

O personaxe como categoría transversal do comparatismo. De Ofelia a Marilyn Monroe¹

María do Cebreiro Rábade Villar

[Recibido, marzo 2005; aceptado, abril 2005]

RESUMO A autora pretende abordar un achegamento teórico e crítico á categoría de personaxe a través dunha análise comparada dalgunhas recreacións artísticas da Ofelia de William Shakespeare. Nocións como as de "transversalidade" ou "dispositivo de enunciación analítica", vinculadas ao pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari, son empregadas como guías de acceso ao personaxe feminino. No corpus elixido sobrancea o tratamento poético de Ofelia. Así se deixa ver na obra de Georg Heym, Arthur Rimbaud, António Maria Lisboa, Álvaro Cunqueiro, Xohana Torres, Chus Pato ou Marta Dacosta.

ABSTRACT The author attempts a theoretical and critical analysis of the concept of 'character' by means of a comparative examination of certain artistic recreations of Shakespeare's Ophelia. The concepts of 'transversalité' or of the 'énoncé analytique' of GD and FG are used as ways of approaching the female character. In her selection of texts, the poetic treatment of the character of Ophelia is paramount: this is the case in the work of Georg Heym, Arthur Rimbaud, António Maria Lisboa, Álvaro Cunqueiro, Xohana Torres, Chus Pato and Marta Dacosta.

135

Que é un personaxe? Nun tempo coma este, que obriga a pensar criticamente todas as cousas, quizais non cumpra tanto responder as preguntas como

¹ Este artigo é en gran medida debedor das clases dedicadas ao personaxe de Ofelia que, baixo o epígrafe "Ofelia: amor, morte e loucura" impartín na materia de Literatura Ocidental e Literaturas Comparadas na Escola das Artes da Universidade do Porto, durante o curso 1998/1999. As reflexións sobre Ofelia atoparon, asemade, continuidade na Actividade de Formación do Profesorado "A poesía na aula", coa sesión "Poesía, música e artes visuais", organizada polo Centro de Formación e Recursos de Vigo en marzo de 2004, e nas clases sobre "A expresión do desexo na voz das mulleres", do curso *Figures d'amor i de mort a la literatura universal*, celebrado no Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya en xullo de 2004. Quero agradecer aos alumnos e alumnas dos tres grupos o traballo conxunto que levamos a cabo en torno ao personaxe, sen o cal esta achega non sería posíbel.

recoñecer a súa pertinencia. Pois malia o seu protagonismo progresivo nos estudos literarios de orientación comparatista, o estatuto do personaxe como categoría segue a ser paradoxal. É posíbel mesmo recoñecer unha fractura entre a relativa desatención teórica da que foi obxecto tradicionalmente e a súa indiscutíbel centralidade en tanto que figura da mímesis. Desta centralidade dá testemuño, por exemplo, o nivel máis inmediato da recepción das obras literarias e non literarias, ficcionais e non ficcionais, proceso no que adoita atribuírselles aos personaxes a función de crear o universo xerado pola experiencia artística. Aquí pode ser útil recorrer ao que Itamar Even-Zohar² denominara operacións de transformación para entender a súa forza na percepción social das “obras de arte”. Á hora de resumir ou comentar unha novela ou unha película, o noso discurso, inevitabelmente, tomará como punto de referencia o que fan (e, quizais en menor medida, o que din) os personaxes. A sedución dos personaxes sobre os lectores e sobre os autores –que tamén son, ao seu xeito, lectores– ten dado mesmo lugar a fenómenos como a conversión medieval de Eneas en persoa ou, xa na modernidade, o bovarysimo de Flaubert, engaiolado pola muller que soña unha vida de novela sentimental e á súa vez serve de motor para unha crítica aos efectos das novelas sentimentais, e o quixotismo de Cervantes, autor sobre o que quizais este ano non sexa preciso estenderse moito máis.

A indiferenza, na vida e na teoría, pode non ser pretendida, pero nunca é casual. Xa que logo, sería ben preguntarse polas razóns que levan a que os axentes responsábeis da articulación do coñecemento desatendan un obxecto de estudo. As disciplinas do coñecemento, como indica o seu nome e como indicou Foucault, fan coñecer ao tempo que dan ordes, e ordenan ao tempo que dan coñecemento. A moralidade, nesta fábula, é que o saber vai caro. E o comparatismo, polo menos na súa concepción máis *cosmopolita*, é un saber particularmente caro, que semella ofertar plurilingüismo, nacionalidade múltiple e apertura ao próximo sen nos pedir a cambio denunciar as relacións de forza, nalgúns casos non estritamente simbólica, por medio das cales os poderes demarcan o perfil do mapa xeopoético. Por fortuna, en boa medida grazas á sensibilidade dalgunhas voces críticas vinculadas aos novos estudos poscoloniais, ao pensamento feminista e ás achegas teóricas do marxismo, a literatura comparada vén demostrando nos últimos anos a súa capacidade para se cons-

² “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, 11/1, 1990, pp. 9-26.

truír como aparato crítico ou, se se prefire, para delegar a súa condición disciplinar en favor dun entendemento do comparatismo como procedemento para unha nova ilustración, onde a razón comparativa non se concibe como un corpo de saberes, senón como un xeito de facer falar as prácticas e os textos³.

O concepto de transversalidade pode revelar, neste programa, parte da súa forza. Empregada polo activista e teórico Felix Guattari⁴ a partir dos anos sesenta, a transversalidade converterase, en boa medida, na matriz das operacións de crítica ao capital que levaría a cabo, dende *Rizoma*⁵, co filósofo Gilles Deleuze. Para Guattari, que parte da praxe psicanalítica, a transversalidade pode substituír á transferencia como noción operativa na análise, dende o momento en que permite transcender as aproximacións verticais (onde se impón o principio de xerarquía) ou horizontais (onde se impón a posibilidade da substitución). O propio Guattari ten recoñecido o potencial analítico das obras literarias, situando as achegas de Kafka, Proust, Joyce, Artaud ou Beckett como máis decisivas para a cartografía da subxectividade que as obras de Freud, Jung ou Lacan. A transversalidade, que tenta desvelar os “dispositivos de enunciación analíticos”, resulta, xa que logo, un concepto acaído ao estudo comparativo do personaxe, tan vinculado ao suxeito e á súa crise na modernidade, decote representada nas obras literarias. Quizais máis acaído aínda para a análise da personaxe feminina, a de Ofelia neste caso, tomada aquí como indicio dunha concepción problemática da conciencia e da linguaxe, ou, se se prefire, tomada como indicio dunha subxectividade moderna.

