierto de ‘sí mismo’, y de la pregunta moral por la identidad al desafío de actuar. Sin duda la locura de Hamlet es una locura lúcida” (p. 2). Así, su lenguaje lunático oscila como un péndulo entre la razón y la irracionalidad, pero siempre de forma elegida y voluntaria. Con Polonio, por ejemplo, notamos que sus juegos sostienen un discurso pensado y premeditado: “HAMLET: ¡Oh Jefe, togado de Israel, cuán grande era tu tesoro...” (Shakespeare, 2012, p. 2.2.418-9), es una broma intelectualizada que se disfraza de locura, una que ciertamente le permite actuar a favor suyo, liberándolo de la opresión de su entorno y dejando emerger su yo en todas sus capacidades.

Ofelia, quien también afronta un duelo interno entre lo que demanda su entorno y los designios de su voluntad, no sostiene un proceso filosófico de su ser y de su identidad, pasando directamente a la explosión de una locura que claramente no es elegida y que no parece llevarla a la acción y concretización de su yo. ¿Por qué si ambos personajes parten en un inicio de condicionamientos sumamente similares existe esta clara diferencia? Pareciera ser que una posible respuesta a dicho cuestionamiento se encuentra en los conceptos de femineidad y masculinidad que resuenan en el lenguaje de ambos personajes. Como establece Daniela Cápona (2004), “mientras lo femenino existe en el territorio del silencio, de lo privado y de lo oral (en caso de enunciar discurso), el ámbito masculino existe en terreno de lo público y de lo enunciativo por excelencia” (p. 20), en Ofelia notamos que su conflicto siempre se encuentra inmerso en el silencio de lo privado, ya que solo en él ella puede aislarse de la obediencia que debe a su padre y de las exigencias sociales que debe guardar como mujer. Sin embargo, lentamente los requerimientos del mundo que la rodean van empujándola a abandonar su yo emergente y a ceder su voluntad a las manipulaciones masculinas de los seres queridos que conforman su mundo: “la libertad de determinarse a sí misma se limita y sus posibilidades se estrechan hasta el punto que la identidad de sí se configura según la exclusividad del querer-ser-querida” (Figueroa, 198). Así, su único monólogo, tras su

enfrentamiento con el príncipe, muestra que sus actos no fueron plenamente voluntarios: “OFELIA: .../¡Y todo arruinado!/ Y yo la más infeliz, miserable de las mujeres,/ yo que he sorbido de la miel de sus dulces votos,/” (Shakespeare, 2012, p. 3.1.159-61), su infelicidad yace no solo en la pérdida de Hamlet sino en la traición que ella hace de su yo, cada vez más diluido por la opresión masculina y su necesidad de reconocimiento y cariño por dicha contraparte.

Así, el personaje cae en una locura irremediable y explosiva tras la muerte de su padre –quien ejercía como un pilar de su identidad y de su ser–, la ausencia de su hermano Laertes y la falta de apoyo del rey Claudio. Sin embargo, notamos que en esta locura su pasividad se rompe y por fin se da una especie de liberación de su yo oprimido. Como establece Osorio (2008), “Ofelia libera su silencio, enseña su cuerpo oculto; su habla es de un lirismo peligroso, figurativo, sexual y promiscuo” (p. 3), se trata de un estallido de todo aquello que yacía confidencial e inmerso en su intimidad oprimida. El pasaje de las flores y sus diversas canciones muestran claramente un lenguaje liberado de las ataduras, uno que como establece el propio Horacio habla más verdades que mentiras: “HORACIO: .../Sus palabras son absurdas:/ pero aún sin forma, lo que dice hace reflexionar/ a quienes la escuchan” (Shakespeare, 2012, p. 4.5.7-9). Así notamos que de un lenguaje recatado y temeroso de expresar su opinión propia, pasamos a un lirismo desenfrenado: “OFELIA: ¡Ya despierta el galán, ya se viste!/ Abre la puerta y la invita/ Ella, inocente, claudica,/ y deja atrás su virtud” (p. 4.5.52-5), mismo que muestra temas que, para la época, no podían ser más que blasfemias inquietantes que había que reprimir en lo privado. ¿Pero qué tan libre es verdaderamente esta locura que ha privado de razón a Ofelia y que no parte de la decisión consciente? ¿Realmente es equiparable a la heroica locura de Hamlet que busca redención, venganza y castigo? Ciertamente, la locura de Ofelia es una pobre liberación, una sumamente triste y poco benéfica porque sigue sin partir de una base enteramente libre y está condicionada a su entorno social. Se trata de una liberación de su yo –tanto individual como femenino, en lo íntimo y social– que, contraria a la de Hamlet, no sirve para la acción y la maduración del ser, sino para la muerte, el ahogamiento y la perdición. Como establece Osorio (2008), “para Ofelia su locura es la única salida, la evasión de la realidad insostenible” (p. 3), es un escape y no un logro, por lo que tendemos como espectadores a compadecer a Ofelia sin verla como una figura femenina heroica.

