

Rimbaud lee a Shakespeare: sustratos de antilirismo en el poema “Ofelia”

De la Ofelia isabelina a la Ofelia decimonónica

Los interrogantes que emergen de un mapa analítico que relaciona a la enamorada de Hamlet –el príncipe de Dinamarca que da nombre a la conocida tragedia de William Shakespeare– con el objeto de la voz lírica del poema de Arthur Rimbaud son tan numerosos como inevitables. ¿Qué inquietudes intelectuales y sociales conducen al poeta del siglo XIX a releer y rescribir en 1870 –su período de producción temprana– a uno de los personajes femeninos de la obra inglesa compuesta entre 1599 y 1601? ¿Será que la Ofelia del bardo ofrece, en el marco de la pieza teatral, material para la composición en verso? ¿Cómo se apropia la Ofelia francesa de la joven trágica y los sucesos que la atañen en el proceso de condensación de sentidos que supone el quehacer poético? ¿Cómo se instala el poema “Ofelia” en el corpus rimbaudiano?

La crítica ha señalado que las líneas poéticas en torno a la joven de final fatídico constituye una de las expresiones líricas por excelencia de Rimbaud, caracterización que lo aislaría de la serie posterior, inscrita en lo que puede concebirse en términos de una poética del horror. Al respecto, observa Revière: el joven literato “rechaza todo en bloque” (2012: 32). Y especifica: “se levanta contra la condición humana (...). Lo insoportable está en todo, para él. Vivir, ¡ese es el horror!” (32). La repulsión y el hastío por la vida humana impregnan los versos del escritor y conducen su escritura hacia lo escatológico, lo blasfemo, lo subversivo: aquello que se resiste a constituirse como material artístico –tal como lo relativo a la ultratumba, lo sucio y desagradable, la injuria y lo que trastorna la moral burguesa– es, por esa razón, objeto de su trabajo poético. Dadas estas inquietudes temáticas, la labor del poeta francés se piensa como expresión antilirica. Broda reseña que el lirismo se corresponde con “una invención del romanticismo alemán, el romanticismo de Jena” (2006: 16). Y agrega: “En efecto, es con los hermanos Schlegel, Schelling, Hegel, etc... cuando aparece (...) la definición del lirismo como género subjetivo” (16). Esta concepción reduce la poesía a la expresión yoica: la actividad poética consiste en la emergencia de las emociones del yo en una superficie versificada, emociones que se pretenden genuinas y que constituyen material poético bello, propicio para el quehacer artístico. El desarrollo de Rimbaud como poeta confirma su oposición al lirismo así concebido, como lo indica la carta a su maestro Georges Izambard en mayo de 1871:

En el fondo, usted no ve más que poesía subjetiva en este principio suyo: su obstinación en reincorporarse al establo universitario –¡perdón!– así lo demuestra. Pero no por ella dejará de terminar como uno de esos satisfechos que no han hecho nada, porque nada quisieron hacer. Eso sin tener en cuenta que su poesía subjetiva siempre será horriblemente sosa.

La afirmación del escritor adquiere carácter programático: la impronta insípida del lirismo se debe a su interés exclusivo en una subjetividad que carece de riqueza poética. Desde esta perspectiva, el texto compuesto en 1870 sobre la enamorada del heredero del trono danés, en tanto parece recuperar el estado emocional del yo lírico en relación con la muchacha de la pieza shakespeariana y desestimar la poética del horror propia de Rimbaud, se presentaría como una excepción a la modalidad compositiva que el joven francés desarrolla con posterioridad.