137

Neste artigo usarei a noción de transversalidade cando menos en dous sentidos: en sentido ontolóxico, co fin de cuestionar a unidimensionalidade do personaxe, e particularmente da personaxe feminina, e en sentido metodolóxico, co fin de debilitar unha concepción da literatura comparada como depósito pechado de temas e tráfico internacional de prioridades. Pensemos até que punto, por aducir un exemplo, a categoría de personaxe desafia o entendemento dos xéneros textuais como árbore dos saberes, articulada de modo lineal e xerárquico. Deleuze e Guattari⁶ convidarían, neste contexto, a superpoñerlle ao diagrama arbóreo dos xéneros a cartografía rizomática dos

³ María José Vega e Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 1998.

⁴ *Psycanalyse et trasversalité*, Paris: Maspero, 1972.

⁵ Gilles Deleuze, e Felix Guattari, *Rhizome*, Paris: Minuit, 1976.

⁶ *Ibidem*.

suxeitos. O personaxe sobarda o xénero. O personaxe aparece nas obras de teatro, nas novelas e na poesía (mesmo que o personaxe poético non teña recibido tanta atención crítica coma o dramático ou o narrativo, feito que debería ser tamén obxecto de reflexión). Aparece no cinema. Aparece na plástica, en xéneros históricos como a pintura mitolóxica ou, máis recentemente, na denominada “videoarte”. E resulta doado reparar na súa pertinencia para o entendemento de modalidades non consideradas tradicionalmente ficcionais, como os discursos histórico e xornalístico. Diríamos que a súa evidencia e a súa presenza constante son os riscos que fan do personaxe un obxecto fuxidío e, paradoxalmente, desprazado na análise.

Hai factores disciplinares que explican, asemade, a marxinação da categoría ou a súa redución a un só nivel interpretativo. A adopción do método científico por parte dos estudos literarios significou, nalgúns casos, unha énfase nas estruturas e un sacrificio dos axentes e dos procesos. A cientificidade, entendida como asepsia, e a obxectividade, entendida como neutralidade, dificultaron unha atención demorada aos procesos subxectivos, ámbito onde entraría non só o estudo dos personaxes, senón tamén o dos autores (incluída a construción social da figura do escritor), ou mesmo as múltiples posibilidades abertas polo continuo personaxe-autor, máis complexo e produtivo do que podería parecer en primeira instancia. Cavilo, sen esgotar todas as vías posíbeis da relación (en moitos casos metalepse) entre escritor e protagonista, en Sylvia Plath, personaxe das *Cartas de aniversario*, de Ted Hughes (1999). Ou en Virginia Woolf, personaxe da película *As horas*, de Stephen Daldry (2002), baseada na novela homónima de Michael Cunningham (1998). Non se trata, con todo, de reivindicar a subxectividade como pasaporte aos paraísos perdidos da suspensión da conciencia, senón de entender a construción do suxeito, da que o personaxe participa efectivamente, no ámbito da representación, como un proceso conflitivo e en ningún caso alleo aos mecanismos sociais de produción da individualidade.

O personaxe pode ser usado tamén como categoría crítica que permite desvelar os mecanismos da diferenza sexual, que, como toda oposición, instaura un sistema de privilexios. Algunhas teóricas feministas teñen falado mesmo da imposibilidade da personaxe feminina, para se referir a unha creba que afecta á representación literaria das mulleres como obxecto de accións ou afeccións no ámbito das narrativas patriarcais. Noutro sentido, a proliferación de *cyborgs* nas últimas ficcións hipertextuais apunta cara á necesidade dun entendemento

queer do xénero como tecnoloxía susceptible de deconstrución ou, cando menos, de cuestionamento.

Neste contexto, e modificando en parte o enunciado que abría esta intervención, poderíamos preguntar “que é unha personaxe feminina?” ou, como especificación figurativa deste enunciado xeral, “quen é Ofelia?”. A elección da personaxe de Shakespeare como punto de partida desta reflexión obedece, en boa medida, á súa ambivalencia, e mesmo á súa ambigüidade. Son estes trazos os que quizais explican a conversión de Ofelia en motor e en modelo dun amplísimo *corpus* de obras en absoluto reducíbeis ao ámbito literario. Para ilustrar un dos múltiples aspectos nos que se manifesta esta ambivalencia, podemos lembrar aquí a primeira escena do terceiro acto do *Hamlet*, onde o príncipe de Dinamarca fai uso da violencia verbal, que nunca é só verbal, ao empregar o termo “nunnery” para despedir a Ofelia. No inglés da época isabelina, “nunnery” valía tanto por “convento” coma por “bordel”. Diríamos, coa Pia de Cunqueiro, “eu que quixen ser lirio e pasei por puta”. Esta é a dualidade que atravesa a case totalidade do discurso literario occidental sobre as mulleres, división que xera unha violencia no cerne mesmo da consideración social da figura feminina, sometida a un dobre movemento de idealización e de degradación. O *Hamlet* vén demostrar, na violencia deste bordel/convento, que a sublimación e a condena forman parte dun mesmo movemento ideolóxico e verbal.

139

Interesa reparar no xeito en que a agresión de Hamlet (“Péchate nun convento/Métete nun bordel”) modifica profundamente a Ofelia, no seu modo de ser e no seu xeito de dicir. Dende o momento no que é insultada, Ofelia enmudece, como para probar que a linguaxe, despois da violencia, non regresa máis nunca á súa fluencia “natural”. A personaxe troca en silencio as “palabras, e palabras, e palabras” do seu antagonista e o seu discurso vólvese unicamente canto, como se só a linguaxe cantada puidese converterse en reparación do dano. Ofelia vólvese Orfeo. Como os poetas, garda silencio ou rompe a cantar.

Na súa versión do *Hamlet*, Cunqueiro⁷ presenta primeiro a Ofelia como obxecto do canto, como destinataria dos poemas que Hamlet lle dirixe. Así o reconece o Coro:

⁷ *Don Hamlet*, Vigo: Galaxia, 1984, 1ª ed. 1968.

Desde que a vestiron de muller, xa se puxo por súa namorada. Está moi herdada. Dorme en almofadas bordadas. Traíalle anelos das viaxes e forquiñas rizadas para o pelo. Cantáballe versos.

Ao que ela responde, cantando:

¡Cantábame versos!
Amiga, meu corazón que pide rosas,
laranxas pide e é isolado reiseñor,
amiga, tente el por señor!