La muerte de Hamlet y de Ofelia demuestra finalmente esta situación. Mientras que la joven doncella se quita la vida al ahogarse en un río, la muerte del príncipe es una batalla épica de justicia que termina en un festival cruel y sádico. Hamlet muere sabiendo que pudo concretar su objetivo, en una situación heroica y viril, donde su propio enemigo, el príncipe Fortimbrás, es capaz de rendirle honores y reconocer su grandeza: “FORTIMBRÁS: .../Que a su paso sea saludado/ por sus méritos, con música marcial/ y los ritos que corresponden a un guerrero/” (Shakespeare, 2012, p. 5.2.405-7). Así, la muerte del príncipe –como un rol masculino valiente, filosófico y heroico– demuestra que finalmente Hamlet muere liberado de las ataduras de su entorno social, haciendo victoria de su yo y de la pregunta existencial del ser que él plantea. ¿Pero qué nos demuestra el



lirico suicidio en soledad de Ofelia? ¿Se trata así de una liberación social y femenina ahogada en las aguas del fracaso? Si miramos atentamente la forma poética desde la que perece Ofelia, notaremos que en su muerte yace una belleza que eleva su condición deplorable hacia una reminiscencia de un heroísmo laureado y homenaje similar a la del príncipe: “REINA: Allí donde en el río crece un sauce recostado que refleja hojas blancas en el agua cristalina. Allí, mientras tejía fantásticas guimaldas de ranúnculos, ortigas, margaritas y esas flores alargadas...” (Shakespeare, 2012, p. 4.7.169-75). Sin embargo, esta magnificencia se quebranta y se abandona en su entierro, donde advertimos que socialmente hay un intento por subyugar su figura; por esconder su discurso lunático liberador y su escape de una realidad opresora e insostenible. Así, frente a la simplicidad de su sepelio, Laertes no puede más que protestar al sacerdote: “LAERTES: ¿Es esta toda la ceremonia?” (p. 5.1.232), demostrando que la memoria de Ofelia quiere ser enterrada con agilidad y sin acaparar la atención. Hay una urgencia por ahogar su existencia y su liberación del yo por medio de la locura y el suicidio. Pero ¿por qué temer tanto a la liberación de una joven lunática? ¿Para qué empobrecer una muerte que logra por un instante alcanzar una emancipación del yo femenino? Porque tal y como establece Osorio (2008), “esta imagen de mujer libre no podía durar mucho en el siglo XVII y su destino era morir” (p. 3). La muerte de Ofelia –que los personajes de la obra intentan someter en un entierro simple y justificando una pérdida de la razón inútil y deplorable– realmente viene a resaltar lo que precisamente quiere ser ahogado. Ofelia es un personaje cuya liberación parte de un entorno social más esclavizante que el del príncipe por su condición femenina. Aunque la locura fue el único remedio para la emergencia de su yo, se trata de un desajuste que desafía el orden social, encontrando un espacio heroico e inimaginable que inquieta a los reyes de Dinamarca y que debe despertar en el espectador un mayor interés. Ofelia es una heroína en el silencio, una que no puede ser ahogada por la masculinidad de Elsinor ni por las ataduras de lo patético.

## CONCLUSIÓN

Unificando el aspecto social y dramático que hemos explorado anteriormente, parece imprescindible indagar en los siguientes cuestionamientos: ¿es posible afirmar que el personaje de Ofelia sostenga una exploración de su ser femenino y humano frente a los esclavizantes roles sociales de la época y su oscurecimiento dramático en torno a la absorbente figura de Hamlet? ¿Es la locura de Ofelia y su desarrollo trágico un verdadero proceso catártico y heroico de la liberación del yo personal-femenino o realmente nunca se logra una consolidación de su identidad fuera del espectro sociodramático?