No obstante, una serie de elementos claves de “Ofelia” despierta sospechas respecto de la tajante división que lo separaría del resto del corpus de Rimbaud. La propia arquitectura del poema diseña una secuencia de pequeños gestos contestatarios que instalan el poema en la línea antilírica que de modo sistemático el escritor explota y explora ulteriormente en su poesía: la primera sección evidencia la elección de la muerte como objeto de escritura poética y anticipa una carga erótica que se explicita en el segundo momento, en el que se reivindica a una joven cristiana que –se sugiere en *Hamlet*– ha cometido suicidio; una instancia final, por su parte, suscita reflexiones sobre una forma de la escritura poética que se eleva por sobre la expresión de emociones yoicas. Es así como “Ofelia”, lejos de presentarse como un texto aislado y excepcional respecto de la producción rimbaudiana, visibiliza el germen del antilirismo que caracteriza la estética del poeta francés. Pondremos en juego esta hipótesis de lectura a partir de tres ejes: la configuración del escenario de muerte como primera forma de inscripción de lo antilírico; la caracterización del personaje de Ofelia como un sujeto que se rebela a la construcción ofrecida por el bardo inglés; finalmente, la configuración del yo poético y de la dimensión metapoética en torno al estatuto de la poesía como *locus* de afianzamiento de los gestos antilíricos esbozados en los dos primeros momentos del poema. Tanto el texto de Rimbaud como el de Shakespeare serán citados en español; las referencias extraídas del primero corresponden a la traducción al cuidado de Javier del Prado en *Poesías Completas* de la editorial Cátedra, y los fragmentos que remitan a *Hamlet* han sido traducidos por Pablo Ingberg para la Editorial Vitae.

“Hace ya miles de años”: presente y pasado de la labor poética

“Ofelia” se reconoce tributaria de *Hamlet* a partir del tiempo de enunciación de la voz lírica, en virtud del cual se construye a sí misma en la primera sección del poema. El yo poético se instala en un presente que tiene una doble función con dimensiones poética y metapoética: por un lado, el aquí y el ahora de la enunciación tienen una función selectiva, ya que eligen con precisión las escenas de la pieza shakespeariana en donde situarse; por otro, el presente de enunciación se despliega en una arista descriptiva, puesto que las coordenadas temporales se tornan objeto de escrutinio poético. A partir de esta doble vertiente, la voz del texto lírico no solo se embarca en un quehacer artístico, sino que reflexiona sobre él y sus modalidades. En este sentido, el primer momento que propone el poema da cuenta de la elección del acontecimiento que opera como objeto artístico –la muerte de la enamorada del príncipe danés– y ofrece una detallada descripción del mismo que articula cavilaciones en torno al estatuto de la poesía y de la figura del poeta. Una segunda zona del poema interpela al propio personaje de Ofelia, mediante lo cual Rimbaud explicita su lectura de la pieza shakespeariana. Finalmente, la última sección revela, gracias a procedimientos de autorreferencialidad, que el trabajo sobre la joven del bardo inglés no pretende una mera recreación de su figura, sino que observa en ella la condición de posibilidad de generar una nueva forma de poesía.

Los versos iniciales transportan al lector al momento en que Ofelia flota sobre las aguas que la han ahogado, instancia respecto de la cual la voz lírica se constituye como testigo directo. Así, el poema revive la inmediatez de un episodio ambientado en la Dinamarca medieval y que, en la tragedia de Shakespeare, solo es referido brevemente por los sepultureros (V, i) y por Gertrudis (IV, vii, 166- 182). Relata la madre de Hamlet en un extenso parlamento:

Hay un sauce que crece diagonal a un arroyo;
Muestra sus claras hojas sobre el agua espejada;
Allí hizo ella fantásticas guirnaldas de cuclillos,
Ortigas, margaritas y esas largas purpúreas
Que los sueltos pastores nombran groseramente
Mas las frías doncellas llaman dedos muertos.
Subió a colgar de ramas pendientes sus coronas
De hierbas, y una astilla malvada se rompió,
Y trofeos herbales y ella misma cayeron
En el lloroso arroyo. Se extendieron sus ropas,
Y como a una sirena la hicieron flotar algo,
Mientras cantaba trozos de alabanzas antiguas
Como alguien que no siente sus propias aflicciones,

O como una criatura nativa y destinada
A ese elemento. Pero no pudo pasar mucho
Hasta que sus vestidos, pesados de beber,
A la pobre arrastraron del canto melodioso
A una barrosa muerte.

