

XIII

LAS METAMORFOSIS DE OFELIA: ANÁLISIS PRÁCTICO DE LA TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE SHAKESPEARIANO EN LA OBRA DE J. E. MILLAIS (1852) Y SU INFLUENCIA EN TRES TRABAJOS FOTOGRÁFICOS CONTEMPORÁNEOS PARA LA REVISTA *VOGUE* (2011-2013)

OPHELIA'S METAMORPHOSES: A PRACTICAL ANALYSIS OF THE TRANSFORMATIONS UNDERGONE BY SHAKESPEARE'S ILL-FATED MAIDEN IN J. E. MILLAIS' ICONIC CANVAS (1852) AND THE LATTER'S INFLUENCE ON THREE CONTEMPORARY PHOTOGRAPHIC ASSIGNMENTS FOR *VOGUE* MAGAZINE (2011-2013)

JOSÉ MARÍA MESA VILLAR

(UCAM-Universidad Católica San Antonio de Murcia)

jmvillar@ucam.edu

RESUMEN: Mediante la combinación del análisis literario y de la imagen, este artículo abre una perspectiva esencialmente práctica, interdisciplinar y diacrónica sobre la reutilización y resignificación del personaje shakespeariano de Ofelia, de una parte, por el pintor Prerrafaelista John Everett Millais (1852) y, de otra, en montajes fotográficos contemporáneos realizados por Alas & Piggott (2011), McGinley (2012) y Oh Joong Seok (2013) para la revista *Vogue*. Por motivos obvios de extensión, y para favorecer un análisis más detallado de estas muestras contemporáneas apoyado sobre estos icónicos referentes, no se persigue una revisión exhaustiva de todas las aproximaciones a esta malograda doncella, sino plantear una medida reflexión sobre la durabilidad y mutabilidad del personaje literario y la función de la obra de Millais como mediadora entre el texto teatral y estas reencarnaciones fotográficas. Nuestro análisis explorará la transposición del medio literario al pictórico y de este último al fotográfico, con el fin de precisar si estas recurrentes rutinas de apropiación y proyección de nuevos significados han terminado diluyendo y desvirtuando las características del personaje literario o, por el contrario, contribuyen a reforzar su presencia en la mente de los espectadores actuales y a reafirmar la durabilidad de la obra de Shakespeare.

PALABRAS CLAVE: Ofelia en *Hamlet* de Shakespeare, John Everett Millais, Mert Alas & Marcus Piggott, Ryan McGinley, Oh Joong Seok, *Vogue* magazine.

ABSTRACT: Bringing together literary and visual analysis, this article offers an eminently practical, interdisciplinary and diachronic approach to the reutilization and resignification of Shakespeare's Ophelia, on the one hand, by the Pre-Raphaelite painter John Everett Millais (1852) and, on the other, through contemporary photographic works by Alas & Piggott (2011), McGinley (2012) and Oh Joong Seok (2013) for *Vogue* magazine. For obvious length constraints, and with a view to taking a closer look at these 21st century renditions, this piece of research is not meant to offer an exhaustive list of every single creative approach to Ophelia since the mid-nineteenth century onwards. Instead, it is primarily meant as a scholarly reflection on the durability and mutability of this ill-fated literary character on the basis of textual and visual analysis. Substantial emphasis will also fall on the function of Millais' work as mediator between the textual and the photographic medium. We will therefore examine the corresponding transposition processes (from Shakespeare to Millais and beyond) to gauge whether these routines of appropriation (and projection of additional

meanings onto newly-constructed ‘Ophelias’) have distorted the features and demeaned the status of this classic literary character or, quite on the contrary, have strengthened her presence in the minds of modern audiences -and so contributed to the durability of Shakespeare’s work.

KEYWORDS: Ophelia and Shakespeare’s *Hamlet*, John Everett Millais, Mert Alas & Marcus Piggott, Ryan McGinley, Oh Joong Seok, *Vogue* magazine.

1.- De la significación de Ofelia en el texto shakespeariano: manipulación, enajenación y huida hacia el refugio de la naturaleza¹

¿Sois honesta? [...] ¿Sois hermosa? [...] Si sois tanto lo uno como lo otro, vuestra honestidad no debería admitir trato con vuestra belleza [...] Pues el poder de esta antes convierte a la honestidad en alcahueta que la honestidad a la belleza en su semejante (Jenkins 2000: 281-282).

En la escena primera del tercer acto de *Hamlet* (c. 1601) de William Shakespeare, el príncipe de Dinamarca da la réplica con estas palabras a una desconcertada Ofelia, quien acaba de realizar una aproximación para devolverle ciertas muestras de amor que afirma haber recibido de él. Al apostillar «a ojos de una mente noble, los regalos costosos pierden su valor cuando quienes los ofrecen demuestran una falta de bondad» (Jenkins 2000: 281-282), la joven le acusa directamente de intentar encandilarla como una mera distracción, sin la base de un sentimiento real, tal y como le ha indicado previamente su hermano Laertes en la escena tercera del primer acto. Desde la perspectiva de Hamlet, belleza y vulnerabilidad deben ir de la mano, por lo que la honestidad debe cumplir la función de proteger a Ofelia de la corrupción que asola la corte de Elsinor. Tras detectar que está siendo instrumentalizada en contra de sus sentimientos por su propio padre (Polonio), lamenta así que se preste a actuar como un peón más en el tablero de las intrigas palaciegas, por lo que combina un tono retórico con otro acusatorio antes de pronunciar su famoso «Vete a un convento» (Jenkins 2000: 282-283), que llega a repetir hasta en cuatro ocasiones. Su aportación refleja y expande los aspectos ya apuntados mediante un doble sentido que Shakespeare empleó conscientemente, pues el término *nunnery* se empleaba entonces para referirse tanto a una comunidad de religiosas como, en estilo informal, a un lupanar. De este modo, si Ofelia es realmente inocente, honesta y hermosa, debería refugiarse en una institución religiosa cuanto antes, huyendo de la pestilencia moral e hipocresía del mundo que le rodea. De otra parte, se entiende, si se ha prestado por voluntad propia a los arreglos de su padre y a este juego de apariencias, estaría empleando con fines dudosos la belleza e imagen de inocencia que despertaron el interés del príncipe -de ahí la cruel comparación con quien no tendría reparo a vender su cuerpo a otros a cambio de una compensación económica-.

La escena desarrollada en la cámara de la Reina Gertrude (donde el príncipe terminará asesinando a Polonio, al creer que quien les espía tras un tapiz no es sino su

¹ Las traducciones al español de citas extraídas de la obra teatral de William Shakespeare y otras fuentes bibliográficas empleadas también han sido realizadas por el autor de este artículo.

tío, el Rey Claudio, en vez de su consejero) es otro ejemplo claro de maltrato a una mujer en esta obra teatral. Anteriormente, en la escena segunda del primer acto, Hamlet ya ha pronunciado su famoso «Debilidad, tu nombre es Mujer» (Jenkins 2000: 281-282) porque siente que su madre ha traicionado la memoria de su difunto esposo. A esto debemos añadir que, poco más tarde, se siente igualmente traicionado por la actitud de Ofelia, quien ha caído presa de las torpes maquinaciones de Polonio. Al no desear atraer las sospechas sobre su locura fingida y pretender que Ofelia marche lejos de la atmósfera tóxica de Elsinor, plantea erróneamente que romperle el corazón es el mejor modo de conseguir ambos objetivos, ya que él solo tiene tiempo para la venganza, y no para el amor. El príncipe carece de mayor margen de maniobra y contribuye, contra su intención inicial, al agónico final de la joven, a quien podríamos describir como víctima del fuego cruzado entre Claudio y su sobrino.