E así, a Ofelia á que Hamlet lle cantaba versos convértese, tamén, en suxeito que canta, en suxeito que deixa testemuño, coa súa propia voz, de todas as cantigas precedentes. Na cuarta escena da primeira xornada do *Don Hamlet*, Cunqueiro fai que Laertes se dirixa a ela dicíndolle:

A primavera xa non é un dicir, irmá querida. Deixas unha cámara para pasar a outra, e na que abandonas, din os que permanecen nos labrados escanos: ¡axiña chegou o inverno! ¿Queres deixarnos oí-los merlos que traes na gaiola da túa boca?

140

A Primavera, o tempo do amor e o tempo das cantigas, volverá ser o tempo de Ofelia, xa cadáver, no poema de Cunqueiro “O poeta escolle Abril” (*Herba aquí ou acolá*):

Que fuxan o río, a rosa colorada,
beba deica o final a chama a estela, o titaque o reló,
procuren un lonxe ou un ningures os camiños onde morrer.
á par que foxe, leve o río o cadáver de Ofelia e as margaridas da ribeira.

T. S. Eliot deostara a crueldade de abril, pero Cunqueiro, como Ofelia, escolle a vía da reparación. Mesmo dende o punto da psicanálise, a función da reparación non é restaurar, senón transformar o dano en fonte creativa⁸. O

⁸ Melanie Klein, e Joan Rivière, *Amor, odio y reparación: emociones básicas del hombre*, Buenos Aires: Horme, 1968 (1^o ed. 1937).

autor semella suxerir que quizais non se poida volver ao exordio primaveral, agás no sentido irónico que lle dera Don Denís, pero iso non significa renunciar para sempre á primavera. “Non ten sentido seguir, pero seguimos” (Samuel Beckett). Velái a alegría, con frecuencia mal entendida, de Cunqueiro: a súa lírica, como o camiñar errático de Beckett, renuncia a renunciar.

Ademais de se instalar no canto, Ofelia instálase na loucura, que é unha linguaxe sen código. Aquí pode resultar novamente útil a distinción de Guattari entre loucura e enfermidade mental e o seu estudo do tolo como produtor do sen-sentido. Ofelia é a louca que se nega a suxeitar as palabras ás cousas. Como na fábula do traxe novo do emperador, na súa resistencia, a louca móstralle ao mundo que o poderoso vai espido, e que a razón é o nome do traxe que non leva. Fala outra vez o tolo, por boca de Leopoldo María Panero: “Los hombres estaban desnudos/y las vestiduras eran los hombres”. Fronte a Ofelia, Hamlet sería a figura da neurose, a figura do Edipo, esa razón retorta que xera a diloxía entre “convento” e “bordel”, todas as diloxías, as palabras-usura, o uso intereseiro da lingua, reducida, unha vez máis, a economía lingüística. Ofelia, en cambio, escolleu a linguaxe vocálica do canto, non a lingua consonántica da razón. Escolleu a canción de berce, ao modo no que secularmente foi transmitida a lingua materna (que foi da nai de Ofelia?, preguntámonos).

141

A personaxe, para morrer, elixe unha filiación de auga. E se hai algo que caracteriza a Ofelia como personaxe é a súa morte. Así o soubo ver o prerrafaelita John Everett Millais no tantas veces reproducido cadro homónimo (1851-1852). O cadro deu lugar, á súa vez, a unha gran xenealoxía de textos, na súa maior parte poéticos, pero tamén creou un modelo físico da personaxe que atoparía a súa concreción visual máis nidia na elección da actriz Kate Winslet como *Ofelia* do Hamlet de Kenneth Branagh (1997). Para retratar a morte, o pintor retrata unha morta. Aí está Ofelia inmóbil, nun cadaleito líquido, coa boca entreaberta, co último suspiro prendido aínda nos labios, tal como imaxinaban os antigos a alma. Aí está ela, afogada, pero coas mans fóra do río. As mans, que o canon clásico considerara a parte máis espiritual da beleza feminina, sobreviven no cadro á morte pola auga. O río no que caeu Ofelia, á procura das flores, á procura do obxecto da cantiga, é o río do tempo, o río da fin do tempo, símbolo do seu desexo de interromper o curso das idades para ingresar outra volta no líquido amniótico da orixe. Pero como non é posíbel aboiar dúas veces na mesma auga, e ningunha repetición repite nada, á fin, cada volta real da roda revélase, no tempo, como unha revolución.

Na loucura de Ofelia, diría Guattari, non hai evasión, senón resistencia. Pola mesma, a súa morte é un acto fundacional, morte da personaxe que se repetirá despois en máis dunha persoa. Como non pensar en Alfonsina Storni, e en tantas outras, cada vez que chamamos por Ofelia? Na obra de Shakespeare, unha vez máis, o transo decisivo está determinado pola ambigüidade. Ela é a muller que pasea, facéndolle as beiras á Natureza, ao río, tecendo unha grilanda de flores que será a súa propia coroa funeraria. Pero o texto final, o tecido final, coma sempre, queda aberto. A fin de Ofelia pode ser un accidente ou un acto voluntario. Somos vítimas dos accidentes e responsábeis das eleccións. As obras literarias ás que serviu como estímulo a personaxe de Ofelia, adoitan concibila como vítima dun accidente, e len o suicidio como culminación da fuga imaxinaria que a levará a renunciar ao logos en favor da poesía. De aí que, de entre todos os trazos do repertorio subxectivo deseñado por Shakespeare, os escritores adoiten escoller a inocencia, debuxando unha nena e non unha muller, e asignándolle calidades físicas como a brancura, símbolo da pureza, nalgúns casos tomado case como emblema de seu. No *Don Hamlet* de Cunqueiro, cando o príncipe manifesta diante dela os seus celos, Laertes dille: “¡Non fales así diante dela! ¡Ten un corazón tan pequeniño!”. A Ofelia de corazón pequeniño semella ser tamén o motor d’*As amantes de Hamlet* (2003), poemario de Marta Dacosta⁹, onde a personaxe se converte, ademais, en suxeito colectivo, en virtude da súa capacidade para representar a condición das mulleres, esa escritura en branco, en grao cero, a que rompe o silencio e a pesar diso persevera no silencio:

Como Ofelia somos brancas
 e atravesamos o río do silencio
 coa esperanza
 de atrapar un tempo propio
 un lugar de luz en que deternos
 para non sentir como se quebra o cristal dos nosos ósos
 e nos abre as feridas
 que o parto deseñou
 entre as horas de sangue e de salitre.

Como Ofelia calamos e pasamos
 sen deixar que adiviñen que camiño
 ten o sinal que buscabamos
 nin que flores precisaban as grinaldas.

⁹ A Coruña: Espiral Maior, 2003.

Como Ofelia
o río que nos leva non se para
e acaba por borrarnos sen sabelo.