Las líneas de la reina constituyen en sí mismas una intervención poética en la obra trágica: componen un lenguaje que se esfuerza por evocar vívidamente el horror de la muerte por medio de poderosas imágenes visuales como “aguas espejadas”, sinédoques como “coronas de hierbas” en referencia a las flores que aluden al carácter aristocrático que Ofelia solo logra con su funesto final, metáforas como “trofeos herbales” que sustituyen el término coloquial “flores”, personificaciones como “astilla malvada” [“envidiosa” sería una traducción más literal] o “lloroso arroyo” y el símil por el que se equipara a la joven con una “sirena”. La vigorosidad poética de este fragmento es tal que conmueve a Laertes, el hermano de la muchacha, quien exclama: “Me prohíbo las lágrimas” (IV, vii, 186). Es esta fuerza reprimida la que recupera el yo lírico de “Ofelia” al presentarse como testigo de lo trágico. El posicionamiento de la voz poética comienza a explicar la elección por parte de Rimbaud del momento de la muerte de la muchacha: el horror de tal desenlace y su dolor también pueden poetizarse y dar lugar a la creación artística.

De manera paulatina, las esferas en las que respectivamente se ubican el testigo como sujeto a cargo de la percepción ocular y la figura del poeta como compositor comienzan a intersectarse. En calidad de testigo, el yo lírico se permite así servirse extensamente del sentido de la vista para proceder con su descripción de la escena mortuoria. Este dato no resulta menor si se consideran la apreciación por parte de Rimbaud al sentido de la vista y su concepción del acto de ver, según lo señala en la carta a su profesor Izambard en mayo de 1871: “Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme *Vidente* (...). Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte” (1984: 87-88). Ver, y ver en virtud de los sentidos extrañados, es la condición *sine qua non* que define a quien compone poesía. Precisamente, la voz lírica de “Ofelia” se presenta como un poeta capaz de ver de manera extrañada aquello que los personajes y la audiencia del propio texto shakespeariano, por “miles de años” (Rimbaud, l. 5), no han conocido sino mediante las palabras de otros. El poeta es entonces quien se arroga ese privilegio y el testigo de este poema comienza, incipientemente, a reclamar dicho estatuto para sí. Asimismo, el extrañamiento es tal que permite que un episodio tan oscuro como la muerte pueda ingresar a la geografía de la creación poética.

Ahora bien, ¿cómo opera el “desarreglo de los sentidos” en la percepción de este testigo devenido en poeta por su carácter de vidente respecto del destino fatídico de la muchacha? La muerte de una joven constituye el objeto observado, que ya por sí mismo compone un panorama nefasto y desolador. Es en este punto donde se visibiliza la poética del horror por la cual “Ofelia” conduce hasta el paroxismo la ecuación que equipara la vida con una fuente de rechazo: si vivir es horroroso, entonces, por oposición, en el deceso yace lo armónico y lo bello. Esta inversión se torna más intensa si se consideran los milenios durante los que “Ofelia/ flota como un gran lilio/ flota tan lentamente recostada en sus velos” (l. 1- 3). De manera solapada, la noción de putrefacción se adhiere a la idea de muerte: el extenso período de tiempo no puede sino haber generado la corrupción física del cuerpo. Esta sutil sugestión guarda un comentario metapoético, puesto que la muerte y su vinculación con lo putrefacto –elementos que la lírica romántica a la que se opone Rimbaud considera excluyentes en relación con la esfera del arte– dan lugar a actividad artística. En este sentido, la muerte de Ofelia en el poema homónimo da cuenta de una *poiesis* que se inscribe en el antilirismo: la muchacha sin vida y la descomposición corporal a ella asociada le permiten a Rimbaud edificar un poema que lejos está de expresar una subjetividad genuina (Broda, 2006: 16). La poética del horror rimbaudiana ya se hace presente de forma incipiente en este texto temprano dado que lo que el yo lírico observa es la belleza de un cadáver. Al respecto, señala Kristeva: “El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta” (2004: 10). Ofelia, transcurridos ya miles de años, interpela al yo lírico del poema de Rimbaud. Tal interpelación tiene su correlato en el desarreglo de los sentidos, que resulta evidente: se ha tornado bello un fenómeno tradicionalmente enajenado del ámbito del arte como lo puede ser un cadáver sobre el cual el tiempo ha inscripto “miles de años”.