La interacción de Ofelia con su padre y hermano es un aspecto clave en su caracterización: al conocer que Hamlet ha mostrado interés en ella, Laertes procede rápidamente a sermonearla con el objetivo de sembrar la duda respecto a sus intenciones, no realmente porque le preocupe su felicidad, sino porque teme que un desliz pueda arruinar el buen nombre de su familia. Asume, por tanto, que Ofelia no es capaz de proteger su propia virtud. Su padre va más allá, empleando la metáfora animalizante «lazos para cazar chochas» (Jenkins 2000: 206), al referirse a los avances del príncipe, y le advierte que su deseo no está destinado a durar. Se trata de un revelador ejercicio de hipocresía por su parte, ya que no tendrá remordimientos en utilizarla como cebo para espiar a Hamlet e intentar atribuir su locura a la tensión amorosa entre ambos personajes. Se trata claramente de una argucia para plantear la posibilidad de un compromiso oficial al Rey Claudio, y su expresión «le soltaré a mi hija» (Jenkins 2000: 206) no hace sino subrayar, como señala Olivares Merino (2000: 227-228) que la joven (comparada de manera implícita con una yegua lista para el apareamiento) es vista como una posesión, y que la pretensión de su padre de actuar como referente moral (un revelador ejercicio de hipocresía) no consigue ocultar que esté más preocupado por el beneficio a obtener de la situación o de una conexión más profunda con la realeza que por comprender a su hija y aconsejarla de la mejor manera posible.

A diferencia de su hermano Laertes, a Ofelia no se le permite actuar por sí misma o pensar por iniciativa propia -dada su condición de mujer, otros personajes entienden que debe estar sujeta a la autoridad masculina: son precisamente los actos de manipulación, re-escritura y agresividad llevados a cabo por estos últimos los que la conducen inexorablemente al desequilibrio psicológico-. Como añade Leverenz (1978), «en su imposible intento por obedecer voces contradictorias, Ofelia refleja, mediante su locura, las tensiones que percibe Hamlet [...]. La enajenación de la joven es una respuesta natural a las falsedades interpersonales no reconocidas del grupo» (299). La interacción de Ofelia con estos referentes (clave para una joven de aquella época) se resuelve exclusivamente en términos de lealtad y obediencia: actúa en todo momento como se espera de ella, pero esto conduce al rechazo de Hamlet y, más adelante, se encuentra completamente sola cuando su padre muere asesinado por el príncipe -mientras Laertes, que podría consolarla y protegerla, se encuentra ausente-. A lo largo de su corta existencia, Ofelia ha aprendido a obedecer y subordinar sus motivaciones, anhelos y opiniones a la censura y recomendaciones de los referentes masculinos a quienes debe tomar como autoridad. Se produce una subordinación del sentimiento a las circunstancias. Como apunta Romanska (2006), «el veneno de una profunda tristeza por la muerte de su padre la empuja más allá del límite [...] Se transforma en un personaje de pensamientos imposibles de seguir, un espacio vacío de impulsos irracionales e

inexplicables» (492-493). Podríamos añadir que se trata de una identidad anulada, perdida en un mundo crecientemente hostil e impregnado de desarraigo. En ausencia de los referentes que supuestamente debían guiarla (pero que tan solo han aparentado hacerlo), la joven se siente vacía, despreciada, llena de remordimiento y sin nadie a quien acudir.

Ofelia se enfrenta a una incongruente secuencia de eventos para la que su código no aporta explicación alguna, puesto que procedió como se esperaba de ella [...]. Sucede una dolorosa epifanía, y Ofelia comprende que el código según el cual ha vivido hasta ahora ha arruinado su existencia [...] Alcanza la madurez y, por primera vez, emplea su propio razonamiento, simplemente para abandonarlo para siempre (Olivares Merino 2000: 232).

La única vía de escape ante la crueldad de la civilización y de la realidad es la críptica belleza de lo orgánico, lo fantástico y lo supuestamente incivilizado. El paso de la inocencia al caótico mundo adulto se resuelve como un viaje de retorno a un entorno donde la enajenación del personaje mitiga el dolor a través del colorido y las imágenes de fertilidad que devuelve la naturaleza. Shakespeare estaría reutilizando y proyectando sobre Ofelia un tipo de disociación previamente aplicada a héroes caballerescos como Lancelot o Tristram, tal y como se puede apreciar en *Le Morte Darthur* de Sir Thomas Malory (1485) y las obras previas que le sirvieron de fuente para esta recopilación y re-escritura tardo-medieval de la tradición artúrica: el exilio se corresponde con la desaparición en el bosque y la pérdida de la identidad. En palabras de Edwards (1996), se refiere a «una etapa de disociación y falta de propósito vital: desnudos y maltratados, vivían en el bosque, carentes de memoria o de identidad» (41). Debemos, no obstante añadir que, a diferencia de estos personajes caballerescos, la joven shakespeariana jamás encontrará el camino de vuelta a la civilización, porque no existe un entorno seguro al que regresar:

Ofelia es la «doncella verde» pastoril, la «rosa de mayo» virginal, pero también una desequilibrada sexualmente explícita que, al entregar a otros sus hierbas y flores silvestres está desflorándose simbólicamente [...] Sus canciones obscenas y licencias verbales, aunque den acceso a un ámbito de la experiencia totalmente distinto del que se le permite como una hija obediente, parecen ser formas de autoafirmación como mujer rápidamente seguidas, a modo de castigo, por su muerte (Showalter 1985: 81).

Dadas las circunstancias, la salida de este mundo parece ser la única vía de escape posible, mas no podemos olvidar que Ofelia no lo abandona de manera voluntaria, sino accidental. Es decir, Shakespeare no procede a eliminarla del tablero de juego de la corte de Elsinor por su condición de mujer, sino precisamente para destacar el extremo al que ha llegado su victimización y soledad en un entorno hostil del que se ha separado inexorablemente. La joven es claramente despreciada e incomprendida, pero lo es por parte de una corte que camina hacia el abismo. Su ahogamiento, en el contexto de la obra, y comparado con el final que espera a otros personajes, muestra un claro respeto del dramaturgo hacia el personaje, dejando que la naturaleza la absorba para siempre en ese entorno balsámico, ajeno al dolor, como si se tratase de un retorno al vientre materno. No en vano, en la primera escena del acto quinto, Laertes se refiere a su hermana en relación con la renovación cíclica de la naturaleza, por lo que cabría asumir que ha quedado literalmente fusionada con el poder orgánico de la madre tierra, que

permanecerá activo durante más tiempo que la corte de Elsinor, que camina hacia su propia destrucción. Como se apunta en el texto original: «Depositadla en la tierra, y que de su carne, hermosa e impoluta, surjan violetas. Y a ti, sacerdote malhablado, te digo que cuando ella se transforme en ángel ministerial, tú te quedarás aullando» (Jenkins 2000: 390): destacan aquí la referencia a las violetas, que Shakespeare empleó en sus sonetos como emblemas de fidelidad y constancia (Scoble & Field 1998: 97), y la réplica al oficiante por las sospechas levantadas respecto a la malograda doncella. La descripción aportada por Gertrude muestra claramente que su muerte es producto de un accidente, por lo que la especulación sobre la posibilidad de un suicidio aparece más como crítica a una autoridad malpensada y como contraste entre la escena real y las habladuras en torno a ella -de ahí que el hecho de que tenga lugar fuera del escenario también sea útil para ilustrar este aspecto a un nivel receptivo-.