Ou, subliñando de novo a súa inocencia:

Acaso as flores naceron
ignorando o teu pescozo
e a súa cor
xamais soñou facerte branca
tan branca,
hoxe que te acompañan río abaixo
inocente Ofelia.

En cambio, facendo falar o texto de Shakespeare nos termos da esquizoanálise impónse unha única lectura. Ofelia non é unha vítima, na medida en que a súa morte representa unha elección e, como tal, un ingreso noutra orde: a temporalidade revertida. A psicanalista Marie-France Castarède¹⁰ explica, nos seguintes termos, as implicacións do tempo musical, entendido como posibilidade de reversión voluntaria do real:

O tempo da nosa vida é irreversíbel; a música, polo contrario, constrói de varias maneiras algo de reversíbel. O pracer musical existe porque nos faz esquecer do tempo do relógio e do cotidiano, para nos fazer ter acceso a uma espécie de eternidade [...] O inimigo da satisfação duradoura é a finitude. Dos mitos de Orfeu e de Narciso aos romances de Proust, a felicidade esteve sempre associada à reconquista do tempo. A recordación é a única coisa que dá alegría sem a angústia gerada pela efemeridade da alegría. A música ajuda-nos a sentir essa alegría, pela ligação subtil que estabelece entre a recordación e a espera, dentro de uma forma sonora perfeita e suceptível de ser infinitamente reproduzida [...] A música é a miragem feliz de um tempo não sujeito à aprovação e ao ódio, ao desejo e à saudade, em que se pressente uma promessa, o anúncio de um regresso, o fim da existência separada. Mas não poderia nascer antes de terem desaparecido o mundo exterior e o espaço, tal como no começo da vida ou

¹⁰ *A voz e os seus sortilégios*, Lisboa: Caminho, 1998, pp. 269-270.

quando a morte se aproxima. O silêncio, de que ela nasce e a que regressa, é mais lixación do que ruptura.

Harold Bloom fixo notar até que punto Freud escribiu a gran novela psicolóxica do noso tempo. Unha novela de intriga, para chamar a nosa atención, e en gran medida influenciada pola obra de Shakespeare, onde os personaxes, sempre segundo o crítico de Yale, “desenvólvense máis do que se estenden, e desenvólvense porque se conciben de novo a si mesmos”. E, coa súa prosa exquisita, exquisita até o punto de nos facer esquecer o remorso co que outra fala de “crítica do remorso”, Bloom engade:

Hamlet, mentor de Freud, anda por aí adiante provocando que todos aqueles cos que se atopa se revelen a si mesmos, mentres que o príncipe (coma Freud) foxe dos seus biógrafos. O que Hamlet exerce sobre os personaxes do seu contorno é un epítome do efecto das obras de Shakespeare sobre os seus críticos. Loitei até o límite das miñas forzas para falar de Shakespeare e non de min, pero estou certo de que as súas obras teñen xa asolagada a miña conciencia, e de que as obras me len a min mellor do que eu as leo¹¹.

144

Así como hai unha ironía trágica, sen dúbida hai tamén unha ironía teórica. Na súa vindicación dunha obra capaz de nos interpretar, Bloom semella invocar ao Derrida que desexaba ser psicanalizado polos textos. Cómpre, en calquera caso, non pasar por alto que o príncipe celebrado por Bloom¹² se constrúe como tal, en boa medida, pola entrada de Ofelia, da que poderíamos dicir, nun sentido bastante literal, que o volve fóra de si. Na súa transposición sobre o orixinal de Shakespeare, Cunqueiro tira proveito do reparto enunciativo propiciado pola forma dramática para facer de Ofelia o eco da voz de Hamlet. Mentres que ela pensa en si mesma como nun “pequeno ventíño”, Hamlet ve nela “un xerro” do que poder beber. E despois de que o príncipe lle pida: “Non te mistures comigo: son un fermento de baixa calidade”, Ofelia responderalle: “¡Meu señor, amo se-la túa sombra!”. O que quere dicir que

¹¹ Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead Trade, 1999, p. 5.

¹² Véxase, por exemplo, o seguinte parágrafo de Bloom (*op. cit.*, p. 7): “o enigma de Hamlet constitúe un emblema do enigma, aínda máis grande, do mesmo Shakespeare; unha visión que é todo e non é nada, unha persoa que foi, segundo Borges, todos e mais ningún, unha arte tan infinita que nos abrangue, e seguirá abrangendo a quen vaia chegando tras de nós”.

ama a súa negatividade, figura dunha conciencia desdoblada. Ofelia non é a xerra que o príncipe quixera, senón o seu baleiro. Este entendemento problemático do suxeito abrolla con máis claridade aínda no poema “Ofelia” de Xohana Torres¹³, onde a identidade persoal adquire o rostro dun espello esnaquizado e nin sequera a restitución operada pola palabra poética é quen de reparar a creba orixinaria:

Roto o espello cos cen rostros do outro,
qué difícil manter dentro do peito
as promesas que non levou o vento,
fume de incendios, restos da batalla.
Dese modo, o amor, case nos mata.

Vemos así como a personaxe de Ofelia, suxeito e obxecto da arte, pode ser tomada, no ronsel de Deleuze/Guattari, como dispositivo de enunciación analítico, verificábel en múltiples discursos, entre os cales sobrancean o teatral, o cinematográfico, o pictórico, o ensaístico e o poético. A comparación, á súa vez, convértese nunha esixencia da rede textual activada polo vector “Ofelia”, e non tanto nun *a posteriori* da investigación. A transversalidade aplicada á análise do personaxe pode entenderse, así, como unha intervención micropolítica que permite sacar á luz algunhas particularidades da constelación social. Ofelia pode funcionar, xa que logo, como unha fábrica de operacións textuais, rendibilizada no seu potencial crítico por non poucos autores.