Ciertamente, la eminencia de la figura de Hamlet “no ha sido disputada nunca” (Bloom, 2002, p. 398). Se trata de un personaje cuya reflexión filosófica no deja de maravillar sobremanera al lector y que cobra el centro de la atención dramática por su heroicidad, su locura lúcida y su melancolía. Sin embargo, parece imposible vislumbrar un *Hamlet* que carezca de la presencia lírica, inocente y desgarradora de Ofelia; un ser que no tiene más remedio que caer en una locura devastadora para sacar una expresión

liberada de su sino y de su condición femenina, una que sin lugar a dudas yace de una situación menos libre a la del príncipe. Así, pese a que su camino carezca de la grandeza filosófica de su contraparte masculina –por su obediencia perpetua– y su muerte nos remita más a una locura pobre e inútil por no conseguir la acción del yo emergente, no podemos negar que se trata de una tarea noblemente trágica. Ofelia lucha una afrenta encarnecida entre su yo y el orden social que se libera de forma suicida en la locura y logra la redención tras una muerte lírica y bella. Es un personaje que debe llamar nuestra atención y desmoronarnos mediante su lirismo, sometido a un ahogamiento por parte de las fuerzas sociales y dramáticas que la rodean, mismas que la sentencian a sentimientos piadosos y no trascendentalmente heroicos como es debido.

Así, la bella Ofelia nos demuestra la crueldad de un mundo que exige una obediencia ciega como garantía de una vida prolífera y satisfactoria, misma que después traiciona otorgando sufrimientos no esperados e imposibilitando la elección de otro camino al suprimir la identidad del ser a un escape de terribles consecuencias. ¿Quiénes somos?, se pregunta Ofelia, ¿actores encadenados a un rol enajenante o locos libres de toda atadura? Quizás la joven doncella nunca logró una plena concretización personal de dichas cuestiones en su desarrollo sociodramático porque, aún y en su locura, esta nunca dejó de ser una esclava de un entorno masculino que supo sepultar su lirismo lleno de verdades. Sin embargo, el personaje reparte estas cuestiones como una flor más de despedida, una que nos cede el cuestionamiento a nosotros mismos con el afán de que no permitamos, en nuestro camino, que las aguas del mundo inunden nuestro sino único y trascendental.

Universidad de Monterrey\*

Ignacio Morones Prieto 4500, Monterrey, Nuevo León (México)

ma\_delmar@msn.com

#### OBRAS CITADAS

- Aristóteles (1946). *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. México: Universidad Autónoma de México.
- Bloom, Harold (2002). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- Cápona Pérez, Daniela (2016). *Ofelia o el mal imaginario. Estudio de la evolución del personaje de Ofelia en tres obras dramáticas desde una mirada de género*. Tesis. Universidad de Chile, 2004. Repositorio Universidad de Chile. En línea. 4 junio 2016. [http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2004/cazona\\_d/sources/cazona\\_d.pdf](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2004/cazona_d/sources/cazona_d.pdf).
- Figueroa C., Gustavo (2015). *El camino a la locura: Ofelia en el arte de Shakespeare*. Revista Chilena de Neuro-Psiquiatría. 4 junio 2016. <http://www.scielo.cl/pdf/rchnp/v53n3/art07.pdf>
- Guerra Bosch, Teresa (2002). *Ophelia, una heroína diferente, y otras cuestiones de Hamlet*. Universidad De Las Palmas De Gran Canaria. En Línea. 4 junio 2016. [http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/4196/1/0234349\\_00008\\_0007.pdf](http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/4196/1/0234349_00008_0007.pdf)

- Osorio Vargas, Jorge (2016). “Orígenes de la Filosofía del Derecho y de los griegos”. Universidad Salesiana Boliviana. 26 Nov. 2016.  
<http://virtual.usalesiana.edu.bo/web/conte/archivos/1709.pdf>
- (2008). *El juego de mundo en Hamlet*. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana. 4 junio 2016. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30501914>
- Pérez Gallego, Cándido (2012). *Introducción a Hamlet de William Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- Rochester, Howard (2016). *Shakespeare, el feminismo y el disfraz*. Biblioteca Virtual Colombiana. 4 de junio 2016. <http://bibliotecavirtual.omeka.net/items/show/3295>
- Shakespeare, William (2012). *Hamlet* (Trad. Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer). Madrid: Cátedra.