La subversión poética que orchestra “Ofelia” no se reduce, sin embargo, a identificar lo mortal y lo séptico como bases válidas para la labor artística. El gesto contestatario se extiende hasta tornar imágenes abyectas en receptáculos de belleza. Así, a la joven pútrida, pese a los años transcurridos, se le adhiere pureza al adscribirsele blancura (l. 2), color que se refuerza con su fisonomía “cándida” (l. 2), término que posee el mismo valor cromático. Si, como reseña Kristeva, “[l]a impureza es aquello que cae del “sistema simbólico”, [...] aquello que escapa a esta racionalidad social, a este orden lógico sobre el cual reposa un conjunto social, diferenciándose por ello de una aglomeración provisoria de individuos” (2004: 89), Rimbaud reviste de valoración positiva a la muchacha cuyo

aparente suicidio explica, en la pieza shakespeariana, la brevedad su rito fúnebre (V, i, 202) y la sospecha de los sepultureros de que “si esta no hubiera sido una dama noble, la habrían enterrado sin un entierro cristiano” (V, i, 20- 21). En virtud de esta revalorización, los versos rimbaudianos logran que su objeto artístico, expulsado del orden social por su condición de cadáver y por haber cometido el blasfemo acto de infligirse la muerte, alcance un estatuto poético. El gesto subversivo resulta aun más inquietante gracias a la posterior caracterización de Ofelia. Su albura es tal que roza la palidez (l. 5) y se la asimila a un “fantasma blanco” (l. 6), rasgo exacerbado por el contraste con el “gran río negro” (l. 6) en el que flota, rodeada de “aire nocturno” (l. 8). La construcción espectral de la muchacha es una de las manifestaciones de lo abyecto, dado el temor que puede provocar como efecto. Observa Kristeva: “el miedo que tiene un objeto significable (...) se presenta como el miedo a un objeto inverosímil que resulta ser el sustituto de un otro” (50). La representación fantasmagórica de Ofelia, lejos de atenuar por su carácter etéreo la imagen de su cuerpo pútrido, afianza el antilirismo del poema. De esta manera, Rimbaud enfrenta la lírica heredada a sus propios límites y miedos: lo tenebroso puede ser, y de hecho lo es, objeto de belleza y creación poética.

El primer momento de “Ofelia” constituye, entonces, un breve manifiesto artístico: en su intensa carga descriptiva se esbozan líneas de la poesía objetiva que Rimbaud se esfuerza por producir y se observan formaciones germinales de su posterior poética del horror antilírica. La belleza con que el yo lírico recrea la muerte de la enamorada de Hamlet habilita una comparación entre el poema rimbaudiano y la pintura del prerrafaelita John Everett Millais, intitulada también con el nombre de la joven trágica. El célebre lienzo sobre óleo, expuesto en el museo Tate Britain de Londres, data de 1852: antecede en 18 años al texto del poeta francés. Maiorana afirma que, preso en Charleville, el poeta nunca pudo haber examinado el original de Millais pero que sí pudo haber tenido acceso a una litografía (2005: 49-50) ya que, observa la autora, muchas de las comparaciones e imágenes del poema derivan visiblemente de una reproducción en blanco y negro (50). Esta especulación explicaría el contraste entre la blancura de la joven de Rimbaud y la insistencia sobre lo negro a partir de la construcción del río y la noche. Además, la albura de la muchacha del poema no se condice con los colores empleados por Millais (50). Tampoco se diría, al contemplar el cuadro del pintor inglés, que ella es “un gran lirio”, porque si bien por la forma del vestido es posible la comparación, el color gris actúa en detrimento de tal semejanza. Más allá de estas apreciaciones, la autora finalmente indica que, si bien Rimbaud se ajusta a las líneas de la pintura, reserva su originalidad para sus

reflexiones (42). Y es justamente en estas cavilaciones donde, luego de haber captado la belleza del horror tanto en la pieza shakespeariana como la litografía que pudo haber visto, el joven poeta observa un potencial artístico que le permite comenzar a desarrollar el antilirismo con el que se califica su posterior producción.