Dende o punto de vista dunha historia comparada das literaturas, o personaxe pode ser empregado como categoría transversal que permita descentrar a análise tradicional dos movementos estéticos entendidos como cadea de sucesividades. Debido á súa gran fortuna no imaxinario literario occidental, Ofelia constitúe, novamente, un caso exemplar. Por unha banda, a confrontación do xeito no que foi figurada polos autores posteriores a Shakespeare constitúe un referendo máis da hipótese brillantemente defendida por Borges no seu conto “Pierre Menard, autor del Quijote”: o tempo literario corre, cando menos, en dúas direccións, e a *Odisea* de Homero influíu tanto sobre o *Ulises* de James Joyce como o *Ulises* de James Joyce sobre a lectura contemporánea da *Odisea* de Homero. Neste sentido, cumpriría recoñecer as achegas de

¹³ Luciano Rodríguez Gómez (ed.), Xohana Torres, *Poesía reunida (1957-2001)*, Santiago de Compostela: Pen Clube de Galicia/Danú S.L., 2004.

correntes como o simbolismo poético ou pictórico na formación dunha imaxe da personaxe que non ten por qué coincidir, palabra por palabra, coa personaxe deseñado por Shakespeare. Pois quen escribe, como di o proverbio, le dúas veces, e o que le máis dunha vez tamén escribe. Sobre a Ofelia debuxada por Shakespeare, os lectores superpoñemos a imaxe doutras Ofelias imaxinadas pola literatura, polas artes plásticas, polo cinema e pola música. Xa que tamén –aínda que, curiosamente, en menor medida que noutras formas de expresión–, a personaxe callou na imaxinería musical, dende a *Balada sobre a morte de Ofelia* (1848), de Hector Berlioz, até a ópera *Hamlet* (1868), de Ambroise Thomas, que fai dela soprano, a voz máis branca.

Pero é sen dúbida na poesía onde a personaxe acadará maior protagonismo, sobre todo a partir do século XIX. Ofelia cingue o hábito branco do simbolismo con Arthur Rimbaud, que volve situar na primavera o encontro entre ela e Hamlet, a quen non lle dá nome: “E un lanzal cabaleiro, un tolo melancólico, / debruzouse ante ti nun amencer de abril”. Tamén ela está tola, pero a súa loucura ten moito do furor poético descrito por Platón. Dende hai máis de mil anos, di o poeta, a loucura doce de Ofelia besbella a súa cantiga que vai coa brisa da noite. Rimbaud imaxina na personaxe a sede de infinito, que na poética romántica chegara a concibirse como motor da creación:

Ceo, Amor, Liberdade: ¡que soño, pobre Tola!
Ti fundíaste nel coma neve no lume.
As túas visións enormes asolagaban as palabras del
e o Infinito terríbel turbará os teus ollos azuis.

De aí que na terceira sección do poema se produza unha identificación afectiva entre o poeta e Ofelia. A razón volveu tolo a Hamlet, que quedou preso nela. A loucura de Ofelia, en cambio, transcende toda razón, toda demarcación entre a vida e a morte, entre a natureza e a civilización:

Si. O Poeta viute, baixo a luz das estrelas,
procurar esas flores que adorabas coller,
e entre os teus longos veos aboiar sobre as augas
como un grande iris pálido deitado sobre o mar.

O simbolismo, en gran medida, é aínda unha poética do natural fermoso, mesmo que a natureza, grazas á mediación dese test de Roschard que pode ser

a poesía, estea sempre a piques de se converter noutra cousa. Con Rimbaud, Ofelia é anainada polos salgueiros que tremen e choran sobre os seus ombros. O vimbio alumiña a súa fronte saudosa. O vento bícalle os seos e ela é quen de traducir a cantiga a voz da Natureza: “o teu corazón escoita a voz do natural/no lamento da árbore e no rumor da noite”.

Cando o expresionista George Heym converta a Ofelia en protagonista do seu poema homónimo, mudará o *locus amoenus* por un “non-lugar”, en consonancia co signo dun tempo industrial de sangue, suor e máquinas. Ofelia, por dicilo rapidamente, xa non ten alma, senón cerebro:

O derradeiro sol,
afúndese, ben fondo, no cadaleito do seu cerebro.
Por que morreu? Por que vai tan soíña
pola auga? Que fento e que herba enreda?

A palabra torceuse. O poema abandona a condición admirada do simbolismo, que tendía á exclamación (“Ai, doce Ofelia pálida, fermosa coma a neve!”, dirixíase a ela en apóstrofe respectuoso, e pola mesma distante, o adolescente Rimbaud) e ingresa na orde do que o pregunta todo porque non sabe nada. E o que sabe, probabelmente, non lle guste ao lector. O poema achégase cada vez máis ao corpo, até raiar no obsceno. Describe escenas, case en primeiro plano, disecciona cadáveres:

No pelo leva un niño de ratas de auga novas
e as mans, cheas de aneis, sobre o mar bravo
como aletas, de xeito que avanza pola sombra.

O río de Shakespeare foi dar no mar calmo de Rimbaud, case lagoa, e desembocou no océano escuro e intempestivo do expresionismo. As sinestésias, que caracterizan a práctica dos escritores expresionistas, enchen este poema: “a vermella suor do mediodía”, “os ventos amarelos”, “as pálpebras azuis”. Non son, estas figuras, ornamentos, senón xeitos de sinalar que o mundo rompeu, que para representalo a linguaxe debe ser o dedo índice que sinala o exterior da linguaxe, e non a lúa. O exterior da linguaxe é a crueldade desa sociedade industrial que se escoita dende o descampado no que Ofelia (que xa non ten espírito, que xa non é persoa, senón carne) foi atopada polo poeta-forense:

Xa foi, xa foi! Onde vibra na beira
o ruído das cidades. Onde o río branco apreta
polos diques. O eco abouxa, de lonxe,
resonancia das rúas cheas de xente.

(...)

A engrenaxe das máquinas. A loita. Onde ao oeste
en vidros cegos un rubor xordo á espreita,
onde un guindastre con brazos grandísimos desce

coa fronte negra, un enorme tirano,
un Moloch, e ao redor axoénllanse os escravos negros.
A carga das pontes pesadas, tendidas por enriba,
coma cadeas no río, un anatema duro.

Heym canta a fin da natureza virxinal, a fin da paisaxe non interrompida pola explotación dos homes polos homes. E a muller, o cadáver da muller, é unha zona de tránsito, un limiar entre dous mundos, que son tamén o pasado pre-industrial e o presente urbano, presentado no poema, como cómpre, coa súa alma máis sinistra e co seu rostro menos ameno.

148

Queda apuntada xa, polo tanto, a produtividade de Ofelia en tanto personaxe central da poesía moderna, e mesmo a súa condición transicional, que lle permite debuxar poéticas e extremar os seus trazos distintivos no transo mesmo de abrílles camiño a outras formas que as cuestionan. Ao mesmo tempo, subliñabamos incidentalmente a pouca atención que tiña recibido a análise da categoría *personaxe* na poesía, sen dúbida debido ao entendemento tradicional da lírica como modalidade afectada pola expresión da subxectividade autorial e, correlativamente, a unha distinción radical entre os termos *persoa* e *personaxe*, froito da posición restritiva do personaxe na esfera da ficción literaria e, particularmente, narrativa e teatral.