En este sentido, consideramos que la muerte de Ofelia no funciona en la obra como una mera anécdota emotiva, ni se trata de un subterfugio para eliminar a un personaje «al margen», sino que es un claro signo de advertencia o señal de mal agüero (la destrucción de la belleza, la inocencia y la fertilidad) que el resto de personajes, una vez más, son incapaces de descifrar y aplicar a su propia experiencia. Aunque sepamos de su ahogamiento de forma indirecta, la joven Ofelia no es un personaje prescindible; como señala Showalter (1985), su reinterpretación a lo largo de los siglos en los terrenos crítico y artístico muestra que posee una historia propia que no ha dejado de fascinar a lectores y espectadores: desde el siglo diecisiete al diecinueve, su locura se ha vinculado a la erotomanía, la melancolía amorosa, la histeria o la crisis mental de la adolescencia (85). Su representación como víctima del rechazo amoroso o de un amor no correspondido establece una ligazón con La Dama de Shalott de Tennyson o la joven Elaine de Malory (este último, de hecho, dejaría entrever nuevamente la influencia de textos caballerescos en la tragedia shakespeariana).

Resulta llamativo que sea precisamente la reina Gertrude quien relate la famosa escena del ahogamiento después de negarse a escucharla cuando aún estaba viva. De hecho, como destaca Olivares Merino (2000), es la primera persona a la que se dirige, quizás buscando un atisbo de comprensión, conmiseración o complicidad femenina, pero tan solo obtiene su rechazo, posiblemente porque la reina está más preocupada de lo que podría decir sobre su apresurado matrimonio, sobre el sufrimiento femenino o sobre su trágica toma de conciencia (233). Estamos de acuerdo con el autor en que Gertrude queda muy lejos del papel de una amiga o una madre (a la que no se menciona en toda la obra), si bien añadiríamos que su gesto en la séptima escena del acto cuarto es un punto de giro genuino para su caracterización. Además, en la primera escena del acto quinto, es precisamente la reina quien deposita flores en la tumba de Ofelia, dando a entender que ha comprendido demasiado tarde la reveladora función que la joven desempeñaba en la escena quinta del acto cuarto, entregando sus definitorios emblemas a los miembros de la corte. Mas, nuevamente, lo que el texto teatral destaca es la imposibilidad de revertir una situación sobrevenida por la mala gestión o la inoperancia de otros: es el final de su dulzura, de su belleza y de la posibilidad de haberse convertido en esposa del príncipe Hamlet.

Inclinado sobre un arroyo, hay un sauce que refleja sobre el cristal de las aguas sus hojas canosas. Con ellas Ofelia confeccionó excelentes guirnaldas de flores de cuclillo, ortigas, margaritas y esas orquídeas largas de color púrpura que los pastores disolutos nombran de modo más grosero, pero que nuestras damas, más decorosas, conocen como «dedos de muerto». Al trepar con la intención de colgar su coronita

de hierbas sobre las ramas inclinadas, una, envidiosa, se partió, cayendo así sus trofeos florales y ella misma a la llorosa corriente. Sus ropajes, henchidos, quedaron extendidos y la mantuvieron a flote brevemente, como si fuera una sirena, cantando fragmentos de antiguas tonadas, como alguien incapaz de percibir el infortunio, o como si fuera una criatura nativa de ese elemento. Mas no transcurrió mucho hasta que sus ropajes, empapados, volviéronse más pesados, arrastrándola de entre sus melodías a la muerte, bajo las aguas lodosas (Jenkins 2000: 373-375).

Puesto que Gertrude ha sido testigo del fatal accidente (Mancoff 2003: 18) cabe asumir que sus palabras serían el testimonio más cercano al final de la malograda doncella, y se encontrarían salpicadas de una emotividad comprensible no solo por el impacto de esta visión (a un nivel intratextual) sino también, desde una perspectiva extratextual, para que los espectadores pudieran emplear su imaginación a la hora de reconstruir una imagen que Shakespeare jamás planteó de manera directa, ya que resultaba excesivamente complicada de desarrollar en un teatro isabelino. En nuestra opinión, las palabras de Gertrude sirven para destacar la torpeza del resto de personajes, obsesionados por los conflictos interpersonales y las luchas de poder, incapaces de ver que esta expresión de sentimiento, este momento de reflexión sobre la condición humana, se alejará de sus vidas con la misma rapidez que la propia Ofelia. Se establecería así un velado nexo con los pensamientos que el príncipe de Dinamarca dedicará a Yorick en la primera escena del acto quinto.

2.- La (re)construcción de Ofelia como icono prerrafaelista y su revisión como reclamo comercial en los trabajos de Alas & Piggot (2011), McGinley (2012) y Oh Joong Seok (2013) para la revista *Vogue*

Desde que se expuso en la Real Academia de Londres en 1852, es un hecho bien conocido por crítica y público que el famoso lienzo *Ofelia* de John Everett Millais se basó directamente en el texto de Shakespeare (Rose 1981: 12) y no en la actuación de una actriz determinada -este último aspecto resultaría incoherente porque, como hemos apuntado con anterioridad, el ahogamiento del personaje tiene lugar fuera de escena-. El pintor Prerrafaelista no se limitó a ejecutar una mera ilustración de la descripción aportada por la Reina Gertrude, aunque siga sus palabras con pasmosa fidelidad. Su obra es también un manifiesto práctico de los principios fundacionales de la Confraternidad Prerrafaelista por su atención a la pintura del natural, la minuciosidad de sus detalles, el empleo de tonalidades cercanas a la experiencia real, la sinceridad de expresión y el tratamiento de temas cargados de dignidad (Lambourne 2005: 231-232). El lienzo también supone un intento por superar los límites establecidos en el texto teatral, planteando la aproximación particular (e igualmente imaginativa) del artista como representación autoritativa de lo contemplado por un personaje de ficción (Gertrude). Al producirse una transición de «lo velado» -e indirecto- en el texto teatral a «lo revelado» -y directo- en la obra pictórica, se aporta la sensación de romper una barrera, aunque se esté estableciendo otra ligada a la manera particular en que el artista ha visualizado la escena: así, pese a su fidelidad al texto de Shakespeare, nos encontramos ante un acto de apropiación que fija a Ofelia de una manera determinada, en lugar de permitir a cada receptor emplear la imaginación para aproximarse a su ahogamiento -que es el proceso que tiene lugar en sus mentes al leer el texto o asistir a su representación

teatral-. Por tanto, no son los espectadores sino el artista el que gana poder respecto al personaje, ya que conjura al personaje y hace prevalecer su visión ante el público. Con esto no se pretende poner en cuestión la intención de Millais, sino evidenciar que la recepción de su obra y su popularidad han favorecido una transformación en la visualización e interpretación del personaje literario.