Entre las particularidades antilíricas que distinguen a la Ofelia del poema de Rimbaud de la Ofelia de Millais se halla una marcada atmósfera erótica que exagera la sensualidad que en la tragedia shakespeariana se deja entrever solo en el marco de la insania que aqueja a la joven. En *Hamlet*, ella canta, luego de enterarse de la muerte de su padre y en relación con la pérdida de su virginidad:

Os ruego que no tengamos más palabras en cuanto a esto [muerte de Polonio], pero cuando os pregunten qué significa, decid esto:

(*Canción.*)

Mañana es el día de San Valentín,
Al alba matutina,
Y yo doncella iré a vuestra ventana
A ser la Valentina.
Se levantó él y púsose la ropa
Y la puerta le abrió;
Entró doncella la que de ahí doncella
Ya nunca más partió. (IV, v, 46- 55)

La joven enajenada se llama al silencio respecto del fallecimiento de su progenitor pero convoca al lenguaje para dar cuenta de su iniciación sexual: el término “chamber” en el original –omitido por la traducción– hace referencia tanto a la habitación donde el encuentro tiene lugar así como a la vagina. El contenido erótico de este parlamento opera en relación con una forma literaria particular, la lírica. En este sentido, Ofelia no habla sobre su transición sexual, sino que la canta. El poema de Rimbaud observa esta interacción entre forma y contenido y la recrea en el “canto misterioso” (l. 16) que cae “de los astros de oro” (l. 16) en la noche. La carga erótica de esta expresión lírica se evidencia en la segunda parte del poema en la fusión de los dos amantes “como nieve en el fuego” (l. 30), explicitada en el “inmenso jadeo/ [que] rompió [s]u corazón manso y tierno de niña” (l. 25-26). No obstante, ya empieza a visibilizarse en el primer momento del texto cuando una imagen de movimiento revela cómo “[e]l viento, cual corola, sus senos acaricia” (l. 9). Esta parte de la flor es la encargada de conducir el proceso de polinización, necesaria para la producción y propagación vegetal. Dicho símil habilita el desplazamiento de estas propiedades al pecho de la joven, también fuente nutricia. Sin embargo, esta propiedad entra en tensión con la condición de muchacha, puesto que ya

ha fallecido. Justamente, la creación artística se hace cargo de esa paradoja al convertirse en depositaria de tal fertilidad: esta conjunción de elementos hace del escenario de la muerte un terreno fecundo para la *poiesis* que se ancla sobre una semántica imaginaria de la erótica. La semántica imaginaria se define, Tinianov, en estos términos: “la *casi* completa desaparición del indicio fundamental se acompaña con la aparición de los indicios fluctuantes, los que originan un cierto "significado" unitario del grupo” (93). Así, la muerte como “el indicio común del significado, el fundamental” (61) se rodea de “indicios secundarios, a los que podemos denominar fluctuantes a causa de su inestabilidad” (63). Desde esta perspectiva, una constelación de palabras se adjudican valores que desplazan el ideario yermo que acompaña a la muerte y lo dotan de vitalidad: la comparación entre Ofelia y una flor, específicamente el lirio (l. 2), y la presencia de un sauce (l. 11), una espadaña (l. 12), un aliso (l. 14) y nanúfares (l. 13) conforman una comunidad biótica y prolífica.

La escena descrita que subvierte la connotación de la muerte al tornarla bella y fértil para la creación poética no solo exige la videncia como expresión de la, sino también la escucha. Mediante el uso de estos dos sentidos, el espacio fatal se transforma en un *locus amoenus*. Forma y contenido entran en tensión para dar lugar a la emergencia de una nueva poética: el desarreglo de los sentidos no es más que el efecto de desfamiliarizar lo bello y aquello que no lo es a partir de la apertura visual y auditiva. “Ofelia”, entonces, se inscribe en la línea iniciada ya en 1870 por el poema “Venus Anadiomena” no solo porque en este texto Rimbaud desafía el ideal de belleza occidental que se inicia con la Venus de la pintura de Botticelli, sino porque allí también se devela una modalidad del quehacer poético: “saltan a la vista/ singularidades que hay que ver con lupa” (l. 11-12). Es así como estos escritos tempranos anticipan lo que en la carta a Izambard de mayo de 1871 adquiere carácter programático: “Un día, así lo espero –y otros muchos esperan lo mismo–, veré en ese principio suyo la poesía objetiva”. La densa descripción del escenario de muerte y la presentación de un sujeto ya fallecido no son sino formas de des-subjetivar la poesía, de modo tal que esta se torne objetiva. “Ofelia” se configura así como uno de los primeros ejemplares del tipo de poesía que la segunda carta de Rimbaud al poeta Paul Demeny, fechada el 15 de mayo de 1871, denomina “materialista”: se trata de una *poiesis* que “detesta lo romántico” (Maiorana, 2005: 49), por lo que desplaza el foco de interés desde el sujeto y sus emociones interiores hacia aquello que pueda alterar los sentidos. La epístola habla de una modalidad lingüística condensada: “Este lenguaje será del alma para el alma, resumiéndolo todo, perfumes, sonidos, colores”. La apertura de los