En todo caso, non son poucos os autores que, dende a práctica poética, teñen cuestionado determinadas concepcións restritivas da lírica, aproveitando de novo o potencial da ambivalente Ofelia. O surrealista portugués António Maria Lisboa, por exemplo, parte dos procedementos da cita e da tradución como motores do seguinte texto:

O AMOR DE ARTHUR RIMBAUD O MESTRE DO SILÊNCIO

Na montanha onde moram as estrelas
bosques que existem há mil anos
de cabelos negros como o luar e a brisa da tarde
quando entra branda entre as pétalas das flores
que se inclinam sobre o morto que dorme
e misteriosamente repete:

“Sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles
Un chant mystérieux tombe des astres d’or”
semi-saído da terra com um olho infinito aberto
morto há um ano ao nascer da lua
morto há um dia ao nascer da rosa
morto há um sonho, morto há um gesto
frente ao sopro das árvores da noite
tocou o seio infante numa primavera

e misteriosamente repite:

“O pâle Ophélie! belle comme la neige!
Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!”
transparente sobre a terra mole de lava de estrela
sobre cabelos idênticos aos dos mortos desolados
morto há mil anos repete:

“La blanche Ophélie flotte comme un grand lys”

o morto misteriosamente diz:

“Il y a un horloge qui ne sonne pas”.

Moitos dos motivos observados para a descrición da personaxe de Ofelia, entendida como un continuo intertextual, atopan aquí, unha vez máis, o seu punto de chegada: a infancia, a primavera, o amor, a morte, o infinito. Pero o poema non quere ser un canto afirmativo, senón o negativo da experiencia dun poema anterior, ao modo no que, dende Keats, imaxinamos a linguaxe como negativo da vida.

O poema, no século XX, quere falar todas as linguas, quizais só para non ter que falar. No caso de Antón María Lisboa interesa reparar nas implicacións do uso da alternancia lingüística, da polifonía e da colaxe dende o punto de vista do entendemento enunciativo da poesía como xénero textual afectado pola posibilidade de encaixar voces, personaxes e suxeitos. O autor leva até o seu extremo a identificación do Poeta coa muller morta cantada por Rimbaud, ao converter ao propio poeta en cadáver e colocar, a modo de epitafio, sobre a auga do río as palabras que aquel lle dirixira a Ofelia.

A relación entre a enunciación e o personaxe en poesía é, asemade, un dos temas da seguinte pasaxe de *m-Tala*¹⁴, que como outros libros de poemas de Chus Pato, dialoga dun xeito activo coa filosofía de Deleuze/Guattari e no que, non por acaso, os procedementos de renovación da lírica se relacionan co recurso a moi diferentes formas de engastamento das voces, por veces próximas á teatralidade:

“sobre o suxeito lírico da enunciación poética”
non xa –identifícalo– como unha ou calquera das persoas da verbalización
senón un límite da linguaxe, baleiro, en todo caso arrepresentativo ou
afigurativo e que desde aquí desprega un proceso de verdade na lingua,
de ficcionalidade, de abertura cara ao sentible. Negarlle esta capacidade de
construción é negarlle á lingua o proceso de verdade que desblinda
as palabras. É por esta calidade de límite polo que este Eu do lirismo
pode adoptar todas as fórmulas non só da Retórica senón tamén de todos os
demais xéneros literarios. En definitiva, o Poema subsume dentro de si o
mundo –nada novo enunciámos–. De aí a súa ficcionalidade, a súa viaxe
seguida cara, por exemplo, ao país dos oráculos sen chegar a ser oracular; nin
profético (boxe en día son imposibles os oráculos); cara ao país da Epopea sen
retorno feliz cara a ningún solo natal; cara ao país dos
conceptos sen que se lle ocorra a tentación ¡horror dos horrores!
dun sistema; cara ao país das narrativas sen naturalmente chegar
a relatar ningunha historia, dos discursos científicos ou non; cara ao drama e
a autonomía das diferentes voces que o compoñen, e como non, cara ao país
da cultura de masas, é dicir dos subxéneros literarios

Subscribimos que este suxeito é unha especie de oitavo pasaxeiro
da lingua
estranxeiro a toda clase de patrias, pero nunca alleo ao politicamente
“humano”

¹⁴ Vigo: Xerais, 2000, p. 66.

De aí a necesidade do título desta disertación “Ofelia, alien: viaxeira das estrelas” segura como estou polo demais de que a ningún dos meus oíntes se lle escapou a semellanza deste a-significativo da lingua con certos aspectos da conceptualización do “feminino” na nosa civilización actual e sistema literario

A personaxe de Ofelia, que será central ao longo de todo o libro, aparece aquí sometido a unha produtiva *mise-en-abyme*. Como se deixa ver no texto arriba citado, Ofelia é simultaneamente protagonista, título e tema dun discurso titulado “Ofelia, alien: viaxeira das estrelas” sobre teoría da enunciación poética do que só se nos achega este fragmento en letra cursiva. É importante notar que o discurso se presenta a si mesmo como oral (“a ningún dos meus oíntes se lle escapou a semellanza...”), polo que o poema, ou cando menos este tramo do poema, se presenta como transcrición dunha intervención previa. A autora xoga, deste xeito, a transgredir o pacto de lectura que ve na lírica un dominio de inmediatez e presenza enunciativas. Como ocurría n’*As amantes de Hamlet*, aínda que dende presupostos diferentes, Ofelia representa tamén unha identidade colectiva, o suxeito histórico feminino, pois como afirma a voz noutro poema de *m-Talá*¹⁵ “non se trata de buscarlle influencias ao que escribe, trátase máis ben de establecerlle unha xenealoxía”.

151

Hai, sen dúbida, como vimos notando, unha estreita relación entre personaxe e persoa, relación que a linguaxe (poética, neste caso, pero non unicamente poética) ten contribuído a problematizar. Unha vez máis sorprende que, por veces, os discursos teóricos sobre o personaxe non teñan estado á altura do que deles demandaba a propia práctica artística. Quizais sexa posíbel exemplificar algúns dos puntos cegos da teoría do personaxe partindo da pragmática. Entendida como o estudo do discurso en situación, así como dos usos, funcións, efectos e implicacións da linguaxe, semella lóxico que esta vertente da análise lingüística e literaria achegase interesantes perspectivas ao entendemento do personaxe. O marco pragmático permitiría entender, por exemplo, até qué punto, por formulalo en palabras de José Luis García Barrientos¹⁶, “falar é un xeito de actuar”. Polo tanto, a orientación pragmática, que é unha explicitación da semiótica, pero tamén un intento de corrixir o inmanentismo de determinadas achegas formais á teoría da literatura e da linguaxe, intenta reconecer a posibilidade dun estudo teórico do personaxe, e a vía empregada

¹⁵ *Op. cit.*, p. 65.