Como representación de una muerte triste y conmovedora, los Prerrafaelistas tomaron el personaje de Ofelia, la heroína shakespeariana que, rechazada por Hamlet, pierde la cordura y se ahoga, con el corazón roto. La célebre versión ejecutada por Millais [...] se encuentra entre las aproximaciones más tempranas a este tema, y se mantiene fiel al texto teatral. Hoy día, mantiene su capacidad de impacto gracias a la extraña disyuntiva entre imagen y contenido: la luminosidad de las flores y del follaje primaveral ofrece un claro contraste con el ahogamiento de la joven (Marsh 1989: 138).

John Everett Millais capturó el paisaje mostrado en el lienzo a partir de una zona del río Hogsmill, en Ewell (Surrey). Junto con William Holman Hunt, quien se encontraba trabajando en *El Pastor Veleidoso* en la misma zona, pasó meses replicando cada pequeño detalle observado en la naturaleza del lugar hasta diciembre de 1851 (Barringer, Rosenfeld & Smith 2012: 98), en sesiones de hasta once horas diarias (Townsend, Ridge & Hackney 2004: 134). El largo período de ejecución explica la coexistencia en el lienzo de plantas que no florecen al mismo tiempo, si bien el realismo de la obra no se basa realmente en esa co-presencia, sino en la captura individual de cada flor y cada planta (Prettejohn 2007: 172). En meses posteriores, incorporó la imagen de Ofelia en su estudio: la modelo era Elizabeth Eleanor Siddal, recientemente «descubierta» por Walter Deverell en el taller de la Sombrerería Tozer, situada en Cranbourne Alley. Fascinado por su inusual belleza y larga cabellera pelirroja, recurrió a la mediación de su madre para solicitar que la joven posara para su lienzo *Noche de Reyes*, también basada en una obra de Shakespeare (Marsh 1989: 58-59). Desde ese momento, posaría para otros artistas de la Confraternidad Prerrafaelista, incluyendo William Holman Hunt y quien se convertiría en su esposo, Dante Gabriel Rossetti. Su triste final, víctima de una sobredosis de láudano, ha perseguido su imagen desde mediados del siglo diecinueve y ha favorecido una identificación con el final de Ofelia, provocando no escasas inexactitudes y habladurías sobre su vida personal y oscureciendo su realidad no solo como modelo profesional -como señala Prettejohn (2007), «y no del tipo que solía posar desnuda» (74)- sino también como pintora y poeta dentro del círculo de los Prerrafaelistas. Para Dante Gabriel Rossetti, «poseía un talento prodigioso que aún estaba por descubrir» (Hawksley 2004: 16).

Con la intención de reproducir de la manera más realista posible la imagen del cuerpo de Ofelia cuando está a punto de ser engullido por las aguas del río, Elizabeth Siddal tuvo que posar durante horas en varias sesiones parcialmente sumergida en una bañera dispuesta a tal efecto en el estudio de Millais: las velas dispuestas debajo de la bañera mantendrían el agua templada para hacer estas sesiones más llevaderas. El artista, sin embargo, llegó a encontrarse tan absorto en la ejecución del lienzo, que no se percató de que las velas se habían apagado. Posiblemente por pura profesionalidad, la modelo no se atrevió a quejarse de la temperatura del agua, y contrajo una neumonía. Su padre, de hecho, amenazó al pintor con denunciarle a las autoridades si no corría con los gastos médicos correspondientes, que ascendieron a cincuenta libras (Townsend, Ridge & Hackney 2004: 137; Lambourne 2005: 243). A la vista del lienzo terminado -hoy día el más rentable a efectos de mercadería para la Tate Gallery de Londres- resulta imposible

no advertir la obsesión por el detalle de la que participaba John Everett Millais: con la precisión de un botánico, incorporó plantas autóctonas y también elementos florales mencionados en las escenas quinta y séptima del acto cuarto de la obra de Shakespeare (Barringer 2012: 62). En efecto, la base principal para la obra son las palabras de Gertrude, pero el artista también incorporó pensamientos y margaritas, mencionadas por la propia Ofelia cuando reparte sus emblemas florales a los miembros de la corte de Elsinor. Debemos puntualizar, sin embargo, que la inclusión de violetas no se refiere inequívocamente a esa misma escena, ya que la propia joven señala «os habría dado violetas, pero todas se marchitaron cuando mi padre falleció» (Jenkins 2000: 359), por lo que su presencia estaría ligada a las palabras de Laertes durante el funeral de su hermana -que mencionábamos anteriormente- funcionando así a modo de prolepsis.

En consonancia con los códigos victorianos, las flores recogidas en el lienzo aportan un valor emblemático, favoreciendo una identificación entre la esencia del entorno natural y la de la doncella ahogada: las fritilarias aluden a la tristeza, y las amapolas al trance de la muerte (Barringer 1998: 62). Las violetas recuperan la conexión anteriormente planteada entre la joven y nociones de fidelidad y constancia. En este sentido, como reflejo negativo sobre el desprecio de sus sentimientos por parte del Príncipe Hamlet -junto con formas de maltrato adicionales por parte de otros miembros de la corte- encontramos varias nomeolvides que, alusivas a la fidelidad y la confiabilidad, corresponden al anhelo de la joven por permanecer en la mente de sus seres más cercanos (Kirkby 2011: 50). Este afán por los recuerdos reaparece en el romero, ligado a los recuerdos de los dolientes (Scoble & Field 1998: 21), o en los pensamientos, símbolo de las confidencias compartidas por los enamorados y, de acuerdo con la tradición, con la capacidad de sanar un corazón roto -este significado, que Shakespeare empleó en *Sueño de una Noche de Verano* (Gray 2011: 28) también se referiría aquí a su frustración amorosa como justificación parcial de su enajenación mental-. El sauce inclinado sobre el río plantea esta misma idea, pero también alude a los momentos previos a la caída de Ofelia al agua, forzando un medio estático a plantear acciones y secuencias que escapan del espacio y del tiempo fijados en la obra pictórica. Las margaritas y los lirios subrayan la pureza e inocencia de Ofelia, aspecto claramente en consonancia con el blanco luminoso de sus ropajes (Kirkby 2011: 43, 83). Al fijar su imagen en el instante previo a su muerte, en la placidez y musicalidad de una estampa con tintes místicos, con las manos en posición orante, Millais difumina la crueldad de su inesperado fallecimiento y la convierte, prácticamente, en una flor viviente, en un elemento que pasará a integrarse en la naturaleza que, ocupando el papel de la madre que no aparece en la obra, acunará a Ofelia en un viaje final lejos del dolor del mundo supuestamente civilizado. Como el cisne, que entona su última canción en el umbral de la muerte, la joven prosigue con su tonada, al igual que el petirrojo que encontramos encaramado en la rama del sauce. El doble sentido (de carácter sexual) del ave en la obra de Shakespeare se diluye en la obra pictórica.

Muerte, amor y sexo estaban interrelacionados de manera poderosa, aunque poco visible, en la cultura victoriana. Fue un vínculo cada vez más visible a medida que avanzaba el siglo [...] En los comienzos de la era Prerrafaelista, la imagería artística sobre la muerte era de corte sentimental -y su pathos alusivo a la tristeza de la pérdida y del remordimiento. La combinación del ímpetu del amor romántico y la frecuente mortalidad entre la juventud, la imagen de un corazón roto era un recurso convencional para crear odas dedicadas al ser amado fallecido (Marsh 1989: 135).

En la obra de Millais, la locura de Ofelia carece de excesos: se plasma como un estado de ausencia, una enajenación producida por la crueldad y la incompreensión del mundo exterior. Solo la naturaleza le ofrece la hermosura, armonía y placidez que merece. El artista renuncia a las ambigüedades del texto shakespeariano para ofrecer un tributo a su interpretación del personaje, como víctima inocente del juego de apariencias, las tensiones y la corrupción de la corte. Más que delectarse en la destrucción de la doncella, Millais persigue despertar en el espectador un sentimiento de compasión y conmiseración, dando a Ofelia una prominencia a menudo negada.

Aunque Showalter (1985) señale que la luminosidad del entorno parece «cruelmente indiferente» al destino de la joven (85), consideramos que la iluminación precisamente redondea el sentimiento de paz con el que Millais quería rodear a su visión del personaje. Se trataría entonces de un sentido tributo a una joven fallecida antes de tiempo y en comunión con la naturaleza, único refugio ante la irracionalidad del mundo exterior. La inmediatez de la imagen da al espectador la sensación de no estar tan guiado como al escuchar a Gertrude, pese a la clara mediación del artista. Al fijar los rasgos de la joven, su posición, y el lugar de ahogamiento, completa una simulación que está lo suficientemente en deuda con el referente textual como para que los espectadores reconozcan al personaje y que este nexo funcione como un sustrato legitimador que aporta verosimilitud a la construcción realizada.

Como destacan Barringer, Rosenfeld & Smith (1998), el carácter icónico del lienzo de Millais no solo no ha perdido fuerza con el tiempo, sino que se ha transformado en una inspiración constante para una variedad de artistas contemporáneos (96). En este sentido, nuestro análisis procede a explorar y reflexionar sobre la dinámica de reapropiación y resignificación del personaje literario (a través de su plasmación en la obra de Millais) en una selección de fotografías de moda publicadas en la revista *Vogue*, lo que nos permitirá evaluar si la iconicidad del referente Prerrafaelista ha desplazado (o meramente complementado) el texto original de Shakespeare.

La primera de estas reencarnaciones modernas procede de una sesión fotográfica con la modelo Rooney Mara en el Castillo Hever (Kent) que Mert Alas y Marcus Piggott realizaron para el número de noviembre de 2011 de la citada revista. Se trata de una de las obras presentes en la exposición *Vogue: Like a Painting* (Museo Thyssen-Bornemisza). Como destaca Lucy Davies en el catálogo del evento, son obras impregnadas de atemporalidad que reivindican el carácter artístico de la fotografía y se inspiran en la práctica pictórica como referente de exquisitez estética. Citando a Lindbergh, añade que la mujer no es tratada como un objeto, pese a la motivación comercial subyacente, sino en términos de inteligencia y sensibilidad (15-19).

La fotografía es un punto de encuentro entre lo real y lo imaginario donde ambos añaden, más que sustraer, al poder del otro. Cuando contemplamos una fotografía, nos sentimos estimulados al mismo tiempo por una alucinación y por un hecho - recibiendo el estímulo compuesto de ambos [...]. El modo en que la fotografía puede ser real e imaginaria a la vez se presta a un enfoque hermenéutico que abraza la ambivalencia (Howells 2003: 167, 169).

Bañada por un resplandor plateado que recuerda al brillo lunar y le permite destacar sobre el lecho vegetal en ligera penumbra, encontramos a la modelo Rooney Mara recostada con un gesto entre el ensimismamiento y la ensoñación y tocada por un vestido nupcial plisado en tonos marfil diseñado por Vera Wang. Las correcciones de color e iluminación aplicadas durante el proceso de postproducción, la sinuosa «S» que recorre

la composición con el ánimo de evocar el estilo de antiguas obras academicistas, y la ausencia de contacto visual entre observador y observado permiten potenciar la prominencia del vestido, cuyos pliegues parecen mutar en hilos de agua que incorporan a la modelo lentamente al arroyo sobre el que reposa. Aunque comparta título con el lienzo de Millais (1852) y participe de una misma ilusión de descubrimiento e intrusión al adentrarnos en el *sanctum* del personaje literario, tanto el empleo de iluminación en clave baja como el elevado contraste y un aire de onírica elegancia refuerzan la densidad de la escena, pero también alejan la sensación de muerte inminente que el pintor Prerrafaelista hacía quedar en suspenso mediante la actitud del referente femenino y la claridad de la escena -que Showalter definía en términos de «cruel indiferencia», como veíamos anteriormente-. Mientras el lienzo trata de asemejarse a la realidad, la fotografía aporta una sensación de artificiosidad.

El mismo aspecto destaca en el segundo trabajo de Mert & Marcus para el número de noviembre de 2011 de *Vogue*, esta vez con un vestido a media pierna de Georgina Chapman y Keren Craig (Marchesa): volvemos a encontrar a Rooney Mara en posición recostada, pero dejando atrás el medio acuático para fundirse con el entorno vegetal. Podría tratarse de un intento por aludir a etapas previas al fallecimiento del personaje shakespeariano o bien por mantenerla suspendida en una plena identificación con las cualidades místicas del entorno, disipando su locura y reemplazándola con una comunión plena con la madre naturaleza. Sin reparo a ser observada, Ofelia aparece como una mujer expectante, de privilegiada claridad mental y habilidades perceptivas que, gracias a esa mirada que huye del espectador, trascienden los límites a los que tenemos acceso. El vestido marca y revela sus formas con delicada elegancia y sensualidad, al tiempo que subraya su identificación con las flores que la acompañan mediante la afinidad cromática y la suave caída del tul, como un pétalo más en la composición. Se trataría de un canto a la fertilidad, la belleza e idoneidad del personaje como compañera, aspectos que se alinean con el acertado simbolismo de las flores elegidas, una articulación semejante a la encontrada en la pintura prerrafaelista y los códigos victorianos: las amapolas en la esquina inferior derecha plantean el recuerdo de su fallecimiento y funcionan como ligero contrapeso cromático al predominio del verde, blanco, amarillo y azul en la composición. El astilbe, que toca con su mano izquierda, simboliza la esperanza de un reencuentro con el enamorado, por lo que arrojaría un reflejo negativo sobre el rechazo amoroso sufrido por el personaje en la obra literaria. Las peonías y azaleas dobles se refieren a un espíritu noble, una personalidad afable y a la fertilidad femenina (Gray 2011: 119). Las glicinias que crecen junto a sus pies apuntan a su carácter, dulce y cercano. Los ranúnculos se asocian con la inocencia (Scoble & Field 1998: 87), aludiendo así a la falta de experiencia de Ofelia como uno de los factores principales que anuncian su desequilibrio y posterior muerte accidental.

Cabría señalar, por tanto, que la aproximación realizada por Mert y Marcus no persigue la delectación en la muerte del personaje, sino que la sustrae y la suspende indefinidamente en un estado de embellecida comunión con la naturaleza que también proporciona el reclamo estético para la orientación comercial del producto ofrecido -el vestido nupcial-. Resulta interesante comprobar la ligazón de la imagen con el vínculo matrimonial empleando como base un personaje devastado por el abandono. En este sentido, recuperando las palabras de Cheeke (2008), es preciso subrayar el carácter elegíaco de ambas aproximaciones fotográficas, al evidenciar la vulnerabilidad de un personaje que se encamina hacia su propia destrucción (143), aunque se evite conscientemente la escena de su ahogamiento, no solo por la citada función comercial, sino a modo de rescate estético, como intento por reconstruir una imagen de la joven

alejada de la fatalidad. Estas imágenes, por tanto, no se encontrarían ligadas a la proyección de impulsos suicidas o morbosidad adolescente que, como señala Romanska (2006), sí se aplican en campañas comerciales -citando como ejemplos las de Calvin Klein o Versace- (487).

Procede plantear así que la hipótesis del suicidio no es un aspecto inequívoco en el texto literario, donde el fallecimiento de Ofelia es más producto de la fatalidad, tal y como se deriva de la descripción aportada por Gertrude. Del mismo modo, en palabras de Leonard (2009), la obra de Millais tampoco se refiere a esta idea porque «privaría a la joven del sentido de virtud del que el artista deseaba rodearla» (40). La insistencia en el suicidio es más una proyección postmoderna sobre los referentes literario y pictórico que un elemento propio de ellos, y no afecta a la totalidad de trabajos artísticos contemporáneos realizados como aproximaciones al personaje de Shakespeare.

En consonancia con este último aspecto, cabe prestar atención al trabajo de Ryan McGinley para el número de septiembre de 2012 en la edición de *Vogue* en Reino Unido, donde Lara Stone aparece con un corpiño floral y una prenda inferior bordada de la colección de Dolce & Gabbana: en palabras de la estilista Francesca Burns, responsable del montaje, no se trataba de calcar la obra de Millais (1852), sino de evocar su ambiente y tonalidad, planteando una Ofelia moderna impregnada de romanticismo en un caluroso día de verano (25). Se aprecia una sexualización más marcada que en la obra de Mert & Marcus: el detalle del reflejo sobre las aguas plantearía una conexión con el mito de Narciso y con las ninfas clásicas, que «perturbaban la mente de los hombres a quienes se mostraban, con una mezcla de miedo y fascinación, arrastrándolos a la abolición de la personalidad» (Chevalier & Gheerbrant 2003: 752). Se proyectaría así un aura de malditismo también reflejada en el título del reportaje fotográfico *Dark Blooms* y en la posición del referente femenino con actitud plenamente consciente de su atractivo, estableciendo conexión visual con el espectador, embriagada de su propia sensualidad y entonando un desafiante gesto de invitación sin necesidad de palabras. Que se encuentre sostenida únicamente por la rama tendida sobre las aguas es un detalle de calidad estética indudable, pero que evoca la idea de una mujer al borde del desastre, en consonancia con el desdichado final del personaje shakespeariano, que se precipita a una muerte segura por acción de una traicionera rama que se quiebra a su paso.

La reubicación de Ofelia en la fotografía de 2012 y la intensificación de la figura femenina como reclamo sexual supone una velada alusión al destino trágico del personaje literario, pero hace mayor hincapié en el riesgo e intensidad de la pasión destructiva. La atmósfera de placidez resulta engañosa, turbadora, e incluso mórbida, en consonancia con lo previamente señalado por Romanska (2006), aunque en este caso el «continuo entre muerte y sexualidad» (486) no se produzca por la erotización del cadáver, como señala al evaluar otras representaciones de Ofelia, sino de un cuerpo aún vivo, si bien al borde del abismo. Los elementos florales se condensan en los bordados del corpiño dejando de encontrarse en torno a la doncella para pasar a fusionarse con ella, al menos en apariencia. Simbólicamente, estas rosas, peonías y azaleas aluden a la posibilidad de un romance, a la belleza y a la femineidad, pero resulta dudoso plantear su integración en estos términos, ya que no son motivos introducidos por los responsables del montaje, sino una pieza previa a la que se le rodea una vez más con el aparato legitimador y estético relativo a la Ofelia de Millais. Resulta comprensible que no terminen de encajar con la actitud y atmósfera del montaje, dado este hecho.

Como contrapunto, cabe mencionar la profusión floral de *Oh my Ophelia*, trabajo de Oh Joong Seok publicado en la coreana *Vogue Girl* en 2007, con la modelo Wang Ji-Won

como la malograda doncella shakespeariana. De nuevo, el lienzo prerrafaelista aporta un sustrato legitimador perceptible en la imitación de la iluminación, la gama cromática empleada, la disposición de la modelo y una atmósfera de trágica solemnidad. Si bien ambas obras se refieren a una muerte inminente, la fotografía evita referirse exclusivamente al instante previo al ahogamiento, funcionando como prolepsis al entierro de Ofelia. Se produce así una superposición entre su ahogamiento (presente en los referentes literario y artístico) y su descanso final (donde el referente es únicamente la obra teatral). Este aspecto se aprecia en los cambios introducidos, respecto a la obra de Millais, en el gesto y posición de los brazos de la modelo y la introducción de las simbólicas amapolas que reposan sobre su pecho. Recuerda claramente a un cadáver en el ataúd, excepto por sus ojos abiertos, como si su mirada perdida más allá de su entorno más inmediato captara el momento en que su espíritu abandona su prisión material. En términos simbólicos, el tocado de freesias arrojaría, de una parte, un reflejo negativo sobre la ausencia de su enamorado, al tratarse de una flor normalmente empleada en ramos de boda. El personaje se estaría planteando como una víctima del desengaño amoroso. En Asia, la flor también simboliza un nuevo comienzo (Gray 2011: 83, 107), lo que cobra pleno sentido en relación a otra de las imágenes en el reportaje, donde la joven parece alcanzar una comunión esencial con la naturaleza y donde la joven que se mantiene a flote parece estar elevándose, como cénit de una progresión mística.

Como si se tratase de otra etapa en esta evolución, el montaje de Oh Joong Seok (2007) también nos muestra a Ofelia como una ninfa o dríada, refugiada en un entorno natural que ofrece la única vía de exilio posible ante el dolor e indiferencia del mundo civilizado. La joven se asemeja más a otro elemento natural en la composición, parcialmente echada sobre una roca mientras sus piernas se adentran en las aguas, como raíces en busca de sustento. Como una flor o un árbol más, se expresa y existe con el potencial de su mera presencia, con sus formas naturales y los colores con que se rodea. Supone toda una contradicción que un entorno que rebosa vida y que le ofrece la plenitud que no obtuvo en la corte se convierta en su tumba, pero precisamente ese es el misterio del propio personaje literario, el de una promesa de vida cruelmente arrebatada por la manipulación, la indiferencia y la acción de una siempre inesperada fatalidad. Las instantáneas de Oh Joong Seok no se limitan a señalar su destrucción física, sino su desconexión anímica y mental respecto al entorno de sus semejantes. La asociación con el narciso en otra de las fotografías la vincula con «la simbólica de las aguas, los ritmos estacionales y la fecundidad» (Chevalier & Gheerbrant 2003: 742), lo que nos hace volver nuevamente la mirada al concepto de retorno cíclico que apuntaba Laertes durante el entierro de su hermana, en la escena primera del acto quinto de la tragedia shakespeariana.

Se plantea una medida reflexión sobre lo ineluctable de la salida de la joven de este mundo al descubrirla observando el ramo de amapolas en su regazo, el mismo que le acompaña en la primera imagen del reportaje, marcando un contraste entre su significado literal (la delectación ante la hermosura de sus formas) y figurativo (un presagio de muerte). El tocado floral de amapolas -sustituido en otras instantáneas por freesias y jazmines- refuerza este mal augurio. La adopción de un ángulo más elevado, dejando ver el lecho acuático como fondo, plantea una noción de proximidad y secuenciación, transformándola en una belleza a punto de desaparecer. La actitud observadora y contemplativa del personaje vuelve la atención sobre sí misma y llama la del espectador en relación a su interacción con la fotografía -es decir, entre observador y observado-. Esta misma idea opera en el ilusorio, pero no por ello menos agresivo, contacto visual establecido en la siguiente fotografía, como si Ofelia ganase conciencia

de sí misma y tratase de invertir los papeles respecto al espectador. Las anémonas prendidas en sus cabellos simbolizan el dolor del abandono (Scoble & Field 1998: 46), por lo que se plantearía una alusión al sentimiento de pérdida a varios niveles (por la muerte de Polonio, la ausencia de Laertes y el rechazo de Hamlet) como desencadenante de su enajenación mental.

La influencia del movimiento prerrafaelista vuelve a apreciarse en otra fotografía donde se dispone a la modelo en una posición análoga a la *Ophelia* de Hughes, expuesta en la Royal Academy el mismo año que la de Millais, y donde la cámara se aproxima a la joven instantes antes de que la rama desde la que contempla su reflejo se quiebre lanzándola a una muerte segura. Las margaritas blancas y púrpura se asocian normalmente a la inocencia y la intención por conocer los sentimientos de la persona amada (Kirkby 2011: 43) por lo que podrían apuntar a la decepción amorosa como uno de los motivos que conducen a la locura. El vínculo orgánico entre Ofelia, la naturaleza y el ciclo vital lleva a plantear su muerte como si se tratase de un trance místico: la oscuridad del fondo permite difuminar los límites entre lo acuático y lo aéreo del mismo modo que se trata de quebrar los límites entre vida y muerte; el ángulo cenital fuerza una perspectiva imposible, casi onírica para los espectadores, como si acompañaran a Ofelia envuelta en un torbellino floral en una ilusión de elevación, reforzada en términos compositivos por la superposición de triángulos: uno arranca de su corona floral y continúa por las líneas definidas por sus brazos; otro parte de la línea del cuello y sus lados serían los pliegues de su vestido. El último, más cerrado, parte de su cintura y recorre sus piernas. Para subrayar en mayor medida esta sensación de elevación, como si Ofelia hubiese alcanzado la iluminación espiritual, se apuntala literalmente la imagen con vegetación de hoja larga en la esquina inferior derecha, también con la intención de guiar nuestra mirada hacia la sección superior de la fotografía, la más cargada de simbología floral. Las amapolas vuelven a referirse una vez más al trance de la muerte, pero la corona de freesias matiza este concepto como un mero estado de transición y el narciso se refiere a la indestructibilidad de la belleza, reforzando el carácter cíclico de la existencia. Las anémonas aluden, como en fotografías anteriores, al abandono sufrido en vida. Resulta interesante apuntar, en línea con el concepto de crecimiento espiritual que destila la imagen, la presencia de camelias (emblemas de fidelidad y de lo divino) y nenúfares (como símbolos de pureza, eternidad y divinidad). Así, en consonancia con las palabras de Auerbach (1982), esta transición no funcionaría como epítome de indefensión, sino como paso a un estado de beatitud que refuerza el poder del referente femenino de manera inquietante (40). El trance de la muerte permitiría a Ofelia trascender los límites de su naturaleza humana y fundirse con el mundo vegetal en un éxtasis final que es lo que encontramos representado en esta última imagen, una suerte de transfiguración final que se anticipaba en la obra de Millais, pero que también queda reforzada en algunas de las aproximaciones fotográficas al personaje de Ofelia de principios del presente siglo.

3.- Conclusión

Tras analizar esta selección de trabajos para la revista *Vogue*, podemos afirmar que la obra prerrafaelista se erige como mediadora o intermediaria entre pasado y presente, y también entre las dimensiones textual y visual. Conocer el texto original no resulta determinante para apreciar las fotografías, aunque sea recomendable para detectar los

procesos de apropiación, modificación y resignificación que operan en ellas. La doble articulación de estos trabajos como reclamos comerciales y artefactos artísticos requiere sugerir una reminiscencia del lienzo al que aluden como sustrato legitimador, aunque también necesiten mantener una cierta distancia y/o variación para reclamar un espacio estético propio. Detectamos aquí un claro contraste con la escena del filme *Hamlet* (1948) en la que Laurence Olivier plantea un claro calco a modo de homenaje a la obra prerrafaelita, esta vez con Jean Simmons en el papel de Ofelia (Leonard 2009: 47) como si se tratase de una moderna Elizabeth Siddal. Se trata de una clara interferencia del lienzo, en tanto que una escena que jamás apareció en el texto de manera directa se rellena con una visualización decimonónica a la que se dota de movimiento con los medios de mediados del siglo veinte.

El vínculo diacrónico entre fotografía y lienzo no se limita al mero homenaje, sino que invita a reflexionar sobre los límites de ambos modos de representación: de manera análoga al pictorialismo de Julia Margaret Cameron, los fotógrafos que nos ocupan persiguen un acabado estético-artístico adscrito a menudo exclusivamente a la pintura. Por su parte, Millais perseguía plasmar la naturaleza con minuciosidad extrema, como si se tratase de un daguerrotipo. Estas representaciones modernas confirman la durabilidad del tema de la mujer en el agua y la capacidad de la malograda doncella shakespeariana para «convertirse en otra», si bien conviene puntualizar que el referente inmediato para todos ellos no es tanto el texto de 1601 como el lienzo terminado en 1852, aunque planteemos como excepción los trabajos de Oh Joong Seok.

Las fotografías de moda analizadas evidencian la durabilidad de la obra de Shakespeare, pero a través de la obra visual decimonónica, que se transforma en el referente directo para estos ejercicios postmodernos de apropiación y re-significación. Estas obras también sirven de ejemplo para la versatilidad del arquetipo de la mujer en el agua, la capacidad de que un personaje se transforme en otro a lo largo de una variedad de encarnaciones sin que deje de ser reconocible como tal. Incluso en el caso de una re-escritura agresiva, podríamos decir que, más que desvirtuar el personaje original, se estarían añadiendo matices que necesitan de esa configuración inicial, incluso aunque sea para plantearla en términos radicalmente opuestos. Nadie obra sobre el vacío, pero no podemos olvidar que cada una de estas obras se realizó con objetivos diferentes en mente y se ejecutó por mentes creativas con rasgos identificativos propios.

Referencias bibliográficas

- AUERBACH, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1982.
- BARRINGER, Tim. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- BARRINGER, Tim, ROSENFELD, Jason, y SMITH, Alison. *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*. London: Tate Publishing, 2012.
- CHEEKE, Stephen. *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2003.

- EDWARDS, Elizabeth. «The Place of Women in the *Morte Darthur*». Elizabeth Archibald y Anthony Stockwell Garfield Edwards (eds.). *A Companion to Malory*. Cambridge: D. S. Brewer, 1996: 37-54.
- FUNDACIÓN COLECCIÓN THYSSEN-BORNEMISZA. *Vogue: Like a Painting*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2015.
- GRAY, Samantha. *The Secret Language of Flowers*. London: CICO Books, 2011.
- HAWKSLEY, Lucinda. *Lizzie Siddal: face of the Pre-Raphaelites*. New York: Walker, 2004.
- HOWELLS, Richard. *Visual Culture*. London: Polity, 2003.
- JARDINE, Lisa (ed.). *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. 1983. New York: Columbia University Press, 1989.
- JENKINS, Harold (ed.). *Hamlet* (Arden Shakespeare). New York: Routledge, 2000.
- KIRKBY, Mandy. *The Language of Flowers: A Miscellany*. London: Macmillan, 2011.
- LAMBOURNE, Lionel. *Victorian Painting*. 1999. New York: Phaidon, 2005.
- LEONARD, Kendra Preston. *Shakespeare, Madness, and Music: Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*. Lanham: Scarecrow Press, 2009.
- LEVERENZ, David. «The Woman in Hamlet: An Interpersonal View». *Signs*, 4.2 (1978): 291-308.
- MANCOFF, Debra. *Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art*. London: Prestel, 2003.
- MARSH, Jan. *The Legend of Elizabeth Siddal*. London: Quartet, 1989.
- MARSH, Jan. *Pre-Raphaelite Women*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1987.
- MILNER, Frank. *The Pre-Raphaelites*. Huntington: National Museums & Galleries on Merseyside, 1988.
- OLIVARES MERINO, Eugenio. «The Fishmonger's Daughter Goes Crazy (I): The Domineering Father, the Mad Lover and the Dead Mother». María Fuencisla García-Bermejo Giner et al. (eds.). *SEDERI X*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 2000: 225-238.
- PRETTEJOHN, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London: Tate Publishing, 2007.
- ROMANSKA, Magda. «Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia». *Women's Studies: An Inter-Disciplinary Journal*, 34.6 (2006): 485-503.
- ROSE, Andrea. *The Pre-Raphaelites*. Oxford: Phaidon, 1981.
- SCOBLE, Gretchen, y Field, Ann. *The Meaning of Flowers: Myth, Language & Lore*. San Francisco: Chronicle Books, 1998.
- SHOWALTER, Elaine. «Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism». Parker, Patricia & Geoffrey Hartman. eds. *Shakespeare and the Question of Theory*. London: Methuen, 1985: 77-94.
- TOWNSEND, Joyce H., RIDGE, Jacqueline, y HACKNEY, Stephen. *Pre-Raphaelite Painting Techniques*. London: Tate Publishing, 2004.

LECTURAS INQUIETAS

Antonio Candeloro-Laura Palomo Alepuz (eds.)



**BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES**
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2021

CANDELORO, ANTONIO & PALOMO ALEPUZ, LAURA (eds.)
Lecturas inquietas
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, 218 pp.
ISBN: 978-84-17422-87-5

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0
Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.



© 2021, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-17422-83-7

Portada: Fotografía de la cubierta perteneciente a Alejandro Palomo Alepuz.

ÍNDICE

	Págs.
PRESENTACIÓN	5-13
PRÓLOGO EN FORMA DE DIÁLOGO: UNA CONVERSACIÓN CON NUCCIO ORDINE	14-20
I.- UN VIAJE HACIA EL PASADO Y NUESTRO ORIGEN LITERARIO: GRECIA Y ROMA	21-35
Miguel Pablo Sancho Gómez	
II.- HOMERO Y LA CATEDRAL DE LA PALABRA: RECREACIONES POÉTICAS Y CINEMATOGRAFICAS	36-48
Carmen María López López	
III.- CRÍTICOS PROFESORES, PROFESORES CRÍTICOS	49-60
Carmen M. ^a Pujante Segura	
IV.- EN DEFENSA DE LA LITERATURA	61-70
Laura Palomo Alepuz	
V.- EL DETERMINISMO LECTOR O LA NECESIDAD DE «LEER DIFERENTE»	71-83
Alba María Gálvez Vidal	
VI.- CON LAS ESPADAS EN ALTO: LECTURAS QUE CORTAN EL ALIENTO	84-105
Antonio Candeloro	
VII.- TODOS LOS CAMINOS SE PIERDEN EN MÉXICO: LAS POLÍTICAS DE LA NARRACIÓN COMO TÁCTICAS DE ESCAPE Y RESISTENCIA (UNA LECTURA ETNOGRÁFICO-BIOGRÁFICA DE <i>LOS DETECTIVES SALVAJES</i> DE ROBERTO BOLAÑO)	106-120
Francisco Cobo de Guzmán Godino	

VIII.- <i>ENTRE LAS RUINAS DE LA INTELIGENCIA: LA POESÍA DE JAIME GIL DE BIEDMA A LA LUZ DE LA POÉTICA COGNITIVA</i>	121-143
Alejandro Jacobo Egea	
IX.- <i>RELEER A DOSTOIEVSKI: LA EXPERIENCIA DE MIRAR EN EL TIEMPO</i>	144-156
Enrique Arroyas Langa	
X.- <i>CUANDO SALINGER NOS INVITÓ A JUGAR</i>	157-167
Belén Blesa y Jorge L. Penabade	
XI.- <i>LECTURAS INQUIETANTES: UNA CONTEMPLACIÓN DEL SIGLO XX EN NOVELAS BRITÁNICAS Y ESTADOUNIDENSES</i>	168-176
Antonio José Miralles Pérez	
XII.- <i>MÚSICA Y LECTURA INQUIETA: UNA INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA AFROAMERICANA A TRAVÉS DE BEYONCÉ</i>	177-184
Patricia Coloma Peñate	
XIII.- <i>LAS METAMORFOSIS DE OFELIA: ANÁLISIS PRÁCTICO DE LA TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE SHAKESPEARIANO EN LA OBRA DE J. E. MILLAIS (1852) Y SU INFLUENCIA EN TRES TRABAJOS FOTOGRÁFICOS CONTEMPORÁNEOS PARA LA REVISTA VOGUE (2011-2013)</i>	185-199
José María Mesa Villar	
XIV.- <i>LA IMAGEN COMO ACOMPAÑAMIENTO DE LA PALABRA</i>	200-216
Enrique Mena García	
<u>PERFILES BIO-BIBLIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES Y AUTORAS</u>	217-218