sentidos y su uso es lo que permite componer esa poesía materialista, tal como los confirman el “canto misterioso” (l. 16) del primer momento del poema o el “extraño sonido” (l. 22) que se escucha ya en la segunda parte. El testigo devenido en poeta lo es, entonces, en virtud de escuchar su boca enmudecida (l. 31) y reconocer así belleza.

Esta pulsión por la escucha explica la transición hacia el segundo momento de “Ofelia”. Aquí se abandona la impronta descriptiva, y la figura retórica del apóstrofe comienza a orquestar la concatenación de versos. Ofelia ya no es más un objeto de descripción, sino sujeto de interpelación: el poeta puede escuchar lo que dice, aun cuando la muerte la ha enmudecido. A través este gesto, el yo lírico se dirige a la muchacha fallecida y mediante un breve recorrido de su pasado intenta dar cuenta del oxímoron presente ya desde el momento inicial del poema y que la primera línea de la segunda parte recupera al construir a una “pálida Ofelia bella” (l. 17). Tal construcción propone, en primer lugar, un paralelismo con la figura del propio Hamlet: la tercera estrofa de la segunda parte, que recrea el momento de la tragedia en que el príncipe danés se sienta a los pies de la muchacha para ver la puesta de los actores (III, ii), se refiere a un joven pálido, alocado y enmudecido. Esta serie de atributos también se le adjudican a Ofelia en el poema y, por medio de estos procedimientos, el texto rimbaudiano pone en condición de igualdad a Hamlet y a su enamorada: ambos son protagonistas trágicos, por lo que Ofelia no reduce su función a componer a un personaje satelital que orbita alrededor de las aflicciones del heredero del trono de Dinamarca. Pero luego de tal resignificación de la joven, ¿qué es lo que la ha empalidecido y lo que la ha hecho tan bella? ¿Qué busca esta muchacha que no lo encuentra sino en la muerte? ¿Cuál es ese “sueño” que la convierte en una “pobre loca”? La segunda zona del poema traza huellas para responder estos interrogantes en función de uno de los atributos más importantes del género poético según Tinianov: la repetición (1970: 108). Dos palabras repetidas llaman poderosamente la atención ya que su reiteración está signada por la diferencia: por un lado, la “adusta libertad” que llega a los oídos de Ofelia gracias a los susurros del viento (l. 24); y por otro, la “Libertad”, con mayúsculas iniciales en el poema, que integra una tríada junto con “Cielo” y “Amor” (l. 29), ofreciéndose como una presencia quimérica propia de una loca. Este es el modo en que Rimbaud lee y explica el episodio que atañe a Ofelia en la obra de Shakespeare: el deseo de libertad es lo que empuja a la muchacha a los caminos de la insania.

Ahora bien, ¿cuál es la naturaleza de la libertad que el observador reclama para Ofelia? ¿Por qué ha de hacerlo? Estos interrogantes conducen la lectura hacia el texto de

Shakespeare y, además, agregan otra pregunta: ¿por qué exaltar la libertad en ella? *Hamlet* construye a una Ofelia que parece ser marioneta de los personajes que la rodean: su padre Polonio le exige que reduzca la frecuencia de su “presencia virginal” (I, iii, 121) ante el príncipe y que recuerde su inferioridad de rango (I, iii, 123 y 134), para luego ingresarla en la intriga que Claudio, tío del príncipe danés y asesino de su padre, monta para averiguar las causas del malestar de su enamorado (III, i); su hermano Laertes le infunde miedos para que preserve su virginidad (I, iii); el propio Hamlet la transforma en víctima de sus insinuaciones obscenas en el marco de su locura, real o fingida (II, i; III, i; III, ii). La tríada masculina obstruye su crecimiento al amedrentar su maduración sexual y su ascenso social en el caso de unirse en matrimonio con el heredero del trono de Dinamarca. Tal obstrucción explica la insistencia sobre el carácter de Ofelia: el yo lírico recuerda su muerte temprana como niña (l. 18) y su “pecho de niña tan humana y tan sencilla” (l. 26). Tal obturación responde al hecho de que el crecimiento sexual de Ofelia tiene su correlato político: ella podría gozar de los privilegios hasta ahora reservados a la nobleza. Y en este punto se unen las coordenadas históricas del texto shakespeariano y del texto de Rimbaud. Por un lado, la Inglaterra del siglo XVI es un período de movilidad social por el que paulatinamente una burguesía en ascenso comienza a gozar de una auspiciosa situación socioeconómica. Por otro lado, Nägele recuerda, en relación con la palabra “libertad”, que se trata de “una palabra que tiene una poderosa resonancia en la lengua francesa desde la Revolución”. Agrega, además :“el poema de Rimbaud fue escrito poco antes de la Comuna de París” (2002: 1080). Ofelia, entonces, subsume los ideales de libertad que no llegan a su madurez, tal como lo son los hechos de la breve insurrección de la capital francesa, donde sectores populares con tendencias republicanas se levantan con el fin de instalar una modalidad política de autogestión, y desterrar pretensiones conservadoras. Sin embargo, su existencia es efímera –del 18 de marzo al 28 de mayo– y, como la joven enamorada de Hamlet, tampoco logra madurar. La palabra de la fuerza rejuvenecedora de Ofelia, ya asociada a una libertad social y política, es ahogada, como concluye el segundo momento del poema.

Finalmente, en el tercer momento de “Ofelia”, compuesto de una sola estrofa, el yo lírico se afirma como poeta. Si bien la expresión “el poeta” (l. 33) puede ser una referencia a Shakespeare, es factible que aluda también al sujeto lírico que se prefigura en los primeros versos. Esto se observa en el hecho de que esta zona del poema vuelve a hacer uso de un símil para referirse a la muchacha muerta: ella flota como “un gran lis” (l. 36). Tal semejanza dirige el poema no hacia una realidad no verbal ni a otro texto de la serie

literaria –*Hamlet*–, sino a su propio comienzo: el poeta que construye a Ofelia en términos de lirio es el testigo que se presenta en el primer momento del texto de Rimbaud. La estructura circular que adopta “Ofelia” no es caprichosa puesto que se adjudica de ese modo un sesgo autorreferencial: al hacer de la enamorada del príncipe de Dinamarca, ya sin vida, su objeto estético, el texto lírico no ha hecho otra cosa que hablar de sí mismo y de la propia naturaleza de su composición. El poema ha afirmado que el horror de la muerte también puede constituirse en material artístico. De esta manera, las líneas aún inmaduras del literato francés –que recuerda a la inmadurez de Ofelia y a la inmadurez civil– sienta las bases del carácter blasfemo y escatológico que ha de asumir la posterior producción rimbaudiana. Dicho gesto subversivo es el que se hace evidente en la segunda carta del joven rebelde a Demeny en mayo de 1871: “El poeta es, pues, robador de fuego. Lleva el peso de la humanidad, incluso de los animales; tendrá que conseguir que sus invenciones se sientan, se palpen, se escuchen; si lo que trae de allá abajo tiene forma, él da forma; si es informe, lo que da es informe. Hallar una lengua”. A través de “Ofelia” y su cartografía profusa en imágenes sensoriales, se ha hecho de un escenario fatídico un espacio propicio para la actividad artística. Sobre esta impronta antilírica se insiste en la totalidad de su textura: en lo oscuro de la noche que actualiza la muerte de Ofelia, ya que es en ese momento cuando ella se dirige a buscar las flores por las que se ha ahogado, se actualiza también la muerte como temática de producción poética. Esto coloca al testigo poeta en una posición de espera respecto del momento poético. En la oscuridad nocturna y no en lo diáfano del día, él ha de ver y penetrar esa temporalidad opaca. Y allí escucha cantos misteriosos y extraños que son metáforas de su propia poesía.

El lenguaje de la doncella que nunca más partió

Desligándonos de la crítica que entiende a “Ofelia” como un poema excepcionalmente lírico en el marco del corpus rimbaudiano, hemos intentado explorar cómo el texto de 1870 en torno a la muchacha trágica de Shakespeare ofrece los sedimentos que lo colocan en línea con la producción antilírica del poeta francés. Entendido en términos opuestos al subjetivismo romántico, el antilirismo de Rimbaud, tal como él señala de manera programática en su escritura epistolar, apunta a una poesía objetiva fundada en una materialidad que, en referencia a lo mundano, no duda en apropiarse de lo abyecto como material para la composición. Desde esta perspectiva, se identifican temáticas en su corpus poético, tales como lo blasfemo, lo escatológico, lo carente de moral, que también están presente en el breve texto que honra a la enamorada del héroe trágico shakespeariano.

Así, en “Ofelia” se observan los fundamentos de la cadencia antilírica que adquiere carácter programático en el trabajo posterior de Rimbaud. En primer lugar, este aspecto se hace visible en el hecho de tomar una situación horrorosa como objeto de creación artística: la muerte de una joven muchacha constituye material sobre el que puede poetizarse. Confirman este gesto de rebeldía la carga erótica que se le atribuye al cuerpo de Ofelia, incluso ya sin vida, y la construcción de una atmósfera fértil y vital a partir de la detallada descripción del espacio natural que la rodea. Asimismo, el poema no ignora el lapso temporal transcurrido desde la tragedia shakespeariana hasta el presente de enunciación del yo lírico que es testigo directo del deceso que estetiza, por lo que también tiene lugar la sugerencia de la noción de putrefacción ligada al cuerpo de la Ofelia que hace “miles de años” (l. 5) flota en el agua. Otro gesto contestatario del poema se hace presente no solo en términos artísticos, sino políticos. Dada la semántica imaginaria que recrea la muerte de la joven en relación con el concepto de libertad, tan impregnado en las coordenadas socio-históricas que rodean al poema de Rimbaud, no resulta difícil identificar la lozanía, aunque efímera, que puede atribuírsele tanto a Ofelia como a la comuna de París.

Finalmente, el mayor gesto subversivo del poema de Rimbaud está inscripto en su propia circularidad autorreferencial. Este rasgo se hace presente en la sesión final, que condensa el último momento del texto. En ella se menciona la figura de “el poeta” (l. 33), alusión que, mediada por el artículo definido, puede remitir al lector a William Shakespeare, autor de la tragedia que contiene a la joven Ofelia. No obstante, no es el

bardo inglés quien compara la compara con “una gran lis” (l. 36), sino el propio Rimbaud al inicio de su construcción lírica. Es así como la última línea del poema remite al principio de sí mismo, y esta circularidad habilita la lectura que propone al propio poeta francés como “el poeta”, equiparándose al dramaturgo isabelino. Este estatuto compartido se debe a que, tal como lo promete en sus epístolas, Rimbaud ha hallado una nueva lengua, presente de manera incipiente, cual sustrato, en “Ofelia”: la lengua que elabore el horror, lo desagradable, lo repulsivo, y lo transforme en material de la labor poética.

Bibliografía

- Broda, Martine. *El lirismo en la teoría de los géneros*. Trad. Miguel Veyrat Rigat. Buenos Aires: Losada, 2006.
- Maiorana, María Teresa. “Ophélie, Millais et trois écrivains de France”. En *Estudios, reflexiones, miradas de una comparatista*. Buenos Aires: Biblos, 2005; pp. 41-60.
- Nägele, Rainer. “Phantom of a Corpse: Ophelia from Rimbaud to Brecht”, en *MLN*, Vol. 117, No. 5, Comparative Literature Issue (Dec., 2002), pp. 1069-1082. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/3251679>. Último acceso: 3 de marzo de 2015.
- Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones, seguidas de Cartas del vidente*. Ed. Ramón Buenaventura. Madrid: Hiperión, 1995.
- . “Ofelia”, en *Poesías completas*. Trad. Javier del Prado. Madrid: Cátedra, 2009.
- . “Venus Andrómaca”, en *Poesías completas*. Trad. Javier del Prado. Madrid: Cátedra, 2009.
- Rivière, Jacques. “Rimbaud”, prólogo a *Una temporada en el infierno*. Buenos Aires: Continente, 2012; 18- 41.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Trad. Pablo Ingberg. Vitae: Barcelona, 2006.
- Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1970.