¹⁶ *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid: Síntesis, 1992.

consiste en sustentar a análise da noción na súa dimensión lingüística ou, máis especificamente, pragmalingüística. Resulta moi reveladora, a este respecto, a definición que Ana Isabel Romero Sire¹⁷, dende a teatroloxía, dá do personaxe como “estrutura de personalidade asociada a un sistema deíctico nominal e a unha serie de designadores e referentes dentro dos discursos literarios de tipo ficcional”.

Mentres que o estudo estrutural do personaxe tentaba reducir a complexidade da trama subxectiva da ficción a unha serie limitada de funcións e de actantes, o enfoque pragmático subliña a condición eminentemente lingüística do personaxe, e tende a diferenciar categoricamente as nocións de persoa e personaxe, operación verificábel tanto nos estudos teatrais coma nos narratolóxicos. Cómpre salientar que esta tentativa de abstracción non sempre se leva a cabo sen tensións argumentais, até o punto de que, para sostela, adoita ser preciso aducir unha chea de categorías “intermedias” entre as nocións de personaxe e de persoa, categorías ante as que probabelmente Okham tiraría gustosamente de navalla.

152 Pensemos, por cavilar nos esquemas máis operativos, na distinción de Félix Martínez Bonati¹⁸, que traza un esquema triádico onde se recoñecen os seguintes niveis constitutivos da semiose ficcional para os personaxes dramáticos ou narrativos. En primeiro lugar, o autor sitúa o nivel do signo ou representación material; en segundo lugar, o nivel do sentido ou representación imaxinaria e en terceiro lugar, o nivel do significado ou individuo representado. Á marxe do operativo destas demarcacións, e tendo en conta que toda clasificación é un sistema de distincións e de xerarquías, non está de máis recoñecer que o intento por deslindar claramente entre personaxe e persoa pode aducirse como unha das mostras da vinculación efectiva das dúas nocións na experiencia da recepción literaria, e nomeadamente teatral. A pesar de se perfilar como unha ferramenta moi útil para a análise do personaxe, non deixa de ser certo que algunhas aproximacións pragmáticas á teoría do personaxe, ao cinguir o estudo da configuración persoal da literatura ao seu carácter lingüístico, e concretamente á polaridade entre enunciado e enunciación, corren o risco de esvarar cara ao nominalismo.

¹⁷ “El personaje dramático como enunciado y enunciación”, en Jesús Maestro (ed.), *Teatralía II. El personaje teatral*, Vigo: Universidade de Vigo, 1998, pp. 213-246.

¹⁸ “Representación y ficción”, en *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 91-112.

Por outra banda, o xiro lingüístico experimentado polas ciencias humanas na segunda metade do século XX explica esta tendencia á despersonalización no trazado das funcións e relacións estruturais, mesmo cando se trata de achegarse á cuestión dos suxeitos da enunciación. A propia práctica literaria veuse encargando, ademais, de poñer en crise o concepto de *persoa* entendido como unha entidade monolítica. O feito de que, por exemplo, o teatro de Beckett fose desprazando o personaxe para afirmar a presenza da voz confirma o impacto deste xiro lingüístico, presto a disolver a subxectividade persoal en favor da construción do discurso en escena. Con todo, queda por determinar até que punto a pragmática lingüística, máis baseada nas máximas de cooperación que no recoñecemento do disenso, poida dar conta pormenorizada da representación da ambigüidade, o paradoxo, o dobre sentido e, en suma, a incomunicación que, con frecuencia, constitúen os verdadeiros motores de boa parte das propostas teatrais contemporáneas.

O enfoque pragmático perfilarase como máis operativo canto menos obri-gue a unha comprensión restritiva da dimensión activa do personaxe, sen reduci-lo estritamente á súa condición de “persoa que fala” ou “persoa que razoa por medio da fala”. Pode ser ilustrativo considerar, por exemplo, a importancia que, para o teatro do século XX, ten o silencio como efecto dramático. O personaxe, en tanto que suxeito de accións discursivas e non discursivas, pasa a debuxarse, deste xeito, como entidade susceptíbel de ser caracterizada pola direccionalidade, a identidade ou a intencionalidade, vectores non exclusivamente lingüísticos xa recoñecidos pola pragmática como elementos determinantes do proceso comunicativo. Cómpre considerar, ademais, a multiplicidade de entrecruzamentos entre as categorías de suxeito, voz, persoa e personaxe. É importante insistir, ademais, en que a voz non é unha categoría exclusivamente lingüística, cando menos pensando na perspectiva inmanente baixo a cal a tradición estruturalista tendeu a focalizar a linguaxe como macrosigno susceptíbel de descomposición e de análise “interna”. Tamén o teatro de Samuel Beckett, aducido con frecuencia por parte dos teóricos teatrais que se viñeron ocupando da crise da categoría de personaxe na práctica escénica contemporánea¹⁹, fai un uso moi produtivo da voz como representación, case espectral, da persoa.

¹⁹ Véxase, a este respecto, a monografía de Elinor Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1996.

Na literatura moderna os personaxes son, con frecuencia, espectros, condición que se ve agudizada pola conciencia representacional que o receptor lles asigna e que, en non poucos casos, é tematizada polos autores como autoconciencia do personaxe que procura escapar, sen conseguilo, da súa condición fictiva. Noutros casos, a literatura mostra con claridade os efectos da cadea infinita do significante sobre a representación da subxectividade. No seguinte poema de Leopoldo María Panero nada é o que parece, polo que realmente nada significa e o poema renuncia a nomear o seu obxecto:

MARILYN MONROE'S NEGATIVE

Cabellera rubia que en la nada se extiende
viva tan sólo en las cavernas
(el orgullo así muere, en las cavernas)
agitábase el monstruo en el vacío
Cuál es pues, la causa de su tristeza

-Los negros

en la oscuridad viscosa, la muerte por agua.
"Todos por el camino encuentran a nadie"
Todos por el camino encuentran a nadie

El rey oculto por la carne
sombra que en la luz no se ve
Marilyn (agua azul) este poema
no te nombra.

O referente do texto é un dos fotogramas coloreados da serie de Andy Warhol sobre o negativo dunha fotografía de Marilyn Monroe. Poderíamos aventurar, sen moito risco, que é o de cor azul. A auga é importante no poema. A morte pola auga, que remite ao fenicio Flebas da *Terra devastada* (1922), de Eliot, e o rei oculto pola carne, atraen o poema cara á órbita dos rituais da fecundidade, frustrados neste caso. Figura dunha moderna Afrodita, que reúne os atributos da deusa celestial e da terrestre, Marilyn conecta, dalgún xeito, coa ambivalencia da Ofelia. Sen dúbida, Panero parte tamén, para construír e para desmontar o seu propio texto, das escenas da película *Something's got to give*, rodada pouco antes da súa morte, onde a actriz nada espida nunha piscina póstuma que para ela se fai río. Unha película inacabada, ou, como diría Xosé Luís Méndez Ferrín, "perdida antes de ser perdida".

En virtude desta *ékphrase*, construída simultaneamente sobre unha imaxe fixa e sobre varias imaxes en movemento, Panero consegue perturbar a mesma dinámica do proceso de representación. O obxecto do poema non é un personaxe, senón a representación dunha persoa cuxa participación no *star-system* do cinema industrial a converteu, xa en vida, en personaxe. En virtude da serialidade, tal como analizara Walter Benjamin no seu influínte ensaio sobre a circulación das obras na era da reprodución técnica, a arte quedou desprovista de “aura”. Poderíamos engadir que a aura foi transferida a outras instancias, de modo que a categoría de personaxe pode expandirse tamén ás actrices e actores que participan na sociedade dos *mass media* e que só se nos poden revelar en negativo.

Un entendemento exclusivamente lingüístico do personaxe impediría ver, por exemplo, até que punto Marilyn, que foi persoa, funciona no imaxinario, en moito máis dun sentido, como Ofelia contemporánea, afectada pola dualidade entre a candidez e a sensualidade, sempre ao bordo mesmo da razón, tentada pola pantasma do suicidio, polo río avolto da morte. Non deixa de resultar curioso, por outra banda, que a propia Monroe se sentise fundamentalmente atraída polo personaxe de Ofelia, e que chegase mesmo a aprofundar nel co obxectivo de representalo en escena.

155

Nunha das súas semblanzas, Truman Capote²⁰ fai referencia a unha conversa mantida con Constance Collier, actriz de orixe inglesa especializada no teatro shakespeariano e profesora de arte dramática en Nova York. Collier chegou a ser mentora de Marilyn Monroe, á que, segundo Capote, que foi quen as presentou, denominaba agarimosamente “o meu problema especial”. Na seguinte pasaxe, o escritor rememora os inicios da relación entre as dúas actrices e achega datos moi reveladores que permiten documentar o traballo de Marilyn sobre o papel de Ofelia:

Fun eu quen lle presentou a Marilyn, da que non sabía nada, agás que era unha caste de estoupido sexual platino que adquirira sona mundial. En resumo, non semellaba unha arxila moi axeitada para a estrita e clásica formación de dona Collier. Pero eu crin que a combinación podía resultar estimulante. E foino. “E logo non”, dixo dona

²⁰ *Retratos*, Barcelona: Anagrama, 2001, 1ª ed. 1979.

Collier, “quen dubida que ten algo, esa rapaza. É unha criatura adorábel. E non o digo no sentido máis obvio, no seu aspecto, un chisco esaxerado. Non creo que poida ser considerada unha actriz, cando menos na acepción convencional do termo. A súa presenza, a súa luz, a súa intelixencia escintilante, todo o que ela posúe habíase perder nun escenario. É tan feble e tan delicada que só pode ser captada pola cámara. É coma o voo dun colibrí: só unha cámara pode expresar a poesía que hai nela. O que pense que esta rapaza non é máis que outra Harlow ou unha muller da rúa, está tolo. E falando de tolos, é precisamente niso no que andamos a traballar as dúas: en Ofelia. Á xente pódelle facer moita graza esta idea, pero falo en serio: pode ser unha Ofelia deliciosa. A semana pasada estaba falando con Greta, e fixen referencia á Ofelia de Marilyn, e Greta asentiu, dixo que o cría ben, porque vira dúas películas súas, malas e vulgares, pero que lle deixaron albiscar o potencial de Marilyn.

156

Da Ofelia de Shakespeare á Marilyn Monroe de Capote, o personaxe é unha categoría que pode abrir múltiples camiños nos estudos comparatistas. E se Buffon dicía que o estilo “era o home mesmo”, cumprirá preguntarse polo xeito no que “a muller mesma” foi representada nas artes como persoa. Falar dunha personaxe feminina esixirá reparar, xa que logo, no modo en que a dirección heterocéntrica do pensamento occidental (e do pensamento occidental sobre a literatura, e da propia literatura como praxe cultural) condicionou a formación de caracteres femininos nas obras literarias e, o que foi máis decisivo, a percepción e a autopercepción imaxinaria das mulleres na nosa sociedade.

O estruturalismo fixera dos personaxes unidades dun sistema e acentuara a súa dependencia con respecto ás funcións da narrativa. O regreso do personaxe ao espectro das prioridades teórico-literarias, a partir dos anos noventa do século XX, supuxo, en non poucos casos, o seu entendemento como “efectos”²¹ ou “produtos” das tramas ficcionais recoñecidas polos estudos narratolóxicos. Ofelia, en cambio, sempre se resistiu a ser narrada. Atopou mellor abeiro no teatro e no poema, quizais pola tendencia destes xéneros, cando menos nas súas manifestacións modernas, a problematizar a voz e a desdobrar

²¹ Vincent Jouvé, *L'effet-personage dans le roman*, Paris: PUF, 1992.

a subxectividade. Os personaxes non son só palabras, e cando intentan selo enferman, coma Hamlet. A loucura de Ofelia, en cambio, é produtiva. Ofelia, son e corpo, vai encarnando en distintas estéticas, do simbolismo ao expresionismo, pasando polo surrealismo. Unha visión esquizo-crítica do personaxe, no ronsel de Deleuze e Guattari, permite sobardar a rixidez elitista da diferenza culto/popular e explicar a súa flexibilidade ambigua, capaz de habitar máis de dous xéneros e de alimentar todas as artes. Como querían os antigos da primeira causa, Ofelia está en todas partes e en ningunha.

Igual que outras mortes anunciadas polo postestruturalismo, a denominada “morte do personaxe” non é máis que o reflexo teórico dunha crise máis ampla, que pide non tanto desestimar a categoría de personaxe como considerar precisamente que condicións determinaron a súa conversión en obxecto, o seu debilitamento posterior e a súa rehabilitación como ferramenta analítica nos termos dunha literatura comparada transversal. O enunciado “morte do personaxe” non debe ser tomado, xa que logo, como indicio da desaparición real dun obxecto, senón máis ben como síntoma de que a estrutura persoal das obras de arte aínda pode xerar novas formas de subxectividade, xurdidas como respostas específicas á crise do suxeito que vén afectando á vida e á cultura cando menos dende o pasado século.

157

María do Cebreiro Rábade Villar

Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades