

12
2 y

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras



La otra Tempestad

**Un acercamiento a La Tempestad de
William Shakespeare
y su resonancia en América Latina**

TESIS PROFESIONAL

PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

P R E S E N T A :

Carlos Antonio de la Sierra de la Vega

México, D. F. 1986

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Tere y Carlos de la Sierra

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS PREFACIO ANECDÓTICO

I. LA TEMPESTAD O LA ESTÉTICA DE LA POLARIDAD 19

-El hijo de la memoria	21
- <i>The Tempest</i>	24
-Orígenes	27
-Los nombres	30
-El lugar donde los sueños se atreven	34
-Los personajes	39
-Los temas	45

II. LAS INTERPRETACIONES TEMPESTUOSAS 55

-Las dos Américas	57
-La adicción a la exégesis	63
-Los primeros Calibanes. Renan y Darío	67
-El <i>Ariel</i> de Rodó y la conversión del mito	73
-Revolución y colonialismo. Ponce, Mannoni y Fanon	78
-El Calibán antillano. Lamming, Césaire y Fernández Retamar	82
-El Calibán actual	95

III. SOBRE LOS VALORES Y LA HISTORIA 101

-Shakespeare y el canon	104
-La metáfora, la moralidad y la lectura política	115
-América Latina, el occidente de Occidente	130
-La Nueva historia	148

CONCLUSIONES	165
EPÍLOGO	169
BIBLIOGRAFÍA	173

AGRADECIMIENTOS

Particularmente quisiera agradecer al Dr. Horacio Cerutti Guldberg por su asesoría en la realización de este trabajo, acompañándome durante tres años en un recorrido que literalmente resultó tempestuoso. A la bondadosa Aralia López González, con quien buscamos que la Estética tuviera la densidad de una galleta de canela, y quien con sapiencia y efusión, aportó sabios comentarios antes y después de su lectura escrupulosa del borrador. A Claudia Lucotti por sus libros, sus lecturas y su permanente sonrisa. Al Dr. José Antonio Matesanz, coordinador del CELA, quien de una manera u otra permitió que me jalara de los pelos. Mi deuda, asimismo, con Ana María Maqueo y Verónica Méndez por su apoyo moral en los momentos difíciles de la realización del trabajo. Un agradecimiento especial a José Carlos, por sus discusiones apasionadas y sugerencias enriquecedoras. A René y Libertad, compañeros de viaje, que fueron a mi lado por las sinuosas veredas de los últimos años. A Rosa y Ángel de la Vega, que a distancia apoyaron -de distintas maneras- un proyecto quizás azaroso para ellos. A Alan, por la amistad y las ventajas que tiene la prestidigitación por encima de cargar muebles, y a Socorro y Ricardo, hermanos al fin y símbolo necesario de la mala vida. A Sergio y Rodrigo, por las palabras nocturnas de los últimos meses. A La Titi y Lucía, por que las primicias, como los sueños, son eternas e invariablemente se repiten. Finalmente a mis padres, Tere y Carlos, que en el fondo sabían que no entraría al laberinto sin llevar entre los dedos el ovillo.

Este trabajo fue escrito parcialmente gracias a la beca PROBETEL de Fundación UNAM.

PREFACIO ANECDÓTICO

¿América Latina?

Cuando ingresé al Colegio de Estudios Latinoamericanos en la facultad de Filosofía y Letras, yo era alguien que acusaba si no de ingenuidad, sí de cierto desconocimiento acerca del concepto *Latinoamérica* y sus vertientes tanto cognoscitivas como interpretativas.

Para estudiar una carrera como Estudios Latinoamericanos, uno debe ingresar partiendo de una premisa básica: Latinoamérica existe, de tal forma que el objeto de estudio, que *a posteriori* uno se entera que se trata de una hipótesis, pueda estudiarse y no arar en el mar, como decía Bolívar.

Al avanzar en la investigación sobre el objeto me di cuenta que fueron apareciendo algunas oscuridades, en las que por ningún lado se vislumbraba el fuego a seguir. Dentro de la caverna me topé con el primer obstáculo, la identidad. La pregunta necesaria fue, ¿existe realmente una identidad latinoamericana?, o más allá de eso, ¿qué es la identidad? La cuestión me contuvo por mucho tiempo sin llegar a una explicación o respuesta convincente. Desistí.

Oscuridades que creaban un orden interno, unilateral e intolerante, envueltas en la estulticia, detuvieron en cierta medida la búsqueda de respuestas. El viejo sueño bolivariano de integración o el romanticismo cheguevareano evocaban, invariablemente, la referencia de nuestro vecino país del norte. La idea de que sobre nuestras cabezas está el país explotador, imperialista, colonizador, la causa de todos nuestros males y el obstáculo que nos impide crecer, unifica y envicia la mirada dándole una dirección lineal. El error es doble. Esa mirada carece de capacidad crítica sobre el objeto de estudio y de autocrítica sobre su visión particular. Afirmar que sólo los Estados Unidos es el problema es un lugar común, convencional y el impedimento para pensar. Es como pelear con nuestra sombra.

Ante la falta de diversidad y la ineficacia de las premisas dadas, como la de José Carlos Mariátegui¹, quien afirmó que el futuro de América

¹ Mariátegui, por otro lado, me parece que con sus *Siete ensayos* es el único pensador latinoamericano que supo adaptar la teoría marxista a una realidad propia.

Latina era el socialismo, pierden actualidad, porque cada teoría o propuesta determinada obedecen a una coyuntura, a cierto contexto. Así, por ejemplo, Raúl Prebisch creó la CEPAL en 1948 reaccionando a las circunstancias coyunturales. Ahora quién toma en serio la «teoría de la dependencia»; ni siquiera el actual presidente de Brasil, Fernando Henrique Cardoso, actúa conforme a lo que propuso en sus obras teóricas; las circunstancias lo llevaron a una situación extrema, al grado de decir «quemo mis libros».

América surge, emerge ante el mundo europeo como un problema. Su carácter novedoso rompe con la tradición europea emanada de la escolástica y complica la existencia de los habitantes del viejo continente, es decir, se convierte en una reflexión obligada. Es difícil cerrar los ojos ante la evidencia, que no sólo se ve sino que se siente, huele y, por sobre todas las cosas, habla y se comunica.² Las Indias Orientales fueron -entonces- causa de desvelo para los pensadores europeos. Habla el historiador y novelista colombiano Germán Arciniegas: «América es ya, en sí, un problema, un ensayo de nuevo mundo, algo que tienta, provoca, desafía a la inteligencia... El ensayo entre nosotros no es un divertimento literario, sino una reflexión obligada frente a los problemas que cada época nos impone».³

² El lingüista Tzvetan Todorov dice en su libro *La conquista de América. El problema del otro*, que la conquista del Imperio azteca se debió principalmente a una malinterpretación simbólica, ya que los conceptos culturales eran distintos en ambos imperios, y a un problema de comunicación entre españoles e indígenas. Todorov se cuestiona: «¿estaríamos forzando el sentido de la palabra 'comunicación' si dijéramos, a partir de eso, que existen dos grandes formas de comunicación, una entre el hombre y el hombre, y otra entre el hombre y el mundo, y comprobáramos entonces que los indios cultivan sobre todo la segunda mientras los españoles cultivan la primera?». Se responde aceptando ambas formas de comunicación, y las expone como causa principal del conflicto: la disputa se dio a partir de un no-reconocimiento de la otredad. Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, Tr. Flora Botton Burlá, México, Siglo XXI Editores, 1991, p.75.

³ Germán Arciniegas, «Nuestra América es un ensayo» en *Con América nace la nueva historia*, selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1991, pp. 357 y 358.

Y ese desafío a la inteligencia del cual habla Arciniegas, que necesariamente se transforma en vertiente ideológica, se relaciona casi siempre con la noción de una América *inferior* como la concebía Hegel; una América originaria y de naturaleza insignificante y despreciable como afirmaron Buffon y De Pauw; una América agraz que tenía que ser conquistada, colonizada y anexada. El mismo demócrata y defensor de las libertades Thomas Jefferson, tan admirado por Alexis de Tocqueville, escribía con tinta profética a finales del siglo XVIII:

Nuestra población ha de verse como nido desde el cual se poblará América entera, tanto la del norte como la del sur. Mas cuidémonos de creer que a este gran continente interesa expulsar desde luego los españoles. De momento aquellos países se encuentran en las mejores manos. que sólo temo resulten débiles en demasía para mantenerlos sujetos hasta el momento en que nuestra población crezca lo necesario para arrebatarlos parte por parte.⁴

La intención de Jefferson se concretaría años más tarde con la política «pro-americana» y «antieuropea» del también presidente estadounidense James Monroe, conocida como «Doctrina Monroe», y el llamado «Destino Manifiesto», creencia de que a los habitantes anglosajones de Norteamérica, la Divina Providencia les había revelado su destino y por lo tanto eran los elegidos divinos para expandir la palabra de Dios. La inferioridad tanto racial como mental fue una de las causas o justificación de la polarización, como bien menciona Mariátegui: «El concepto de las razas inferiores sirvió al Occidente blanco para su obra de expansión y conquista».⁵

La referencia a los Estados Unidos es permanente en América Latina, siempre aduciendo desencanto y resignación. Frases célebres como la de Rodó, «los admiro pero no los amo», o de Simón Bolívar, «tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos», no expresan otra cosa que la

⁴ Citado por José Fuentes Mares en *Génesis del expansionismo norteamericano*, México, COLMEX, 1980, p. 15.

⁵ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Serie Popular Era, 1988, p. 37.

intersección obligada entre ambas regiones, un mal necesario. La situación la han definido, entre otros Leopoldo Zea, como accidentalidad, la referencia del hombre -en este caso región geográfica- frente a una problemática propia. Es el hombre o conjunto de ellos (sociedad) frente a circunstancias determinadas. Aquí es donde está uno de los orígenes del conocimiento de la identidad, como apunta Moreno Durán: «es la conciencia de la propia accidentalidad lo que define el modo de ser del latinoamericano».⁶

La conciencia de la accidentalidad es, asimismo, resultado del proceso histórico de cada individuo y que muchas veces, al no tomar distancia o al no ser consciente de su papel histórico⁷, no se da cuenta de esa accidentalidad. Únicamente personajes que vieron, participaron como protagonistas -están en los libros de historia- y tienen la capacidad de mirar su propio corazón, pueden hacerlo. Bolívar fue uno de ellos, y en 1829 escribe una carta cuyo destinatario se desconoce:

Mi nombre pertenece ya a la historia; ella será la misma que me hace justicia, y así Vd., mi querido amigo, no se ocupe de

⁶ R. H. Moreno Durán, *De la barbarie a la imaginación*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1988, p. 65.

⁷ Véanse los apuntes de Isaiah Berlin sobre el concepto de historia en las obras de Tolstoi, principalmente *La guerra y la paz*. Berlin dice, siguiendo la tesis de Tolstoi (cuyas influencias inmediatas son Stendhal y Joseph de Maistre), que los personajes históricos en los momentos históricos no entienden absolutamente nada de lo que está sucediendo: «Todos somos parte de un esquema de las cosas, más vasto de lo que podemos comprender. No podemos describirlo del modo que pueden describirse los objetos externos o los caracteres de los personas, aislándolos un tanto del 'flujo' histórico en que tienen su ser, y de esas porciones sumergidas, insondables, de las mismas en las que, según Tolstoi, los historiadores profesionales han prestado tan poca atención; pues nosotros mismos vivimos en este todo, y vivimos de él, y sólo somos sabios en la medida en que hacemos las paces con él, pues mientras no hagamos, y a menos que lo hagamos (sólo después de muchos amargos padecimientos, si hemos de creer en Esquilo y en el libro de Job), protestaremos y sufriremos en vano y sólo nos pondremos en ridículo (como ocurrió a Napoleón)». Isaiah Berlin, «El erizo y el zorro» en *Pensadores rusos*, Tr. Juan José Utrilla, México, Breviarios del FCE, #287, 1985, pp. 160-161.

vindicarme de las acusaciones con que Benjamín Constant ha podido manecillar mis glorias. Él mismo me juzgaría mejor, si conociera más los sucesos de nuestra historia. No cedo en amar a la gloria de mi patria a Camilo; no soy menos amante de la libertad de Washington, y nadie me podría quitar la honra de haber humillado al León de Castilla desde el Orinoco hasta el Potosí.⁸

Aun inmerso en la profunda vanidad que siempre le caracterizó, Bolívar ejemplifica con nitidez algunos aspectos del carácter latinoamericano de la época. Por un lado, es consciente de que su papel fue determinante en la historia del continente; parece decir, «la historia sin Bolívar es otra historia». Marca también el desconocimiento que se tiene de América del otro lado del océano. Finalmente, la satisfacción de haber vencido a España y emanciparse del viejo continente. Ya antes, en 1805, había jurado ante la ciudad de Roma: «¡Juro delante de usted [Roma], juro por el Dios de mis padres que no daré descanso a mi brazo, ni reposo a mi alma hasta que haya roto las cadenas que nos oprimen por voluntad del poder español».⁹

Vemos claramente que lo que alguna vez David Brading llamó «patriotismo criollo»¹⁰, se proyecta con resentimiento en las ideas del joven Bolívar; así que la satisfacción es mayor cuando años más tarde logra cumplir sus objetivos juveniles. No hay afinidad entre criollos y peninsulares; los intereses son encontrados entre la corona y la colonia; los orígenes culturales entre ambas regiones difieren diametralmente; el elemento que entorpece el entendimiento es la profundidad del mestizaje; es, en palabras de Germán Arciniegas, el nacimiento de la Nueva historia.

Shakespeare

En el segundo año de la carrera me inscribí al curso de Filosofía

⁸ Simón Bolívar, *Fundamental*, T.I, Germán Carrera Damas (comp.), Monte Ávila, Editores Latinoamericanos, 1993, pp. 572-573.

⁹ Bolívar, *op. cit.*, T.II, p.10

¹⁰ Cf. David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Tr. Soledad Loeza Grave, México, Era, 1993.

Latinoamericana que imparte Horacio Cerutti Guldberg. Durante una de las sesiones analizamos el ensayo de Roberto Fernández Retamar, *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América*. El texto me pareció interesante, no por su contenido, que es bastante susceptible de recibir críticas, sino porque me remitió en el acto a un sinnúmero de lecturas.

Me pareció muy raro que se hubiera tomado una obra como *La Tempestad* de William Shakespeare como punto de referencia de la realidad latinoamericana, convirtiéndola *ipso facto* en una alegoría de América Latina.

Retamar me remitió a Rodó, Ponce, Césaire, Zea y, naturalmente, a Shakespeare. El poeta inglés me hizo leer a Montaigne, mismo que me exigió regresar a la disputa sobre el «descubrimiento» del Nuevo Mundo. Estaba en un círculo en el que invariablemente veía la triada metafórica Ariel-Próspero-Calibán en un mismo sentido. Cuando quise desviar la dirección de la interpretación, me di cuenta que ahí estaba mi tema de tesis. Hablé con Cerutti y me dijo, «Muy bien, ve a ver a Colin White». Fui a verlo y le comenté que quería trabajar *La Tempestad* y su impacto en América Latina. Colin frunció el ceño y preguntó indignadísimo: «¿Impacto?!» Fue en ese momento cuando tuve que repensar las cosas. Según leyendo y llegué a la conclusión de qué era lo que quería realmente.

Las ideas en torno a *La Tempestad* como arquetipo en la interpretaciones latinoamericanas, giran alrededor de una relación de subordinación, en la que invariablemente, Latinoamérica -llámese Calibán o Ariel- es la parte sometida, reprimida y explotada. Próspero, por su lado, ocupará siempre el puesto del opresor, colonizador e imperialista.

Ante esta situación, los cuestionamientos que surgieron de manera natural y lógica fueron: ¿por qué reducirse únicamente a una interpretación de *La Tempestad* como alegoría de la realidad latinoamericana en contraposición, ya sea el caso, con los Estados Unidos o con Europa? y ¿cuáles son las causas por las que la *intelligentsia* de América Latina ha recurrido a esta obra de Shakespeare para interpretar su propia realidad?

Los estudios exegéticos políticos e ideológicos -no literarios- realizados hasta la fecha por ensayistas latinoamericanos sobre *La Tempestad* parten no de una lectura de la obra, sino del análisis de las interpretaciones anteriores sobre la misma. Me parece que la lectura de la obra de Shakespeare no se resume en el «impacto»¹¹ en Latinoamérica,

¹¹ Después de mi conversación con Colin White tengo más cuidado al utilizar esta palabra.

sino que dentro de la misma existen una gran cantidad de factores susceptibles de estudio que, hasta cierto punto, justificarían si es correcto o no tomarla como una alegoría de Nuestra América.

Para esto es necesario una relectura de *La Tempestad* partiendo de su génesis. Repasar, por ejemplo, las influencias recibidas por Shakespeare al escribir la comedia. Se ha dicho hasta el cansancio que Montaigne es su principal influencia. Es cierto, pero no es la única. En 1611 Shakespeare, ya en gran madurez como escritor, tenía en la cabeza infinidad de lecturas e información. No sólo era Montaigne y su ensayo «De los caníbales». Así, sin darle profundidad a la lectura, Calibán podía ser un indígena de la América «descubierta» un siglo atrás o un bárbaro del centro de Europa.¹²

Las preguntas que me vinieron a la mente, y que son base metodológica de este ensayo, son, ¿por qué estudiar las interpretaciones tempestuosas y no la obra misma?, ¿es posible ver *La Tempestad* sólo como una comedia que se presentaba en las cortes isabelinas para entretener a la nobleza? Al existir en *La Tempestad* una relación de subordinación y dominación y, por ende, una reflexión profunda sobre el poder, ¿no sería razonable partir de este punto para su interpretación? ¿Por qué no América Latina como Próspero?, etcétera.

El siguiente paso, después de hacer un recorrido por «la ruta de la exégesis», fue entender el porqué de la recurrencia a interpretar *La Tempestad*. Para ello, en el tercer capítulo, hago una revisión a las posibles razones: Shakespeare como autor canónico y la fuerza de su fantasía para trascender fronteras y ser apropiado por una realidad distinta a la suya; la lectura política y la necesidad de interpretar los personajes de Shakespeare en términos de buenos y malos; América Latina como parte del mundo occidental y la contradicción existente en la recurrencia exegética; y, por último, *La Tempestad* como un experimento, inédito y necesario, de Nueva historia.

Intentaré, al margen, establecer metodológicamente un estudio interdisciplinario, es decir, no aislar el objeto de estudio para que sea

¹² Sin embargo, me parece que las referencias al Calibán como habitante originario de América son correctas, simplemente por una cuestión: Shakespeare no describe a su personaje como un ser velludo o con pelo en exceso. La concepción medieval del salvaje, y que trascendió en gran medida al Renacimiento, era la de hombres que tenían el cuerpo completamente lleno de pelo.

susceptible del análisis de una sola disciplina. El conocimiento y aplicación de ésta -llámese historia, filosofía o literatura-, conllevará a la creación de un método confiable y sostenible, desde dos puntos de vista: el sistema general de valores que *La Tempestad* propone¹³ y el de la propia investigación.

Latinoamérica llora. Las lágrimas no permiten ver más allá de sus pisadas. La perspectiva es viscosa; no vemos a los «otros», como tampoco ellos nos ven a nosotros. ¿Cuál es la verdadera causa o intención de Nuestra América, como la llamó Martí? ¿Será el latinoamericanismo bolivariano o la emancipación como dijo Ezequiel Martínez Estrada? O quizás la pregunta obligada sea: ¿la Madre América, como también la nombró Martí, esa Indo-América, según el calificativo de Mariátegui, o la América Ladina y no Latina de Germán Arciniegas, existe en realidad como una forma concreta y asible o es un concepto abstracto e ininteligible?

¹³ En el capítulo tres se tratará también la moralidad en las obras de Shakespeare.

I

LA TEMPESTAD O LA ESTÉTICA

DE LA POLARIDAD

*What needs my Shakespeare for his honoured bones
The labour of an age in piled stones.
Or that his hallowed relics should be hid
Under the star-ypointing pyramid?
Dear son of memory, great heir of fame
What need'st thou such weak witness of thy name?*

John Milton, «On Shakespeare, 1630».

El hijo de la memoria

Como bien menciona Milton, Shakespeare y su obra siguen vigentes en nuestra memoria. Su herencia trasciende y el peso específico que ejerce su poesía se mantiene sobre el inconsciente del lector. Hablar de Shakespeare puede resultar reiterativo y hasta monótono, ya que es el escritor inglés más estudiado y traducido de la historia de la literatura. Pero precisamente esa es la razón por la cual se sigue escribiendo sobre él. El poder de su fantasía hace que sigan buscándose nuevas interpretaciones en torno a su obra y se atiendan las exigencias o dudas que aparecen a partir de sus dramas.

Shakespeare es, como pocos, hijo de la memoria, pero enfatizo «como pocos», porque su madre no es una memoria individual sino colectiva, que envuelve y apasiona, seduce y transforma, que es refracción y reflexión. El mundo de Shakespeare, como menciona John Wain, sigue vivo¹⁴ porque es el mismo que vivimos ahora; es la realidad de la cual se adueñó con su pensamiento y la transportó al drama, creando libros encaminados a llenar lagunas, huecos colmados de misterio y embriaguez.

Shakespeare escribe en un momento de transición de los Estados feudales-eclesiásticos a las grandes monarquías, en plena consolidación de los Estados Nacionales modernos. Es la época en que se deja atrás la escolástica y las grandes epopeyas cristalizadas por la épica. Ahora el drama es el llamado a convertirse en el centro de la literatura. Este, nacido de la conciencia histórica, justifica la relación entre el hombre y la realidad de la historia. El renacimiento marca un partaguas en la historia moderna, tanto cultural como económico y político. Los poetas renacentistas, que empiezan en Italia en los albores del

¹⁴ John Wain, *El mundo vivo de Shakespeare*, Tr. José Siles Artés, Madrid, Alianza, 1967.

periodo con Petrarca y Boccaccio, a los que les siguen Marlowe y Shakespeare en Inglaterra, Cervantes, Lope y Calderón en España, Corneille y Molière en Francia, encuentran con su poética la posibilidad de trascender su cárcel temporal y convertirse si no en profetas, sí en videntes de la historia venidera. El medio que utilizaron fue su íntima relación con el mundo de las experiencias, su naturaleza histórica y la inmersión a fondo en las oscuridades de la condición humana.

En Shakespeare, el humanismo renacentista y la situación económica y política de la época se unen al brillo de las cortes y resaltan las fiestas y tragedias de la heroica época isabelina. Su mundo estuvo regido por las monarquías nacionales caracterizadas por la conciencia de poder, la soberanía y la fuerza del Estado, con el respeto y veneración para la monarquía misma.

Todos estos elementos hacen que Shakespeare muestre el lado duro del ánimo aristocrático renacentista, culminando, así, la tarea que una generación anterior de dramaturgos como Marlowe, había empezado: la forma interior de los dramas sustentada en un proceso histórico consciente. Shakespeare no vivía en su propio cuerpo sino que desde afuera, coqueteando con la omnisciencia, actuaba sobre él mismo; su lugar de residencia era la experiencia del mundo y el medio para su poesía era la potencialidad de su imaginación. Su drama no consuela, instruye, y la materia prima de éste es extraída de un posible sentimiento romántico¹⁵ y de un mundo en transición acelerada.

¹⁵ Aunque sea peligroso utilizar la palabra «romántico» en relación con Shakespeare, es prudente acotar que se han hecho estudios en los que se propone la existencia de cierto sentimiento romántico en algunas de sus obras. H.B. Charlton en su famoso ensayo *Shakespeare's recoil from romanticism* (Manchester, Norwood Editions, 1978), afirma que existen rasgos románticos en tres de sus obras: *La fiera cilla domada*, *Trabajos de amores perdidos* y *La comedia de las equivocaciones*. El problema de la reconciliación entre la comedia y el romance -dice Charlton- es una cuestión que debe ser encarada y no evitada, y concluye tajantemente: «In so far as Shakespeare as his fellows were Elizabethans, they were romantics; in so far as they were human beings, they inherited man's instinct for the comic», p. 4. Es cuestionable la postura de Charlton, aunque muchos de los escritores del periodo considerado romántico, como Coleridge, afirmaron abiertamente la influencia que Shakespeare había tenido sobre ellos. Quizás suene a lugar común esta aseveración porque no es nueva; lo interesante, en realidad, sería ver en qué medida esa idolatría afectaba el trabajo creativo de los románticos. Sobre la temática está el libro de Jonathan Bate, *Shakespeare and the English imagination* (Great Britain, Clarendon Papersback, Oxford, 1989), en el que sintetiza los rasgos shakespearianos más marcados en los románticos, primero en los alemanes y después en los ingleses. El papel central del poder de la imaginación y la creencia de que esa imaginación, el ingenio y la poesía estaban relacionados entre sí, fueron las premisas más importantes que los románticos recuperaron de Shakespeare. Así,

Paralelamente a las condiciones históricas que vivió el dramaturgo, hay en su obra un tratamiento exhaustivo de los caracteres humanos, como si hubiera mirado con los ojos de todos los hombres. Dicho de otro modo, el ojo de Shakespeare abarcaba la belleza del mundo. Por eso pudo crear con pulcritud y credibilidad el amor al vástago y la naturaleza señorial de un Próspero, la perversidad de un Polonio o sumergirse en la invidencia de un Gloucester. La visión política y social no se queda atrás, lo mismo expone la voluntad de poder de los reyes y señores feudales, que la visión cruda e irónica del pueblo en los *clowns* enterradores de Ofelia o el capitalismo temprano de un Shylock.

A la manera borgeana¹⁶, el recuerdo de Shakespeare y de sus obras permanece en la mente de sus lectores, oscila en el pensamiento como presencia fantasmal, como conciencia omnipresente, como un pasado que no sabemos si es el nuestro o no lo es. Así llegamos, por medio de interrogantes y dudas, a su obra más enigmática y misteriosa, su última comedia, *La Tempestad*, pero ahora sabiendo que la distancia será la base de mi recurso metodológico para la interpretación, ya que, finalmente, Shakespeare es también hijo de mi memoria.

Goethe decía que Shakespeare había agotado la naturaleza humana en todas sus tendencias, Coleridge que tenía el corazón de la naturaleza, Warton que el bardo pintaba las pasiones con la verdad de lo que significan las más pequeñas y casi imperceptibles circunstancias; Akenside, en su poema «The pleasures of imagination», afirmaba que el ojo de Shakespeare rodaba del cielo a la tierra y viceversa; pensemos en la influencia de *La Tempestad* en Shelley o, ya entrado nuestro siglo, en Auden. Se podrían mencionar miles de sentencias románticas sobre Shakespeare, yo terminaría con la de Keats. Al ser Shakespeare ubicado cerca de las fuerzas de la naturaleza, Keats definió su poesía como «cosmic syntax».

¹⁶ Borges había escrito en su *Nueva refutación del tiempo*: «¿No basta un sólo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan una línea a Shakespeare no son literalmente Shakespeare». En 1980, Borges retoma la tesis anterior en su cuento «La memoria de Shakespeare»: «Tengo aún dos memorias. La mía personal y la de aquel Shakespeare que personalmente soy. Mejor dicho, dos memorias me tienen. Hay una zona en la que se confunden. Hay una cara de mujer que no sé a qué siglo atribuir. En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare. En la postrera, la opresión y el terror. Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas; con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, casi anegó mi modesto caudal...» (Diario *Clarín*, Suplemento cultural, 15 de mayo de 1980).

The Tempest

En 1611¹⁷ Shakespeare escribió lo que sería su última obra, *La Tempesta*¹⁸. Cuánto ignoraba el bardo de Stratford-upon-Avon que su comedia situada en «una isla» se prestaría para una serie de interpretaciones tanto políticas y sociales, como autobiográficas y religiosas. Las opiniones de los comentaristas, lógicamente, son encontradas.

El tema de la obra no es único, es decir, la diversidad obliga a enfocar la perspectiva del análisis desde lugares distintos. Podemos pensar que el tema principal en *La Tempesta* es la relación establecida entre Próspero y Calibán, que es una relación de poder; por otro lado, podría tomarse la

¹⁷ Existe gran confusión en relación con la fecha en que fue escrita *La Tempesta*. Astrana Marín la ubica en la primavera de 1912 y siendo representada en el invierno del mismo año. Es posible que Astrana caiga en una imprecisión porque se ha demostrado, como lo hace Chambers y Kermodé, que hubo una representación de *La Tempesta* en las cortes en 1611. Las hipótesis sobre la existencia de la obra antes y después de 1611 son recurrentes. Al respecto, véase Frank Kermodé «Introduction» a William Shakespeare, *The Tempest*, The Arden Edition, Methuen and Co. LTD, London, 1954, pp. XV-XXIV. A lo largo del trabajo tomaré 1611 como la fecha correcta.

¹⁸ De hecho la última obra que Shakespeare escribió fue *Enrique VIII*, pero se piensa que no la hizo solo. Tradicionalmente se ha dicho que Shakespeare escribió cinco o seis escenas de la obra y que el resto fue responsabilidad de Fletcher o, posiblemente, de Massinger o de Ben Jonson. Sin embargo, existe otra teoría que le atribuye la creación de la obra completa, porque tiene las características inconfundibles de la últimas obras de Shakespeare (tormentas, costas, flores, música, etc.). Ahora, lo interesante sería, como apunta Mark Van Doren (*Shakespeare*, New York, Doubleday Anchor Books, 1954, p. 289), no cuestionarse si *Enrique VIII* fue escrita o no por Shakespeare, sino preguntarse por qué -en cierto sentido- es una imitación de él, es decir, es como Shakespeare y es diferente a Shakespeare. Tan son dispersos su forma de escribir como su temática que Astrana Marín dice que su estilo en *Enrique VIII* se vuelve «elíptico hasta lo inverosímil y económico hasta la avaricia». Esta tragedia se remonta a 1613, según el contenido de una carta de sir Henry Wotton que dirige a su sobrino fechada el 6 de julio de 1613, y en la cual hace una referencia al discurso de Cranmer, en el que alude al rey Jacobo I.

polaridad arte-naturaleza como punto de partida o bien la temática de la reconciliación y retorno, que encuadrarían en la idea de circularidad. Ahora el panorama es distinto. El objetivo de este primer capítulo oscilará de uno a otro tema, manteniendo distancia, y proponer nuevas ideas en torno a la obra, a manera de guiños.

En *La Tempestad*, Próspero, duque legítimo de Milán, es desplazado por su hermano Antonio en el ducado. Próspero es desterrado junto con su hija Miranda a una isla desconocida. Ahí, destierra a la bruja Sycorax, dueña de la isla, y somete a su hijo Calibán, convirtiéndolo en su esclavo. Después libera de un tronco de pino hueco a Ariel, el genio del aire, poniéndolo a su servicio.

Próspero, con la ayuda de Ariel, se venga de la usurpación de su ducado, originando una tempestad en la zona por donde navega Alonso, rey de Nápoles y quien lo había exiliado, con todo su séquito: el usurpador Antonio, Sebastián, hermano de Alonso, el viejo humanista y consejero Gonzalo, Ferdinando, hijo de Alonso, Trínculo y Esteban, bufón y cocinero respectivamente, y los señores Adrián y Francisco.

La obra inicia con la tormenta y el naufragio del barco en la isla de Próspero. Gracias a su magia todos sobreviven, pero llegan a la isla por grupos; por un lado Ferdinando, por otro, Trínculo y Esteban, y Alonso y los demás por otro. A partir de aquí empieza todo un juego de conjuras y entramados que Próspero dirige desde arriba con sus libros y con la ayuda de Ariel.

Calibán es un monstruo, rojo y horrible (a salvage and deformed slave según el *Names of the actors*)¹⁹ que está bajo la subordinación de Próspero y que guarda un gran resentimiento en contra del usurpador. A tal

¹⁹ Para éste análisis utilizo dos versiones de *La Tempestad*. La versión original en inglés en la edición de Frank Kermode: Shakespeare, William, *The Tempest*, The Arden Shakespeare Edition, ed. Frank Kermode, Methuen and Co. LTD, London, 1954 y la versión en español de Luis Astrana Marín: Shakespeare, William, *La Tempestad en Obras Completas*, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, México, Aguilar, 1991. En lo sucesivo, las citas de la obra en español serán de la versión de Astrana Marín y en las que piense que con la traducción se pierde parte del contenido, serán puestas en el inglés original. Shakespeare en el *Name of the actors*, cuando describe a Calibán, escribe la palabra «salvage», así que no se trata de un error de tecleo. «Salvage» volverá a aparecer en el segundo acto (II, 2, 59), en voz de Esteban.

grado llega la animadversión, que intenta violar el honor de Miranda sin lograrlo. Poco después se encuentra con Trínculo y Esteban, a quienes adopta como dioses y, juntos, hacen un plan para destronar a Próspero, quemar sus libros de la sabiduría y matarlo.

Paralelamente a la conspiración de Calibán, Alonso y su séquito empiezan la búsqueda de Ferdinando. Durante ella, Antonio y Sebastián planean dar muerte a Alonso y Gonzalo mientras duermen, para que, así, Sebastián se convierta en rey de Nápoles. Ariel, que está en todas partes, evita que esto suceda despertando a Gonzalo. El mismo Ariel avisa a Próspero que Calibán se ha puesto de acuerdo con el bufón y el cocinero para darle muerte.

Mientras tanto, Ferdinando llega a la gruta de Próspero, donde éste lo hace prisionero. Ahí se enamora de Miranda, que queda sorprendida porque nunca antes había visto un ser semejante. Próspero dialoga con Ariel y decide liberarlo después de que cumpla una última orden.

La Tempestad termina con la reconciliación de Próspero con Alonso, el perdón de Antonio y Sebastián, la boda en puerta de Miranda y Ferdinando; Calibán, junto con Trínculo y Esteban, es sometido otra vez y abandonado en «su isla». Ariel es liberado por Próspero pues ha cumplido su última orden. Finalmente todo vuelve a la normalidad. El orden se restablece regresando todos a su lugar de origen, Alonso a Nápoles y Próspero, después de «ahogar sus libros», es reinstalado en el ducado de Milán.

La oposición principal en *La Tempestad* es entre el mundo del arte de Próspero y el de la naturaleza de Calibán; es el hombre natural y silvestre en contra del hombre cultivado; la naturaleza opuesta al arte, misma que es el resultado del clima de la obra porque es ésta la que despierta toda creación en el arte o en la ciencia. Los personajes emergen de la tierra y son atacados por la naturaleza, pero sobreviven gracias a su humanidad. *La Tempestad* es una disolución como lo dice Martínez Estrada:

En grado supremo, *La Tempestad* disuelve, por así decirlo, a los seres humanos en el paisaje, transformándolos en representaciones de sus fuerzas ocultas. Calibán es un pedazo de tierra humanizado, como Ariel es el aire, la luz, el sonido, la mente libre de la materia. Entre ellos está Próspero, ser que domina los elementos y los espíritus por igual.²⁰

²⁰ Ezequiel Martínez Estrada, «Estudio preliminar» en Shakespeare, William, *Comedias*, Tr. Jaime Clark, México, Cumbre, 1982.

Calibán es una criatura terrestre y Ariel es una figura aérea; Próspero es la conjunción de ambos, vive en la tierra pero tiene la posibilidad de fantasear, aun cuando abandone sus libros y regrese lo que tenía. La isla de *La Tempestad* es un universo creado en y al margen de nuestra sensibilidad: no podemos acceder a la isla de Próspero como lo hacen los protagonistas, pero la percepción de ésta hace que nuestros sentidos se agiten; es el lugar donde el mundo se estrecha y sus hilillos tejen situaciones de la misma materia de la que están hechos los caracteres de sus personajes, sus ideas y su imaginación.

Orígenes

Se ha escrito mucho acerca de cuál es el origen de *La Tempestad* y normalmente es tomada como punto de partida la coyuntura del «descubrimiento» de América y, sobre todo, la serie de relatos de navegantes que empezaron a llegar a Inglaterra a finales del siglo XVI y principios de XVII. A Shakespeare le interesaron estos relatos que llegaban a manera de folletos.

En mayo de 1609 una flota de nueve barcos zarpó de Inglaterra rumbo a América. Era una flota que llevaba quinientos colonos y tenía el propósito de reforzar al capitán John Smith en la colonia de Virginia. George Summers y sir Thomas Gates iban al mando y navegaban a bordo del navío *Sea Adventure*.

El *Sea Adventure* se separó de los demás por una tormenta y no llegó a su destino. Todo mundo pensó que había naufragado. Un año más tarde, a Inglaterra llegó la noticia de que el *Sea Adventure* no había naufragado sino que había encallado en las costas de las Bermudas, en donde los tripulantes habían pasado un año arreglando el barco.

En Inglaterra aparecieron una serie de folletos, conocidos como *The Bermuda Pamphlets*, en los que se contaba la rara historia del naufragio del *Sea Adventure*. Se sabe que Shakespeare tuvo especial interés en tres de ellos: *Discovery of the Bermudas*, escrito en 1610 por Sylvester Jourdain, uno de los sobrevivientes del *Sea Adventure*, la *True Declaration of the colonie of Virginia*, apología hecha por el consejo de Virginia también en 1610 y, el que es seguro que haya leído²¹, *True repertory of the wrack* de William Strachey, una carta escrita en 1610 e impresa hasta 1625. A Shakespeare le importaban todas estas noticias de viajes como lo menciona John Wain:

²¹ Cf. Kermode, *op. cit.*, p. XXVII.

Shakespeare se interesaba por los viajes largos y peligrosos, por las playas desconocidas y los encuentros con indígenas; y no por sí mismos, sino por la nueva perspectiva en que tales relatos podían situar el conocido problema renacentista de la Naturaleza *versus* Arte, los derechos y obligaciones de los gobernantes, la naturaleza de la divina providencia y, por último, su propia lucha personal para reconciliar los elementos discordantes de la naturaleza humana, para imaginar la reconciliación suficientemente fuerte para dominar el pecado y el mal, y para integrar toda la vida en una armonía más profunda. Su aventura marina no era una historia de la vida real, sino una estructura simbólica en cuyos episodios reverberan los tonos secundarios del mito.²²

Los sucesos en Las Bermudas en 1609 contienen la parte medular de la construcción del paisaje en *La Tempestad*. Shakespeare lee cómo el grupo de naufragos llega a un lugar de fertilidad y abundancia, a un mundo nuevo en donde los viajeros viven su estado natural, es decir, en confrontación con la naturaleza. Sin embargo, lo único que sugieren es el tema:

The Bermuda pamphlets seem to have precipitated, in this play, most of the major themes of Shakespeare's last years; indeed, that is their whole importance.²³

Es claro, como lo afirma Kermode, que hay una gran afinidad entre el reciente «descubrimiento» de América y las noticias de las Bermudas con la estructura de ideas propuesta en *La Tempestad*. El Nuevo Mundo genera interés acerca del problema sobre la cualidad o condición de la

²² Wain, *op. cit.*, p. 234.

²³ «Los panfletos de las Bermudas parecen haber precipitado, en esta obra, la mayoría de los grandes temas de Shakespeare de los últimos años; en realidad, esa es toda su importancia.» Kermode, *op. cit.*, p. XXV. Las citas que aparezcan en inglés a lo largo del texto, a menos de que haya alguna especificación, serán traducidas por mí en notas a pie de página.

naturaleza; la diferencia es que Shakespeare describe su isla como un viejo mundo.²⁴

Se han manejado también influencias españolas; por ejemplo *Noches de Invierno* (1609) de Antonio de Esclava, obra en la que en el cuarto acto hay una parte parecida a la conjura de *La Tempestad*, y *Espejo de príncipes y caballeros* (1562) escrita por Diego Ortúñez de Calahorra y de la cual hay dos traducciones al inglés, una de 1578 y otra de 1601. En esta obra hay aspectos que sugieren semejanza con *La Tempestad*: una isla mágica, un matrimonio entre la hija de un rey y un príncipe, tormentas y libros mágicos.

También se dijo que tuvo influencia de sus contemporáneos. Frances A. Yates afirma que hay cierta afinidad entre *La Tempestad* y *El Alquimista* de Ben Jonson, representada por primera vez en 1610 por la King's Men e impresa en 1612.²⁵ Jonson realiza una sátira de la medicina paracelsiana, marca cierto desprecio por las influencias de la generación joven y considera la alquimia como mera charlatanería.

Las analogías con *La Tempestad* siempre existirán, algunas hasta resultan tragicómicas. Existan o no, el hecho de buscarlas resulta finalmente trabajo de anticuario. En realidad, nos pueden servir únicamente para conocer ciertas normas, modelos o condiciones de la época.

La Tempestad fue una de las obras presentadas en las celebraciones de la boda de la princesa Isabel, hija del rey Jacobo I, y Frederick, el elector palatino en 1613. Chambers dice que, aun con el carácter festivo de la obra, es imposible que haya sido elaborada *ex profeso* para la boda porque *La Tempestad* fue escrita en 1611 y la boda fue en 1613.²⁶

Lo cierto es que el momento histórico que vivió Shakespeare fue

²⁴ Hay estudiosos que todavía no aceptan la clara referencia a América, como es el caso de E.E. Stoll: «There is not a word in *The Tempest* about America... Nothing but the Bermudas, once barely mentioned as faraway places, like Tokio or Mandalay.» Citado por Frank Kermode en *op. cit.*, pp. XXVI-XXVII.

²⁵ Cf. Frances A. Yates, *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*, Tr. Federico Patán, México, FCE, 1986.

²⁶ E. K. Chambers, *Shakespeare: A survey*, London, Sidgwick and Jackson, LTD, University Press, Cambridge, 1955, p. 308.

fundamental para la escritura de sus dramas como lo menciona el historiador inglés Traveylan:

El hecho más memorable de la Inglaterra isabelina ha de ser, para la remota posteridad, el de haber producido las obras de Shakespeare. No se trata tan sólo de que lo más grande del género humano haya nacido en esa época. Su obra no se hubiera producido jamás en cualquier otro periodo, sino en aquellos tiempos de fines del reinado de Isabel y principios del de Jacobo, en que tuvo la fortuna de vivir. No hubiera podido escribir Shakespeare lo que escribió si los hombres y las mujeres entre los cuales pasó sus días hubiesen sido diferentes de como eran en manera de pensar, vivir y hablar, o si los teatros de Southwark no hubiesen alcanzado, en los años inmediatamente siguientes a la armada invencible, cierto grado de desarrollo que los puso al alcance de su mano creadora.²⁷

La Tempestad fue publicada por primera vez en 1623 en el volumen conocido como Primer Folio. Es la primera obra del volumen y tiene una dedicatoria a William Herbert, conde de Pembroke, y al hermano de éste.

Los nombres

Comúnmente los nombres de los personajes de las obras literarias provienen de la imaginación de cada autor y se presentan ante el lector como un punto de partida para la creación de atmósferas y, sobre todo, como una referencia inmediata de la obra leída. Los nombres en Shakespeare juegan un papel indispensable y no es gratuito que sus obras más importantes tengan como título un nombre propio: *Macbeth*, *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Julio César*, toda la saga de reyes, etcétera.

El caso de *La Tempestad* es muy significativo porque, si bien la obra misma no tiene como título un nombre propio que en un momento dado nos haga recordar el drama por la referencia al protagonista, cada personaje tiene un nombre que obedece no tanto a la imaginación de

²⁷ George Macaulay Traveylan, *Historia Social de Inglaterra*, Tr. Adolfo Álvarez-Buylla, México, FCE, 1984, p. 218.

Shakespeare, sino a la intención del autor por remontarnos al origen de ese nombre y, lo más importante, la creación de un ambiente o atmósfera determinada que provenga o se infiera de la convención de los nombres propuestos. Los nombres de Shakespeare trascienden y adquieren las características de símbolos, iconos culturales e incluso pueden ser tomados como metáforas, como ocurre con Calibán.

Cuando uno lee *La Tempestad*, ya sea en inglés o en español pero teniendo -el lector- una lengua materna castellana, advierte que algunos personajes tienen nombres de origen castellano. Shakespeare utiliza -y se observa desde el primer momento en el *Names of actors*- nombres que resultan conocidos para nosotros como hispanoparlantes. Alonso, Sebastián, Antonio, Adrián, Francisco, Gonzalo eran nombres castellanos comunes de la época renacentista y lo son todavía hasta nuestros días. Luis Astrana Marín comenta que es posible que Shakespeare haya tomado los nombres anteriores de los *Viajes* de Magallanes, que leería en inglés en *History of Travaile* (1577) de Robert Eden.²⁸ Ahí aparecen los nombres de Ferdinando, Alonso, Sebastián y González, que Shakespeare transformaría en Gonzalo. Asimismo, se piensa que del mismo texto se extrae el nombre de Setebos, el gran Dios al que los indios Patagones adulaban, llorando y rugiendo como balas para que los ayudara. «Setebos» también pudo ser extraído de la colección de Hakluyt, *Voyager's tales*. El nombre de Antonio es posible que lo haya tomado también del autor de *Noches de Invierno*, Antonio Eslava.

En el caso de Miranda, la hija de Próspero, Astrana Marín recoge la probable fuente que le proporcionara el nombre a Shakespeare. La anécdota es de una de las *Relaciones* que recorrieron el mundo transatlántico en el siglo XVI. El hecho es de 1526: Sebastián Gaboto [Caboto] funda a orillas del río Paraná uno de los primeros establecimientos españoles del Río de la Plata, llamado fuerte Sancti Spiritus. Esta región de La Plata era dominada por la tribu de los «tinbúes», cuyo cacique llamado Mongore se enamoró de Lucía Miranda, esposa del capitán Sebastián Hurtado. Un día, cuando Hurtado no estaba, Mongore atacó el fuerte y raptó a Lucía Miranda. Sin embargo, el cacique fue herido en el asalto al fuerte y murió días después. Siripio, hermano de Mongore y heredero legítimo, volvió a raptar a Lucía Miranda, ahora para él. Cuando Hurtado regresó al fuerte y vio que estaba destruido, siguió el

²⁸ Astrana Marín, *op. cit.*, p. 118-119.

rastros de los «timbúes» para encontrar a su mujer y, al llegar adonde estaban, fue hecho prisionero por Siripo.²⁹

Esta historia, que recoge Astrana Marín de la *Crónica* de Ruiz Díaz de Guzmán, es la explicación más viable del porqué Shakespeare llamó Miranda a una mujer siendo un apellido. Lo curioso es que el nombre Miranda se ha convertido en un nombre común dentro de la sociedad anglosajona, llegando a ser, casi, un patrón cultural. Incluso literatos utilizan el nombre. Un caso concreto es John Fowles en *El coleccionista*, novela en la que, si bien utiliza los nombres Miranda y Calibán para ejemplificar una relación de subordinación, es indudable que el nombre de Miranda tiene un gran peso específico, fuera de la concepción shakespeariana de *La Tempestad*.

Por otro lado, el origen del nombre Calibán es el más estudiado y, por lo tanto, el que más hipótesis tiene acerca de su procedencia, siendo la más aceptada: «calibán» como una deformación de la palabra «caníbal». La influencia de Montaigne en *La Tempestad* es notable (hasta ahora lo único completamente demostrado); Shakespeare escribió *La Tempestad* después de haber leído el ensayo de Montaigne «De los caníbales»³⁰. A su vez, «caníbal» proviene de la palabra «caribe», la tribu presuntamente antropófaga del mar Caribe, a los que los españoles concibieron como monstruos feroces que comían carne. «Caníbal» es una deformación de «caribe» pero, sobre todo, los españoles les atribuyeron ese nombre porque creyeron que los canibales eran gente del gran Can, reino del que hablaba Marco Polo en sus *Viajes*. Es un hecho la afinidad fonética entre caribe-caníbal-calibán, pero Shakespeare tomó su Calibán sólo de la palabra «caníbal» (por el nombre del ensayo de Montaigne), por lo que es difícil establecer si realmente hacía alusión a los habitantes del continente recientemente descubierto o, únicamente, intentó crear su personaje, desde que lo caracterizó como «a savage and deformed slave», para que existiera una relación de subordinación, no desde el aspecto histórico sino humano o psicológico, y a partir de las noticias llegadas de y sobre el Nuevo Mundo. El caso es que el nombre «Calibán» fue retomado -a partir también de *La Tempestad*- por otro escritor de habla inglesa, Robert Browning, para darle título a su poema «Caliban upon Setebos».

Ahora bien, uno de los personajes más complicados por su riqueza

²⁹ La anécdota se encuentra en Astrana Marín *op. cit.*, pp. 118-119.

³⁰ Cf. Montaigne, *Ensayos*, L.I, XXXI.

expresiva y su posición en la obra, que al mismo tiempo encierra incógnitas casi inaccesibles, es Próspero. La complejidad está en todo el personaje, pero aun así, el solo nombre Próspero se convierte en un concepto ideológico.

La palabra «próspero» es una deformación del adjetivo inglés «prosperous», que significa en español próspero, favorable o propicio y que, a su vez, viene del latín *prosperus, -a, -um*. Próspero a final de cuentas es un nombre que desde un punto de vista semántico encarna un valor, un valor que tiene que ver con prosperidad, bienestar e, incluso, con progreso. Es difícil creer que Shakespeare haya nombrado así a su personaje gratuitamente³¹. Existe otra tesis, que nada tiene que ver con la interpretación semántica anterior, que plantea la posibilidad de que Shakespeare haya tomado el nombre de *La historia de Italia* de Thomas (1549), en la que se menciona a un tal Próspero Adorno que fue duque de Génova en 1460. En su nombre, Próspero puede inferir que adonde vaya habrá prosperidad para él. Por eso llega a la isla «to be the lord on't».

Puede ser que el nombre de Ariel sea el más complejo y el menos certero en cuanto a su interpretación. Lo que se sabe es que la palabra es muy antigua. Israel Gollancz supone que es de origen hebreo, ya que en la *Jerarquía de los ángeles sagrados* de Heywood, Ariel es el nombre del gran señor de la tierra³². En otra referencia al origen hebreo, la palabra «Ariel» aparece oscuramente en La Biblia en un pasaje del profeta Isaías:

¡Ay de Ariel, de Ariel, ciudad que conquistó David! Pasará uno y otro año, y pasarán solemnidades; y yo circunvalaré a Ariel, y quedará en duelo y aflicción; y será para mí como Ariel. (Isaías, XXIX, 1, 2)³³

³¹ En la segunda escena del primer acto en el texto original en inglés, Calibán tiene un monólogo en el que hace referencia a Próspero pero en el que lo llama «Prosper» como el adjetivo en inglés: «All the infections that the sun sucks up from bogs, fens, flat, on Prosper fall, and make him by inch-meal a disease!» (II, 2, 2).

³² Cf. Martínez Estrada, *op. cit.*, p. XXXIX.

³³ Ariel es Jerusalén; es el altar donde no se ven más que víctimas degolladas y un carnero de maldición que se ofrecía por el pecado. En hebreo la palabra Ariel significa el león de Dios.

Sin embargo, Richmond Noble asegura que el Ariel de Shakespeare no tiene nada que ver con el modelo bíblico y que la fuente u origen es probablemente la tradición mágica a la que recurre constantemente, aunque el carácter de esos espíritus difiera abiertamente (se marca que puede haber una oposición alegórica entre Ariel y Calibán, ya que el primero se asocia con el aire y el fuego y el segundo con el agua y la tierra).³⁴

Es posible que las características que Shakespeare le atribuye a Ariel sean semejantes a las de Hermes, el mensajero, con el que tiene cualidades en común. También puede existir una transposición fonética de la palabra Aries (primer símbolo de la constelación del zodiaco, simbolizado por el carnero) y Ariel.

El lugar donde los sueños se atreven

Las islas en la literatura han sido lugares donde sus habitantes no viven la vida diaria, sitios en los que la percepción no es real y suele ser una ilusión de los sentidos. Una isla, muchas veces, se convierte en un lugar de ensueño que es parte del mundo sensible porque está en él, pero subyace y no somos conscientes de su presencia porque -quizás- no está al alcance de nuestros ojos³⁵. *La Tempestad* se desarrolla en una isla extraña -que en sentido estricto es una especie de cárcel- en la que toda la acción (si se puede llamar así) dura no más de cuatro horas. La obra no es más que un sueño y, como tal, carece de cualquier obligación de contener perfección lógica y continuidad; es como una burbuja que atraviesa por el simbolismo y la sugerencia.³⁶ Pero aun cuando se piense que a la obra le falta coherencia temporal, está implícita la idea de circularidad, es decir, de lo que estamos seguros es de que finalmente esa burbuja se romperá y los personajes despertarán del sueño.

³⁴ Citado por Kermode en *op. cit.*, p. 142.

³⁵ Me viene a la mente el onirismo de «las islas» de tres autores argentinos casi contemporáneos: «Las ruinas circulares» de Jorge Luis Borges, «La isla al mediodía», de Julio Cortázar y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares.

³⁶ Cf. Chambers, *op. cit.*, p. 306.

Ahora bien, los mismos personajes -al ser parte de la obra- no son conscientes de su condición, el único que vislumbra la irrealidad o la situación como producto de la imaginación, es Gonzalo. No lo sabe a ciencia cierta, pero se lo cuestiona:

Whether this be or be not, I'll not swear. (V, 2, 125)³⁷

Y si en *La Tempestad* se da por descontado que la atmósfera que se vive en la isla es onírica y nebulosa, lo que no se puede definir con certeza es el lugar de residencia de las respuestas a los cuestionamientos que se hacen alrededor de la obra. Esas respuestas, que evidentemente existen pero que es difícil que las sepamos, se encuentran en el espacio divino y universal de la polaridad Arte-Naturaleza, donde el pasado no existe y en donde el director escénico, Próspero, ensaya la creación de una Nueva historia, un experimento vinculado con el contacto entre hombres completamente distintos. Este es uno de los aspectos que me parece hace que puedan generarse las analogías con América Latina. Shakespeare piensa en la posibilidad de una Nueva historia y la ensaya a manera de sueño en *La Tempestad* (véase la argumentación en el tercer capítulo).

Así, tratándose de una Nueva historia, que al ser nueva no tiene temporalidad, el destino del hombre oscila entre dos mundos inexpresados, el real al que pertenecen los protagonistas³⁸ y el onírico que viven en ese momento, es decir, *La Tempestad* propone la toma de conciencia del momento último del escenario de la vida, del acto final, del conocimiento de la agonía. En la isla de Próspero la racionalidad se desvanece y las palabras pasan a segundo término, como simples objetos decorativos que se transforman en sensaciones:

...la palabra ha dejado [de ser] un signo de las ideas para convertirse en el signo de los sentimientos de las intuiciones que trascienden la posibilidad de lo expresable, más próxima a lo que se sueña, a

³⁷ «Sea o no sea cierto esto, yo no lo juraría».

³⁸ Chambers piensa que los protagonistas no son ni hombres ni mujeres pero aparentan serlo; en realidad, dice, son símbolos de fuerzas oscuramente percibidas por el poeta como regla de vida. Chambers, *op. cit.*, p. 304.

lo que únicamente la música consigue expresar en este mundo, que es una fiesta eterna de maravillas.³⁹

Pero si bien Martínez Estrada apunta hacia la abstracción lírica en *La Tempestad*, lo cierto es que la obra en su conjunto refleja la riqueza de la mente humana y es un acercamiento a una definición del mundo tal como es, de los personajes, sus pasiones y conflictos racionales; del hombre en situación.⁴⁰

Mucho se ha dicho que *La Tempestad*, al ser la última obra de Shakespeare, es una especie de testamento del bardo inglés y que representó su adiós al teatro porque coincide con su partida a Stratford-upon-Avon, lugar donde pasó los últimos años de su vida. Evidentemente puede tomarse la obra como una biografía filosófica y artística e, incluso, pensar que Próspero es Shakespeare cuando el primero quema sus libros, interpretando el epílogo como la despedida de Shakespeare del escenario y de las artes. En el acto quinto, Próspero procede a desmontar su escenografía y el artificio que ha armado para que se presente su obra; renuncia al poder de su poesía que ha creado la naturaleza de la isla y despierta a los durmientes de su tumba; pierde sus libros y renuncia, resignado a todo. Podemos ver, por un lado, que en *La Tempestad*, como en *Hamlet*, existe la idea de intertextualidad o metaficción, es decir, una obra dentro de una obra y la necesaria tendencia a la autorreferencia: Próspero, que es creado por Shakespeare, es -a su vez- el creador de algunos personajes (Calibán y Ariel) y de todo el entramado escénico que se representa. En lo que Próspero se convierte finalmente es, no en mago o poeta, sino en dramaturgo y director escénico.

También encontramos invariablemente la presencia de las preguntas

³⁹ Martínez Estrada, *op. cit.*, p. XLVI.

⁴⁰ Jan Kott dice que la historia de la humanidad es la verdadera locura y, para mostrarla, es necesario ubicarla en una isla desierta, ajena a ella. Kott, *op. cit.*, p. 371. Puede ser locura pero también la evidencia de una humanidad no regenerada. Y no lo es ni siquiera en la isla donde es posible que se encuentren los últimos hombres sobre la tierra (el lugar que gobernarían tanto Trínculo como Esteban, al darle muerte al gobernante, sería una isla desierta). El ejemplo más claro es que Próspero evita dos asesinatos, el de Alonso y el suyo propio. Próspero, en los dos casos, se pone el vestuario de un director escénico.

antes propuestas: ¿será Shakespeare Próspero y su magia?, ¿perder los libros significa abandonar el teatro? Shakespeare nunca se había dramatizado antes, y no existe una razón de peso para que lo haya hecho ahora. La conclusión a la que llega Mark Van Doren sobre el punto es irónicamente categórica:

It can be doubted, in other words, that Shakespeare sat down solemnly to decorate his life's work with a secret signature. *The Tempest* pressed a little, yields this meaning as it yields most of the meanings ingenuity can insist upon, and yields it with grace. But a better signature was the play itself, which, if its author had been given to such exercises, he might have recognized as one of the most beautiful literary objects ever made. He would scarcely, however, have been so conscious of what he had done. He is more likely to have let the moment go with four simple words: Now I will rest.⁴¹

Para Van Doren, Shakespeare sabe lo que él llevará a cabo con su futuro, pero desconoce lo que la posteridad hará con él y el lugar que ocupará tanto él como su obra en la literatura.

El epílogo final de la obra, recitado por Próspero, es una transposición casi textual de las *Metamorfosis* de Ovidio en la traducción de Golding de 1567.⁴² Estas veinte líneas que componen el epílogo final son el seno de la

⁴¹ «En otras palabras, puede ser puesto en tela de juicio que Shakespeare se haya sentado solemnemente a decorar el trabajo de su vida con una firma secreta. *La Tempestad* presiona un poco, produce este significado como produce todos los significados que ingenuamente se pueden proponer, y lo hace con gracia. Pero una mejor firma es la obra en sí misma, en la que, si el autor ha estado dando semejante trabajo, es probable que la haya reconocido como uno de los objetos literarios más hermosos que se hayan hecho. De cualquier forma, él habrá estado escasamente conciente de lo que hizo. Parece más que tuvo que dejar ir el momento con cuatro simples palabras: Ahora voy a descansar.» Mark Van Doren, *Shakespeare*, New York, Doubleday Anchor Books, 1954, p. 288.

⁴² Malone propone la existencia de algunas afinidades entre la Medea de Ovidio y Sycorax, madre de Calibán (Cf. Kermode, *op. cit.*, pp. 147-150). Asimismo, J. de Perrot en *The probable sources of Shakespeare's Tempest* (1905) afirma que el nombre «Sycorax» se deriva de «Isariote». *Ibid.*, p. LXV.

controversia sobre si existe o no una referencia personal.

La manera de presentar el epílogo es como si Próspero hubiera salido al proscenio, una vez caído el telón, a recibir los aplausos del público que presencié su obra; como si dijera -según Kermode-:

I am now outside the tale you have just followed; just as I surrendered my powers in that tale, so I now stand before you stripped of imaginary glamour...⁴³

Los versos finales de *La Tempestad* recitados por Próspero, no son más que la evidencia de la reconciliación del poeta con el mundo. La acción de la obra vuelve a su introducción: el monólogo final es la constancia de la continuidad del mundo y de la humanidad. El hombre se da cuenta que su potencialidad no es ni una mínima parte de la que existe a su alrededor:

El hombre es un animal como los demás, sólo que quizás más cruel, pero contrariamente a todos los otros animales, tiene conciencia de su destino y quiere cambiarlo. Nace y muere en el tiempo extrahumano y nunca quiere conformarse con ello. La varita mágica de Próspero obliga a la historia del mundo a repetirse en una isla deshabitada.⁴⁴

Próspero fracasa en su intento por cambiar la historia. Esa Nueva historia tanto anhelada, practicada en un isla desierta, es un mero espejismo: finalmente una simple y sencilla obra de teatro. El tono de Próspero al final es apocalíptico, y es la confirmación de la debilidad humana. Por eso dice, «Let your indulgence set me free». ¿De quién es esa indulgencia? Es del destino, de esa categoría indefinible que explicó Héctor a Andrómaca en *La Iliada*; es el camino que todo ser humano seguirá. Los hombres hacen la historia, pero estos no son conscientes de su labor histórica; ni siquiera Shakespeare lo fue. El destino -*in extremis*-

⁴³ «Ahora estoy fuera del cuento que acaban de seguir; sólo he entregado mis poderes en la obra; así, estoy parado frente a ustedes, despojado del *glamour* imaginario...». *Ibid.*, p. 132.

⁴⁴ Kott, *op. cit.*, p. 385.

toma siempre la forma del cuerpo que nos contiene. Próspero acepta, con resignación y desencanto, que el mundo puede volverse pequeño y grande a la vez; pequeño por la isla en la que vive, que al tener como límite el agua, funciona a manera de cárcel; grande porque el conocimiento existente siempre será una categoría inalcanzable para el ser humano. Por eso la reconciliación, por eso el perdón de Próspero después de la irreverencia y la falta de respeto. De lo único que se es consciente es de que la vida cotidiana debe de seguir, sin importar el rumbo que tome.

Los personajes

La mayoría de los estudiosos de *La Tempestad* han tendido a polarizar los personajes de Ariel y Calibán, tendencia que no me parece del todo correcta. Si bien es cierto que ambos están bajo la subordinación de Próspero, y podría afirmar que de cierta manera son también sus esclavos, no son antagónicos del todo; su misma condición de sirvientes los obliga a mantener una postura contestataria, quizás inconsciente, y poseer sentimientos afines. Esta tesis la desarrolla también Jan Kott:

Creo que esta contrastación [Ariel-Calibán] es vulgar, desde el punto de vista filosófico, y vacía desde el teatral. En la acción del drama Ariel no es una oposición de Calibán. Ariel es visible sólo para Próspero y para los espectadores. Para todos los demás personajes es solamente música o voz.⁴⁵

Pero, finalmente, sean o no opuestos, Ariel, Calibán y el mismo Próspero tienen características muy particulares que hacen que sus personajes tengan un valor por sí mismos y no por referencia de algún otro. La trama y el protagonismo de que cada uno en la obra se determina entre ellos mismos, es decir, es una especie de reciprocidad en la que ninguno puede faltar:

Ahora, en un momento en que los rasgos, cualidades y facciones de los personajes van delineándose -ante tantas palabras, que podrían ser espejismos- valdría la pena cuestionarse un poco ¿quién es Próspero?,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 392.

¿quién es Calibán? o ¿quién es Ariel o Miranda? Si existiera un parámetro para medir la extensión de la condición humana, cualquiera de ellos rebasaría la medición, y no porque sea un fenómeno fuera del alcance de la ciencia, sino porque habitan en una isla que es un zona experimental cuyos riesgos son desconocidos, en donde si el tiempo transcurre es únicamente porque una obra teatral debe ser lineal y no simultánea, y consecuentemente, tener una sucesión cronológica. Próspero, con sus libros y como dramaturgo, es consciente de la miseria y grandeza humana, espacio que, si es humanamente percibido, tendrá sabor de amargura y desencanto. Próspero escenifica la moraleja que confirma su derrota. Dicha moraleja encierra una justificación que, conforme avance la obra, se transformará en su propia legitimación como *ruler* de la isla.

Calibán, el originario, es tierra humanizada; Próspero es el mago que domina los elementos palpables y los espíritus por igual; Ariel, es el ilustre genio del aire, que puede tomar la forma de la luz y del sonido. Es la mente libre de la materia. Ariel permite, sin poner resistencia, ser sometido por Próspero en gratitud por haberlo liberado, así que en sentido estricto no podemos hablar de un esclavo sino de un sirviente. Podría parecer incluso el testigo de la obra porque está en todos lados, pero sería demasiado aventurado afirmarlo. Ariel no puede ser testigo simplemente porque, aun cuando tenga la capacidad de participar de la sensibilidad humana, susceptible de alegrías y tristezas, no es consciente de lo que acontece; él únicamente recibe órdenes y las cumple, y está imposibilitado para darse cuenta de la situación porque está sometido por los poderes extraterrenales de Próspero y, a fin de cuentas, no es humano. Si buscáramos un testigo de la obra, me parece que el adecuado sería, en todo caso, Calibán. Kermode sostiene que Calibán es el coro de *La Tempestad*, a manera de las tragedias griegas⁴⁶. Quizás en parte tenga razón. Cuando termina la obra y el orden se restablece, todo vuelve a la normalidad; todo será como era antes, todos los personajes regresarán a su vieja rutina. El único que ha sufrido una transformación, anímica e intelectual, es Calibán, la criatura originaria que es solamente el que quedará en la isla, un espacio terrenal que nunca será como era antes de la llegada de Próspero y su hija.

Pero regresando al genio del aire, Ariel puede prestarse como símbolo a numerosas interpretaciones acerca del dominio de la naturaleza por el

⁴⁶ Kermode, *op. cit.*, p. XXIV.

hombre, es decir, que se vea como un agente intermediario que no es parte ni de la inteligencia humana ni de la naturaleza misma.

Por otro lado, la posición de Próspero frente a Calibán es enfermiza. Calibán es el sometido por una fuerza que sobrepasa las suyas y, sin embargo, resulta vencedor en ciertos aspectos. Próspero es el maestro de Calibán, un instructor que adoctrina a su propia conveniencia; le enseña a hablar y a realizar las labores domésticas. La opresión es el medio de la enseñanza. Pero fracasa dos veces; la primera es evidente y lógica. Y es que el lenguaje puede sublevarse y convertirse en un arma temible, no en instrumento coercitivo: «¡Me habéis enseñado a hablar, y el provecho que me ha reportado es saber cómo maldecir! ¡Que caiga sobre vos la roja peste, por haberme inculcado vuestro lenguaje!» (I, 2); la segunda es la conspiración en contra de Próspero; la traición de Calibán es la última evidencia del fracaso del maestro y sus métodos educativos.

Próspero es el mago, el poeta, el artista, el artesano, el dramaturgo, pero también es el hombre, y lo constata al darse cuenta de que, aun cuando viviera por una temporada en un mundo situado entre lo humano y lo no humano, ese lugar sería sólo un sueño y tendría la forma de un tubo de ensayo. Próspero es, al final, un ser humano y, como tal, tiene otras exigencias que atender: su ducado y a su hija Miranda. Su relación con ella ocupa una interfase entre la vida y el arte. Miranda ayuda a Próspero a descubrir la maquinaria de la fantasía paternal y, así, liberarlo de su isla narcisista. En Miranda, Shakespeare descubre el modelo paternal del poder poético y la metáfora de su arte como admiración.⁴⁷

Miranda y Ferdinando son los únicos que no se dan cuenta de qué es lo sucede en la isla y lo que hacen es dedicarse a jugar ajedrez despreocupadamente; ejercen un poder mágico el uno sobre el otro, fuerza que los hará contraer nupcias⁴⁸. Este hecho resulta sumamente interesante porque, si abundamos un poco, el juego de ajedrez implica también un juego de conjuras y agresiones que construye un entramado a partir de los movimientos de las piezas. *La Tempestad* es, asimismo, una especie de juego de ajedrez, en el que la obra son los apuntes de los movimientos, el

⁴⁷ Sobre la temática puede consultarse el texto de Penelope Staples, *Shakespeare's father-daughter plays*, Boston University, tesis de Doctorado, 1993.

⁴⁸ Algunos comentaristas insisten en hallar cierta relación entre el idilio de Miranda y Ferdinando y la boda de la hija de Jacobo I con el elector palatino.

tablero la isla y las piezas los personajes. A Calibán le toca ser el peón sacrificado.

Calibán es la tierra de la isla que condensa sentimientos e imágenes y, al hacerlo, es un ser humano y no un monstruo o un animal; se redime por el poder y ante la verdad de la imaginación desplegada sobre él. Calibán, como habíamos dicho, es el coro de la obra, y es un hombre porque, por un lado, es capaz de hablar y, por otro, y es el argumento contundente de que Shakespeare no quiso crear un personaje vulgar, Calibán habla en verso, y Shakespeare sólo hacía hablar en prosa a personajes grotescos y vulgares. Pero si bien Calibán no es prosaico (en los dos sentidos de la palabra), sí resume un capítulo de la historia de la humanidad. Sus rasgos físicos y sus acciones son una mezcla de lo grotesco y lo trágico. Lo grotesco reflejado en que su noción y deseo de libertad es comer mucho y dormir tranquilo, y lo trágico se expresa en la incapacidad de aceptarse a sí mismo como idiota y como esclavo;⁴⁹ no tiene capacidad de abstracción y, consecuentemente, tampoco capacidad para percibir la música y el amor.

Por otro lado, resulta acertada también la idea de Coleridge sobre Calibán. Dice Coleridge, Calibán participa de las cualidades de los brutos pero se distingue de ellos por ser sólo entendimiento sin razón o sensibilidad moral y no tener instintos que pertenecen sólo a los animales, aunque su desarrollo intelectual está limitado por la aparición del vicio.⁵⁰ Coleridge incluso le atribuye cierta nobleza a Calibán.

La confirmación final del status de Calibán como ser humano, la sugiere Terence Hawkes en su artículo «Swisser-Swatter: making a man of English letters».⁵¹ Este texto de Hawkes tiene como fondo la búsqueda, o intención constante, de ciertas culturas por dividir distintos mundos, separando lo humano de lo no humano. Y para llegar a esa conclusión se debe partir de un cuestionamiento. En *La Tempestad*, Trínculo -desde la

⁴⁹ Cf. Kott, p. 397.

⁵⁰ Cf. Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge on Shakespeare*, ed. Terence Hawkes, introducción de Alfred Harbage, Penguin Books, England, 1969. pp. 228-229.

⁵¹ Terence Hawkes, «Swisser-Swatter: making a man of English letters» en John Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeare*, New York, Routledge, Methuen and Co. LTD, 1992, pp. 26-46.

perspectiva del significado europeo de las cosas- se pregunta cuando ve a Calibán, «What have we here? a man or a fish? dead or alive?» (I,2, 24-25). Cuestionarse la esencia de Calibán nos dice, *a priori*, que no se descarta la posibilidad de que Calibán sea un hombre. Más adelante, Trínculo añade la frase que le dará pie a Hawkes para argumentar su artículo:

Were I in England now, as once I was, and had but this fish painted, not a holiday fool there but would give a piece of silver: there would this monster make a man; any strange beast there makes a man: when they will not give a doit to relieve a lame beggar, they will lay out ten to see a dead Indian. (II, 2, 28-34)⁵²

Ya que la frase clave para Hawkes en el párrafo anterior es «to make a man», decidí dejarlo en el inglés original.⁵³ Trínculo dice «to make a man», pero el verbo *hacer*-dice Hawkes- significa, en este caso, producir el estatus de un hombre para ubicarlo en una categoría particular. Pero «make» también en el texto puede significar hacer dinero o fortuna; así que Calibán puede ser ubicado como un hombre o como lo que un hombre puede hacer [make] a través de un monstruo. El problema viene cuando uno se cuestiona si es posible que cualquier bestia pueda enriquecer a un hombre. Los aspectos referentes a la relación entre los hombres y monstruos y su diferencia, eran características propias de la ideología inglesa a principios del siglo XVII.

⁵² Muchos indígenas americanos fueron llevados a las cortes inglesas a partir de 1576. Estos eran exhibidos públicamente y era común que sus dueños enriquecieran por exhibirlos. En general los indígenas rara vez sobrevivían. Ésta fue una de las causas que motivó a Montaigne a convivir con los indígenas que llegaban a las cortes francesas y, a partir de ello, escribió su ensayo «De los caníbales». Como los naturales americanos en las cortes europeas llegaron a ser algo «natural», tendieron a desplazar al tradicional «hombre salvaje» de fiestas y mascaradas.

⁵³ La traducción de Astrana Marín es la siguiente: «Si estuviera ahora en Inglaterra, como lo hice en otro tiempo, y tuviera este pez, aunque sólo fuese en pintura, no habría tonto en día festivo que no diese por verle una moneda de plata. Este monstruo haría allí la fortuna de un hombre. Todo animal extraño enriquece a su dueño. Mientras no os darían un óbolo para socorrer a un mendigo lisiado, gastan diez por ver a un indio muerto». Astrana, *op. cit.*, p. 998.

El estatus de Calibán como indio para Trínculo y Esteban, lo ratifica este último unas líneas después:

What's the matter? Have we devils here? Do you put tricks upon's
with salvages and men of Ind, ha? (II, 2, 58-59)⁵⁴

Hawkes cierra su tesis afirmando que Calibán es un indio. Su duda es ahora sobre la humanidad de Calibán como indio: ¿es o no un hombre?

Calibán como «man of Ind» se encuentra entre dos acepciones polarizadas, una que es el concepto de salvaje o «wild man» europeo y otra el concepto americano de caníbal. Lógicamente la perspectiva desde donde se observan estos términos es distinta. El caso es que Calibán es una figura de considerable ambigüedad que media entre dos connotaciones distintas y entre dos discursos disímiles, uno el europeo que lo califica como bárbaro y salvaje, obstáculo del progreso y la prosperidad, y el iberoamericano, que lo relaciona con el indígena prehispánico, sometido y explotado.

Al existir dos versiones opuestas de un mismo objeto, Hawkes afirma que la pluralidad de *La Tempestad* puede llevarnos al lugar en donde se encierra un inmenso problema: «¿qué es lo que hace a un hombre?». Insigne pregunta cuyo resultado tendrá severas discusiones políticas, económicas y sociales. Hawkes termina su propuesta dándole causalidad a su tesis:

Whatever makes a man stands as major and controlling principle
of coherence, both in terms of the present and the past, in any
society. To make a man is to make sense. And who makes sense,
makes history.⁵⁵

Yo sólo complementaríala frase de Hawkes cerrando el círculo: quien

⁵⁴ «¿Qué pasa? ¿Hay diablos aquí? ¿Es para hacer burla de nosotros el disfrazarnos de salvajes y de indios? ¡Ya!». *Ibidem*.

⁵⁵ «Lo que sea que haga a un hombre, aparece como el mayor y controlador principio de coherencia, ambos términos del presente y del pasado, en cualquier sociedad. Hacer a un hombre es hacer sentido. Y quien hace sentido, hace historia». Hawkes, *op. cit.*, p. 39.

hace historia es el hombre a partir de los encuentros culturales con otros hombres; quien la esculpe, es el historiador.

Los temas

En los anteriores apartados de este capítulo he sugerido algunos de los temas que propone la obra. A partir de una lectura concienzuda, es posible inferir hasta cierto punto una parte del mosaico temático que encierra *La Tempestad*. La solución consiste en acudir a algunos momentos de la trama o a frases claves en las que los comentadores se han detenido porque algo les ha saltado a la vista. Estos puntos claves, que abundan y no distorsionan en absoluto la continuidad de la trama, son llamados por Coleridge *key-notes*.

La alusión constante a Coleridge es porque el poeta romántico escribió mucho sobre Shakespeare y ha sido considerado, casi por unanimidad, como uno de los comentadores más profundos y agudos de su obra. Coleridge nos enseña el hilo conductor de la trama de *La Tempestad* y la causalidad de cada una de las escenas. Así, podemos observar con mayor claridad la relación que establece el propio Shakespeare con el lector, y es que el bardo de Stratford nos lleva de la mano con la suya invisible y nos va preparando para cada escena que sigue. En *La Tempestad* -dice Coleridge- la llave de la trama está en la primera escena, la del naufragio⁵⁶. En ella se plantea toda la armonía de la obra.

Una armonía y expectación que se reducen a ilusiones perdidas, que aparecen debido a un apasionado ajuste con el mundo real. Es el drama de los hombres renacentistas en el que se refleja su ingenuo entusiasmo por dominar la naturaleza y la consecuente certificación de los límites del conocimiento humano. Próspero es renacentista y realiza su experimento de Nueva historia en una isla desierta, un experimento que fracasa porque esa historia, creada por su varita mágica, no es novedosa sino sólo una mera repetición de la historia del mundo. Shakespeare se alimentaba de la realidad renacentista y la toma de conciencia de ese mundo, condensado y frágil a la vez, hace que sea nuestro contemporáneo.

⁵⁶ Cf. Coleridge *op. cit.*, pp. 229-233.

Dentro de toda esta gama de temas renacentistas es donde aparece la figura de Montaigne. Es sabido que, antes de escribir *La Tempestad*, Shakespeare leyó a Montaigne y, muy particularmente, su ensayo «De los caníbales» en la traducción del políglota Giovanni Florio, amigo personal del poeta. En «De los Caníbales», Montaigne habla de los habitantes del nuevo pueblo «descubierto», a los cuales califica como «hombres recién salidos de los dioses» (I, 31)⁵⁷. Un apartado de este ensayo es puesto textual por Shakespeare en boca de Gonzalo, el armonioso humanista de *La Tempestad*:

I' th' commonwealth I would by contraries
Exccute all things; for no kind of trafic
Would I admit; no name of magistrate;
Letters should not be known; riches, poverty,
And use of service, none; contract, sucesion,
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none;
No use of metal, corn, or wine, or oil;
No occupation; all men idle, all; (II, I, 143-150).⁵⁸

Esto es lo que Montaigne le diría a Platón, en caso de que éste viviera, y lo que Gonzalo les comenta a sus compañeros en la isla de Próspero. El ensayo de Montaigne es concerniente al contraste general que existe entre las sociedades artificiales y naturales y el hombre; lo que el Nuevo Mundo

⁵⁷ Habría que abundar en los textos de Montaigne, labor que me reservo para trabajos posteriores. Otro apartado del mismo ensayo, fundamental, y que estoy seguro que Shakespeare tuvo muy en cuenta es: «...nada hay de bárbaro ni de salvaje en esas naciones [refiriéndose al continente recientemente «descubierto»], según lo que se me ha referido, lo que ocurre es que cada cual llama barbarie a lo que es ajeno a sus costumbres». Michel de Montaigne, *Ensayos escogidos*, selección y prólogo de Juan José Arreola, México, UNAM, 1983, p.110.

⁵⁸ «En mi república dispondría todas las cosas al revés de como se estilan. Porque no admitiría comercio alguno ni nombre de magistratura; no se conocerían la letras, nada de ricos, pobres y uso de servidumbre; nada de contratos, sucesiones, límites, áreas de tierra, cultivos, viñedos; no habría metal, trigo, vino ni aceite; no más ocupaciones; todos, absolutamente todos los hombres estarían ociosos». Astrana Marín, *op. cit.*, pp. 993-994.

ofrece es la naturalidad virtuosa de la vida incorrompida por la «civilización». Las visiones de las que prácticamente dependían tanto Shakespeare como Montaigne, eran los reportes controlados por los viajeros que regresaban de América, que en su mayoría decían que los nativos eran infieles, traicioneros, pérfidos, inhumanos, todos salvajes; la *True Declaration* los llamó «bestias humanas»⁵⁹. El barbarismo de esos reportes, lógicamente, acrecentaba la nostalgia de los hombres de letras; Shakespeare utiliza a Calibán para indicar cómo la corrupción de la civilización puede ser más bestial que la natural y Montaigne se vale de un hombre natural para contrastarlo con una civilización corrompida⁶⁰. La figura de Calibán no ha sido moldeada por el virtuosismo; es simplemente «un salvaje y deforme esclavo».

Pero aun cuando pueda pensarse que existe cierta afinidad entre Calibán y el ensayo de Montaigne, o que la creación del mismo Calibán obedezca a la doctrina del «buen salvaje», lo que explícitamente se observa en *La Tempestad* -y es lo más alejado a una suposición-, es que lo que Calibán sabe es lo aprendido de la mente de Próspero. En ese sentido, el hijo de Sycorax es una creación de Próspero y, lógico, de Shakespeare. Se sabe concretamente que Shakespeare nunca estuvo en América y sólo pudo haber visto indígenas en las cortes isabelinas. Quizás éste puede ser el factor sensible que nos indique el porqué del cambio radical de las últimas obras shakespeareanas.

Shakespeare es renacentista pero contemporáneo, su espíritu es profético pero él es humano; y esta ambigüedad que caracterizó al poeta se refleja en la confrontación de sus dramas. Habla Jan Kott:

En ninguna de la obras maestras de Shakespeare, a excepción única de *Hamlet*, fue mostrada de manera tan violenta como en *La Tempestad* la antinomia entre la grandeza de la mente humana y la fragilidad del orden moral.⁶¹

La mente humana y el orden moral que Kott propone, pueden verse como

⁵⁹ Cf. Kermode *op. cit.*, p. XXXVI

⁶⁰ *Ibid.*, p. XXXVIII.

⁶¹ Kott, *op. cit.*, p. 377.

conceptos antagónicos, como dice el crítico, o como conceptos complementarios: la mente humana en función y legitimación del orden moral. En *La Tempestad* existen varios tipos de usurpación del poder, por lo que la afirmación y legitimación de la autoridad aparece constantemente. Esta legitimación la encontramos desde la escena de la tormenta, cuando el contraamaestre ordena contundentemente al rey Alonso y a su séquito que bajen a sus camarotes. Pero a partir de esta muestra de poderío y dominio moral, la obra se convierte en una sucesión de intentos por usurpar la autoridad: Antonio suplanta a Próspero de su ducado, Próspero somete a Sycorax, dueña legítima de la isla (la dos primeras usurpaciones cronológicamente suceden antes del naufragio, pero el lector todavía no las conoce), Calibán intenta violar el honor de Miranda, Antonio y Sebastián atentan en contra de la vida de Alonso y, finalmente, la insurrección de Calibán, Trínculo y Esteban en contra de Próspero.

Toda la sucesión de conjuras y conspiraciones que se maquinan en la obra, son analizadas por Francis Barker y Peter Hulme en su artículo «Nymphs and reapers heavily vanish: the discursive con-texts of *The Tempest*»⁶², en el que tratan de darle cierta causalidad a esas insurrecciones a partir de la intensa relación que existe entre la dominación y la resistencia⁶³; en otras palabras, en *La Tempestad* existe una reflexión muy profunda sobre el poder.

El control político es posible para Próspero gracias al poder de su magia; es el que manda en su isla: decide cuáles conspiraciones tendrán éxito y cuáles no. Sólo dos se concretan, siendo los detonadores de toda la trama aunque no aparezcan físicamente en la obra: la de Antonio sobre Próspero y la de Próspero sobre Sycorax y Calibán. Pero acerca de esta última usurpación se guarda un silencio muy particular. El orden moral de la isla antes de la llegada de Próspero, es infringido por él, entonces, a través de la obra, implícitamente en cada uno de sus actos, buscará la justificación que le dé legitimidad a su papel de *ruler* de la isla.

Próspero es consciente de que no tiene legitimidad, por lo tanto, el desprecio

⁶² Drakakis *op. cit.*, pp. 191-205.

⁶³ No es objeto de este estudio analizar este punto, sin embargo, es importante plantear en qué medida la resistencia obedece a la dominación o si, incluso, es causada por ella. En un principio habría que determinar las características de cada uno de los conceptos y pensar hasta qué punto la dominación puede ser la acción y la causa y la resistencia la reacción y el efecto.

sobre sí mismo forma parte del discurso colonialista y -afirman Hulme y Barker- es la metáfora por la cual el régimen europeo colonial articula su autoridad en una tierra en la que no puede tener legitimidad moral.⁶⁴

En realidad la relación entre Próspero y Calibán, independientemente de la usurpación y el sometimiento, es en términos de necesidad recíproca, no de reconocimiento (aunque la búsqueda de legitimidad podría tener su origen en el reconocimiento) sino de requerimientos naturales. Esto se ve en lo que Próspero le dice a Miranda sobre Calibán: «We cannot miss him; he does make our fire,/ Fetch in our wood, and serves in offices/ That profit us.»(I, 2, 313-5). Les resulta difícil abandonar a Calibán.⁶⁵

Pero es Calibán quien en un momento muestra la ingenuidad de quien no está acostumbrado ni a la venganza, ni a la traición, ni a la resistencia. Kermode sostiene que la afectuosa bienvenida que les da Calibán tanto a Próspero y Miranda como, posteriormente, a Trínculo y Esteban, guarda cierta relación con la forma benevolente como los indígenas americanos recibieron a los colonos europeos, aun cuando al recibimiento le siguiera una traición. Calibán se lo dice a Próspero:

Tengo derecho a comer mi comida. Esta isla me pertenece por Sycorax, mi madre, y tú me la has robado. Cuando viniste por primera vez, me halagaste, me corrompiste. Me dabas agua con bayas en ella. Me enseñaste el nombre de la gran luz y el de la pequeña, que ilumina el día y la noche. Y entonces te amé y te hice conocer las propiedades de toda la isla, los frescos manantiales, las cisternas salinas, los parajes desolados y los terrenos fértiles. ¡Maldito sea por haber obrado así!... ¡Que todos los hechizos de Sycorax, sapos, escarabajos y murciélagos caigan sobre vos! ¡Porque yo soy el único súbdito que tenéis, que fui rey propio! ¡Y

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ «Pero, como quiera que sea, no podemos pasarnos sin él. Enciende nuestro fuego, sale a buscarnos la leña y nos presta servicios útiles». Astrana *op. cit.*, p. 987. Sobre las características imprescindibles de Calibán ver Sir S. Lee, «The American Indian in Elizabethan England» en *Scribner's*, XL, 1907, pp. 313-30.

me habéis desterrado aquí, en esta roca desierta, mientras me despojáis del resto de la isla! (1, 2)⁶⁶

En el párrafo anterior está resumido el odio de Calibán a Próspero, a través de -como dice Coleridge⁶⁷- uno de los más finos ejemplos de retrospectiva narrativa del que se tenga memoria: éste empieza en la segunda escena del primer acto, con el discurso de Próspero y la inusitada entrada de Ariel. Así, Shakespeare se propone promover el interés de la obra y poner al público en posesión de toda la información necesaria para entender la trama.

Pero regresando a Calibán, es preciso decir que su experiencia personal no será suficiente y volverá a tropezar con la misma piedra cuando se tope con Trinculo y Esteban, a quienes, de la misma forma como lo hizo con Próspero, les ofrece enseñarles «cada centímetro fértil de la isla».

Hulme y Barker sostienen en su artículo que la traición es la parte oscura del poder del discurso colonialista y que la propia legitimación del colonialismo siempre ha dicho cuál es su verdadera historia; en América fue la de la violencia con los nativos; esta misma historia, dicen, es la que se representa también en *La Tempestad*. El peso que Próspero cargará a través de toda la obra y del cual intenta constantemente deshacerse, estará destinado a producir legitimidad, su legitimidad. Entonces, dicen los autores, el propósito de la trama principal de Próspero será que él es el verdadero duque de Milán y tiene el derecho de reclamarlo, todo ello maquillado por el ya sellado matrimonio de Miranda y Ferdinando.

Como consecuencia de todo, Próspero reduce la conspiración de

⁶⁶ La traducción es de Astrana Marín, sin embargo, no hay una manera textual de traducir el lenguaje de Calibán; da la sensación de ser inhumano, extraño y tortuoso; hasta para alguien de lengua materna inglesa es difícil comprenderlo. El mismo Astrana Marín sufrió para hacer la traducción de sus parlamentos: «El lenguaje de Calibán no hay manera de reproducirlo. Da exactamente la sensación de un idioma extraño, sobrehumano, hechiceresco. Somete a tortura a un habla. No aparecen juegos de voces. Todo es sobrio, jugoso, limpio, fantástico, elegante, maravilloso; en una palabra: de ensueño por encima de la naturaleza, pero sin abandonar la razón». Astrana, *op. cit.*, p. 120.

⁶⁷ Coleridge *op. cit.*, p. 225.

a una segunda trama y al propio Calibán a un rol de partiquino, un instigador cuya conjura ha fracasado antes de comenzar. Finalmente, el intento de Calibán producirá la irrevocable confirmación del natural espíritu traicionero de los salvajes, mismo que se ubicará como la subtrama de la obra, de tal forma que, cuando Próspero olvida la conspiración de Calibán, titubea y se altera sin razón alguna.

Próspero, entonces, es usurpado y usurpador, pero siempre consciente de que ese orden proviene de una traición que, como tal, es moralmente reprobable. La diferencia entre la puesta en escena de Próspero y la de Shakespeare es que la segunda está fuera del alcance de Próspero, causándole ansiedad. La longitud recorrida por Próspero hasta el final de la obra para llegar a la legitimidad, está íntimamente ligada al proyecto del discurso colonialista europeo del siglo XVI. Los autores concluyen que *La Tempestad* está dentro del discurso del colonialismo y al mismo tiempo ofrece una serie de rasgos sobre la obra, hasta ahora desconocidos, relacionados con la ideología colonialista.

La Tempestad si puede estar imbricada en un discurso colonialista, pero me parece inaceptable ubicarla como principio articulador de la ideología colonialista. Cuando Próspero decide legitimar de algún modo la suplantación y el desplazamiento de los habitantes originarios de la isla, lo hace porque es algo que ya ha realizado y necesita una justificación, aunque él también haya pasado por eso y de ninguna manera lo justifique. Entonces el proceso de legitimación, que ciertamente está asociado al discurso colonialista y en particular al de la conquista y sometimiento de los pueblos americanos, obedece a una situación histórica, es decir, del pasado y del presente, de darle legitimidad a ese pasado y a ese presente. La ideología colonialista pretende suministrarle causalidad al futuro y no estaría asociada al concepto legitimidad sino deslegitimidad. En el caso de Shakespeare es determinante localizar su historia, es decir, el momento histórico que el poeta vivió y la situación histórica de sus interpretaciones. A partir de esta ubicación temporal podremos inferir el sentido de las interpretaciones a partir de su contexto.

Localizar una historia es difícil; localizar uno de los discursos que hacen esa historia es un poco más complicado. Pero, localizar la isla de Próspero, es relativamente fácil. Ubicarla geográficamente es imposible, por lo que desecharemos la idea, pero situarla en *La Tempestad* misma es más sencillo. La

isla de *La Tempestad* es nebulosa, no tiene pasado y pareciera envuelta en una burbuja que puede explotar en cualquier momento y hacemos despertar de un sueño.

La fisonomía de la isla navega en el punto medio entre el sueño y la vigilia, siendo el reducto invisible donde los siete pecados capitales juegan a mansalva, exponiendo y evidenciando la incapacidad humana de controlar los sentimientos. Y así, una vez conocida la fragilidad e inestabilidad de toda empresa humana, llegamos a la frase más famosa de *La Tempestad*, que no tiene nada que ver ni con la subordinación ni con el poder, ni siquiera lo que pudiera evidenciar la metáfora americana. La frase tempestuosa más importante es corta pero contundente, sencilla pero angustiante; es aquella que fue escrita por Shakespeare en un manuscrito con las reminiscencias de los sueños:

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep. (IV, 1, 155-157)⁶⁸

El sueño, felicidad y voluptuosidad que abandona al sujeto, fue una de las obsesiones de Shakespeare y su más importante constancia de la existencia del ser humano: si sueño, vivo. En la línea de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, en *La Tempestad* se confirma la tesis de Shakespeare de que lo que vemos es una ilusión de los sentidos y finalmente se desvanecerá como el rostro de un sueño,⁶⁹ convirtiéndose en un mundo cambiante y transitorio.

⁶⁸ «Estamos tejidos de idéntica tela que los sueños y nuestra corta vida se cierra con un sueño». Astrana Marín, *op. cit.*, p. 1012. Astrana traduce el *Is rounded with a sleep* en el sentido de Schmidt y Knight, que ven *rounded* como *surrounded* y de acuerdo con la acepción de Onions, *rounded* como *finish off*.

⁶⁹ La frase corresponde al cuento «El inmortal» de Jorge Luis Borges, en el que el argentino, como Shakespeare, hace también la relación sueño-muerte. El fragmento completo es: «La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso». Hablando de Borges, es imposible pasar por alto su cuento «Las ruinas circulares», en el que expone la tesis de que nuestra existencia es obra del sueño de alguien más.

La diferencia con Calderón es que, mientras la característica del drama de Segismundo en su confrontación con el sueño es la duda, en Próspero es la certeza, y, por ello, la desesperanza y resignación en su epílogo final, a partir del cual tiene la posibilidad de acceder a una mejor vida, dependiendo siempre de la indulgencia del destino.

Como somos humanos, nuestra naturaleza es propensa a tener sueños; éstos no tienen ni más ni menos realidad que la vida misma, aunque formen parte de esa vida. Hamlet, en su psicosis, sabe que si la muerte es un sueño, no es seguro que ésta exista sin sueños y, por lo tanto, sigue siendo una vida. En *Macbeth* y en *La Tempestad*, el sueño es tomado como una parte indispensable de la existencia; por eso Macbeth asesina el sueño de Duncan⁷⁰ y, después de hacerlo, sabe que no dormirá más; por eso Antonio y Sebastián intentan dar muerte a Alonso mientras éste duerme. Así, en este juego de conjuras e intrigas, el ambiente se torna onírico y brumoso, quizás el lado oscuro o subyacente de la vida. En Shakespeare, el sueño es análogo a vivir y su realidad se integra como un simbólico mundo de ensueño, donde las palabras trascienden la posibilidad de lo expresable, se sublevan a nuestro dominio y llegan a un momento en el que su conciencia está más próxima a lo soñado que a lo visto. Para ser más exactos, siguiendo a Chambers, *La Tempestad* es un cuento de hadas cuyos protagonistas no son ni hombres ni mujeres, pero parecen serlo⁷¹. «Dormir» en la obra es la imagen de la vida

⁷⁰ Macbeth, cuando sale del cuarto de Duncan después de haberlo asesinado, entabla un diálogo-soliloquio con Lady Macbeth en el que, arrepentido de lo que ha hecho, reflexiona: «Me pareció oír una voz que gritaba: ¡No dormirás más!... ¡Macbeth ha asesinado el sueño! ¡El inocente sueño, el sueño, que entreteje la enmarañada seda floja de los cuidados!... ¡El sueño, muerte de la vida de cada día, baño reparador del duro trabajo, bálsamo de las aguas heridas, segundo servicio en la mesa de la gran Naturaleza, principal alimento del festín de la vida!...» (II, 2). Astrana, *op. cit.*, p. 596. Macbeth sabe que al asesinar el sueño no dormirá más; éste es el principio de los dramas de Shakespeare, no parten de un principio de unidad sino de analogías, es decir, el de un doble o un triple que conforman un sistema de espejos, de situaciones que tienden a la autorreferencia. Macbeth intuye cuál será su situación a partir de ese momento; sabe que el sueño es la muerte de cada día y, por lo mismo, acompañante de la vida. Decir «no dormiré más» es el equivalente a decir «no viviré más».

⁷¹ Chambers *op. cit.*, p. 304.

Próspero sabe de qué están hechos los sueños, pero sus intentos por demostrarlo, así como sus ensayos por crear una Nueva historia, fracasan. La nostalgia es el elemento generador de la circularidad, reconciliación y regreso en la obra. Próspero finalmente se da cuenta de sus limitaciones y, acorralado por su propia nostalgia, aspecto cien por ciento humano, regresa a ser el duque legítimo de Milán, si estamos o no hechos de la misma sustancia de los sueños o si existe una historia paralela a la nuestra, ya le tocará a otro comprobarlo, no a Próspero, tampoco a Shakespeare.

Así como la vida creo, con Eliot, que la obra de Shakespeare es algo que hay que vivir y, si es de esa forma, no necesitaremos de las interpretaciones ajenas, porque en nuestro archivo de experiencias, estas interpretaciones son parte de nosotros mismos⁷².

Shakespeare hace poesía en *La Tempestad*, pero la poesía tiene historia, ideas en la poesía, que no es lo mismo que ideas a secas, que -asimismo- tienen historia. Ahora es cuando el apartado en torno a las ideas sobre la poesía de *La Tempestad* se cierra y se abre otro en el que esas ideas serán el sustento de la obra en la historia. En el siguiente capítulo realizaré una retrospectiva histórica de algunas de las analogías que se han hecho entre *La Tempestad* y la realidad latinoamericana. Algunas de ellas parten de la obra misma y otras de interpretaciones anteriores.

En la próximas líneas se podrá tener la seguridad o constancia de la potencialidad del espíritu shakespeareano para trascender su voz, histórica, geográfica y literariamente, no por las conclusiones a las que pueda llegarse, sino por el hecho sintomático de que se ha ensayado sobre *La Tempestad* de Inglaterra a América. El destino de Shakespeare es divino y omnipresente; no creo que se trate de una hipérbole la afirmación de Coleridge sobre Shakespeare: «... disfraza al medio Dios con la simplicidad de un niño».

⁷² Cf. T. S. Eliot, «Introducción» a G. Wilson Knight, *Shakespeare y sus tragedias. La rueda del fuego*, Tr. Juan José Utrilla, México, Breviarios del FCE, 1979, p. 24.

II

LAS INTERPRETACIONES TEMPESTUOSAS

Tupi, or not tupi that is the question.

Oswald de Andrade, *Manifiesto Antropófago*.

Las dos Américas

En 1503, después de navegar por el litoral austral de América del sur llegando hasta el Río de la Plata, Américo Vespucci escribió su famosa carta *Mundus Novus*, dirigida a Lorenzo de Médicis. En 1507, el geógrafo alemán Martin Waldseemüller, en su obra *Introducción a la cosmología*, bautiza al «Nuevo Mundo» de Vespucci como América, en alusión al navegante italiano. La noticia resonó en el mundo europeo mucho más que la llegada de Colón a las costas antillanas en 1492; era el surgimiento de un Nuevo Mundo contrapuesto a uno viejo, en crisis, que salía del llamado oscurantismo escolástico y que de repente se enfrentaba a una nueva realidad, una idea inventada poco a poco en la mente de los habitantes europeos como unidad, pero como unidad que, aunque no se viera, implicaba pluralidad: un Nuevo Mundo en el MUNDO.

La invención de América, según la idea del recientemente fallecido historiador mexicano Edmundo O'Gorman, envuelve cuestionamientos y resoluciones paralelas a la creación conceptual. El uruguayo Arturo Ardao, en su libro *América Latina y la latinidad*, propone tres condiciones que van de la mano a esas preguntas: una condición descriptiva, una explicativa y una prospectiva⁷³. Ardao asocia tres de las cualidades de la curiosidad humana y las resume en tres preguntas, ¿cómo?, ¿por qué? y ¿para qué?, cuestionamientos que siendo formulados como una necesidad básica para los hombres de la época, era difícil que sus respuestas se exteriorizaran. Éste es el caso de la corona española, para la cual, durante tres siglos de dominación colonial, el calificativo que hacía referencia a América fue el de Indias occidentales, partiendo de que el viaje de Colón, de financiamiento español, fue para descubrir nuevas rutas marítimas a las Indias orientales, tan famosas por los *Viajes* de Marco Polo.

Al hablar de un Nuevo Mundo dentro del MUNDO, es indudable que debe haber otro Mundo que lo complementa, sobre todo cuando desde

⁷³ Arturo Ardao, *América Latina y la latinidad*, México, UNAM-CCYDEL, 1993.

1492 hubo cierta subordinación de uno a otro, es decir, las condiciones humanas fueron comprometidas y sometidas por el tipo de colonización que llevaron a cabo los europeos. Esto es, la relación que existe entre la cultura europea y la americana es íntima, aunque aquí es prudente mencionar que el proceso de mestizaje cultural estuvo inclinado más hacia lo occidental que a lo prehispánico, porque a final de cuentas lo que se dio fue una relación de poder y sometimiento, una conquista armada que llevó de la mano una conquista espiritual que la legitimara.

Pero si aceptamos la dialéctica americana como parte de un proceso complejo y en el que de manera necesaria intervienen factores geográficamente distantes aunque culturalmente muy cercanos, se puede hablar de dos términos opuestos pero paralelos, reconoceríamos *a priori* la existencia de dos Américas⁷⁴, que iniciaron su proceso formativo al mismo tiempo y cuyo mestizaje cultural fue distinto, obedeciendo a diferentes órdenes de subordinación.

Tradicionalmente se ha escrito que la expresión América Latina fue acuñada por el francés Michel Chevalier en 1836⁷⁵, sin embargo Arturo Ardao propone que el nombre de «América Latina» como tal, es un concepto creado años más tarde, en 1856 para ser exactos, por el colombiano José María Torres Caicedo en su poema «Las dos Américas». Escribe Ardao:

...antes de la finalización de la década del cincuenta, en la pluma hispanoamericana de Torres Caicedo, no sólo había llegado a tener existencia sino que se hallaba en circulación, y por lo mismo en proceso de difusión, el nombre -como nombre- de América Latina.⁷⁶

⁷⁴ Desde José María Torres Caicedo, la intelectualidad latinoamericana ha propuesto la existencia de dos Américas. La propuesta no es nueva pero sí inevitable.

⁷⁵ Chevalier habla por primera vez de una América latina en la *Introducción* a su *Cartas de América del sur a la del norte*. El fragmento es el siguiente: «La dos ramas, latina y germana, se han reproducido en el Nuevo Mundo. América del Sur es, como la Europa meridional, católica y latina. La América del Norte pertenece a una población protestante y anglosajona». Citado por Arturo Ardao en *op. cit.*, p. 47

⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

Si bien es cierto que Chevalier había calificado veinte años atrás América como latina, esta palabra funcionó únicamente como un adjetivo complementario, e incluso aislado, que le atribuía un rasgo o característica a la «América del sur». Dice el texto de Chevalier de 1836 «... América del sur es, como la Europa meridional, católica y latina.» La palabra «latina» escrita con minúscula, nos sugiere la adjetivación de América del sur y no la conformación del concepto «América Latina», en donde el adjetivo se ha sustantivado. La expresión «América Latina» no aparece nunca en la prensa francesa, ni en la literatura de folletín sino hasta 1861, cuando Torres Caicedo, e incluso el chileno Francisco Bilbao, la usaban desde 1856.⁷⁷ Concluye Ardao reivindicando el hispanoamericanismo del concepto «América Latina»: «Francesa en sus orígenes, la primera idea de la latinidad de nuestra América, fue, en cambio, hispanoamericana y antiimperialista, también en sus orígenes, la denominación cultural a que ella condujo».⁷⁸

Sin embargo, la idea de la existencia de dos Américas -una latina y otra anglosajona- subyacía en ambos continentes desde antes de la aparición de la América Latina y estaba identificada íntimamente al desarrollo español e inglés posterior al siglo XV, sociedades que tuvieron una evolución completamente polarizada, el caso inglés en particular muy apegado a la idea de progreso y relacionada con procesos tan particulares como las Reformas política y religiosa o la Revolución industrial. El concepto América Latina fue consagrado por mucho tiempo como subcontinente, es decir, una idea subordinada a otra más fuerte en muchos aspectos, desde el geográfico hasta el político, siendo que, como afirma Arturo Ardao, «se trata de un continente entero, en acepción histórica que rebasa todavía la geografía estricta»⁷⁹. Después de la afirmación de Chevalier se da por descontado la existencia de dos Américas, que sin embargo, aun cuando hayan emergido juntas (el término emerger, aunque resulte peligroso usarlo, me parece que es el que más se apega a la idea), las condiciones de su

⁷⁷ Todo lo referente a Torres Caicedo como creador del concepto «América Latina» se encuentra en la obra citada de Ardao, en el capítulo «El nombre 'América Latina': José María Torres Caicedo», pp. 53-73.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

colonización son distintas, porque su evolución difiere en el origen étnico-cultural y, por lo tanto, lingüístico, pero que -sin embargo- son parte de una misma esfera histórica que les otorga legitimidad. Es decir, se trata de una colonización dual y paralela pero cuyas intensidades no son las mismas.

América Latina es un «continente» rodeado por su contexto histórico que lo complementa y sin el cual sería imposible iniciar un estudio sobre su concepto. Arturo Ardao, que ha sido uno de los historiadores más interesados por definir conceptualmente el término América Latina y la idea de la latinidad, habla del paralelismo de ambos procesos:

El advenimiento histórico y el desarrollo de la expresión América Latina, no se explica sin su relación dialéctica con la expresión América Sajona. Son conceptos correlacionados, aunque por oposición; no pudieron aparecer y desenvolverse sino juntos y a través de su contraste.⁸⁰

Contraste visto por muchos historiadores no como paralelismo sino como oposición sujeta a una relación de poder y subordinación, dejando al margen también cualquier tipo de relación complementaria⁸¹. Es cierto que el llamado «descubrimiento de América» generó discusiones que ubicaban

⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁸¹ El extremo del asunto aparece cuando hay gente que llama «desastre» al contacto entre ambos mundos. Ver el «descubrimiento» en términos apocalípticos, no contribuye en nada a la discusión sobre la dialéctica de América Latina, más bien la obstaculiza. El cubano Roberto Fernández Retamar escribe en su ensayo *Nuestra América y Occidente*: «la llegada de los europeos paleooccidentales [1] a estas tierras, llegada que podría llevar diversos nombres (por ejemplo El Desastre), ha sido reiteradamente llamada descubrimiento. Tal denominación, por sí sola, implica una completa falsificación, un cubrimiento de la historia verdadera. Los hombres, las culturas de estas tierras, pasan así a ser cosificados, dejan de ser sujetos de la historia para ser 'descubiertos' por el hombre como el paisaje, la flora y la fauna. Y este nombramiento implica la teorización de una praxis incomparablemente más lamentable» (Roberto Fernández Retamar «Nuestra América y Occidente» en *Casa de la Américas* #98, sept-oct, 1976, p. 39). Este fragmento de Fernández Retamar es citado también por Félix Báez-Jorge en su libro *En Nombre de América* (Xalapa, Gobierno del estado de Veracruz, prólogo de Roberto Fernández Retamar, 1992).

el continente americano como inferior e inmaduro, polémica que ha sido magistralmente expuesta por el italiano Antonello Gerbi en su libro *La disputa del Nuevo Mundo*⁸². La discusión finalmente se reduce a juicios de valor, que si bien pueden generalizarse, no representan un parámetro ético o moral para definir la esencia de América o de lo americano.

Habría que empezar por entender que cada país tiene diferentes costumbres y, por ende, valores. Para someter un objeto de estudio a un análisis realista, hay que determinar la tradición histórica de ese objeto, en este caso Latinoamérica, para que sirva de perspectiva en el estudio, de otra manera al no fijarse el marco metodológico que contenga no la historia acumulada sino trascendida, los vaivenes históricos serían prolongados y alejados de la objetividad.

Un historiador que establece esa tradición histórica desde un principio es el norteamericano Richard Morse, primero en su famoso texto *El espejo de Próspero* (en clara alusión a *El mirador de Próspero* de José Enrique Rodó) y recientemente en su libro de ensayos *Resonancias del Nuevo Mundo*⁸³. Morse define el marco histórico de América Latina y se remonta al cambio y evolución que tuvo España en relación con los países anglosajones.

Arturo Ardao dice que América nace con el descubrimiento y América Latina con la Independencia, suceso en el que nace todo el problema. En el mismo sentido, Morse reconstruye el pasado latinoamericano asociándolo con el español, un proyecto dentro y al margen del proyecto occidental:

Después de las independencias, los proyectos van encaminados a delinear zonas circunscritas al debate político y explorar las posibilidades para la construcción de una nueva «realidad» histórica a partir de una base ideológica modesta.⁸⁴

⁸² Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*, Tr. Antonio Alatorre, segunda edición, México, FCE, 1982.

⁸³ Richard Morse, *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo*, Tr. Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 1982; *Resonancias del Nuevo Mundo*, Tr. Jorge Brash, prólogo de Enrique Krauze, México, Vuelta, 1995.

⁸⁴ Morse, *El espejo de Próspero*, p. 21.

¿Qué quiere decir Morse con esto? No es necesario ser un erudito para darse cuenta de los aspectos palpables de la vida; la aseveración de Morse es tan simple como que el proyecto histórico occidental deja fuera el proceso de vida español y, de ese modo, la tradición europea, que según Morse dio forma a Iberoamérica, fue estrictamente ibérica y no vagamente católica o mediterránea.

El impedimento para ir *in crescendo* paralelamente al llamado mundo occidental, aparece a partir de la Independencia, momento en el que se intenta una fusión entre toda la tradición histórica que se arrastraba de la cultura original e ibérica, con el nuevo esquema de vida europeo, liberal y, finalmente, la necesidad de la *intelligentsia* criolla latinoamericana. Los obstáculos fueron constantes, como lo señala Morse:

El problema que surge al producirse la independencia iberoamericana, entonces, no es la esquizofrenia de la *intelligentsia*, atrapada entre las visiones del mundo ibérico y anglofrancesa, sino más bien el de que ninguna versión de cualquiera de ellas y ninguna mezcla de las dos podía ofrecer una ideología «hegemónica» que encontrara aceptación, o siquiera una aquiescencia pasiva, en sociedades a) cuyas identidades nacionales eran improvisadas, b) cuya articulación interna era invertebrada, c) donde ningún poder soberano estaba legitimado, y d) eran recibidas en forma menos crítica, y por lo tanto dictaban una cierta mezcla de concesión externa y liberalización interna. Este dilema no se presentó inesperadamente a los pensadores de las décadas de 1820 y 1830, así como tampoco su emancipación mental ocurrió de la noche a la mañana.

Existieron, de esta forma, dos proyectos paralelos estructurados de forma distinta. Cuando el autor del *Facundo*, Domingo Faustino Sarmiento viaja a Europa y a los Estados Unidos después de haber escrito su libro sobre el caudillo riojano, logra entender muchas cosas que no había podido comprender sobre la dualidad civilización y barbarie. La movilidad de los habitantes estadounidenses y sus cerebros, en el que «orgánicamente llevaban, cual si fuera conciencia política, ciertos principios constitutivos

de la asociación», fueron capaces de asimilar y hacer interactuar conceptos tan duros como el liberalismo y la democracia, que en Latinoamérica aparecieron de manera independiente.⁸⁵

A mediados del siglo XIX, momento en el que se empezó a tener una noción acerca de la existencia de una América Latina, ésta se vio, dice Morse, no como autóctona sino como obsoleta⁸⁶. La herencia arrastrada por Latinoamérica es la ibérica, y el mundo ibérico, como ha tenido antecedentes griegos, cristianos o romanos al igual que todos los países «occidentales», no es obsoleto. De esta manera -afirma Morse-Iberoamérica es parte de Occidente⁸⁷.

La construcción de las dos Américas se da en un marco paralelo y opuesto. No es que la creación de Latinoamérica haya quedado al margen del camino sino que el medio de transporte es otro, más lento, susceptible a desórdenes y movimientos telúricos y, en ese sentido, la metáfora de Richard Morse, el espejo de Próspero, se presenta no como un reflejo de un pueblo en desarrollo sino como la imagen de la otredad, que encierra aceptación y complementariedad.

La adicción a la exégesis

La labor ensayística es una búsqueda constante de expresiones nuevas, atractivas y propositivas. El ensayo está enmarcado por las realidades que vivimos día a día, mismas que proponen una serie de preguntas que deben ser contestadas creativamente (el ensayo, al ser un producto literario, tiene su lado creativo y artístico) y sometidas con objetividad a pasar por

⁸⁵ Este tipo de elogios a los Estados Unidos por parte de los intelectuales decimonónicos latinoamericanos, no son extraños. Años antes, tres liberales mexicanos que participaron en el Congreso Constituyente de 1823 (Fray Servando Teresa de Mier, Ramos Arizpe y el extremista Lorenzo de Zavala), hablaron mucho acerca de sus viajes al vecino país del norte, alabando su forma de gobierno y de vida, y proponiéndolas para llevarlas a cabo en el reciente país independizado.

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.* Ver en el tercer capítulo lo relativo a Occidente.

un filtro. El resultado nos hará acceder a una visión de la realidad de manera fotográfica, como dándonos la ilusión de transparencia y sugiriendo puntos temáticos que quizás pasaron de noche.

En Latinoamérica se ensaya y se seguirá ensayando. La finalidad es que esa tensión entre el ideal y la realidad, construya -a través del ensayo- un mundo que enuncie fines y medios de nuestra vida. Nadie ensayaría si no se tratara de modificar la realidad.

Ahora bien, el ensayo puede partir de varias lecturas o de un objeto que se someta a un estudio, es decir, el punto neurálgico del análisis. En nuestro caso concreto lo que nos interesa son las obras literarias que han sido, milenariamente, objeto de estudio y análisis. La pregunta lógica sería, ¿por qué se realizan todos los días nuevas interpretaciones sobre las obras de arte?

Así como Harold Bloom habla de «la ansiedad de la influencia», que aparece inevitable en el trabajo creativo, los comentarios sobre una obra de arte obedecen a una extraña adicción inconsciente a la exégesis. Las variaciones interpretativas sobre un objeto determinado son resultado de la ubicación del sujeto, espacio que tiene que ver con una cuestión de perspectiva geográfica y de ubicación temporal. El ensayo, al ser un producto individual, se constituye en individualidad y se capta diferente; es un fragmento de la realidad que sugiere caminos diversos para llegar a un fin y de esa forma contribuye a la heterogeneidad del proceso de lo real.

El epígrafe de este capítulo, tomado del revolucionario «Manifiesto Antropófago», escrito por el brasileño Oswald de Andrade en 1928, plantea una situación que puede enlazarse a la esencia del ensayo: «Tupi, or not tupi that is the question». La pregunta de Andrade está formulada de una manera que podríamos llamar transcultural, independientemente del contenido del texto. Ser o no ser, frase célebre shakespeariana que se adapta a una realidad particular: el ser tupi o no serlo (es cierto que en el texto de Andrade va implícita una crítica feroz a la imposición europea, y que la frase, más que ser un reconocimiento a una de la grandes obras producidas en Occidente, como lo es *Hamlet*, es un reproche a esa sociedad, pero ejemplifica en primera instancia el argumento que propongo).

El ensayo es una comparación entre la teoría y la realidad que construye una figura movable. Oswald de Andrade en su «Manifiesto Antropófago», reivindica la figura del antropófago y la actividad

antropofágica del hombre americano como esencia de su origen, el *ethos* como una idea de movimiento, como un verdadero corte vertical que era la infraestructura de la sociedad brasileña antes de que llegaran los portugueses. Y hablamos de Andrade y su «Manifiesto...» porque el ensayo tiene algo de antropófago. Al tener que digerir y transformar la realidad en uno mismo, convertimos el proceso en una «transculturación antropofágica»⁸⁸. Qué mejor forma de asimilar ideas y formas de vida que servir las en la mesa para ser saboreadas frescas, sin que se pierda la esencia del sabor.

Y si bien la labor ensayística resulta un trabajo arduo y comprometido, la recurrencia a la interpretación debe verse como una dinámica que debe alimentarse antropofágicamente, de otra manera el sentido o la propuesta, cuya finalidad debe ser construir la alteridad, sería débil desde un punto de vista argumental. Hablar, por ejemplo, de la dialéctica de Calibán, como lo hace Roberto Fernández Retamar o Félix Báez Jorge, para hablar del papel que debe asumir Nuestra América en relación con «Occidente», en la que se condena «la miopía europea» que niega y sigue negando «nuestras civilizaciones» y que en general «reclama reconocimiento al papel de los pueblos americanos en el concierto civilizatorio universal en donde se contabilizan los aportes, no los antagonismos»⁸⁹, me parece que es una dinámica que no se adecua a la realidad contemporánea y que no contribuye a la solución de la discusión. Hablar de la historia y la cultura de América Latina como la historia y la cultura de Calibán resulta anacrónico. No se trata de asumir una postura defensiva y condenar *a priori* el «concierto civilizatorio universal», porque de cierta manera las culturas latinoamericanas han sido ya insertadas, para bien o para mal, dentro de esa dinámica. La condena, de esta manera, sería hacia la propia América Latina.

Pero, ¿por qué las continuas interpretaciones sobre una obra literaria y sus necesarias analogías con la realidad latinoamericana? Puede pensarse que al escribir un ensayo sobre *La Tempestad*, estaría cayendo en la misma tormenta en la que se escriben las interpretaciones tempestuosas. Me parece

⁸⁸ Cf. Horacio Cerutti, «Hipótesis para una nueva teoría del ensayo» en Horacio Cerutti *et al.*, *El ensayo en Nuestra América. Para una reconceptualización*, Colección el Ensayo Iberoamericano, México, UNAM, 1993, p. 20.

⁸⁹ Cf. Félix Báez Jorge *op. cit.*, p. 34.

que el recurso metodológico que utilizó estaría relacionado con ver las palabras como tinta, quizás tinta conceptual, y no como lágrimas o sangre; no como gotas de una tormenta que impidan la objetividad y no contribuyan en absoluto a crear una distancia entre la realidad y el texto. Esta falta de distancia sólo conduce a un punto encerrado por cuatro paredes, la esterilidad. Puedo caer en la misma tormenta, pero creo que usando un paraguas que impida que las gotas caigan sobre mi rostro, vislumbraré, a lo lejos, las últimas nubes en el cuadro del arcoiris.

La recurrencia a interpretar *La Tempestad* viendo en ésta una alegoría de la realidad latinoamericana obedece, más que a las posibles afinidades existentes entre la obra y la dialéctica de América Latina, a la maestría y el poder de la fantasía de Shakespeare. La *intelligentsia* latinoamericana necesita un parámetro o un objeto que le sirva de punto de referencia para proyectar su realidad. Ahora, esta proyección está determinada por una cuestión de poder. Por ejemplo, Ernest Renan, francés que hizo la primera interpretación política sobre la obra, vio en el pueblo y en la clase obrera (Calibán) de la Francia decimonónica, una amenaza para su estatus de burgués (Próspero); de ese modo el Calibán renaniano es un salvaje que se convierte en la encarnación de pueblo; o el caso de Roberto Fernández Retamar, marxista al fin, que ve en *La Tempestad* una relación de explotación en términos de lucha de clases.

Las tesis sobre *La Tempestad*, sobre lo que Shakespeare quiso escribir y sobre las analogías con Latinoamérica abundan. No me interesa elaborar una nueva interpretación o crear una nueva metáfora o alegoría entre la obra y nuestra realidad. Me inquieta, y finalmente es la condición *sine qua non* de este trabajo, comprender y explicar el porqué de la recurrencia al mismo tema. Las afinidades entre *La Tempestad* y la coyuntura del «descubrimiento» son evidentes⁹⁰, pero estas razones no son suficientes para explicar las analogías actuales. Esto se da porque la obra de Shakespeare, casi en su totalidad, sigue teniendo vigencia y es canónica. Shakespeare, como poeta de la fantasía, es vidente de lo contemporáneo e intuyó poéticamente un mundo muy alejado al suyo.

El capítulo estará conformado por una revisión de las interpretaciones

⁹⁰ Véase por ejemplo el texto de E.P. Kuhl, «Shakespeare and the founders of America: The Tempest» (*Philological Quarterly*, 1962, v. XLI. pp. 123-146), en el que se afirma que si *La Tempestad* es asociada con América, es en parte, por el momento que vivía Inglaterra con la colonización de Virginia.

que han hecho algunos intelectuales latinoamericanos sobre la temática, partiendo del poeta nicaragüense Rubén Darío y su ensayo «El triunfo de Calibán», publicado en 1898, y terminando con textos contemporáneos, como son las tesis de R. H. Moreno Durán y Emir Rodríguez Monegal. *Alea jacta est*, y trataré de caminar por las veredas furtivas y secas, evitando las gotas, que como lágrimas divinas, flagelan a Latinoamérica; al fin que la paciencia de los hombres es infinita porque saben que, finalmente, escampará algún día.

Los primeros calibaes. Renan y Darío

América Latina ha tendido a crear su literatura dentro del marco de una historia cultural surgida en condiciones económico-sociales determinadas por la pluralidad, categoría constituida como forma de existencia a partir del siglo XV. La literatura latinoamericana se ha consolidado como tal, partiendo de los siguientes parámetros; criterios de organización histórica, criterios de delimitación geográfica y criterios lingüísticos⁹¹. De esa manera, los análisis sobre una obra literaria, en este caso de América Latina, deben ser vistos -invariablemente- tomando en cuenta la perspectiva histórica en la que la obra fue escrita.

La literatura, como cualquier arte, es una manifestación que construye la identidad de los pueblos; la propuesta literaria vista como concepto, tiene su origen en las propias culturas y tradiciones de una región. A veces, las obras literarias no alcanzan la magnificencia y potencia literaria para crear dicha realidad, por lo que los críticos y exégetas deben recurrir a otras obras que, sin importar que se ubiquen o sean producto de la región determinada, tienen la capacidad de trascender y de adecuarse a una realidad ajena a la suya.

Algunos autores, al darse cuenta de que en nuestra literatura no ha existido un modelo o paradigma que refleje con nitidez y consistencia nuestra realidad, han recurrido a *La Tempestad* de William Shakespeare para crear un modelo de identidad que se asemeje a lo que cada uno considere como dialéctica latinoamericana. Y es el personaje de Calibán el que

⁹¹ Cf. Ana Pizarro, «Sobre las direcciones sobre el comparatismo en América latina» en *Inter-American Literary Relations*, ed. M.J. Valdés, New York, Garland Press, 1985.

últimamente ha aparecido como arquetipo de América Latina.

Calibán es un símbolo que, aun siendo recurrente en los autores latinoamericanos en diversas interpretaciones, es importado del Viejo Mundo. Calibán mismo sufre una transportación y una metamorfosis. La afinidad podrá ser con los indígenas o habitantes de Nuestra América, pero el hecho es que finalmente Calibán es una invención europea y no tanto de América Latina. La cultura latinoamericana es más calibanesca por las interpretaciones y por la creación de Calibán como arquetipo, que por la esencia misma del personaje shakespeariano.

El Calibán europeo es el arquetipo del bárbaro, del hombre sin escrúpulos, el desnudo física e intelectualmente, el lado opuesto a la civilidad, aquel ser que representa la maldad, la perversión y es visto como artificio diabólico. En una palabra, Calibán, es el salvaje europeo de los siglos XV al XVII, concepción que cambia del *homo sylvestris* medieval al salvaje renacentista teniendo como influencia el «descubrimiento» de América⁹². En sentido estricto definiría a Calibán como un ser meramente originario.

Con el concepto del salvaje creado después de la aparición de las nociones sobre América, se abre un espacio nuevo, desde el punto de vista racional, para el mundo moderno. El canibal de Montaigne, que como vimos en el capítulo anterior fue una de las influencias esenciales de Shakespeare en *La Tempestad*; es una figura redentora que construye la alteridad, es decir, la civilización regresa al enfrentamiento con la naturaleza para encontrar en ella el significado más profundo de la civilización. En ese sentido, Roger Bartra en *El salvaje en el Espejo* sostiene que en *La Tempestad* se encuentra el nacimiento del nuevo hombre de la modernidad⁹³.

Pero no es hasta ya entrado el siglo XIX cuando aparece la primera analogía con *La Tempestad*, hecha por el filósofo francés Ernest Renan en su *Calibán, suite de La Tempête* (1878)⁹⁴. En su comedia, llamada por Renan drama filosófico, Calibán se convierte en la encarnación del pueblo que vuelve a atentar contra Próspero y Ariel, personajes que

⁹² Véase el libro de Roger Bartra, *El salvaje en el espejo* México, UNAM-Era, 1992. Bartra hace toda una retrospectiva acerca de la concepción europea del mito del salvaje.

⁹³ Bartra, *op. cit.*, p. 164.

⁹⁴ Ernest Renan, *Calibán, suite de La Tempête*, Paris, Calman-Lévy, 1878.

representan a la aristocracia. Cuando Renan escribió su *Calibán*, el francés había pasado por dos revoluciones: en su juventud la de 1848 (la abdicación de Luis Felipe y elección de Luis Napoleón Bonaparte a la presidencia de la segunda República) y en su madurez la de 1871 (capitulación de París, levantamiento del pueblo parisino y las consecuencias de la represión de la Comuna)⁹⁵, por lo que veía con angustia la forma como el proletariado iba creciendo peligrosamente, hecho que hacía que sus ideas sobre la democracia no fueran muy halagadoras. Renan, desde su más profunda burguesía, sintió una real amenaza con el sólido e ininterrumpido ascenso de la clase obrera. Era obvio que Renan identificara a Calibán con la multitud parisina que quería el socialismo para Francia.

La confrontación de clases es lo que le da pie a Renan para crear su alegórica continuación de *La Tempestad*: confiaba en que el proletariado, por su carácter iletrado e inestable y cuya naturaleza principal era la maledicencia, no permanecería mucho tiempo en el poder. De esa forma, Calibán dice: «Maldecir es mi naturaleza», y cuando se refiere a los libros de Próspero exclama:

¡Cómo los odio! Ellos han sido los instrumentos de mi esclavitud.
Hay que tomarlos, incendiarlos, porque si no otros podrán
utilizarlos. ¡Guerra a los libros! Son los peores enemigos del pueblo.
El que los posee tiene poderes sobre sus semejantes. El hombre
que sabe latín gobierna a los otros hombres. ¡Abajo el latín!⁹⁶

La revolución triunfa y Próspero abdica en favor de Calibán, reprochándole que la educación que le dio la volvió un arma contra él, pero sabiendo finalmente, que la situación no duraría mucho tiempo y recobraría su estatus. Resumiendo, en Renan, Calibán es el pueblo que se levanta y Próspero, el representante de la burguesía, que sucumbe, pero sabedor que con el tiempo recuperará todo lo perdido.

En América, la primera alusión a Calibán en relación con nuestra realidad la hace el poeta nicaragüense Rubén Darío en 1898, con la publicación de su artículo «El triunfo de Calibán». El texto de Darío es

⁹⁵ Cf. Juan Antonio Ortega y Medina, *Imagología del bueno y mal salvaje*, México, UNAM, 1987, pp. 118-119.

⁹⁶ Citado por Aníbal Ponce en *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland*, Argentina, Editorial Cartago, 1975, p. 59.

una muestra abierta de descontento y animadversión hacia la creciente penetración política y cultural de los Estados Unidos en América Latina. El hecho histórico que le da pie a Darío para escribir su texto es la intervención estadounidense en la independencia cubana de España.⁹⁷ Darío identifica a Calibán con la civilización, caso concreto, con los Estados Unidos y reivindica la espiritualidad de Ariel como alegoría de América Latina. Es la primera vez que se marca claramente la dualidad y oposición entre dos culturas partiendo de los arquetipos shakespearianos, una vista como la del «país de los cíclopes que comen carne cruda», es decir, el materialismo de Estados Unidos-Calibán y otra como la gracia espiritual, Latinoamérica-Ariel.

Darío habla con sumo resentimiento en contra de los Estados Unidos:

No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros. Así se estremece hoy todo noble corazón, así protesta todo digno hombre que algo conserve de la leche de la loba... El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la

⁹⁷ Darío vislumbraba el naciente imperialismo estadounidense y cuáles podían ser sus posibles efectos. En abril de 1898, después de un largo debate en el congreso estadounidense, en el que la presión de los legisladores hacia el presidente McKinley, entre ellos el senador de extrema derecha Henry Cabot Lodge, era ya de manera despiadada y sumamente agresiva, el gobierno norteamericano decide entrar en guerra con España. Las razones expuestas fueron: proteger las propiedades estadounidenses en Cuba, detener una revolución que llevaba una peligrosa dirección hacia la izquierda, restaurar la confianza de los empresarios de Estados Unidos y tener un margen más amplio para enfrentar la crisis asiática. En noviembre de 1898, Estados Unidos triunfa sobre España y Cuba logra su independencia. Tres años después, en 1901, se acepta la famosamente conocida Enmienda Platt, que funciona hasta 1934, y con la cual se establece una extrema relación de subordinación entre los Estados Unidos y Cuba. Al comenzar el siglo XX, los Estados Unidos son ya una potencia mundial. La referencia a la coyuntura cubana-estadounidense desde principios de siglo, obedece a que varias de las interpretaciones sobre *La Tempestad*, tienen como fondo la supuesta relación, ya sea el caso, colonial o imperial, entre Estados Unidos y los países latinoamericanos. En el caso de la interpretación del cubano Roberto Fernández Retamar, ésta es exclusivamente con Cuba.

fábrica... No, no puedo estar de parte de ellos, no puedo estar por el triunfo de Calibán.⁹⁸

El tono de Darío es de preocupación y resignación a la vez, de denuncia y nostalgia, de duda y desencanto. Su Calibán ha triunfado sobre el onirismo y la justicia, sobre una «raza que debiera unirse en alma y corazón». Ignoro si el nicaragüense leyó los textos sobre el dominio estratégico de las aguas internacionales del capitán Alfred Thayer Mahan o los discursos de Henry Cabot Lodge en el senado estadounidense, lo cierto es que se daba perfecta cuenta de la potencialidad que tomaban los Estados Unidos a partir de su triunfo sobre España (de ahí el triunfo de Calibán) y, sobre todo, de la amenaza en que se convertían éstos para América Latina.

Sin embargo, en «El triunfo de Calibán» encontramos también a un Darío nostálgico y finalmente comprometido con la Madre Patria, España:

Y yo que he sido partidario de Cuba libre, siquiera fuese por acompañar en un sueño a tanto soñador y en su heroísmo a tanto mártir, soy amigo de España en el instante en que la mira agredida por un enemigo brutal que lleva como enseñanza la violencia, la fuerza y la injusticia...» ¿Y usted no ha atacado siempre a España?» Jamás. España no es el fanático curial, ni el pedantón, ni el *dómine* infeliz, desdeñoso de la América que no conoce; la España que yo defendiendo se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la Hija de Roma, la hermana de Francia, la Madre de América.⁹⁹

España la Madre de América. De este modo, si el hijo es agredido, la madre lo resentirá, si es que todavía vive, a través de la piel del océano. Darío enfatiza explícitamente que la afinidad de España es mayor con América que con el mundo europeo y llamado occidental. Unos meses

⁹⁸ Rubén Darío, «El triunfo de Calibán» en *El modernismo y otros ensayos*, selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza editorial, 1989, pp. 161-162.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 165-166.

después, Darío, resignado abunda sobre el conflicto y derrota de España en otro artículo, titulado «El crepúsculo de España»: «...y, puesto que España nos dio la vida, hacer como ciertos distinguidos antropófagos: comémosla, por vieja y por inútil... No, yo no como España; y cuando miró al *yankee* despedazándola, tengo el mal gusto de no regocijarme»¹⁰⁰. En sentido estricto, y tácitamente, Darío marca la identificación de España, al igual que América, con Ariel en contraposición con el Calibán del progreso. De tal modo Miranda, a quien Darío vincula con la espiritualidad, y vista con agudeza se convierte en símbolo de fertilidad, preferirá siempre a Ariel y no a Calibán:

¡Miranda preferirá siempre a Ariel; Miranda es la gracia del espíritu;
y todas las montañas de piedras, de hierros, deoros y de tocinos,
no bastarán para que mi alma latina se prostituya a Calibán.¹⁰¹

El artículo de Darío ha sido poco leído por los autores latinoamericanos preocupados en la temática, lo que me parece un error porque es uno de los primeros que plantea una analogía radical arquetípica entre la obra de Shakespeare y la realidad de Nuestra América¹⁰². También escribió el nicaragüense en un estudio sobre Edgar Allan Poe refiriéndose nuevamente a los Estados Unidos:

«Esos cíclopes...», dice Groussac; «esos feroces calibanes...», escribe Peladan. ¿Tuvo razón el raro Sar al llamar así a esos hombres de la América del Norte? Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. Ha conseguido establecer el imperio de la materia desde su estado misterioso con Edison, hasta la apoteosis del puero, en

¹⁰⁰ Darío, *op. cit.* p. 167.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰² Los peligros del avance imperialista de los Estados Unidos ya habían sido percibidos anteriormente por Bolívar, Martí y, sobre todo, por el francoargentino Paul Groussac, en su famoso discurso del 2 de mayo de 1898 en Buenos Aires, que es considerado como la primera respuesta latinoamericana ante la anexión estadounidense de Puerto Rico y las Filipinas.

esa abrumadora ciudad de Chicago. Calibán se satura de *whisky*, como en el drama de Shakespeare de vino, se desarrolla y crece; y sin ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire, engorda y se multiplica; su nombre es Legión. Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces, Calibán mueve contra él a Sycorax, y se le destierra o se le mata. Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte...¹⁰³

Como vemos, Darío se anticipa al planteamiento que hace Rodó en su *Ariel* y, me parece, puede ser un antecedente inmediato de *La raza cósmica* de José Vasconcelos.

El *Ariel* de Rodó y la conversión del mito.

Después de Darío, el uruguayo José Enrique Rodó fue de los primeros latinoamericanos en mostrar desconfianza de los Estados Unidos. En 1900 Rodó publica por primera vez, como tercer opúsculo de una obra titulada *La Vida Nueva*, su ensayo más famoso, *Ariel*, como una respuesta *de facto* a la intervención estadounidense en Cuba de 1898. Rodó, incansable lector de Renan, a quien admirara, aun cuando hablara de sus ideas sobre la democracia como «Estas paradojas injustas del maestro, complementadas por su famoso ideal de una oligarquía omnipotente de hombres sabios, son comparables a la producción exagerada y deformada, en el sueño, de un pensamiento ideal y fecundo que nos ha preocupado en la vigilia»¹⁰⁴, refleja una de las instancias más elevadas del modo de ser del latinoamericano y polariza -de nuevo, al igual que Darío- la simbología Ariel-Calibán. En Rodó, Ariel es el genio del aire que representa la parte noble y alada del espíritu; es el «imperio de la razón y el sentimiento

¹⁰³ Darío, «Edgar Allan Poe» en *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁴ José Enrique Rodó, *Ariel y Motivos de Proteo*, prólogos de Carlos Real de Azúa, edición y cronología de Angel Rama, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 29.

sobre las hojas estímulos de la irracionalidad¹⁰⁵; Calibán, por su lado es «la sensualidad y la torpeza, con el cincel perseverante de la vida»¹⁰⁶.

Ariel, que como escribió Ortega y Medina, «vino a ser para todos los países de lengua española el despabilador de la conciencia latinoamericana e hispana ante la visible política de los *yankees*»¹⁰⁷ tradicionalmente ha sido interpretado por la intelectualidad de América Latina, de manera antitética, claro, relacionando casi siempre a la figura deforme de Calibán con los Estados Unidos y la espiritualidad de *Ariel* con la cultura latinoamericana, en el sentido por ejemplo que marca Liliana Weinberg: «... *Ariel* representativo de la intelectualidad urbana y de la clase media latinoamericana contra un Calibán que no es otra cosa que la amenaza a la cultura latina por parte de la sociedad aluvional, integrada por una oscura masa de inmigrantes»¹⁰⁸ o en el expuesto por el colombiano R. H. Moreno Durán que afirma que Rodó cree que el 'calibanismo' representa el naciente imperialismo norteamericano y el espíritu noble de *Ariel* encarna las aspiraciones de nuestra cultura, que «es la europea que se desplaza en torno a los valores clásicos»¹⁰⁹.

Moreno Durán abunda en el mismo sentido manteniendo siempre la misma analogía:

... [En Rodó,] Calibán representa toda la sajonización ascendente, es decir, las fuerzas expansionistas de Estados Unidos de América... es la radical oposición entre la más pura espiritualidad y aquel materialismo vulgar que nació adulto... La democracia, para Rodó, no hace otra cosa que eliminar «las distinciones artificiales y facilitar el desarrollo de los méritos individuales y positivos. Por eso habla

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ Ortega y Medina, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁸ Liliana Weinberg, «El ensayo latinoamericano y la identidad regional» en *La Jornada Semanal*, # 212, 4 de julio de 1993, p. 23.

¹⁰⁹ R. H. Moreno Durán, *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1988, p. 52.

de una élite, a un grupo de conciencias privilegiadas destinadas a realizar la gran labor espiritual que simboliza Ariel, el aliado más caro del maestro, mientras que Calibán, es decir, Estados Unidos, no es más que la encarnación «del verbo utilitario».¹¹⁰

Como vemos en las interpretaciones anteriores, se marca una oposición natural que aparece de manera invariable relacionando a Calibán con el imperialismo norteamericano y a Ariel con la espiritualidad de la cultura latinoamericana. En ese tono son la gran parte de las exégesis de *Ariel*, que van desde el cubano Roberto Fernández Retamar hasta Ortega y Medina. En mi caso, tengo que disentir de ellas.

A finales de los setentas, el crítico Emir Rodríguez Monegal publica un artículo, primero en la revista *Diacritics* (1977), titulado «The metamorphoses of Caliban», y después, traducido al español, publicado por *Vuelta* (1978)¹¹¹. Rodríguez Monegal comenta que en general a Rodó se le ha leído poco, se desconocen sus obras completas y si acaso se ha leído el *Ariel*, y mal. En este texto se encuentra una de las primeras aproximaciones a una nueva lectura de Rodó; el autor plantea que lo que el uruguayo decimonónico quería era ofrecer a Ariel a la juventud latinoamericana como modelo permanente de la educación de su élite¹¹². Y una muestra de que Rodó no se dejaba llevar por su propio idealismo - dice Rodríguez Monegal- fue que algunos de sus artículos los firmó con el seudónimo de Calibán, sobrenombre adecuado para cualquiera que escribiera sobre las desgracias y desencanto en que vivía América Latina. Sin embargo, Rodríguez Monegal no abunda sobre la temática y se reduce a sugerir la analogía: «...hasta cierto punto, se puede sostener que Rodó hasta anticipó el uso de Calibán como símbolo de Nuestra América»¹¹³.

Pero no es sino hasta 1986, cuando el también uruguayo Arturo

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 44-46.

¹¹¹ Emir Rodríguez Monegal, «The Metamorphoses of Caliban» en *Diacritics*, september 1977, pp. 78-83; «Las metamorfosis de Calibán» en *Vuelta*, # 25, diciembre de 1978, pp. 23-26.

¹¹² *Ibid.*, p. 24.

¹¹³ *Ibid.*, p. 25.

Ardao publica su ensayo «Del mito Ariel al mito Anti-Ariel», que forma parte de su libro *Nuestra América Latina*¹¹⁴, en el que la hipótesis de Rodríguez Monegal, y suya misma¹¹⁵, toman consistencia argumental. Lo que hace Ardao es una clara apología del idealismo de Rodó, al que expone no tanto como un sueño romántico decimonónico, como se ha visto, sino como una muestra clara y oportuna de la realidad latinoamericana. La defensa la realiza Ardao a partir de la defensa de la democracia que hace Rodó y le contesta al venezolano Carlos Rangel, que había escrito en su libro *Del buen salvaje al buen revolucionario* (Caracas, 1976), que Rodó condenaba sobre todo la democracia, que hacía una apología de Atenas como representante del lujo de la inteligencia y una apología del ocio basado en el trabajo esclavo¹¹⁶. Ardao, como es de suponerse, está radicalmente en desacuerdo con esa postura, y sentencia que lo que aparece en *Ariel* es:

-La defensa de la democracia frente a quienes en su época la impugnaban.

-La defensa de Atenas por lo que entendía ser un sabio equilibrio de lo ideal y lo real, de la razón y del instinto, de las fuerzas del espíritu y las del cuerpo.

-La condenación del ocio basado en el trabajo, no solamente esclavo, sino simplemente ajeno.

-La crítica de América Latina por lo que a su juicio tenía, y por largo tiempo seguiría teniendo, de residencia de Calibán.¹¹⁷

La asignación de símbolos cambia. Ya no es Ariel, desde el atalaya de su idealismo, quien representa a Nuestra América, ahora es Calibán

¹¹⁴ Arturo Ardao, *Nuestra América Latina*, Uruguay, Ediciones de la Banda oriental, Temas Latinoamericanos, 1986, pp. 108-141.

¹¹⁵ Véanse los textos del mismo Ardao, *Rodó. Su americanismo*, Montevideo, 1970 y «Del Calibán de Renan al Calibán de Rodó» en *Cuadernos de Marcha*, #50, junio de 1971.

¹¹⁶ *Loc. cit.*, *Nuestra América Latina*, p. 118.

¹¹⁷ *Ibidem.*

conforme a prácticamente todas las interpretaciones del siglo XX. La voz de Rodó -dice Ardao- no es ni la de Ariel ni la de Calibán, es la de Próspero. El mito Ariel, que orientaba nuestras inteligencias y voluntades hacia el idealismo y romanticismo, que aun cuando supiéramos que no era cierto, nos motivaba como los sueños, se convierte en Ardao en el mito anti-Ariel. América Latina como Calibán parte desde Rodó, desde *Ariel*. La conciencia de esa circunstancia y situación lo orilla a escribir su *Ariel*, que si remotamente lo hubiera relacionado con América Latina, no hubiera tenido la necesidad de escribirlo¹¹⁸. La confrontación cultural en *Ariel* está explícita en el texto, el enfrentamiento simbólico de igual forma; lo que difiere, y es lo que menciona Ardao, es la relación entre las culturas y los símbolos:

La intención de Rodó en el *Ariel* se dirige primariamente a combatir lo calibanesco -en el sentido que él le daba- de Latinoamérica, y sólo secundariamente, por lo que tenía de ejemplo paradigmático a la vez de pernicioso modelo, lo calibanesco de Norteamérica.¹¹⁹

Y desde el sentido más profundo de la frase de Rodó hacia los Estados Unidos, «los admiro pero no los amo», encontramos su postura hacia lo calibanesco. El primer aspecto de ser calibanesco relacionado con «la sensualidad y la torpeza»; el segundo, el de la sujeción y la opresión por parte de aquellos que puedes admirar y reconocer, pero no amar porque no son hermanos, y más aún, esa admiración la utilizan como medio coercitivo de sometimiento, como una «suerte de conquista moral». El modelo es bueno; el peligro reside en que desnaturalice nuestra personalidad histórica. Ardao concluye, «¿Calibanesca América Latina para Rodó? Sí» y, más adelante, «En ninguna de esas seis partes [refiriéndose a la estructura del *Ariel*] y menos que en ninguna otra en la última, aparece América Latina como residencia de Ariel»¹²⁰.

Rodó en su *Ariel* advierte el ascenso espumoso de los Estados Unidos, y el miedo se refleja no en términos políticos o económicos sino

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 133.

¹²⁰ *Ibidem.*

en culturales y sociales. En el *Ariel* no está implícita ninguna idea de superioridad de América Latina sobre los Estados Unidos. Siendo rigurosos, lo que importaría de Rodó y su texto es la oposición que se marca entre ambas culturas independientemente de la simbología atribuida. *Ariel* es un libro perdurable pero cuya propuesta puede resultar estéril si no se conocen los textos posteriores de su autor. Es sintomático, como lo marca Ardao, que Rodó haya firmado artículos con el seudónimo de «Calibán», como es el caso de «Nuestro desprestigio», publicado en 1912. Para conocer el *Ariel*, termina Ardao, debemos conocer no lo que se dice de él sino cederle la palabra al propio Rodó y ver la sugerencia de su voz escrita.¹²¹

Revolución y colonialismo, Ponce, Mannoni y Fanon.

El recorrido de Calibán en Nuestra América es largo y tempestoso. Durante el siglo XX, se han realizado una gran cantidad de interpretaciones que parten de la simbología extraída de *La Tempestad*, tanto así que Calibán en un momento dado representa a las masas sufridas del proletariado, al habitante originario que padece el colonialismo o al negro esclavo, explotado por la autoridad.

Las fantasías shakespearianas empiezan a ser reinterpretadas ya entrado nuestro siglo, y el primero en realizar un acercamiento y darnos un posible reflejo de la sociedad de la época es el argentino Aníbal Ponce en el tercer capítulo de su libro *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland*, titulado «Ariel o la agonía de una obstinada ilusión»¹²². Ponce hace una lectura marxista, en primera

¹²¹ De hecho, la oposición Calibán-Ariel existe, según Miguel Rojas Mix, hasta en versión indigenista en el texto *Sariri: una réplica al Ariel de Rodó* (1954) de Díaz de Medina. Aquí los personajes de Shakespeare adoptan nombres indígenas: Thunapa, activista político y defensor del débil será Ariel; Makuri (Calibán) mata a Thunapa, pero sigue vivo en el espíritu de la tierra, es decir, Ariel es el espíritu de la tierra. El autor critica el elitismo de Rodó y reivindica el humanismo social que puede organizar el destino de la sociedad que es América. Cf. Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 360.

¹²² Aníbal Ponce, *op. cit.*

instancia, de *La Tempestad* de Shakespeare y después del *Calibán* de Renan, del cual parte para crear una representación dramática con el mismo tema abordado por el francés. Ponce advierte el problema del colonialismo y la situación de explotación que vive la Europa actual, hace una feroz crítica al humanismo renacentista, que es el padre del intelectual actual, un hombre mezcla de esclavo y mercenario.

Para Ponce,

en la isla desconocida a [la] que Shakespeare nos transporta, vamos a ver desplegarse, bajo las mascaradas y los símbolos, todos los sueños del humanismo, todas las concepciones que ya vimos en Bruno o en Erasmo¹²³.

Su interpretación del humanismo renacentista en Shakespeare, gira en torno al reflejo de la sociedad burguesa de la época y no tanto a los valores estéticos de la obra; es una sociedad que define de manera explícita: « Próspero es el tirano ilustrado que el Renacimiento ama; Miranda, su linaje; Calibán, las masas sufridas; Ariel, el genio del aire, sin ataduras a la vida »¹²⁴. Así, Próspero es un déspota que no tolera otra voluntad que no sea la suya; Calibán, la clase obrera que vive una enorme injusticia; y finalmente, Ariel representa la imagen que Ponce utiliza como el mejor ejemplo de la apoteosis del humanismo proletario:

Venturoso humanismo que en la primera patria que lo vio nacer, ya está dando a las ciudades el nombre de sus grandes escritores, y cuyos triunfos ruidosos en ese mismo reino del espíritu, son los que han decidido a nuestro noble Ariel a echarse a volar sobre la vasta tierra con las alas de fuego de la revolución.¹²⁵

Como vemos, Aníbal Ponce es el primero que ve en *La Tempestad* una expresión de la lucha de clases y en *Calibán* y *Ariel* a dos potenciales

¹²³ *Ibid.*, pp. 51-52.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 67.

revolucionarios. Esta postura de Renan, aunque ha sido resaltada por muchos marxistas latinoamericanos (Fernández Retamar o el mismo Ponce) como uno de los ensayos más agudos en Nuestra América, ha sido criticada también por esos mismos marxistas por haber tomado para su ensayo el mundo europeo y no el americano, que como relación intercontinental se acrecentará después de la segunda guerra mundial¹²⁶.

La tormenta continúa algunos años después con el psicoanalista francés O. Mannoni y su libro *Psychologie de la colonisation*¹²⁷, publicado en París en 1951. Mannoni plantea, siguiendo las teorías de Adler, que el colonialismo es una dinámica que avanza en la oposición entre el complejo de Próspero (inferioridad) y el complejo Calibán (dependencia). El colonizador es para Mannoni la víctima de un complejo de inferioridad que lo ha obligado a abandonar su tierra natal y lo ha convertido en amo de esclavos en una sociedad subdesarrollada en la que podrá ventilar sus frustraciones¹²⁸. Mannoni define el complejo de Próspero como

el conjunto de disposiciones neuróticas inconscientes que designan, a un mismo tiempo, «la figura del paternalismo colonial» y «el retrato del racista» en el cual la muchacha ha sido víctima de un intento de violación (imaginario) por parte de un ser inferior¹²⁹.

De manera contraria al complejo de Próspero, Mannoni propone el complejo de Calibán, el de los colonizados que sufrían de un complejo paternalista (es el concepto que maneja Rodríguez Monegal). Decía que «las sociedades primitivas habían enseñado a sus pueblos a obedecer y reverenciar a los ancianos; es decir: la autoridad. Por esto estaban más preparados para aceptar la esclavitud y la colonización»¹³⁰. Para Mannoni

¹²⁶ Ponce publica su libro en 1935.

¹²⁷ O. Mannoni, *Psychologie de la colonisation*, Paris, Editions du Seuil, 1951.

¹²⁸ Cf. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁹ Citado por Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*, Tr. Ángel Abad, Buenos Aires, cd. Abraxas. p. 88.

¹³⁰ Cf. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 23.

parecía evidente que Calibán, o el colonizado, no se quejara de la explotación sino de haber sido traicionado¹³¹.

La imposibilidad de Calibán en relación con el colonizado que planteó Mannoni, provocó un gran número de reacciones en la intelectualidad americana, sobre todo antillana, y francesa. Fue el caso del psicoanalista negro martiniqueño, alumno de Aimé Césaire, Frantz Fanon, quien en su libro *Piel negra, máscaras blancas*¹³², critica las teorías sobre colonialismo de Mannoni y le reclama que es el menos indicado para hablar de un supuesto complejo de Calibán, puesto que nunca ha estado en un pueblo antes de ser colonizado, lo que significa que de la condición previa al esclavismo no conoce nada, situación que es necesario conocer para elaborar cualquier tipo de conflicto que tenga que ver con la infancia, en este caso, el llamado complejo de Calibán¹³³. El miedo de los autores anticolonialistas era que el texto de Mannoni se tomara como un paradigma que sustentara o legitimara los argumentos colonialistas europeos, temores que se concretaron con la aparición del libro *Prospero's magic: Some thought of class and race* (Londres, 1962) de Philip Mason, colonizador inglés que intentó racionalizar y justificar el colonialismo inglés en Kenia y la India. Mason decía que una rebelión colonial, más que ir en contra de la represión iba en contra del progreso¹³⁴.

Con el libro de Fanon, se cierra una etapa en la que las condiciones planteadas por los autores en relación con *La Tempestad* están determinadas tanto por una lectura política de la obra, como por una adaptación al contexto histórico, el colonialismo cuestionado y en crisis

¹³¹ Cf. Rob Nixon, «Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*» en *Critical Inquiry*, 13, spring, 1987: 557-578, p. 564.

¹³² Fanon *op. cit.*

¹³³ La cita completa de Fanon es: «A partir de esa otra forma de complejo, el original, en estado puro, que habría eventualmente caracterizado la mentalidad malgache durante todo el periodo anterior, creemos que Mannoni no está autorizado en absoluto a deducir una pizca de conclusión relativa a la situación, problemas o posibilidades de los autóctonos del periodo actual». *Ibid.*, p. 89.

¹³⁴ Cf. Nixon, *op. cit.*, p. 565.

de la época de la posguerra. Habla Emir Rodríguez Monegal:

Mannoni, Fanon y Césaire practicaron, pues, una lectura política de *La Tempestad*: una lectura que invierte las funciones de los papeles que juegan los principales personajes y que usa los prototipos de Shakespeare para servir a las necesidades de las ideologías de este siglo.¹³⁵

De tal forma, la discusión y los vaivenes históricos determinan la construcción de las analogías que se hacen entre la realidad y la obra literaria. El siguiente apartado tiene que ver más con la condición racial de los personajes y su correspondiente metáfora.

El Calibán antillano. Lamming, Césaire y Fernández Retamar.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, aparece un fenómeno nacido a partir de una toma de conciencia racial por parte de un gran círculo de personas: la negritud. Es de sobra sabido el movimiento de los *Black Panthers* o líderes negros como Martin Luther King o Malcolm X en los Estados Unidos, o los intentos emancipatorios de colonias europeas, habitadas casi en su totalidad por negros, en África y en las Antillas americanas. El problema con este tipo de manifestaciones es que no puede hablarse de un pueblo negro de manera globalizadora, porque -por ejemplo- un antillano y un africano no tienen nada en común, a no ser por el color y muchas veces el enemigo del negro no es el blanco sino el propio negro¹³⁶.

En el caso de los países antillanos la dinámica resulta muy compleja, casi invocando a la neurosis y paranoia. Después del inicio de la segunda guerra en el 39, un antillano era considerado por los blancos como

¹³⁵ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 23. Cuando Rodríguez Monegal hace referencia al Aimé Césaire de esa época, no lo hace por su adaptación teatral *Una Tempestad* (1969), que veremos más adelante, sino por sus escritos anteriores. Véase, por ejemplo, Aimé Césaire «De discurso sobre el colonialismo» en *Casa de las Américas*, # 36-37, Mayo-Agosto de 1966, pp. 154-167.

¹³⁶ Cf. Frantz Fanon, «Antillanos y africanos» en *Casa de las Américas*, # 36-37, Mayo-Agosto de 1966, pp. 169-174.

europeo y el africano como negro; cuando termina la guerra, a partir del 45, el antillano en Francia es un negro más, ya no hay diferencia entre el martiniqueño y el árabe para un francés¹³⁷. El negro antillano tiene que enfrentarse al espejismo negro, preguntarse cuál es su situación y condición para el otro. ¿Cuál será la respuesta para esa problemática? Respondería como lo hizo Fanon en el 66: el trabajo intelectual y creativo, tratando de erradicar la ironía para tener conciencia de la negritud. Escribe Fanon:

Es exacto que la ironía en las Antillas es un mecanismo de defensa contra la neurosis. Un antillano, principalmente un intelectual, que no se oriente sobre el plano de la ironía, descubre su negritud. Así pues, mientras que en Europa la ironía protege de la angustia existencial, en la Martinica protege de una toma de conciencia de la negritud. La misión consiste en desplazar el problema, en colocar lo contingente en su lugar y en dejar al martiniqueño la elección de los valores supremos.¹³⁸

La relación entre las colonias antillanas y sus metrópolis era conflictiva. Era una realidad que debía de ser reinterpretada de alguna forma. En 1960, el escritor barbadense George Lamming publica en Londres un libro de ensayos titulado *The pleasures of exile*¹³⁹. El libro de Lamming es una respuesta a esa coyuntura y una forma muy local de enfocar el extremo carácter colonial de los países caribeños con la metrópoli. *The pleasures of exile* es la reflexión descriptiva de todos los predicamentos vividos por Lamming y un grupo de escritores caribeños de habla inglesa, que llegaron a Inglaterra en la década de los cincuenta, en algo que Lamming llamó «a larger migrating labor force»¹⁴⁰.

¹³⁷ Sobre la temática, me parece esencial el libro ya citado de Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*.

¹³⁸ Fanon, «Antillanos y africanos», p. 170.

¹³⁹ George Lamming, *The pleasures of exile*, London, Alison and Busby, 1960.

¹⁴⁰ «Una labor migratoria de fuerza más larga». Cf. José David Saldívar, *The dialectics of Our America. Genealogy, cultural critique and literary history*, USA, Duke University Press, 1991, p. 120.

Éste es el primer intento de un escritor caribeño por defender a Calibán a manera de redención del pasado. En sus capítulos «A monster, a child, a slave» y «Caliban orders history», Lamming sugiere que el naciente colonialismo europeo e inglés en particular, proporcionó a Shakespeare las herramientas necesarias para crear una atmósfera especial, tan afín con un contexto de dominación. Dice Lamming: *La Tempestad* expresa simplemente una perfecta manifestación colonial¹⁴¹. Hay una clara identificación de América con Calibán y, sobre todo, una advertencia manifiesta de cómo el colonialismo ha generado la discriminación lingüística. Prosigue Lamming:

Próspero ha dado a Calibán el lenguaje; y con él una historia no manifiesta de consecuencias, una historia de futuras intenciones. Este don del lenguaje no quería decir el inglés en particular, sino habla y concepto como medio, un método, una necesaria avenida hacia áreas de sí mismo que no podían ser alcanzadas de otra manera. Es este medio, hazaña entera de Próspero, lo que hace a Calibán consciente de posibilidades. Por tanto, todo el futuro de Calibán -pues futuro es el nombre mismo de las posibilidades- debe derivar del experimento de Próspero, lo que es también su riesgo. dado que no hay punto de partida extraordinario que explote todas las premisas de Próspero, Calibán y su futuro pertenecen ahora a Próspero [...] Próspero vive con la absoluta certeza de que el Lenguaje, que es su don a Calibán, es la prisión misma en la cual los logros de Calibán serán realizados y restringidos.¹⁴²

Lamming afirma que Próspero necesita un esclavo, pero debe ser precavido en el trato con Calibán porque éste tiene tendencias a la rebelión. Y la constante búsqueda de legitimación por parte de Próspero al esclavismo sufrido por Calibán es llamado por Lamming «sadismo», aspecto que ha sido ignorado por los críticos europeos y estadounidenses, que han escuchado en *La Tempestad* exclusivamente la voz de Próspero¹⁴³. El discurso de Lamming a principios de los sesenta

¹⁴¹ Citado por José David Saldívar en *op. cit.*, p. 130. La traducción es mía.

¹⁴² Citado por Roberto Fernández Retamar en *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América*, México, Diógenes, 1974, p. 27.

¹⁴³ Cf. Saldívar, *op. cit.*, p. 130.

resulta novedoso y es adoptado por los intelectuales caribeños como una propuesta que ofrece un nuevo protagonista, atrevido, y que tiene mucha afinidad con su realidad: Calibán. El propio Lamming sentencia: «Caliban's history... belongs entirely to the future»¹⁴⁴.

El origen de esa historia, dice Lamming, son dos sucesos que sacudieron al mundo caribeño y que destruyeron la dominación de Próspero en el Nuevo Mundo: el levantamiento de esclavos negros en Haití a finales del siglo XVIII, comandado por Toussaint L'Overture, aquel que se dirigía a Napoleón Bonaparte como «del primero de los Negros al primero de los blancos», y la revolución cubana de Fidel Castro, que triunfara en 1959. En el prefacio a la edición de 1984 de *The pleasures of exile*, Lamming escribe «Fidel Castro and the Cuban revolution reordered our history... The Cuban revolution was a Caribbean response to that a imperial menace which Prospero conceived as a civilising mission»¹⁴⁵. Quizás vista *a posteriori*, la aseveración de Lamming resulta anacrónica y exagerada. *The pleasures of exile* fue el primer intento de un caribeño por acudir a los personajes de Shakespeare, y a la obra en particular, para crear una analogía entre los personajes y la realidad antillana.

Así como Lamming, el martiniqueño Aimé Césaire en su obra de teatro *Una tempestad. Adaptación para un teatro negro*¹⁴⁶, publicada en 1969, reivindica la imagen de Calibán como un símbolo de la negritud. En su adaptación, Césaire utiliza los mismos personajes que la obra de Shakespeare, sólo con algunas variaciones: Calibán es un esclavo mulato, Ariel es un esclavo negro y aparece un personaje adicional, el obscuro dios negro, Eshu.

La primera tesis de Césaire es que las fuerzas de la naturaleza finalmente deciden el sentido de la vida; Ariel es un personaje ya no etéreo sino humanizado, es el intelectual que resiente el hundimiento del barco. Próspero se molesta cuando Calibán le responde en su lenguaje, con el cual lo que hace es insultarlo. Próspero se ha convertido en el símbolo del

¹⁴⁴ «La voz de Calibán pertenece enteramente al futuro». Citado por Rob Nixon en *op. cit.*, p. 567.

¹⁴⁵ «Fidel Castro y la revolución cubana reordenaron nuestra historia... La revolución cubana fue una respuesta caribeña a ese imperialismo naciente que Próspero concibió como una misión civilizadora». *Ibidem*.

¹⁴⁶ Aimé Césaire, *Una tempestad. Adaptación para un teatro negro*, Tr. Carmen Kurtz, España, Barral Editores, 1971.

totalitarismo y Calibán del sometimiento. La isla de Césaire no es el teatro del mundo, como lo es en Shakespeare, sino el modelo de la sociedad caribeña en el que las relaciones humanas están determinadas por una dialéctica de opuestos fundada en la dualidad amo-esclavo.

Algunos críticos piensan en la obra de Césaire como una versión «étnica» de la de Shakespeare; otros piensan que el martiniqueño quiso con su *Tempestad* plantear la situación racial contemporánea de los Estados Unidos y de los pueblos caribeños, teniéndose que leer como una alegoría. De hecho algunos de estos autores llegaron a ver en el Ariel de Césaire a Martin Luther King y en su Calibán a Malcolm X¹⁴⁷. La discusión en torno a la obra ha sido diversa y en general el consenso es que ambas comedias son el espejo crítico del sistema de valores del humanismo occidental.

La trama de *Una tempestad* es similar a la de Shakespeare, pero el desenlace es distinto. La temática de la reconciliación, que en el poeta inglés es fundamental porque es el punto que cierra el círculo trazado desde el principio de su obra, en Césaire aparece prematuramente en el segundo acto; el sistema de valores sugeridos por Shakespeare, en el que la dualidad arte-naturaleza aparece sometida por el primer aspecto, en Césaire se invierte: ahora es el arte subordinado a la naturaleza. En el final del escritor caribeño, Calibán se transforma en un héroe positivo en el sentido hegeliano del término. En la escena final, Calibán está frente a Próspero con un cuchillo en la mano, sin embargo, el esclavo negro está imposibilitado para matar a Próspero. La situación se da en términos de reconocimiento. Lo que desea Calibán es su libertad pero a través de la venganza, que logra cuando puede verse en el otro. Dice Calibán: «Pero ahora te conozco, viejo cáncer, y me conozco»¹⁴⁸. La respuesta de Próspero es encolerizada y con resignación: «Del bruto, del monstruo, ¡he hecho al hombre! [...] Pues bien, ¡también yo te odio! Pues eres el que por primera vez me ha hecho dudar de mí mismo»¹⁴⁹. Así, Próspero se queda en la isla junto a Calibán y no regresa con los demás a Milán y a Nápoles; ahora su papel ya no será de mago sino de director orquestal. Ariel es el intelectual humanista, que se da cuenta de la injusticia

¹⁴⁷ Cf. James Arnold, «Césaire and Shakespeare: Two Tempests» en *Comparative Literature*, 30, 1978, p. 236.

¹⁴⁸ Césaire, *Una tempestad*, p. 177.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 178-179.

que se comete con su «hermano», pero que tiene que estar fielmente al servicio del amo.

En *Una tempestad* Aimé Césaire trata de desmitificar la comedia clásica de Shakespeare y como símbolo representa el momento de la negación de la dialéctica del colonialismo. Calibán niega el sistema de valores del colonialista de la misma manera que construye una nueva síntesis de la libertad como categoría. Césaire habla en una entrevista realizada en 1972 sobre su obra:

I was trying to 'de-mythify' the tale. For me Prospero is the complete totalitarian. I am always surprised when others consider him, the wise man who 'forgives'. What is most obvious, even in Shakespeare's version, is the man's absolute will to power. Prospero is the man of cold reason, the man of methodical conquest -in other words, a portrait of the 'enlightened' European. And I see the whole play in such terms: the 'civilized' European world coming face to face for the first time with the world of primitivism and magic. Let's not hide the fact that in Europe the world of reason has inevitably led to various kinds of totalitarianism... Caliban is the man who is still close to his beginnings, whose link with the natural world has not yet been broken. Caliban can still *participate* in a world of marvels, whereas his master can merely 'create' them through his acquired knowledge. At the same time, Caliban is also a rebel -the positive hero, in a Hegelian sense. The slave is always more important than his master -for it is the slave who makes history.¹⁵⁰

¹⁵⁰ «Estaba tratando de desmitificar el cuento. Para mí Próspero es un totalitario completo. Siempre me sorprendía que los demás lo consideraran como el hombre que 'perdonaba'. Lo que es más obvio, inclusive en la versión de Shakespeare, es el deseo absoluto del hombre por el poder. Próspero es el hombre de la razón fría, de la conquista metódica, en otras palabras, el retrato del europeo ilustrado. Y yo veo toda la obra en esos términos: el europeo civilizado que viene cara a cara por primera vez a enfrentarse con el mundo del primitivismo y la magia. No tratemos de esconder el hecho de que en Europa el mundo de la razón ha derivado en varios tipos de autoritarismo... Calibán es el hombre que todavía está cerca a sus principios, cuyo lazo con el mundo natural todavía no se rompe. Calibán puede *participar* todavía en un mundo de maravillas que su amo puede crear a través del conocimiento. Al mismo tiempo, Calibán es también un rebelde. El héroe positivo en el sentido hegeliano. El esclavo es siempre más importante que el amo, por eso es el esclavo el que hace la historia». Citado por S. Belhassen en «Aimé Césaire's *A Tempest*» en *Radical Perspectives in the arts*, ed. Lee Baxandall, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 176.

La conclusión de Césaire -el esclavo como el hacedor de la historia- ha sido duramente criticada¹⁵¹. Habría que marcar que tanto Próspero como Calibán tienen su propia historia, con un principio distinto cada uno, en la que ambos, aparte de representar los arquetipos alegóricos del colonizador y el colonizado, tienen que luchar por su propia supervivencia, es decir, son dos historias confrontadas y solamente una tendrá lugar en la historia oficial¹⁵². En otras palabras, la propuesta de Césaire se proyecta a partir de la situación humana de dos individuos; su colocación y táctica de ataque; como en el juego de ajedrez de Miranda y Ferdinando, quien tenga más piezas y mejor colocación en el tablero es quien ganará; y cuando se ve la derrota segura es cuando se hace trampa. Como el juego, las dos historias son distintas, una con piezas blancas y otra con negras. Las historias en todas las tempestades se confrontan en un tablero de ajedrez.

La tesis de Césaire está encaminada a una resolución a través de un proceso largo y difícil. Cuando Calibán no puede matar a Próspero significa que Césaire no representa la liberación como -en palabras de James Arnold- una «night of the long knives»¹⁵³ sino como un proceso constante de reconocimiento. La última escena de la obra es el fiel reflejo del teatro revolucionario y contestario de Césaire¹⁵⁴, la transición debe darse en términos ideológicos y culturales, cambios vistos por el caribeño en términos de reconocimiento.

Paralelamente a la obra de Césaire, el barbadiense Edward Brathwaite publica también en 1969 su poemario *Islands*¹⁵⁵, que incluye el

¹⁵¹ Véase el texto citado de James Arnold, en el que el autor hace una despiadada crítica a la obra de Césaire. Arnold se refiere, sobre todo, a la inconsistencia dramática que puede tener *Una tempestad*, argumentando la falta de semejanza que existe entre la obra de Shakespeare y la suya. Por ejemplo, Arnold dice que la realidad del martiniqueño es el prototipo de un Club Méditerranée (p. 240). Aun con los comentarios adversos, Arnold concluye: «if the skeleton is shakespearean the flesh is the work of Césaire, and it is finally the flesh that counts» (p. 248).

¹⁵² Véase la obra citada de José David Saldívar, p. 133.

¹⁵³ «Una noche de cuchillos largos». Cf. Arnold, *op. cit.*, p. 248.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

En la Habana, esa mañana [...] Era el dos de diciembre de mil novecientos cincuentiséis./ Era el primero de agosto de mil ochocientos treintiocho./ Era el doce de octubre de mil cuatrocientos noventidós.// ¿Cuántos estampidos, cuántas revoluciones?¹⁵⁶

Otra vez la relación con la revolución cubana, que durante los veinte años siguientes se vio como un parteaguas en la vida caribeña. Brathwaite prosigue su poema y ahora hace hablar a Calibán, «through the water's/ cries/ down/ down/ down/ where the music hides/ him/ down/ down/ down/ where the si-/ lence lies»¹⁵⁷, en clara respuesta a la frase de Alonso, «Where should this music be?». La forma poética en la que Brathwaite expone la situación es un claro saludo a la Revolución cubana, acontecimiento que se convirtió en una respuesta inmediata a las calamidades del mundo caribeño¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Edward Brathwaite, *Islands*, London, 1969.

¹⁵⁶ Citado por Roberto Fernández Retamar en *op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁷ «A través del agua/ llora/ abajo/ abajo/ abajo/ donde la música se le esconde/ abajo/ abajo/ abajo/ en donde el si-/ lencio miente... de dónde vendrá esta música». Citado por Rob Nixon en *op. cit.*, p. 574

¹⁵⁸ Lemuel Johnson, en su volumen de poemas titulado *highlife for caliban* (sic) publicado en 1973, aborda también desde la poesía el problema del colonialismo, recurriendo de igual forma a los personajes de *La Tempestad*. Johnson habla de la experiencia de Freetown, la capital de Sierra Leona, una ciudad abandonada donde se practicaba el esclavismo y que fue liberada por los ingleses, libertad que aún siendo anunciada no se sintió como tal. El origen de los poemas es neocolonial; ahora Calibán es la cabeza del estado, pero sus ideas nacionalistas lo han llevado a corromperse y debilitarse por el poder. Es el suceso neocolonial el que finalmente desnuda a Calibán en relación con todas aquellas ideas mantenidas antes de llegar al poder y funciona como un sueño de venganza de Próspero. Lemuel Johnson, *highlife to caliban*, Michigan, Ann Arbor, 1973 (Cf. Nixon *op. cit.*, p. 576). Nixon argumenta la referencia «Third worlders have found it difficult to coax from the play analogies with these new circumstances wherein Prospero, having officially relinquished authority over the island, so often continues to manage it from far» (Ibid. p. 577). Es indudable que la acepción de Nixon tiene implícita un imperialismo subyacente en cada palabra, sobre todo en su frase «third worlders», pero tampoco podemos obviarla. Una cosa es cómo queremos que funcionen las cosas y otra la realidad. Para ser breve, me vienen a la mente dos ejemplos fáciles de argumentar: el neocolonialismo ejercido por Inglaterra durante todo el siglo XIX en América Latina y la autoritaria forma de gobernar del autollamado Rey Christophe, después de la independencia haitiana.

La identificación de Calibán como negro, en estas interpretaciones no obedece a una similitud racial entre los habitantes caribeños y Calibán; la identificación es a partir de la relación que puede existir entre el mundo caribeño, habitado prácticamente todo por negros, y su relación con el mundo «occidental», enlace que puede apuntar más a la explotación o al colonialismo que a la discriminación racial. La posibilidad de racismo en *La Tempestad* la veremos más adelante.

El primer autor latinoamericano que marca explícitamente la apropiación de Calibán como símbolo de Nuestra América, es el cubano Roberto Fernández Retamar en su ensayo *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América* (1971)¹⁵⁹. En su *Calibán*, Fernández Retamar presenta al hombre concreto americano como un esclavo salvaje, es decir, para Retamar *La Tempestad* alude de manera evidente a América, a la que relaciona con Calibán, anagrama formado por Shakespeare a partir de la afinidad fonética entre caribe-canibal-calibán. La palabra «canibal», prosigue Retamar en su librito, había sido utilizada ya por Shakespeare en la *La tercera parte del Rey Enrique VI* y en *Otelo* y aparece en el *Diario de navegación de Colón*. «Canibal»:

pertenece al arsenal ideológico de los políticos de acción, los que realizan el trabajo sucio del que van a disfrutar igualmente, por supuesto, los encantadores soñadores de utopías¹⁶⁰.

Para Fernández Retamar, América Latina es Calibán y ve de manera clara en la obra de Shakespeare -como Aníbal Ponce- una expresión extrema de lucha de clases, en la que Calibán es el explotado y Próspero (Estados Unidos) el explotador. Su lectura de *La Tempestad* es evidentemente política y centrada en el Caribe, para lo cual hace toda una retrospectiva de las interpretaciones sobre la obra de Shakespeare en relación con Latinoamérica empezando por Renan, Rodó y Jean Guéhenno¹⁶¹, pasando por Ponce, Mannoni

¹⁵⁹ Roberto Fernández Retamar, *op. cit.* El símbolo de Calibán como metáfora de Latinoamérica, lo había sugerido el mismo Retamar unos años antes en su artículo «Cuba hasta Fidel» en *Bohemia*, 19 de septiembre de 1969.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 16.

¹⁶¹ Jean Guéhenno, *Calibán habla*, París, 1928. Dice Retamar que en el texto de Guéhenno aparece la identificación renaniana de Calibán con el pueblo, una apreciación positiva de Calibán, la primera versión simpática del personaje y que es lo único que hay que agradecerle. *Ibid.*, p. 24.

y Fanon y terminando con Lamming, John Wain y Césaire.

La imagen de Calibán, en el transcurso del texto, empieza a relacionarla Retamar cada vez más con la atmósfera antillana:

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Calibán: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para poder entenderse con él: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma -hoy no tiene otro- para maldecirlo, para desear que caiga sobre él la roja plaga? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación actual, de nuestra realidad.¹⁶²

Es cierto que Retamar escribió su texto hace más de veinte años y es posible que ya no tenga vigencia, pero quizás hay algo de rescatable en el texto cuando dice: «Asumir nuestra condición de Calibán implica repensar nuestra historia desde el otro lado, desde el protagonista». Me parece que nuestra historia debe de ser repensada, no tanto partiendo de la propuesta de Retamar -como Calibán-, porque desde este momento se habría polarizado el origen y, por lo tanto, el análisis sería víctima de dos historias distintas, sin relación la una con la otra; habría que involucrarlas a ambas y verlas como parte de un gran proceso, en el que cada una de sus partes esté determinada entre sí. Por lo demás, a no ser por esta referencia que resulta tangencial, la crítica a Retamar, como ya se ha hecho, es fácil. Pensar que en América existe una resistencia cultural, que trata de defenderse de los embates de los pueblos modernos, implica someter las partes antagónicas a una relación de causa y efecto. La llamada dialéctica o cultura de Calibán, que ya hemos mencionado, sería en ese sentido la resistencia anterior. La pregunta es, ¿hay una resistencia, en *La Tempestad*, de Calibán hacia Próspero? Si hubiera existido tal desde un principio Calibán hubiera considerado a Próspero como un enemigo y no le habría enseñado todas las maravillas de la isla. Calibán aprende el lenguaje de Próspero y, en general, se incorpora totalmente al núcleo familiar, independientemente de que haya sido como esclavo. No creo que exista resistencia en Calibán; lo que caracteriza al hijo de Sycorax es la venganza,

¹⁶² *Ibid.*, p. 30.

el desafío constante al sometedor, quizás no para resarcir todos los cambios que se han dado en la isla, porque sabe en el fondo que eso es imposible. Lo que le interesa a Calibán es que Próspero, cuando regrese a su ducado, tampoco sea el mismo.

Si aceptamos que el rasgo característico de Calibán es la venganza, sería difícil concebir la realidad de Latinoamérica como cultura o dialéctica de Calibán puesto que ésta no tiene un carácter vengativo. Tampoco se trata de resistir la imposición externa sino de *resaltar* la producción cultural latinoamericana, como en realidad sucede, y contribuir a la diversidad; de destacar lo heterogéneo como alternativa; de entender que Latinoamérica no resiste culturalmente sino que la creación artística es un medio expresivo que no se opone a las alteraciones, las motiva; que no niega lo otro, lo asimila; que no excluye lo que le es ajeno sino que acoge las propuestas nuevas.

Si bien es cierto que en los últimos años ha habido una gran absorción de las culturas dominantes, la desaparición de la tradición, la costumbre y la historia originaria es impensable. Un pueblo sin historia es un pueblo sin memoria. Habrá quienes digan que no hay pueblos sin historia, pero cuando hablo de la pertenencia, me refiero a la conciencia de esa historia, la creencia en el sentido de Ortega y Gasset.

La confusión de Retamar reside en ver de igual forma la cultura y la política; es un desatino buscar extasiadamente una palabra que sirva para nombrar nuestra cultura, porque precisamente ésta se caracteriza por su pluralidad. Decir que nuestra visión calibanesca debe de buscar un nombre para Nuestra Cultura, que nos defina conceptualmente, me parece algo inconcebible. Me preguntaría, ¿acaso las sociedad europea está definida conceptualmente? Esa búsqueda a la larga resultaría estéril e intrascendente.

Fernández Retamar termina su ensayo identificando a Ariel con el intelectual orgánico latinoamericano:

Ariel, en el gran mito shakespereano que hemos seguido en estas notas, es, como se ha dicho, el intelectual de la misma isla que Calibán: puede optar entre servir a Próspero, es el caso de los intelectuales de la anti-América, con los que aparentemente se entiende de maravillas, pero de quien no pasa de ser un temeroso sirviente, o unirse a Calibán en su lucha por la verdadera libertad. Podría decirse, en lenguaje gramsciano, que pienso sobre todo en

«intelectuales» tradicionales, de los que incluso en el periodo de transición, el proletariado necesita asimilarse el mayor número posible, mientras va generando sus propio intelectuales orgánicos.¹⁶³

Al haber sido atacado en exceso, a mediados de los ochenta Fernández Retamar, buscó alguna excusa apropiada para justificar sus líneas. En su artículo «Calibán revisitado» publicado en 1986, habla de cuando «tuvo» que escribir *Calibán*:

La forma como tuvo que ser escrito *Calibán*, en unos cuantos días, casi sin dormir ni comer, mientras me sentía arrinconado por algunos de los hombres que más había apreciado, es responsable de varios cabos sueltos en el trabajo, que dieron lugar a malentendidos¹⁶⁴.

Años más después, en la edición japonesa de *Calibán*, Fernández Retamar escribió un prólogo titulado «Adiós a Calibán». En éste, complemento a una edición que tuvo pequeños cambios en relación con el ensayo original (autobiográficos casi todos), el escritor cubano intentó «mover el concepto de la metáfora», no como una despedida a los temas que propone el *Calibán* del 71 sino como la aceptación de su presencia en el porvenir¹⁶⁵. La metáfora, dice, Retamar, quizás haya cambiado pero «el problema del *status* colonial de nuestra cultura subsiste y es mayor que hace veinte años, el papel del intelectual en relación con la liberación nacional se ha agudizado (en términos de indiferencia, como lo marca en *Calibán*) y hay asuntos más prominentes que sólo fueron visibles después de 1971»¹⁶⁶.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁶⁴ Roberto Fernández Retamar. «Calibán revisitado» en *Casa de las Américas*, 26, # 157, julio-agosto, 1986, p. 159.

¹⁶⁵ Cf. Goffredo Diana y John Beverley «These are the times we have to live in: interview with Roberto Fernández Retamar» en *Critical Inquiry* # 21, Winter 1995, pp. 411-433. La entrevista fue realizada en dos ocasiones distintas, en septiembre y diciembre de 1993, corregida por el propio Fernández Retamar durante su visita a los Estados Unidos en 1994 y publicada en diciembre de 1995.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 423-424. La traducción de las citas es mía.

Retomando el *Calibán* original, los cabos sueltos de los que habla Retamar en «Nuestra América y Occidente» fueron utilizados por muchos autores para trasladar el concepto de la metáfora¹⁶⁷ o para replicar el trabajo de Retamar. Uno de estos últimos fue el uruguayo Emir Rodríguez Monegal, quien tachó al cubano de racista y le reclamó no haber mencionado en su *Calibán* a uno de los autores latinoamericanos más importantes, el brasileño Oswald de Andrade. Monegal afirma que Retamar concluye que en América nunca hubo «canibalismo», caso contrario a Oswald de Andrade, quien postula el «canibalismo», en su «Manifiesto Antropófago», como una forma de cultura legítima¹⁶⁸. Retamar responde en su «Calibán revisitado»: «No me entusiasma discutir con difuntos [en ese momento ya había muerto Rodríguez Monegal] ni pretendo negarle la sal a cuanto escribiera este autor. Pero no creo que su inmersión abierta en la política cultural auspiciada por el imperialismo le hiciera bien»¹⁶⁹.

Es conveniente señalar, sin embargo, una imprecisión en el texto de Rodríguez Monegal. Oswald de Andrade en su «Manifiesto Antropófago» nunca habla de canibalismo sino de antropofagia, que no es lo mismo. El canibalismo se refiere sobre todo al hecho de comer carne humana por mera costumbre o quizás por tradición. La antropofagia -por su parte- es de carácter ritual y tiene que ver con un acto místico. Por ejemplo, comer la carne de un difunto se identifica con un intento por absorber la esencia espiritual del muerto¹⁷⁰. Entonces cuando Oswald de Andrade reivindica la antropofagia lo hace como parte indispensable del brasileño («*Lei do homem. Lei do antropófago*») y no como un acto natural relacionado

¹⁶⁷ Véase el artículo «Three Women's Texts and a Critique of Imperialism» de la traductora de Derrida al inglés, Gayatri Chakravorty Spivak (*Critical Inquiry*, # 12, Autumn 1985, pp. 143-161).

¹⁶⁸ Cf. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 26. Lo referente al canibalismo de Andrade como antecedente del calibanismo en Nuestra América, lo abordaré en el siguiente apartado.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁷⁰ Al respecto véase los libros de W. Arens, *El mito del canibalismo. Antropología y Antropofagia* (Tr. Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 1981) y Laënnec Hurbon, *El bárbaro imaginario* (Tr. Jorge Padín Videla, México, FCE, 1993).

únicamente con el sabor y valor nutritivo de la carne humana.

Las polémicas y debates intelectuales de este tipo me resultan hilarantes, sobre todo, cuando se recae en juicios de valor esquizofrénicos y viscerales, dejando al margen de la respuesta cualquier sustancia argumental. Regresaré a Fernández Retamar, quién me parece que en su artículo de 1986, quince años después de Calibán, expone lo que realmente quiso escribir; entre otras cosas, la afirmación de que a él le corresponde la primicia de considerar a Calibán como símbolo de Nuestra América¹⁷¹.

Mi aspiración no es, no fue nunca, presentar la América Latina y el Caribe como una comarca cortada del resto del mundo: una parte que debe ser vista con la misma atención y el mismo respeto que las demás, no como una mera paráfrasis de Occidente [...] No hay más que un mundo donde luchan opresores y oprimidos, y donde estos últimos obtendrán más temprano que tarde la victoria. Nuestra América está aportando sus matices a esta lucha, a esta victoria. La tempestad no ha amainado. Pero en tierra firme ven erguirse los náufragos de *La Tempestad*, Crusoe y Gulliver, a los que esperan no sólo Próspero, Ariel y Calibán, Don Quijote, Viernes y Fausto...¹⁷²

Como se ve, el tono de Retamar es el mismo que pudo haber usado el Che Guevara; el discurso de la vieja izquierda latinoamericana, en 1996, resulta anacrónico: ya no responde a las exigencias de nuestra época. Si tomamos el discurso revolucionario como condición *sin qua non* para la discusión sobre la esencia de Latinoamérica, estaremos siempre inmersos en las tempestades de *La Tempestad*, lugar donde se desarrolla nuestra historia. Si la historia la hacen los oprimidos de Retamar, el esclavo de Césaire, las masas del marxismo, entonces ¿estaríamos hablando o apuntando al fin de la historia?, extravagancia sugerida por un exfuncionario del Departamento de Estado de los Estados Unidos a principios de la década de los noventa¹⁷³. Lo rescatable de la tesis de Roberto Fernández Retamar es la sugerencia que está encaminada a repensar la

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibid.*, p. 159.

¹⁷³ Francis Fukuyama, *El fin de la historia*, Tr. P. Elias, México, Planeta, 1991.

historia, esa que subyace, que se mueve y no vemos, que está detrás de nuestros ojos; la dialéctica revolucionaria del neomarxismo latinoamericano, resaca de cincuenta y seis y sesenta y ocho, ya no funciona para el cambio. Este discurso, visto *a posteriori*, después de fracasos y críticas se convierte en un elemento de sumo valor para reinterpretar el pasado. La vía ya no es la lucha armada. Por eso mismo *La Tempestad* no es sinónimo de revolución, como lo piensa Retamar. La dinámica se altera todos los días y, ahora, podríamos pensar que obedece más a procesos coyunturales, en los que incide la globalización de nuestras vidas. La galaxia macluhaniana sigue dando vueltas, trazando nuestra historia con agua de lluvia, gotas que, como los movimientos de la tierra, van formando círculos inevitables y necesarios; en ella seguirán también Próspero, Calibán y Ariel.

El Calibán actual

Se ha escrito mucho sobre cómo los escritores latinoamericanos han reescrito la historia de América a través de la adopción de la tipología de Calibán, en la que se marca una oposición y resistencia radical al canon literario occidental; el símbolo de Calibán ha sido propuesto como la opción para realizar «la resistencia cultural» ante el «embate» de la cultura dominante y hegemónica en América Latina. Como ya hemos visto, en Calibán no hay resistencia sino venganza, de modo que desde aquí resultaría equivocada la analogía Calibán-América Latina. Esta forma de ver las cosas (Calibán-resistencia-América Latina) puede resultar peligrosa, porque finalmente los habitantes de Nuestra América deben su «pensamiento» a la pluralidad y no a la homogeneidad, de manera que así como puede haber diversidad lingüística, también existen relaciones entre dominados y dominadores, que quizás lo que intenten sea incorporar nuevos elementos culturales a los suyos propios, no en un afán de sincretismo sino con la finalidad de plantear una convivencia paralela.

La literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX debe verse como parte de un proceso global y no aislarla, es decir, no entenderla a partir de los continuos debates entre lo que es Nuestra América y lo que no es Nuestra América, una representada por Calibán y la negación de la relación amo-esclavo, y otra por Próspero y la supremacía de la hegemonía blanca¹⁷⁴. La preocupación no reside en la búsqueda de arquetipos que polaricen Nuestra

¹⁷⁴ Véase el texto citado de José David Saldívar, en el que afirma precisamente que la literatura latinoamericana debe entenderse a partir de los debates entre ambas Américas. pp. 17-20.

América y lo que podríamos llamar Occidente, sino la ausencia de un símbolo que conjugue ambas culturas. Leopoldo Zea escribió en 1971 en su libro *La esencia de lo americano*:

El materialismo como el espiritualismo se encuentran en una América y en la otra. No es privativo de ninguna de ellas. La ambición, el espíritu de conquista, el materialismo de que se acusa a los Estados Unidos es propio de todos los pueblos, es propio de todos los hombres, en una situación histórica determinada¹⁷⁵.

La postura de Zea obedece a las circunstancias temporales que determinan la historia, dicho de otro modo, el hombre en situación. Las interpretaciones sobre *La Tempestad* son producto del momento histórico que se viva y la posible relación de la obra con él. Habla Juan Antonio Ortega y Medina:

La estirpe de los salvajes calibanes se ha multiplicado y el personaje dramático ha sido interpretado... de acuerdo con el tiempo y las circunstancias históricas de los pueblos explotados coloniales, ayer sometidos y hoy liberados, aunque no del todo, de los interesados Prósperos imperialistas.¹⁷⁶

Por su lado, Leopoldo Zea habla de que el intelectual latinoamericano está consciente de la creación de esa nueva realidad:

... altamente conscientes son ya los americanos, estadounidenses y latinoamericanos, que no buscan ser expresión del práctico Calibán o el espiritual Ariel, sino de una mitad que abarque ambos, equilibrándolos, Calibán al servicio de los fines de Ariel; Ariel dando fines a Calibán¹⁷⁷.

Vista veinticinco años después, nos damos cuenta que esta acepción

¹⁷⁵ Leopoldo Zea, *La esencia de lo americano*, Buenos Aires, Pleamar, 1971, p. 13.

¹⁷⁶ Ortega y Medina *op. cit.*, p. 124.

¹⁷⁷ Zea *op. cit.* 101.

de Zea¹⁷⁸ fue más *de jure* que *de facto*. Los intelectuales latinoamericanos de final de milenio insisten en la analogía con Calibán. El colombiano R.H. Moreno Durán en su libro *De la barbarie a la imaginación* escribe:

El verdadero enemigo, en realidad es Próspero, el usurpador, prototipo en la obra de Shakespeare de la burguesía ascendente, ya ostensible en los tiempos de Isabel I y, actualmente, sublimación fiel de las apetencias colonialistas [...] En fin, no somos Ariel-civilización-idealismo, no somos Próspero-predominio-alienación: hemos llegado a ser Calibán, suelo usurpado, hombre en mutación, tal vez «barbarie» [...] Próspero es la civilización ajena, el colonialismo que viene a imponerle patrones y cánones de todo tipo: el primero de ellos el sojuzgamiento de Ariel (el intelectual); el segundo, el otorgamiento de la palabra que es tanto como ofrecer una nueva gradación de conciencia al colonizado [...] Ariel es el intelectual puesto al servicio del poder...¹⁷⁹

¿Y cuál puede ser el origen del calibanismo? Emir Rodríguez Monegal sugiere que éste aparece con Oswald de Andrade y su «Manifiesto Antropófago». El uruguayo refrenda la legitimidad en las palabras del escritor brasileño:

Al atreverse a enfrentar el problema del canibalismo (e implícitamente la imagen de Calibán, que de allí nace) no con vergüenza y evasivas, sino con desafío; De Andrade ha conseguido desplazar la discusión sobre la verdadera naturaleza de la cultura latinoamericana, de la algo solemne y afrancesada atmósfera de Rodó... al contexto vivo e iconoclasta de una verdadera cultura latinoamericana¹⁸⁰.

Monegal afirma que De Andrade descubrió el único camino posible

¹⁷⁸ En el tercer capítulo citaremos un estudio posterior de Zea sobre el tema, en su libro de 1987 *Discurso desde de la marginación y la barbarie*.

¹⁷⁹ Moreno Durán *op. cit.*, pp. 55-60.

¹⁸⁰ Rodríguez Monegal *op. cit.*, p. 26.

para hallar nuestra identidad, en el aniversario del día en que los «caníbales» brasileños se comieron a su primer obispo portugués¹⁸¹; el texto va encaminado a reivindicar aquella figura salvaje que empezó a abandonarse a partir de los *Diarios* de Colón. Prosigue Monegal:

En Mario y Oswald de Andrade, América Latina (la de verdad) había encontrado los más elocuentes defensores de aquel tan desprestigiado héroe, el caníbal, o para llamarlo por su nombre de pila, Calibán. Era una defensa que no necesitaba de ninguna promoción europea para existir y que se basaba en el espíritu cómico y paródico de la cultura latinoamericana. Es una pena que esa verdadera imagen de Calibán, haya tardado tanto en entrar en contacto con la solemne, algo histórica y finalmente falsa imagen producida por aquellos hispanoamericanos que se pintan de negros para mejor continuar pagando tributo a España [en clara referencia a Fernández Retamar]¹⁸².

Podemos concluir dos cosas de la propuesta de Monegal: que puede ser el origen de un estudio a conciencia del *ethos* y *pathos* de Calibán o que, astutamente, quiere tomarnos el pelo. Me inclino por lo segundo.

El Calibán latinoamericano no es *in extremis* el personaje sugerido por Shakespeare en *La Tempestad*; el Calibán que reside en Nuestra América no es aquel ser originario que la habitaba antes de que llegaran los europeos; el Calibán de América Latina es aquel que toma forma y sustancia de la tormenta de tinta que ha sido desparramada sobre su imagen invisible y que nace a partir de las oscilaciones turbulentas de la discusión y la exégesis, en un recorrido largo, doloroso y tempestuoso.

¹⁸¹ *Ibidem*. Rodríguez Monegal utiliza la palabra «caníbales» y no «antropófagos».

¹⁸² *Ibidem*.

III

SOBRE LOS VALORES

Y

LA HISTORIA

To know my deed, 'there best not know myself.

Macbeth, II, 3, 73.

Las interpretaciones de una obra literaria y en particular las analogías que se crean a partir de su génesis, toman el sentido del conjunto de valores que la obra suele proponer, de tal forma que dichas apreciaciones tengan una base sustentable y una razón de ser.

Como lo había mencionado en el segundo capítulo, después de la revisión de los comentarios de algunos intelectuales latinoamericanos sobre *La Tempestad*, lo que me interesa en última instancia no es crear una nueva interpretación sino dar hasta donde las circunstancias me lo permitan, un marco analógico entre *La Tempestad* y las condiciones de la realidad, tanto la de Shakespeare como la nuestra y, de esa manera, al involucrar los dos aspectos, poder acceder a la comprensión del porqué se sigue ensayando y comentando *La Tempestad* en relación con América Latina.

El primer apartado estará dedicado al lugar que Shakespeare ocupa dentro del canon interpretativo y cómo, al pertenecer a esa saga privilegiada de autores, puede trascender barreras tan espesas como el idioma y la tradición cultural e histórica. En el segundo, el planteamiento girará en torno a la moralidad en Shakespeare y las lecturas políticas que se hacen de sus textos. Si revisamos la obra shakespeariana, nos daremos cuenta que la gran mayoría de sus personajes encarnan una serie de valores encasillables dentro de lo que el sentido común interpreta como bueno o malo. En *La Tempestad*, esta posible ambivalencia y, sobre todo, ese sentimiento de identificación con algún personaje en particular es lo que caracteriza el tono de sus interpretaciones.

El tercer y cuarto apartados se ubican más que en la caracterización de los personajes, en el contexto histórico: América Latina como parte del mundo occidental y América Latina como un experimento de Nueva historia. Si bien es cierto que los pueblos al sur del río Bravo tienen características culturales particulares que parten principalmente de un proceso histórico similar, es indudable que en la actualidad esta región geográfica es únicamente una pequeña parte de otra mayor, con la cual está involucrada de manera simbiótica. Por otro lado, el descubrimiento

para los europeos de América, como ya lo he comentado, provocó una profunda crisis ideológica dentro del grupo intelectual del Viejo Continente. *La Tempestad* se presenta entonces como una alternativa para comprender mejor esa realidad: un ensayo de Nueva historia en una isla desierta, utilizando personajes originarios y europeos, y en donde la propuesta es clara y a la vez compleja, la interacción de dos nuevos grupos de seres humanos.

Con el tiempo las circunstancias históricas se han transformado; es entonces cuando surge la pregunta, ¿no será que Shakespeare, en su afán por dar su visión particular del Nuevo Mundo y contribuir de buena manera a una salida a la discusión, la complicó aun más proponiendo nuevos aspectos, quizás hasta la fecha desconocidos, a los que el tiempo les enmendó el calificativo de enigmático? Creo que más de uno podría pensar que sí; tan sólo con preguntarle a sus exégetas.

Shakespeare y el canon

La vigencia de la literatura está enmarcada por las referencias de los lectores y por lo procesos externos en los que el trabajo del escritor es interpretado por otras personas, es decir, las obras literarias se someten invariablemente a la crítica. Para ello es necesario que éstas se ajusten a formas especiales de atención.

El medio por el cual una obra literaria, y por ende su autor, permanece como objeto susceptible de la crítica es el comentario o, dicho de otra manera, la opinión acerca de un texto determinado, que aumenta, disminuye o cambia dependiendo de las variaciones y cambios en la forma de pensar, propias de las convenciones generacionales. Cuando desaparece el comentario puede desaparecer, de igual forma, la actualidad de una obra o de un autor. Sin embargo, aun cuando la obra sea olvidada momentáneamente, olvido que dependiendo del alcance de ésta puede obedecer en muchos casos a periodos prolongados de negligencia, puede ser restituido de acuerdo a la importancia que vuelva a dársele.

El canon interpretativo y las nuevas nociones de lectura aparecen debido al tipo y número de valores que los lectores le atribuyan a una obra literaria y la importancia que esa valoración tenga con nuestra forma de entenderlas y ubicarlas en un contexto. Este tratamiento está

íntimamente ligado a la naturaleza de las fuerzas históricas en la que la obra es leída y escrita. La formación de cánones en la literatura puede originarse más por el impacto del contexto social que por el literario de una obra y, de manera contraria, la literatura puede tener, a su vez, una gran relevancia para la historia. Northrop Frye en su libro *El camino crítico* sostiene que la literatura es parte de un proceso social y por ello la totalidad de éste constituye el verdadero contexto de la misma¹⁸³.

Ahora, la crítica literaria debe formar su propia historia unitaria, no encajarla en el esquema tradicional de la historia sino que forme una nueva, condicionada históricamente pero ubicándose en un eje paralelo a ese proceso. El sentido histórico, como consideró Nietzsche, debe ser pensado como el sentido crítico, como el sentido que la vida emplea para examinarse a sí misma¹⁸⁴.

Las interpretaciones de las obras canónicas a través del comentario son nuevas pero sin deformar los textos, como sucede en el cuento de Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote». El tiempo, categoría indefinible y cuya única metáfora que proyecta una imagen hasta cierto punto representativa es el río de Heráclito, determinará el nuevo comentario, que puede cambiar el sentido de una obra sin cambiarle una sola palabra al texto.

El canon interpretativo motiva un proyecto educacional de reformas y se convierte en instrumento de dominación. Ciertos libros por ejemplo, al reinterpretarse, proponen una serie de sugerencias que indican cuál fue la motivación, consciente o inconsciente, de los autores al escribirlo y en qué medida esta motivación se convierte en voluntad de poder. El canon entonces se vuelve un medio coercitivo que puede influir con firmeza sobre toda una sociedad.

El principio unificador que puede producir una obra literaria -como apunta también Northrop Frye ahora en *El gran código*- debido a las repeticiones de imágenes concretas, para un crítico tendría que ser un principio de forma más que de significado, en otras palabras «ningún libro puede tener un sentido coherente a menos que exista coherencia en

¹⁸³ Cf. Northrop Frye, *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Tr. Miguel Mac-Veigh, Madrid, Taurus, 1986.

¹⁸⁴ Citado por Lionel Trilling en *La imaginación liberal*, Tr. Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Sudamericana, 1956.

su forma»¹⁸⁵. Por eso mismo, un libro no puede tener influencia si no tiene cualidades literarias. Éstas son las cualidades del libro canónico por excelencia, La Biblia, texto que ha tenido una constante y poderosa influencia en la literatura de nuestra era, sobre todo en la tradición anglosajona. Al ser un texto libremente interpretado, La Biblia se presenta en el mundo anglosajón como influencia imaginativa y no como un influjo de formas concretas.

Esa imaginación es la que induce al análisis constante. Wilson Knight, el erudito estudioso de Shakespeare, recomendó un nuevo método interpretativo que requeriría otro tipo de atención. Según Knight, ese nuevo método sería el que normalmente se aplica a los libros canónicos, en los que se supone que todas sus partes están relacionadas entre sí de una manera oculta y que tienen tanto una modalidad espacial como temporal¹⁸⁶. En todo caso, cualquier persona en cualquier lugar y en cualquier momento tiene el derecho a opinar sobre una obra literaria, por lo que siempre habrá algo nuevo y diferente que decir. Ese algo más hace que una obra sea considerada canónica. Habla Frank Kermode en su libro *Formas de atención*:

Por supuesto que se puede disentir sobre el hecho de que no puede decirse la última palabra, pero es difícil suponer que pueda haber un progreso asegurado por la prueba de hipótesis; lo único que estamos seguros es que las insuficiencias del comentario anterior se tornan sorprendentemente obvias para posteriores comentaristas, que no puede haber un consenso simple y perpetuo con respecto a la forma correcta de relacionar la sombra del comentario con la esencia de la obra. Y esto es lo que significa llamar canónico un libro.¹⁸⁷

La autoridad que tiene todo mundo para comentar una obra, como

¹⁸⁵ Northrop Frye, *El gran código*, Tr. Elizabeth Casals, España, Gedisa, 1988, p. 13.

¹⁸⁶ Citado por Frank Kermode en *Formas de atención*, Tr. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1988.

¹⁸⁷ Kermode *op. cit.*, p. 99.

argumenta Kermode, sirve para que cada crítico le atribuya algo de omniscificancia a su exégesis. La convergencia en los juegos interpretativos, o dicho de otra forma, la semejanza entre varios discursos sobre un texto, hace que éste se convierta en canónico. La única regla general común en las obras del canon es su perpetuidad.

Siguiendo con Frank Kermode, la preservación de los trabajos canónicos se consigue a través de la *argumentación*¹⁸⁸, que en muchos casos desaparece porque recibe críticas posteriores y es incapaz de resistirlas. El éxito de la *argumentación* se debe a la supervivencia del objeto y no a la del comentario. Y abundando en la tesis de Kermode, la *argumentación*, que es el alimento del comentario y, por lo tanto de la vigencia de la obra, se enriquecería si el debate trascendiera el simbolismo o la posible vigencia del texto, y contribuyera al establecimiento de discusiones sobre el argumento de la obra; como si se disputara el privilegio de la interpretación, polémica que tendría características milenarias. Ahora, una interpretación eficiente es la evidencia del valor de un texto, ya que las condiciones de significación de este último son las que producen esa evidencia; si son suspendidas las condiciones de significación es imposible que exista una interpretación. Toda obra es susceptible de ser evaluada¹⁸⁹. Ante esto, se presentan tres aspectos de suma importancia en la creación de evaluaciones: la tradición, la aceptación y la reacción.

Como es habitual en una obra canónica, siempre habrá un sinnúmero de interpretaciones que tendrán, inevitablemente, una aceptación o una negación. La opinión sobre cualquier temática tiene un valor preservativo y funciona como fuerza destructora, o es efímera porque carece de fundamentos para sustentarla. La aceptación o el rechazo de una opinión tiende a estar influenciada por la naturaleza, costumbres y, en general, por el contexto que la rodea. Cuando la opinión no logra sustraerse a la violencia de la tradición, los intentos del juicio que se proponen para

¹⁸⁸ El subrayado es mío.

¹⁸⁹ Cf. Ellen Schaubert and Ellen Spolsky, *The bounds of interpretation. Linguistic theory and literary text*, Stanford, California, Stanford University Press, 1986, p. 186. El estudio de Schaubert y Spolsky gira en torno al valor que pueden tener las diversas interpretaciones sobre un texto. A esto le llaman Competencia interpretativa (Interpretative Competence).

llegar a consolidarse como *argumentación*, son en vano. En este caso la opinión no se convierte en conocimiento. El problema puede ser en términos de temporalidad, es decir, que la opinión sobre una obra resulte anacrónica porque su tradición histórica le ha impedido eliminar los prejuicios inherentes a su interpretación.

«La opinión -enfatisa Kermode- es una gran formadora de cánones y no se puede tener privilegiados dentro sin dejar otros fuera, apócrifos. La atención de las comunidades cultas (aunque pertinaz en sus opiniones) que asumen la responsabilidad por la continuación y modernidad del canon se basa naturalmente en los que están adentro, y a los otros se le permite caer bajo la regla de la época, construirse en meramente históricos»¹⁹⁰. Aun así, cuando los cánones niegan la diferencia entre opinión y conocimiento son fácilmente vulnerables. Como no existe ningún punto de vista privilegiado, tanto las opiniones pueden convertirse en conocimiento como el conocimiento en opinión¹⁹¹. Mantener el trabajo canónico en términos vanguardistas pero sin ubicarlo temporalmente es difícil e interminable.

Frank Kermode termina su análisis sobre las formas especiales de atención sosteniendo que las interpretaciones perfectas no existen porque, así como la imperfección humana es propia de sus exégetas, nadie está exento de la condición necesaria del pensamiento, la posibilidad de error, o lo que es lo mismo, la ceguera:

La ceguera es vital y benéfica, pues todas las interpretaciones son erróneas, excepto algunas que, en relación con su propósito final, son de todas maneras buenas [vencer el tiempo]... Tal vez una interpretación perfecta, tal como diría Valéry sobre la realidad pura detendría el corazón. Una buena interpretación es lo que alienta o

¹⁹⁰ Kermode, *op. cit.*, p. 114.

¹⁹¹ En estricto sentido filosófico la opinión sería *doxa* o la apariencia (véase Platón, *La República*, VI) y el conocimiento/argumentación *episteme* o la estructura subyacente e inconsciente que delimita el campo del conocimiento, los modos cómo los objetos son percibidos, agrupados y definidos, y la ausencia total de centro caracterizada por las discontinuidades (véase Michel Foucault, *La palabras y las cosas*). En la diferencia entre *doxa* y *episteme*, está el canon o principio regulador (véase John Stuart Mill, *Lógica*).

permite ciertas formas necesarias de atención¹⁹².

Y de cierta manera estas interpretaciones dependen de la consistencia de cada opinión, y para que la obra no caiga bajo la regla del tiempo lo necesario es continuar la discusión. A final de cuentas lo único que no sería bueno es aquello que pudiera destruir los objetos valorados o el valor que se les ha atribuido, que han logrado que se les otorguen formas especiales de atención, en otras palabras, que residan dentro del canon.

La existencia de los cánones literarios si bien en primera instancia logran crear el interés de los comentaristas, trascienden los límites de la exégesis, transgrediendo el espacio destinado únicamente para la imaginación y la creación. Los cánones contribuyen al origen de la conciencia colectiva y a lo que Harold Bloom llamó en su *Oedipal theory of influence*, «ansiedad de la influencia». La literatura es una de las actividades humanas que tiene conciencia de las complejidades sociales y, por lo mismo, siempre tiene que ver algo con la sociedad. Una obra literaria, al ser resultado de la experiencia estética de un momento histórico, y al ser estudiada en su génesis y conocer las condiciones de su creación, adquiere un valor adicional, porque uno de los elementos de esa experiencia estética es el misterio, el misterio de la influencia.

Lionel Trilling en su libro *La imaginación liberal*, apunta que la circunstancias históricas de una obra literaria o la cuestión del ambiente (la relación del poeta con el medio que lo circunda) es donde se ubica el misterio de la influencia que un escritor ha tenido sobre otro; y la influencia debe entenderse como la infusión de cualquier clase de poder o principio divino¹⁹³. Esa influencia -continúa Trilling- tiene que ver con la transmisión de ideas, que son formulaciones a una situación¹⁹⁴; de igual forma sucede con las modificaciones de una idea existente. Cuando en algún medio las

¹⁹² *Ibid.*, p. 139.

¹⁹³ Trilling *op. cit.*, p. 228.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

situaciones son limitadas, las ideas tienden a repetirse porque tienen también una autonomía limitada. Sin embargo las ideas cambian con el tiempo. Es otra vez el «Pierre Menard» de Borges.

La influencia de las obras literarias en ocasiones se convierte en fuerza civilizadora y unificadora de una sociedad; no limita su flujo a la conciencia idealista sino que la trasciende a una conciencia práctica y manifiesta. Los cánones ya no influyen solamente en los aspectos literarios, también se convierten en un medio de enseñanza confiado y, en ese sentido, una sociedad es civilizada en virtud de lo que el autor o el libro entiendan por vicios y virtudes o por lo bueno y lo malo. Esta idea puede resultar una exageración en la sociedad iberoamericana, pero es exactamente lo que sucedió hasta hace algunos años en la sociedad anglosajona con William Shakespeare.

En Inglaterra, Shakespeare conmociona a los lectores por la capacidad de inmiscuirse en la profundidad de las pasiones humanas y la intensidad con que refleja un contexto que a los ingleses no les es ajeno porque es la historia misma de la vida pública de Inglaterra. Ya John Wain había escrito en la década de los sesentas, «anúnciese una conferencia sobre Donne o Wordsworth, e incluso sobre Fielding o Dickens y el auditorio constará de estudiantes y profesores más unos cuantos bibliotecarios y otros profesionales del libro. Pero si se anuncia una conferencia sobre Shakespeare, el auditorio podría fácilmente reunir a oficinistas, amas de casa, médicos y capitanes de barcos»¹⁹⁵.

La crítica moderna produce constantemente un discurso en el que Shakespeare es el origen de la enseñanza y el espejo que refleja con fidelidad la naturaleza o de, como decía Coleridge, «el corazón de la naturaleza». Sus obras son, asimismo, por su peculiaridad y naturalidad en el uso del lenguaje, un estudio del inglés en sí mismo, como apunta James H. Kavanagh en su artículo «Shakespeare and Ideology»:

To discuss Shakespeare is to discuss the study of English itself. The word «Shakespeare» is less the name of a specific historical figure, than a sign that has come to designate a vaguely defined, but fiercely defended, set of characteristics that function the

¹⁹⁵ John Wain *op. cit.*, p. 11.

touchstone of value for what we commonly call the English literary tradition¹⁹⁶.

Decía Goethe que quien estudiara a Shakespeare estaría enterado de que el poeta inglés había agotado toda la naturaleza humana en todas sus tendencias, alturas y profundidades, y no dejaba nada a la posteridad¹⁹⁷. La obra de Shakespeare como instrumento ideológico trasciende las bases de lo poético y se manifiesta también en las preocupaciones públicas propias de la política, así como en un manual de respuestas a las presiones históricas. Así lo afirma Terence Hawkes en su ensayo «Swisser-Swatter: making a man of English letters», citado en el primer capítulo:

Shakespeare is a powerful ideological weapon always available in periods of crisis, and used according to the exigencies of the time to resolve crucial areas of indeterminacy. As a central feature of the discipline we call «English», his plays form part of that discipline's commitment -since 1870 in a national system of education- to the preservation and reinforcement of what is seen as a «natural» order of things. To talk of a «natural» order of things is of course to accept the limits imposed by the contours of a specific discourse. Such discourse of «knowledge» posits certain set of differences or oppositions, presenting these as «natural» and offering them for a variety of uses in response of historical pressures¹⁹⁸.

¹⁹⁶ «Discutir a Shakespeare es discutir el idioma inglés en sí mismo. La palabra Shakespeare es menos el nombre de una figura histórica específica que un signo que ha venido a designar algo vagamente definido, pero fieramente defendido, complejo de características que funcionan como esquemas de valor para algo que comúnmente llamamos tradición literaria inglesa». James H Kavanagh, «Shakespeare in ideology» en John Drakakis (ed.) *Alternative Shakespeare*, New York, Routledge, Methuen and Co, LTD, 1992, p. 144.

¹⁹⁷ Citado por Jonathan Bate en *op. cit.*, p. 1.

¹⁹⁸ «Shakespeare es un arma de poderosísima fuerza ideológica, siempre disponible en los momentos de crisis, y es usado de acuerdo a las exigencias del tiempo para resolver áreas cruciales de la indeterminación. Como es el papel central en la disciplina escolar que denominamos «Inglés» -desde 1870 en el sistema nacional de educación- para observar y reforzar lo que se ve como orden natural de las cosas. Hablar de un orden natural de las cosas es, por supuesto, aceptar los límites impuestos por los contornos de un discurso específico. Dicho discurso de conocimiento establece una serie de diferencias y oposiciones, presentándolas como naturales y ofreciéndolas para la variedad de usos en respuesta a las presiones históricas». Hawkes *op. cit.*, pp. 43-44.

En 1994 Harold Bloom publica *The western canon*, texto en el que realiza un estudio profundo y agudo sobre las oscuridades de lo que él ha llamado el canon occidental¹⁹⁹. El libro inicia con un capítulo titulado «Shakespeare, Center of the canon».

Para Harold Bloom, Shakespeare y Dante son el centro del canon debido a que sobresalen en agudeza cognoscitiva, energía lingüística y en el poder de su invención. En estos términos, Shakespeare es el que se queda como alfez de la cultura occidental. Nadie mejor que él puede evidenciar con tal vigor lo que Bloom llama la psicología de la mutabilidad²⁰⁰.

Y es en Falstaff en el que Shakespeare logra una lección clara de poesía, la forma de hablar a los demás. Falstaff, personaje que tiene deuda con Chaucer, es con quien el bardo adquiere la aptitud de la imaginación escrita: crea a un hombre fuera de las palabras, un viejo infeliz, idiota y desagradable, según los calificativos de Shaw, que encarna al mismo tiempo valores antitéticos, por un lado el reconocimiento de lo familiar y, por otro, el de lo extraño. Igualmente que Próspero en *La Tempestad*, Falstaff es uno de los personajes más enigmáticos de Shakespeare.

Habiendo pasado por el análisis de Falstaff, Bloom se cuestiona entonces si Shakespeare ha creado la referencia necesaria dentro de los límites de la literatura. Lo primero que hace es hablar acerca de una presentación de *La Tempestad* en Sofía, Bulgaria. Cuenta Bloom que la versión búlgara de la obra fue, para una amiga de él que había ido a verla, un verdadero éxito en cuanto a montaje. La obra se presentó como una farsa y el público búlgaro que había ido a verla salió descontento porque ellos identificaban a Shakespeare con lo clásico o lo canónico. Amigos y estudiantes, prosigue Bloom, que han visto a Shakespeare en cualquier idioma siempre están a la expectativa de que Shakespeare los represente arriba del escenario. De esta forma, Dante es el poeta de los poetas, así como Shakespeare es el poeta de la gente; cada uno es universal, sin embargo Dante es poco accesible para la gente común, para las personas terrenales.²⁰¹

¹⁹⁹ Harold Bloom, *The western canon*, Harcourt and Brace Company, 1994. Existe ya la traducción al español: Harold Bloom, *El canon occidental*, Tr. Demián Alou, Barcelona, Anagrama, diciembre de 1995.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 49.

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 51-52.

La exuberancia shakespeareana es el punto de ruptura entre la lingüística y las barreras culturales. La libertad doctrinal y moral en Shakespeare mitigan la transferencia cultural y hacen que se convierta por el mundo de la literatura lo que Hamlet es para el dominio imaginario de los caracteres literarios: un espíritu que penetra cualquier lado herméticamente sellado²⁰². Shakespeare en Harold Bloom es el poeta que va a las instancias últimas, que produce una obra que oscila entre el conocimiento y la sensibilidad:

If you read and reread Shakespeare endlessly you may not get to know either his character or his personality, but you certainly learn to recognize his temperament, his sensibility, his cognition.²⁰³

Ante la capacidad para inferir, a través del poder de su fantasía, Shakespeare -el canon occidental- es alterado y utilizado como medio político.

Bloom sostiene que lo canónico siempre será intercanónico porque las emanaciones del canon no resultan de la propuesta de un solo autor por sí mismo, sino que son un avance que se da por una contienda artística, en la que la influencia tiene mucho que ver. En el caso de Shakespeare, no es él solo, sino que son Shakespeare y Milton, Shakespeare y Montaigne, Shakespeare y Molière. El poder de la literatura proviene de las victorias en esas contiendas²⁰⁴. Por supuesto las victorias llegan debido a ciertos secretos, como lo menciona Harold Bloom más adelante:

Part of the secret of Shakespeare's canonical centrality is his disinterestedness... is almost as free of ideology as are his heroic wits: Hamlet, Rosalind, Falstaff. He has no theology, no metaphysics, no ethics, and rather less political theory than is brought to him by his current critics. His sonnets show that he

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ «Si usted lee y relee a Shakespeare hasta la eternidad, quizás no llegue a conocer su carácter o su personalidad, pero sí su temperamento, su sensibilidad, su conocimiento». *Ibid.*, pp. 52-53.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 55.

was hardly free of the super ego, unlike Falstaff; hardly transcendent, unlike Hamlet at the end; hardly of perpetual command of every perspective relevant to his own life, unlike Rosalind.²⁰⁵

Shakespeare nos da la sensación de un vacío cosmológico y aparece nuevamente como centro del canon. Desde el punto de vista de la retórica, a decir de Bloom, no hay panoplia más aterradora que la metáfora que él hace de la existencia²⁰⁶. Parte de la intención de Harold Bloom en *The western canon* es combatir las políticas culturales; éstas, de izquierda y derecha, destruyen la crítica y, consecuentemente, la literatura. Lo que hace Shakespeare es proporcionar lo multicultural aprehendiendo el universalismo de todas las lenguas, para evitar los manoseos de la política sobre los ideales.

La creación de imágenes en virtud de la inteligencia y la imaginación, que se concentra en los límites de la maldad y la torpeza como diría Hegel, contempla sus propios caracteres como trabajo artístico y los hace libres de sí mismos²⁰⁷, los hace libres para escribirse a sí mismos. Este es un fenómeno que antes de Shakespeare no se encontraba.

La universalidad es la propiedad fundamental del valor poético. Hay pocos escritores de estas características en el mundo occidental, Shakespeare, Cervantes, Dante. Bloom termina su capítulo:

Shakespeare with Don Quixote, continues the center of the Canon for more general readers. Perhaps we can go further; for Shakespeare we need a more borgesian term than universality. At

²⁰⁵ «Parte del secreto de la centralidad canónica de Shakespeare es su desinterés... es casi como la libre ideología de sus creaciones heroicas: Hamlet, Rosalina, Hamlet. No tiene teología ni metafísica ni ética y mucho menos la política teórica que le es asignada por sus críticos recientes. Sus sonetos muestran que difícilmente estaba alejado del super yo, a diferencia de Falstaff; difícilmente trascendente, no como Hamlet al final; y difícilmente dirige cada perspectiva relevante de su propia vida, a diferencia de Rosalina». *Ibid.*, p. 56.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 60.

²⁰⁷ Citado por Harold Bloom, *ibid.*, p. 70.

once, no one and everyone, nothing and everything, Shakespeare is the western canon²⁰⁸.

«Un término más borgeano que la universalidad», categoría de difícil acceso en particular cuando el término abarca todo. Lo cierto es que la obra shakespeareana no tiene un origen específico, su genesis se está formando todos los días. Tomar a Shakespeare como el centro del canon occidental, como lo explicó Harold Bloom, no se trata de una hipérbole ni de una falacia; en términos concretos, tendríamos que acudir a la gente que lo lee en ese momento y preguntarle sus impresiones. Lógicamente es imposible. La huella de Shakespeare queda marcada en todas partes, trasgrede las barreras culturales y se ubica como el primer autor propio de Occidente, del Atlántico al Índico y del Egeo al Pacífico. Las costas latinoamericanas también fueron alcanzadas por la resaca shakespeareana, y fue con una obra que ni siquiera se ubica dentro de las consideradas «maestras» del poeta inglés: *La Tempestad*.

La metáfora, la moralidad y la lectura política

Conforme pasa el tiempo, las obras clásicas (que, a decir de Italo Calvino, son aquellas que nunca leemos sino que releemos) son las que finalmente empiezan a independizarse de su propia realidad, esto es, los personajes de un *clásico* abandonan su función en la obra y se adaptan a un sinnúmero de situaciones distintas a las suyas, de tal forma que se convierten en parte de nuestra vida imaginativa porque nos son familiares. Se trata, sin duda, de una manifestación de lo limitado del ser humano.

Y para ejemplificar una realidad, ante la incapacidad e impotencia en la que se encuentra inmerso el hombre para expresarla gramaticalmente, su intención por «adornar el lenguaje con vistas a complacer» o

²⁰⁸ «Shakespeare, con Don Quijote, continúa siendo el centro del canon cada vez para más lectores. Quizás podamos ir más lejos; para Shakespeare necesitamos un término más borgeano que universalidad. Al mismo tiempo, ninguno en cada uno, nada en todo. Shakespeare es el canon occidental». *Ibid.*, p. 75.

«disfrazarlo con vistas a persuadir»²⁰⁹, se recurre a la metáfora o a la alegoría. En un sentido literario abierto, la metáfora es un uso alusivo del lenguaje, comúnmente en una forma imaginaria o narrativa, en la que una cosa que no es ni concreta ni abstracta, *sugiere* o *implica*, a través de la apariencia, la conducta, proceder o naturaleza de otra cosa. La sugerencia es sólo una mínima parte de la concepción de la metáfora. Ésta se caracterizará por la presencia de tres nociones: la *sustitución* de la expresión literal por una metafórica, la *comparación* o *similitud* porque toda metáfora se funda en la analogía y la *interacción*, ya que funciona «como la perspectiva recíproca de dos órdenes de cosas»²¹⁰. La alegoría se entiende, por su lado, como «una historia hecha toda entera de metáforas»²¹¹, representación simbólica de ideas abstractas, que nos dará la imagen de una figuración metafórica.

Aristóteles en el primer libro de la *Retórica* había observado que toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles y que ésta se hallaba sobre las cosas y no sobre el lenguaje, de ahí que la pensemos visualmente²¹². En todo caso, sigue Aristóteles, «el juicio sobre el gusto metafórico se centra en si la metáfora es adecuada o no»; y es probable que sean inapropiadas porque pueden ser «ridículas, grandiosas o teatrales en demasía»²¹³. Para que una metáfora sea adecuada debe de corresponder con justeza a la cosa significada²¹⁴.

Jorge Luis Borges en su ensayo «La metáfora» comenta que todas las afinidades íntimas necesarias como ensueño-vida, sueño-muerte, ríos-

²⁰⁹ Cf. Juan Rivano, *Perspectivas sobre la metáfora*, Chile, Editorial Universitaria, 1986, p. 30. Rivano propone tres razones por las que recurrimos al empleo metafórico del lenguaje, incluyendo las dos mencionadas. La tercera es «comparar con vistas a nombrar lo que no tiene nombre».

²¹⁰ Cf. Juan Rivano *op. cit.*, p. 59.

²¹¹ *Ibid.*, p. 93.

²¹² Citado por Jorge Luis Borges en «La metáfora», *Ficcionario*, edición de Emir Rodríguez Monegal, México, FCE, 1985, p. 310.

²¹³ Citado por Juan Rivano en *op. cit.*, p. 18.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

vidas que transcurren, se han conjeturado a lo largo de tres mil años desde que fue compuesta *La Iliada*²¹⁵. Así, hay una cantidad limitada de afinidades entre las cosas esenciales de la vida, lo que limita igualmente el número de metáforas. Esto quiere decir que el conjunto de experiencias auténticas de un hombre, en relación con sus explicaciones o imágenes, es reducido.

Ahora bien, la asignación de metáforas, que puede construir en un momento dado un mundo alegórico, puede dividirse en dos aspectos, el simbólico y el de la personificación, ambos determinados por modos de pensamiento que se mueven en diversas direcciones, entre el mundo material e inmaterial, pero siempre dentro de los dos grandes polos de la aprehensión humana: lo bueno y lo malo. Y sin embargo, la metáfora o la alegoría no representan un mundo moral ni espiritual, ni son la esencia de la personificación o el simbolismo.

Bernard Spivack en su libro *Shakespeare and the allegory of evil* realiza precisamente un estudio sobre las alegorías morales en Shakespeare, pero parte de la elaboración de metáforas a raíz de la convención medieval que se tiene de éstas, una inexactitud para Spivack. Es un error concebir la metáfora como un modo de pensamiento o como una expresión inventada por el espíritu cristiano²¹⁶.

Como el simbolismo inherente a una metáfora no es ni bueno ni malo, al ser también objeto y emblema, sugiere a la vez muchos significados dentro de él. *La Divina Comedia*, por ejemplo, es un poema alegórico porque sus personajes y acciones en los tres mundos, mientras retienen su existencia literal, tienen además como símbolos otros niveles de significado. Un símbolo es un símil que crea una equivalencia entre lo sensible y lo insensible o dicho de otra manera, un punto de referencia que se mueve de lo general a lo particular o de lo primero a lo último y viceversa²¹⁷.

²¹⁵ Borges, «La metáfora», p. 310.

²¹⁶ Bernard Spivack, *Shakespeare and the allegory of evil. The history of the metaphor in relations to his major villains*, New York, Columbia University Press, 1958, p. 98.

²¹⁷ *Ibidem*. Es importante, sin embargo, señalar las diferencias existentes entre la metáfora y el símil. «La metáfora -dice Aristóteles- no es más que un símil al que hemos suprimido la palabra (o palabras) para expresar la comparación». La diferencia

En el caso de la personificación, ésta -comenta Spivack- no es a final de cuentas un símil que envuelva una equivalencia sino una metáfora que arroja una transformación; se trata siempre de una imagen sensible creada por la imaginación humana para poder materializar lo que es inmaterial o darle vida a lo que es inanimado²¹⁸. La ventaja de las metáforas alusivas a la personificación es que suelen no estar limitadas por sí mismas, por lo que las analogías oscilan en todas direcciones.

El problema con la creación de metáforas, que por otro lado también ayuda a algunas doctrinas para expresarse gramaticalmente traducándose en lenguaje metonímico, es que se caracterizan muchas veces por la impotencia intelectual inherente a sus explicaciones; esto hace que, como el canon, tarde o temprano la metáfora utilizada se marchite o se desvanezca (metáfora muerta) y deje pasar a la metáfora original, que de todos modos tendrá la intransigencia como peculiaridad²¹⁹.

En ese sentido, la carencia de solidez argumental hará que esa metáfora,

la hace tomando como ejemplo las frases «Aquiles es como un león» y «Aquiles es un león». La primera es un símil y la segunda una metáfora. El símil posee dos significados, uno absurdo y otro metafórico. Éste último recibirá el nombre de símil elíptico. Al respecto, comenta Juan Rivano: «Si hay correspondencia entre símil y metáfora -en el sentido de que a cada símil corresponde una metáfora y a cada metáfora un símil- ésta no consiste en la correspondencia que resulta de la pura abreviación. Cuando en lugar de decirle a uno que nos asquea: '¡Usted es como un cerdo!' le espetamos (como en efecto lo hacemos) '¡Usted es un cerdo!' no estamos abreviando... Estamos diciendo lo mismo en ambos casos, pero no en el sentido de que en el segundo meramente ahorramos palabras. La diferencia de la metáfora respecto de la elipsis reside en que la metáfora tiene dos significados y que, esencialmente, obra combinando esos significados. '¡Usted es como un cerdo!' emplea el significado de '¡Usted es un cerdo!' con un atavío que, aunque resulta ostensiblemente falso, tiene un efecto mortal del que carece el mero símil» (Rivano *op. cit.*, p. 84). En última instancia, la diferencia entre la metáfora y el símil, reside en la escasa fuerza de símil debido a su similaridad universal. En este sentido, en el plano de la metáfora es más extenso que el plano del símil. (*Ibid.*, p. 91.)

²¹⁸ *Ibidem.*, p. 99.

²¹⁹ Cf. Northrop Frye, *El gran código*, p. 80. K. Burke en su libro *Grammar of Motives* habla acerca de un proceso de «olvido» en la desaparición de la metáfora

cuando sea trascendida, se convierta en un mito porque ya no es la referencia original; aun así, existieron una serie de razones que la hicieron ser la imagen adecuada para simbolizar o personificar una situación, que hacen que siga teniendo cierta vigencia -quizás de tipo histórico-, no por su actualidad sino por su participación dentro de todo el ritual alegórico que hubo alrededor de esa realidad. Y como es sabido, el carácter del mito, oscuro, indistinguible, confuso, misterioso en su origen, ejerce un fuerte poder sobre nosotros sin que lo sepamos y adquiere, finalmente, tanto en su forma como en su estructura, una visión artística²²⁰. La sucesión de mitos se convierte en mitología y la metáfora como mito en obra artística. Habla Northrop Frye:

La función más importante de la mitología consiste en mirar hacia afuera las operaciones de la naturaleza misma, es un desarrollo cultural posterior... una mitología unificada es un poderoso instrumento de autoridad y coerción sociales, y en consecuencia se utiliza como tal²²¹.

La personificación, que forma parte del mito, es uno de los medios que utiliza la metáfora para crear todo un sistema alegórico alrededor de

original, pero -así mismo-plantea la fórmula para la recuperación de esa metáfora: «El lenguaje se desarrolla por extensión metafórica... se toman las palabras del mundo corpóreo para aplicarlas por analogía al incorpóreo, invisible e intangible; con el paso del tiempo lo corpóreo es *olvidado* [el subrayado es mío] y sólo sobrevive su extensión metafórica, incorpórea... El poeta, revirtiendo el proceso, restablece la situación original, mediante una extensión metafórica hacia atrás... a este artificio para 'volver a lo arcaico' damos el nombre de 'metonimia'» (Citado por Juan Rivano en *op. cit.*, pp. 49-50). Para Burke el olvido desaparece cuando se reactualizan los contextos originales, en que las palabras comenzaron a significar, a través de un supuesto, es decir, reubicar la existencia de la «metáfora muerta». Esquemataría la tesis de Burke de la siguiente forma:

Metáfora---Olvido---Supuesto---Reactualización---Metáfora

²²⁰ Véase al respecto el libro de Alex Aronson, *Psyche and symbol in Shakespeare*, Indiana University Press, Bloomington/London, USA, 1972.

²²¹ Frye, *El gran código*, p. 76.

una obra. Entonces, siguiendo el argumento anterior, los dramas u obras morales (*moralities*) pueden ser alegorías si dramatizan metáforas que aluden a las condiciones morales y espirituales de la vida humana. Aquí es cuando aparece el enfrentamiento entre vicios y virtudes, que son parte de los otros juegos de una obra. Los personajes de las obras literarias son portadores de una sucesión de valores que se sugieren al lector y, dependiendo del sistema de costumbres de una sociedad, que no es otra cosa que la común exigencia social, los lectores interpretarán esos valores como vicios o virtudes, como lo malo y lo bueno.

El vivir en una sociedad hace que los hombres actúen siguiendo reglas tácitas que expresan valores, y lo hacen no por conveniencia sino porque esas reglas nos dicen cómo es el mundo²²². Y esta forma de proceder de una sociedad hace que cuando se lea una *morality* nos demos cuenta de que en ella existe una confrontación arquetípica, que dependiendo de lo que uno entienda por el Bien y el Mal, se catalogarán los vicios y las virtudes de los personajes. Las actividades de ambos grupos de figuras antitéticas, que en último término representan un conflicto invisible y subjetivo en el seno del alma humana, construyen lo que comúnmente se llama drama moral.

La virtud y el vicio se articulan de tal forma que desplazan la confrontación a un entramado de intrigas, que no cambia las características de la obra como *morality*, ni la reciedumbre de cada lado. Este choque de fuerzas está relacionado con la concepción cristiana del Bien y del Mal. El cristianismo contribuye al conflicto aportando que la vida humana es concebida siempre en movimiento, cuya dirección determina sus juicios y virtudes. El mejor ejemplo es *La Divina Comedia*, arriba el cielo, abajo el infierno, por un lado la vileza y la infamia y por otro la beatitud y la bienaventuranza. A partir de esta concepción polarizada, la trama, o como dirían los anglosajones, *the plot* de una obra moral, presenta a través de formas y acciones visibles, una historia invisible del alma humana de acuerdo con la formulación cristiana. Pero independientemente de la atribución de vicios y virtudes a partir de un esquema establecido, como es el caso del cristiano, cada fragmento de la acción de una obra, incluso los pasajes cómicos, tiene su propia confrontación, su causa y efecto; es

²²² Véase el «Prefacio» y la «Introducción» del libro de Fernando Escalante Gonzalbo, *Ciudadanos Imaginarios*, México, El Colegio de México, 1993, pp. 13-53.

decir, el conflicto es el detonador de toda obra dramática²²³. Así, los hechos, que son esas formas y acciones visibles, en palabras de Ortega y Gasset «la piel de la historia», son la parte superior de todo un entramado que subyace al texto y es donde, al final, se debate su propio desenlace.

Por otro lado, dentro de las metáforas de una *morality* existe todo un aparato de interpretación que caracteriza no la alegoría moral en general sino la intención didáctica de esa alegoría; así refleja la intención de su origen y es cuando la obra moral se presenta como una enseñanza, una moraleja²²⁴. No cuestionar lo bueno ni lo malo sino entender lo que en el fondo el autor quiso decir. Pero, a fuerza de ser sinceros, la propuesta de Spivack, que si bien puede aplicarse al lenguaje poético, resulta estéril en relación con el lenguaje descriptivo, como lo apunta Northrop Frye en la finalización de su consideración sobre la metáfora:

En el lenguaje descriptivo, las metáforas son una especie de obstáculo, debido a su ambigüedad. La definición precisa y exacta, hasta donde las palabras puedan describirla, constituye un ideal descriptivo, y el axioma descriptivo: «[...] querer decir muchas cosas en realidad significa no querer decir nada» encaja bastante bien en ese contexto. La situación es algo diferente en la redacción metonímica, donde la versatilidad de una palabra como forma, idea, substancia, ser o tiempo, puede ser la clave de todo un sistema de pensamiento. Y es completamente diferente a la poesía, donde el axioma no se aplica en absoluto²²⁵.

Y es esta última forma a través de la comedia la que, para Spivack, tiene la mayor posibilidad de crear propuestas polarizadas²²⁶. La sátira es el mejor arma del moralista, la risa suaviza su ferocidad, maquilla su sermón;

²²³ Cf. Spivack *op. cit.*, p. 103.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Frye, *El gran código*, p. 80.

²²⁶ Spivack *op. cit.*, p. 118.

la sátira de las *moralities* es el mejor signo de la producción literaria²²⁷. La virtud en una comedia es solemne, el vicio sardónico e indecente. Todo el cuerpo alegre de la comedia es abastecido por el vicio y se ve como júbilo inocente; en él, la levedad de una fuerza aparentemente inocua, como puede ser la música, es el signo positivo de la virtud ausente²²⁸. La comedia del drama moral es en pocas palabras para Spivack una *Comedia del mal*. La farsa, la sátira, todo el recorrido de la alegría de la comedia desde la indecencia hasta el conocimiento escindido, procede de una concepción tradicional sobre el vicio, y su carácter conductista, que marca las obras morales, tiene sus raíces en la teología y la psicología de la Edad Media²²⁹.

El significado del desarrollo desde el punto de vista histórico no concierne al hecho de que el vicio en la escena llegue a ser moralmente seductor; concierne al hecho de la personificación de vicios, porque su vitalidad cómica y dramática llega a ser teatralmente fascinante. De ahí las paradojas de las obras alegóricas, anticipadas por Shakespeare y Milton, en las que la producción teatral se encuentra en el polo opuesto de la intención ética. En éstas lo dramático es superior al vicio; tanto hay vicios y virtudes que dominan la escena, como los hay que dominan la conciencia. Todos los elementos de la comedia y de la sátira están concentrados en las manos del vicio y toda la energía y vicisitudes de la trama arrancan de las actividades viciosas²³⁰.

Las personificaciones morales aparecen en la escena con la figura de seres humanos, pero la similitud no va muy a fondo: son meramente partes elementales de la vida moral humana, pero como elementos solos no tienen una moral particular en sí mismos, son únicamente categorías inertes sin ningún tipo de valor. La existencia, el drama de nuestro vivir, es la inquietud que domina al hombre antes de la expresión estética, del pensamiento y de la actuación de la ley moral. El Mal, como escribió Enzo Paci en su prólogo a *¿Qué es metafísica?* de Heidegger, es una categoría

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Recuérdese la rapsodia de las sirenas en *La Odisea*.

²²⁹ *Ibid.*, p. 121.

²³⁰ *Ibid.*, pp. 122-126.

que no tiene realidad propia, es lo que le falta al Bien para ser Bien²³¹.

La humanidad, como la representación del hombre, está sujeta a todos los impulsos morales que pertenecen a la naturaleza humana y a la sociedad; se mueve entre la avaricia y la generosidad, la pobreza y la riqueza, la envidia y la bondad, es decir, rasgos de carácter y peculiaridades que entran dentro del código de la ética cristiana²³². En ese sentido, el Diablo, quien en la religión católica es el padre del Mal, tiene sólo un papel posible y es un activo participante de la trama de una *morality*. Desde el punto de vista homilético, el Diablo sirve para mostrar el origen de todos los vicios, el personaje que encarna los siete pecados capitales. En las llamadas obras misteriosas, el Diablo es tradicionalmente la figura que provoca la risa por sus apariciones fantásticas, obscenidades y actitudes grotescas. Spivack continúa con su discurso y sentencia contundentemente la muerte del diablo:

The moralities wanted a homiletic showman and satirist -a nimble trickster, dissembler, and humorist- on the side of evil; and the traditional stage of Devil, besides suffering the disqualification of his nonallegorical nature, had none of this talents. As far as the allegorical drama is concerned, therefore, the Devil is dead²³³.

²³¹ Enzo Paci, «Prólogo» a Martin Heidegger, *¿Qué es metafísica?*, Tr. Xavier Zubiri, Argentina, Editorial Siglo Veinte, p. 10.

²³² Spivack, *op. cit.*, p. 126.

²³³ «Las *moralities* quieren a un actor homilético y satírico -un ágil embaucador, hipócrita y humorista- del lado del Mal; y la escena tradicional del Diablo, además de sufrir la descalificación de su naturaleza no alegórica, no tiene ninguna de estas aptitudes. En relación con el drama moral, el Diablo está muerto». *Ibid.*, p. 132. En *Hamlet*, cuando el príncipe de Dinamarca persuade a los cómicos para que representen ante el Rey «El asesinato de Gonzago», dice que hasta al diablo le es posible manifestarse de manera agradable: «Voy a hacer que esos cómicos representen delante de mi tío algo parecido al asesinato de mi padre. Observaré su semblante, le sondaré hasta la médula, y por poco que me altere, sé lo que me toca hacer. El espíritu [del padre] que he visto bien podría ser el diablo, pues que al diablo le es dado presentarse en forma grata», *Hamlet*, II, 2. La escena ha sido tomada por los teóricos de la «metaficción» como el origen de ésta, el teatro dentro del teatro.

La muerte del Diablo y la ausencia de una connotación alegórica simplemente porque existe una descalificación apriorística en relación con su posible moralidad, hacen que los vicios tengan una relación con él hierática y doctrinal, más que genética. El Diablo es la contraparte de Dios. Así como Descartes no cuestionaba la existencia de Dios, nosotros no lo hacemos en relación con la moralidad del propio Dios; el Diablo entra en la misma categoría. Dios es bueno porque sí y el Diablo es malo porque sí, no hay posibilidad de discernir entre sus vicios y virtudes simplemente porque uno sólo tiene virtudes y cualidades y el otro sólo vicios y defectos.

Las apariciones del Diablo en una obra dramática son apasionadas, y éstas emociones hacen que se le tenga por un personaje moral, pero el nivel de su moralidad está en un lugar distinto al de nuestra realidad. Por eso, el Diablo puede ser bueno o malo arriba de un escenario o solamente en un texto literario. Si el Diablo y sus vicios no están incluidos en las obras morales, entonces recordamos que los vicios son malos.

La palabra vicio, que en general tiene una connotación moral, puede adquirir un significado dramático dependiendo de la fuerza que le imprima el protagonista; en el sentido de la moralidad tradicional, la palabra vicio es ordinariamente un apelativo de la personificación moral²³⁴.

El vicio demuestra en último término -concluye Spivack- que el carácter tangible de una *morality* desde el punto de vista teatral, su trama monolítica, los personajes y sus personalidades, su parafernalia técnica, dibujan sustantivamente la vida y motivan la fuerza desde el complejo intangible de sus concepciones homiléticas²³⁵. Pero más allá del carácter homilético del vicio, éste se interpreta de acuerdo a la moral individual de cada uno, que se convierte en una forma de interés social, esto es, la moralidad es una construcción colectiva y, por lo tanto, la orientación del vicio y de la virtud estará determinada por una noción de poder, que a su vez es el origen de la naturaleza del orden político.

El mundo que habitamos es un espectáculo y su moralidad no es más que el maquillaje de los hombres de acción. Ya Conrad había escrito: «El aspecto ético del mundo nos sume finalmente en innúmeros, [en] crueles y absurdas contradicciones, donde parecen extinguirse los últimos

²³⁴ *Ibid.*, p. 138.

²³⁵ *Ibid.*, p. 150.

vestigios de la fe, de la esperanza, del amor y hasta de la razón misma»²³⁶. La intención de esta representación es provocar temor, dolor, odio, compasión, afecto pero nunca desesperación. Y son visiones que representan por sí mismas una finalidad moral. Nosotros somos los escultores y estetas de tales pasiones.

Pero hablemos de Shakespeare.

Hay autores cuyas obras alguna vez funcionaron en una sociedad como fuerza unificadora y conciliadora, e incluso como método de enseñanza histórico o mecanismo civilizador. Tal es el caso de Homero en Grecia, Goethe en Alemania, Molière en Francia y Shakespeare en Inglaterra. Siendo así la dinámica, un pueblo se mantiene unido en relación con su concepción de lo que es vicioso y lo que es virtuoso. Allan Bloom en su ensayo «Filosofía política y poesía» rechaza radicalmente esta postura y argumenta que «el constante retorno a un gran libro o autor en los que se tiene absoluta confianza ha desaparecido y el resultado es no sólo una vulgarización del estilo de vida sino también una atomización de la sociedad misma»²³⁷. Para Bloom, el caso particular de Shakespeare puede tener todavía cierta vigencia como fuente de educación en la sociedad inglesa, pero no se puede usar ya en estos momentos como una forma de educación moral y política «sobre la base de sus obras dramáticas como las interpreta la nueva crítica»²³⁸, cuya función principal es recuperar la figura de Shakespeare como un agente permanente de la educación del mundo anglosajón, pero no el único²³⁹. Podemos aceptar un juicio de valor sobre la obra de

²³⁶ Citado por Jan Kott en *op. cit.*, pp. 403-404.

²³⁷ Allan Bloom, «Filosofía política y poesía» en *Gigantes y enanos*, Tr. Alberto L. Bixio, Argentina, Gedisa, 1991, p. 54.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Juzgue el lector. Reproduzco textual un cable de la agencia de noticias ANSA titulado «Maestros ingleses se revelan (sic) contra Shakespeare»:

LONDRES, 31 de julio de 1992 (ANSA).- Los docentes ingleses están rebelándose seriamente [en] contra de las disposiciones que colocan a Shakespeare en todas las (sic) partes. El ministro de Instrucción (Educación) de este país... hace tres años incluyó el estudio de la producción de Shakespeare como materia en los programas oficiales. Ahora los docentes

Shakespeare, darnos cuenta de que ese juicio está sustentado en la experiencia y exhortamos a seguir estudiando a Shakespeare, pero nunca el aprendizaje resultante estará basado en ese juicio, que puede no ser el nuestro²⁴⁰.

Lo cierto es que los textos shakespearianos siempre han sido lo suficientemente seductores para que se haga de ellos una interpretación política, porque prácticamente todos sus dramas se ubican en un marco político en el que sus principales héroes son gobernantes, señores o amos que de manera invariable están inmersos en el ejercicio del poder. Podemos pensar que la poesía es lo antitético a la política y que cuando un artista involucra aspectos políticos en su obra resulta sospechoso porque puede tratarse de un arma ideológica, pero sabemos que Shakespeare debió de conocer perfectamente la política de su época, porque de otra manera hubiera estado imposibilitado para unir el encanto de las pasiones a la agitación de la vida pública.

La vida de Shakespeare, al estar en constante contacto con la nobleza política y al mismo tiempo con los estratos últimos de la naturaleza humana, hicieron que su poética se mostrara involucrada con su época y trascendiera su marco temporal, es decir, la íntima relación que existió entre los vicios y virtudes de sus personajes y la sociedad y formas de vida de la Inglaterra isabelina. Y fue así porque los vicios y las virtudes se definen en términos políticos ya que la sociedad civil y sus leyes determinan lo que está bien o mal. El carácter de la vida de un hombre está necesariamente influido por el régimen político que vive.

Es probable que la intención de Shakespeare haya sido retratar su conocimiento sobre la política, en realidad una visión muy balanceada de lo que fue el régimen inglés de los siglos XVI y XVII. Quizás su manera de exhibir la política tenía detrás un designio pedagógico y, sobre todo, la

centes ingleses se están rebelando seriamente en contra de esas disposiciones y lo hacen con decisión, solicitando que *Hamlet* y *Julio César* sean quitados de los programas de examen al menos para los jóvenes de menos de 14 años. La acusación que lanzan es la de «Imperialismo cultural» [«y esto, sin duda, merece un explicación[s]»]. Al principio los profesores obedecieron y una encuesta efectuada por el *Sunday Times* demostró que Shakespeare fue estudiado intensamente desde 1989 hasta hoy; seis profesores de cada diez le dedicaron el doble de tiempo que en el pasado a profundizar en las más importantes tragedias del poeta. (*El Nacional*, México, sábado 1 de agosto de 1992)

²⁴⁰ Cf. Frye, *El gran código*, p. 16.

posibilidad de toma de conciencia acerca de las condiciones teóricas y prácticas que existían en Inglaterra. Muchas veces es necesaria que ésta enseñanza provenga de un poeta, como lo apunta Allan Bloom:

Lo político suministra el marco dentro del cual puede desarrollarse todo lo que es humano; lo político fomenta las pasiones más interesantes, de ahí que el dramaturgo que desea presentar al hombre de la manera más perfecta elija generalmente a héroes políticos. A causa de su libertad artística, el poeta puede pintar sus figuras de manera característica (al verse menos trabado por rasgos fortuitos) de lo que puede hacerlo un historiador²⁴¹.

Al existir diversidad de épocas y lugares en la obra de Shakespeare, existe también una gran variedad de virtudes y de vicios. Esa analogía nos muestra que hay una afinidad entre la existencia de esos valores y el ejercicio del poder. Siempre existirá una doble moral, la de los súbditos y la de los gobernantes, así como la propia de cada individuo, que muy probablemente resida en el inconsciente, pero cuya presencia es permanente como un constante deseo por violar la interdicción, es decir, pasarse al bando de los vicios.

Hay que saber distinguir entre la moralidad y la política²⁴², pero también entender la forma cómo se relacionan, porque una ciencia política que no abarque los fenómenos morales es incompleta, así como un arte que se base en la pasión de la justicia es trivial²⁴³; y Shakespeare lo hizo antes de que se separarán ambos aspectos, pero no sin dejar obras misteriosas, cuya oscuridad hace que su moralidad resulte ambigua. Es el caso de *La Tempestad*.

La interpretación dada a través de los años a la última obra de Shakespeare ha sido a partir de una lectura política, que por un lado depende de una cuestión de poder y, por otro, obedece a aspectos morales. El caso de Calibán, por decir el lugar común de la obra, es significativo. Al ser un pequeño monstruo rojo y feo, una especie de prófugo de la

²⁴¹ Allan Bloom, *op. cit.*, p. 59.

²⁴² Distinción hecha ya por Maquiavelo.

²⁴³ Allan Bloom, *op. cit.*, p. 61.

escoria o los estratos infernales, es asociado a la barbarie y al salvajismo o, en su defecto, puede despertar compasión e interpretársele como mártir, víctima, explotado, marginado, etcétera.

Lo que tiene *La Tempestad* es precisamente que la variedad de valores, entendidos como vicios y virtudes, es amplísima, en algunos casos polarizada, es decir que se manifiesta únicamente en uno de los dos extremos confrontados, como Sebastián y Antonio o Miranda y Ferdinando pero, sobre todo, como valores que lejos de ejemplificar con nitidez uno de los límites del carácter humano, los proyecta con ambigüedad sobre sus personajes. Tal es el caso de los personajes principales de la obra: Próspero, Calibán y Ariel.

¿Cuáles son los valores que hacen de *La Tempestad* una alegoría de la realidad latinoamericana? ¿Será que los vicios y las virtudes que sugieren los personajes tempestuosos encajan como anillo al dedo en la dinámica de América Latina en relación con Occidente? ¿Por qué la intelectualidad latinoamericana identifica a Próspero con el Mal y a Calibán con el Bien, siendo que la europea anglosajona es contraria? Los valores de los personajes de Shakespeare siempre estarán determinados por el contexto político que se viva cuando se lea *La Tempestad*, esto es, las lecturas responden a una cuestión de perspectiva.

¿Próspero vicioso o virtuoso? Me parece que antes de atribuirle cualquiera de estas características sería prudente definir primero si el duque suplantado de Milán encarna valores o antivalores. El sistema de valores morales -determinados en términos de poder- para que pueda ser contrapuesto y representar una antítesis es necesario que sus elementos se sitúen en el mismo nivel y, en *la Tempestad*, ni Ariel ni Próspero ni Calibán se ubican a la misma altura, por lo tanto la interpretación de los vicios y virtudes de Calibán que, como había dicho, pueden resultar evidentes, no pueden contraponerse a los de Próspero. El antivalor no quiere decir ausencia de valor, sino que se debe interpretar negativamente: las virtudes y vicios de Calibán son inversamente proporcionales a los de Próspero; no es la virtud sino la antivirtud, no es el vicio sino el antivicio. Es la referencia dentro de los números imaginarios: el antivalor como la raíz cuadrada de -1 ²⁴⁴.

En sentido estricto, Próspero ocuparía el papel de Diablo o Dios de la

²⁴⁴ Recuérdese la sustitución de X en la ecuación $X^2+1=0$. La raíz cuadrada de -1 no tiene solución alguna; es el mismo caso del antivalor, que puede tener una representación gráfica pero no una definición concreta y explícita porque es la parte negativa de los valores y que, por lo menos en el mundo sensible, no existe.

escoria o los estratos infernales, es asociado a la barbarie y al salvajismo o, en su defecto, puede despertar compasión e interpretársele como mártir, víctima, explotado, marginado, etcétera.

Lo que tiene *La Tempestad* es precisamente que la variedad de valores, entendidos como vicios y virtudes, es amplísima, en algunos casos polarizada, es decir que se manifiesta únicamente en uno de los dos extremos confrontados, como Sebastián y Antonio o Miranda y Ferdinando pero, sobre todo, como valores que lejos de ejemplificar con nitidez uno de los límites del carácter humano, los proyecta con ambigüedad sobre sus personajes. Tal es el caso de los personajes principales de la obra: Próspero, Calibán y Ariel.

¿Cuáles son los valores que hacen de *La Tempestad* una alegoría de la realidad latinoamericana? ¿Será que los vicios y las virtudes que sugieren los personajes tempestuosos encajan como anillo al dedo en la dinámica de América Latina en relación con Occidente? ¿Por qué la intelectualidad latinoamericana identifica a Próspero con el Mal y a Calibán con el Bien, siendo que la europea anglosajona es contraria? Los valores de los personajes de Shakespeare siempre estarán determinados por el contexto político que se viva cuando se lea *La Tempestad*, esto es, las lecturas responden a una cuestión de perspectiva.

¿Próspero vicioso o virtuoso? Me parece que antes de atribuirle cualquiera de estas características sería prudente definir primero si el duque suplantado de Milán encarna valores o antivalores. El sistema de valores morales -determinados en términos de poder- para que pueda ser contrapuesto y representar una antítesis es necesario que sus elementos se sitúen en el mismo nivel y, en *la Tempestad*, ni Ariel ni Próspero ni Calibán se ubican a la misma altura, por lo tanto la interpretación de los vicios y virtudes de Calibán que, como había dicho, pueden resultar evidentes, no pueden contraponerse a los de Próspero. El antivalor no quiere decir ausencia de valor, sino que se debe interpretar negativamente: las virtudes y vicios de Calibán son inversamente proporcionales a los de Próspero; no es la virtud sino la antivirtud, no es el vicio sino el antivicio. Es la referencia dentro de los números imaginarios: el antivalor como la raíz cuadrada de -1^{244} .

En sentido estricto, Próspero ocuparía el papel de Diablo o Dios de la

²⁴⁴ Recuérdese la sustitución de X en la ecuación $X^2+1=0$. La raíz cuadrada de -1 no tiene solución alguna; es el mismo caso del antivalor, que puede tener una representación gráfica pero no una definición concreta y explícita porque es la parte negativa de los valores y que, por lo menos en el mundo sensible, no existe.

obra, con una aparición determinante dentro de ella, como detonante de la trama, etcétera, pero con la ausencia de una connotación moral que lo sitúe en lo bueno o en lo malo, como virtuoso o vicioso. Próspero en *La Tempestad* está más allá del Bien y del Mal.

Calibán por su lado, sí encarna valores que, de acuerdo con la perspectiva individual de cada lector, se interpretarán como vicios y virtudes. En la sociedad anglosajona se ve a Calibán como un monstruo, representante de la barbarie (y por lo mismo opuesto a la idea de civilización); como un salvaje que intentó violar el honor de Miranda y el traicionero que organiza una rebelión en contra de su amo, quien le ha dado de comer y enseñado su lenguaje. En la intelectualidad latinoamericana, Calibán es el personaje explotado y marginado, malo y feo, que si reacciona exhibiendo viciosamente su carácter no es por su culpa sino se trata de una respuesta instintiva y natural a la sumisión y subordinación; entonces, Calibán, el caníbal, el negro, el indígena, el bárbaro, Viernes²⁴⁵, Canek, Espartaco, Tupac Amaru, Toussaint Louverture, Martin Luther King, Juan Pérez²⁴⁶ o como quiera que se le llame, no es así por debilidad propia, sino que su carácter ha sido forjado por terceros, los auténticos viciosos cuyas celadas han ocultado el engaño y la embustería. Habla Northrop Frye:

In *The Tempest*, a comedy so profound that it seems to draw the hole masque into itself, Stephano and Trinculo are comic humors and Caliban the antimasque figure, and the group shows the

²⁴⁵ Véase el texto de Horance Anthony Morris, *The influence of the mill. Carlyle west indian debate on four victorian novelists*, tesis de Doctorado, Howard University, 1987. Morris afirma que los escritores ingleses describieron las Indias Occidentales, partiendo del estereotipo de Calibán, como fue el caso de Daniel Defoe.

²⁴⁶ Recuérdese *Casa de campo* de José Donoso: «Adriano no lo veía a él, a Juan Pérez. En consecuencia no existía. Al ignorarlo, Adriano Gomara no era más que la encarnación de un juicio moral que desde el centro de cualquier ideología y desenmascarándolo, condenaba y rechazaba su vileza, porque había comprado la librea de lacayo tal como estaría dispuesto a comprar lo que quisiera de quien estuviera dispuesto a vender, y a su vez venderse». (Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 299.)

transition very clearly. The main theme of the masque involves gods, fairies, and personification or virtues; the figures of the antimasque thus tend to become demonic, and dramatic characterization begins to split into an antithesis of virtue and vice, god and devil, fairy and monster.²⁴⁷

Ariel, personaje que representa la levedad transita entre lo sensible y lo ininteligible, entre lo terrenal y lo etéreo; su hogar se localiza en el aire y en lo intangible, pero su vida está subordinada a lo sensible, a lo material, a Próspero. Ariel, pues, sin caer en el idealismo rodoniano es, en el más profundo sentido platónico, el filósofo, la conciencia de los que están tanto en el mundo sensible como en el inteligible, pero cuya característica principal es la ausencia de compromiso con ambos mundos.

Shakespeare escribe *La Tempestad* en 1611. La diferencia relativa que existe entre esa fecha y 1492 hizo que la intelectualidad latinoamericana asociara a los personajes de la obra, tanto con los habitantes originarios de América como con los colonizadores. La analogía ha trascendido al siglo veinte y ahora Calibán es Latinoamérica y Próspero el llamado mundo occidental. Los valores de Calibán, que en un momento dado pudieron ser el detonante de la metáfora con Nuestra América, se han transformado, gracias a las interpretaciones, en la moralidad de América Latina y en la de Occidente. Calibán tiene peculiaridades que en un momento dado le permitirían parecerse a el mundo Occidental, así como Occidente tiene ciertas características que no les son ajenas a América Latina.

América Latina, el occidente de Occidente

Fernand Braudel, el imprescindible historiador francés, dijo al final de su

²⁴⁷ «En *La Tempestad*, comedia tan profunda que parece dibujar toda la mascarada en sí misma, Esteban y Calibán son humoristas y Calibán la figura de la «anti-máscara», y el grupo exhibe una transición muy clara. El tema principal de la máscara envuelve a dioses, hadas y personificaciones de virtudes; las figuras de la antimáscara llegan a parecer demoniacas, y la caracterización dramática empieza a deslizarse a la antítesis de la virtud y el vicio, Dios y el Diablo, hadas y monstruos». Northrop Frye, *Anatomy of criticism. Four essays*, New Jersey, Princeton University Press, 1957, p. 290.

vida «Brasil me hizo inteligente»²⁴⁸. La frase, más que un epitafio, puede considerarse en testimonio de lo que implicó para Braudel su vivencia brasileña. Su confrontación con la otredad y tenerla inevitablemente en cuenta, no excluyó la necesidad constante de asumir una actitud comparativa, partiendo de la similitud de categorías y valores existentes, en este caso, entre las realidades brasileña y francesa.

Por lo que toca a Latinoamérica como unidad, como espacio geográfico y región cultural específica, ésta obtiene su connotación y sentido en oposición con la perspectiva de Occidente o mundo occidental. En sentido estricto, el límite divisorio que tradicionalmente se ha marcado entre América Latina y el llamado mundo occidental es una creación del mismo Occidente. Aun cuando algunos teóricos la ubiquen como un concepto en expansión cuyo desplazamiento define con claridad los límites de la confrontación Occidente-Oriente²⁴⁹, es difícil definir técnicamente las fronteras entre los dos mundos porque ambos estratos culturales son movibles en sí mismos²⁵⁰; no podemos hablar de una producción

²⁴⁸ Citado por Alan Rouquié en *América Latina. Introducción al extremo Occidente*, Tr. Ministerio francés encargado de cultura, México, Siglo XXI, 1989, p. 12. Asimismo existen algunas otras frases célebres de Braudel en relación con América: «¿América no es la explicación fundamental de Europa? ¿Acaso Europa no ha descubierto, inventado América y celebrado el viaje de Colón como el mayor acontecimiento de la historia?... América es el hacer de Europa... Europa tuvo pacientemente que reconstruir a su imagen y semejanza para que empezase a responder a sus deseos». Expresiones citadas por Leopoldo Zea en *La integración latinoamericana como prioridad*. Texto pronunciado en la Conferencia Latinoamericana de integración organizada por la COPPAL en Lima, Perú, el día 6 de diciembre de 1990.

²⁴⁹ Como es el caso de Roberto Fernández Retamar. Véase su artículo «Nuestra América y Occidente» en *op. cit.*, pp. 36-57.

²⁵⁰ Daniel Lerner define el Occidente como una sociedad movable que se distingue por su alta capacidad para identificarse con los aspectos del desarrollo. Lerner llama a esa identificación empatía. Escribe Stephen J. Greenblatt: «Daniel Lerner defines the West as a 'Mobile society', a society characterized not only by certain enlightened and rational public practices but also by the inculcation in its people of a «mobile sensibility» so adaptive to change that rearrangements of the self-system is its distinctive mode». Stephen J. Greenblatt, «Improvisation and Power», *Literature and society*, ed. Edward W. Said, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1980, p. 57.

cultural homogénea de Occidente u Oriente, sino más bien heterogénea y diversa²⁵¹.

Lo que nos interesa no es la confrontación entre los europeos y los no europeos sino entender que esos límites, aparentemente claros y concretos, son una bruma indeleble que sin razón alguna proyecta una imagen polarizada, una muestra de retórica discursiva donde van implícitas categorías tan dispersas como las de identidad o legitimidad, cuyos objetivos son justificar la imposición y el predominio. Por eso la separación, que se nos muestra como complementariedad, es únicamente un discurso para legitimar la tradición histórica de cada uno. Cada país tiene distintos valores y éstos son utilizados para crear la idea de una identidad occidental como superior en comparación con una cultura no occidental, que fortalece la permanencia de su hegemonía cultural tanto afuera como adentro, de tal manera que legitima *a priori* su posición en el orden jerárquico. La discusión, en nuestro caso, se da entre Europa y los Estados Unidos y Latinoamérica; el problema principal es la imagen distorsionada de la proyección de sus realidades, aspecto íntimamente relacionado con la ubicación que se le ha dado a cada una en contraposición con la otra.

Pero, ¿qué es Occidente? Si bien podemos hablar de un concepto resbaladizo y por momentos abstracto, es, como todas las categorías racionales, un producto del hombre, particularmente de los historiadores y filósofos, que abarca todo un sistema de valores propios a ciertas culturas que históricamente se han convertido en un conjunto social de predominio y que, a su vez, crean un objeto susceptible de manipulación ideológica. Numerosas definiciones de Occidente se han hecho, por ejemplo, Leopoldo Zea en 1958 escribió: «llamo mundo occidental u Occidente al conjunto de pueblos que en Europa y en América, concretamente los Estados Unidos de Norteamérica, han realizado los ideales culturales y materiales de la modernidad que se hicieron patentes a partir del siglo XVI»²⁵². Arnold Toynbee, por su lado, considera a

²⁵¹ Recuérdese «la conquista de oeste» norteamericano, en el que la complejidad del flujo y reflujo de los aventureros y gambusinos estadounidenses hacia territorio indio, para comerciar con ellos, impedía el establecimiento de una línea fronteriza entendida como «borderline». El término que se utilizó ante la imposibilidad de crear un límite entre el territorio indio y blanco fue el de «borderland».

²⁵² Leopoldo Zea, *América en la conciencia de Europa*, México, 1955, p. 8.

Occidente sólo como una parte de Europa y un concepto análogo a Modernidad: «El Occidente es apenas el borde de Europa... Sin embargo, esa pequeña minoría de la humanidad concentrada en un rincón del continente venció el océano, y además colonizó todos los espacios del mundo que se hallaban despoblados a principio de la Edad Media»²⁵³.

Ambas afirmaciones corresponden a dos posturas distintas en las que, abundando un poco, puede hallarse un hilo conductor. Los ideales culturales y materiales de la modernidad de los que habla Zea serían en teoría -entre otros- conceptos tan diversos y ambiguos como civilización, democracia, independencia o desarrollo. Sin embargo, hay dos que están asociados íntimamente a lo que Norbert Elias llama «proceso de la civilización»: la construcción del Estado y la aparición del individuo como valor cultural y configuración social.²⁵⁴ Ambas creaciones no son ajenas a los países del llamado «tercer mundo», particularmente a América Latina, sino que también les son propias. Es decir, el proyecto político, económico y social que implica el Estado moderno y la aparición del individuo son fenómenos visibles y constatables en los países latinoamericanos. Entonces, retomando la idea de Toynbee, el proyecto de vida occidental más que «vencer el océano» desbordó al continente europeo y se manifestó en las regiones del mundo colonizadas por Europa. Es cierto que Toynbee exagera al decir que estaban «despobladas» porque es una afirmación que lleva implícita un trasfondo colonialista, tan extremado como pensar que los indígenas, negros o habitantes originarios de esas regiones no existían y eran parte del paisaje; sin embargo es importante ubicar la presencia de los reoquicios del proyecto de vida occidental y cómo éstos contribuirán a la conformación de América Latina como idea.

Particularmente, la noción de Occidente que plantearé en los siguientes párrafos tiene que ver con una manera peculiar de comportamiento, íntimamente ligada a lo que Norbert Elias llamó «cambios estructurales de larga duración»²⁵⁵, en otras palabras, a las formas de comportamiento que se consideradan típicas del hombre civilizado. En Norbert Elias, los

²⁵³ Arnold Toynbee, *México y el Occidente*, Tr. Mariana Frenk, México, Antigua Librería Robredo, 1956, p. 24.

²⁵⁴ Cf. Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Tr. Ramón García Cotarelo, Madrid, FCE, 1987.

hombres de Occidente o civilizados son aquellos que han sido sometidos a un proceso civilizatorio individual, es decir, han adoptado una serie de pautas de comportamiento que van desde cómo comer con tenedor en la mesa hasta la forma de desnudarse para ir a la cama²⁵⁶. No se trata, por otro lado, de afirmar que estas formas humanas de conducta son más adelantadas que otras ni que el concepto «civilización» sea el más deleznable de todos. No hay un juicio de valor implícito. El concepto «civilización» en Elias se refiere tanto al grado alcanzado por la técnica como al tipo de modales que rigen una sociedad, al desarrollo del conocimiento científico, las ideas religiosas o las costumbres²⁵⁷. Es decir, ejemplos tan sencillos como los tipos de vivienda o el modo de preparar y mantener los alimentos (es cierto, con peculiaridades específicas y generalidades necesarias: refrigerador, estufa, etc.).

Hay una serie de juicios que marcan las diferencias entre lo «civilizado» o «incivilizado». Eructar en la mesa es condenado tanto por una familia de clase media de Noruega como por una de clase baja de la Ciudad de México. La sensación de incomodidad que produce el eructo es -según Norbert Elias- uno de los síntomas del proceso de civilización²⁵⁸, por lo tanto una de las características del «hombre occidental».

Todas aquellas particularidades que atribuimos a la civilización, esto es, máquinas, descubrimientos científicos, formas estatales, etc, etc., son testimonios de una cierta estructura de las relaciones humanas, de la sociedad y de un cierto modo de organizar los comportamientos humanos.²⁵⁹

La presencia en América Latina de rasgos occidentales tan trascendentes, como puede ser la presencia de la formas de organización social y política (Estado, individuo, religión), o triviales, como llevarse la comida a la boca con el tenedor y no con el cuchillo, hacen que Latinoamérica

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 47-49.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 105.

²⁵⁹ *Ibidem.*

esté dentro del proceso de civilización y de cierta manera lo promueva («ningún hombre viene civilizado al mundo»). Esta acepción de Occidente es la que seguiremos a partir de ahora: el proceso civilizatorio como un parangón del mundo occidental.

Edward W. Said, en su excelente estudio sobre el orientalismo, propone que la oposición entre Oriente y Occidente, además de ser una cuestión de perspectiva (en un mundo redondo, ¿dónde está el oriente y dónde el occidente?) es una invención europea, en la que el Oriente ha sido tomado desde la antigüedad como un lugar exótico y romántico²⁶⁰. El libro de Said viene a colación porque la idea que tienen los «occidentales» sobre el Oriente, es similar a la que se tiene sobre América Latina.

Explica Said que el Oriente es una de las imágenes más recurrentes del otro y que particularmente ayuda a Europa (u Occidente) a definirse a sí misma, es decir, es su imagen, idea, personalidad, o experiencia contrastante. El Oriente es una parte integral de las civilizaciones y culturas europeas²⁶¹ y el orientalismo un estilo de pensamiento basado en la distinción ontológica y epistemológica hecha entre Oriente y Occidente. Entonces, al igual que Occidente, el Oriente es también una idea que tiene historia, tradición de pensamiento y vocabulario que le ha dado una realidad y una presencia en y para el Occidente²⁶².

En el caso del orientalismo -dice Said-, es particularmente más valioso considerarlo como un signo del poder de la Europa atlántica sobre el Oriente y no como un discurso sobre el Oriente, que es como se demanda en el mundo académico²⁶³. Es la hegemonía cultural o el resultado de ella, la que le da al orientalismo durabilidad y expansión. En general para los estudiosos occidentales sobre el Oriente, la historia del orientalismo se articula y adquiere consistencia a partir del lugar que ocupa en relación con la cultura dominante que la rodea. Si este mundo ha llegado a ser accesible y hasta cierto punto comprendido para el ciudadano occidental

²⁶⁰ Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, p. 1.

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 1-2.

²⁶² *Ibid.*, p. 5.

²⁶³ *Ibid.*, p. 6.

en la actualidad, perdiendo sus características de mito, es porque ha sido ubicado cerca de Occidente²⁶⁴, tan cerca que quizás la mejor opción sería borrar esos límites que hacen que exista el orientalismo, como lo expone Said más adelante:

But what I should like also to have contributed here is a better understanding of the way cultural domination has operated. If this stimulates a new kind of dealing with the Orient, indeed if it eliminates the «Orient» and «Occident» altogether, then we shall have advanced a little in the process of what Raymond Williams called the «unlearning» of «the inherent dominative mode».²⁶⁵

Pero en la medida en que ese proceso de «olvido» (*unlearning*) no se lleve a cabo, las culturas no occidentales serán ubicadas o en la periferia, como lugares satélites, o como puntos aislados ubicados en el extremo Occidente, como sugiere Alain Rouquié²⁶⁶. En América latina sucede algo similar.

Roberto Fernández Retamar comenta en su artículo «Nuestra América y Occidente», siguiendo la tesis de José Luis Romero, que América fue el «primer territorio metódicamente occidentalizado»²⁶⁷, esto por los múltiples elementos culturales que llegaron de Europa y que fueron adoptados de inmediato por los habitantes originarios. En este sentido, siguiendo con Said y tocando tangencialmente la idea de Edmundo O'Gorman, América fue inventada, haciendo la analogía con el proceso que se dio en el mundo oriental. El Oriente -dice Said- fue orientalizado porque no sólo fue descubierto que era oriental sino que también pudo

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁶⁵ «Pero en lo que me gustaría también contribuir aquí, es a un mejor entendimiento en el modo de cómo el camino de dominación cultural ha operado. Si éste estimula un nuevo orden para tratar el Oriente, realmente si éste elimina Oriente y Occidente al mismo tiempo, entonces habremos avanzado un poco en el proceso que Raymond Williams llama 'olvido' del 'modo dominante'». *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁶ Véase el libro citado de Rouquié.

²⁶⁷ Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 38.

ser hecho oriental a partir de la perspectiva de Occidente²⁶⁸. En el caso de América como idea ocurre lo mismo; más que occidentalización -como propone Fernández Retamar- hablaríamos de una americanización de América, porque no sólo le fue asignado su nombre a partir de la distinción geográfica, sino también es una creación que obedeció a intereses en los que intervinieron elementos tan complejos como la necesidad de reconstruir filosóficamente la identidad europea y, sobre todo, la reubicación de Europa dentro del orden jerárquico debido a la exigencia de insertar a América en él. En ese sentido, el hecho de asignarle los calificativos «Nuevo Mundo» y «Viejo Mundo» es sintomático. Para que un «mundo» sea considerado como «nuevo» debe de haberse inventado o mínimamente transformado. El mundo prehispánico tuvo su transformación a través del mestizaje, un proceso de «larga duración» con características sincréticas en el que intervinieron patrones culturales tan opuestos como los europeos y los precolombinos, prevaleciendo los primeros -en mayor porcentaje- en la América Latina actual (religión, organización social y política, estructura económica, etc.)

Pero, ¿por qué americanización de América? Cuando Colón llega a las costas de la isla que llamaría San Salvador, la idea de América todavía no existía. Era únicamente un territorio continental que albergaba diferentes pueblos con sus respectivas peculiaridades culturales. El punto cero, es decir, el primer contacto entre las culturas denominadas prehispánicas y el mundo europeo es el desembarco de Colón en San Salvador, acontecimiento que marca la «fecundación» de América; ésta nace años después, con Vespucci y Waldseemüller, cuando el mundo prehispánico agoniza y muere, no sin antes dejar su retoño a la posteridad: el continente americano.

El proceso de creación de un nuevo continente trasciende su connotación meramente geográfica y, como apunta Edmundo O'Gorman se «individualiza desde un punto de vista moral e histórico»²⁶⁹. Por un lado, el reconocimiento de las culturas indígenas como parte de la historia universal, debido a la aceptación de que las características físicas de los indígenas americanos eran las mismas que las de los europeos, asiáticos y africanos; asimismo, que descendían de Adán «y podían beneficiar del

²⁶⁸ Said *op. cit.*, p. 12.

²⁶⁹ Cf. Edmundo O'Gorman, *La invención de América*, México, FCE, 1993, p. 147.

sacrificio de Cristo»²⁷⁰; pero, por lo mismo, no quedaban fuera de la concepción jerárquica de la la historia hierática y al «haber permanecido al margen de la enseñanza del Evangelio los indios no habían podido realizar la `verdadera´ humanidad»²⁷¹. Esta reducción de los indígenas al último estrato del orden jerárquico, sirvió como legitimación a los europeos para iniciar el proceso de americanización de América, entendiéndose éste como un intento de realizar otra Europa en América y como la condición necesaria para motivar su invención, supuesto ya planteado por Edmundo O´Gorman:

La consecuencia de la reducción de esas culturas [americanas] a sólo la esfera propia de la sociedad natural fue que el ser *sui generis* que hoy se les aprecia quedó cancelado como carente de significación histórica «verdadera» y reducido a la nula posibilidad de recibir los valores de la cultura europea; a la posibilidad, en una palabra, de realizar en América otra Europa, y ése fue el ser, por consiguiente, con el que, en el orden moral, fue inventada aquélla.²⁷²

Americanizar significa someter el conjunto de valores culturales pertenecientes al mundo prehispánico; si seguimos la tesis de O´Gorman, «mundo» significa «porción del orbe terrestre providencialmente asignada para la habitación del hombre»²⁷³; así, América es literalmente un Nuevo Mundo, por su inserción inédita como una parcela de la realidad universal. Un Nuevo Mundo que tuvo que americanizarse para justificar en última instancia su aparición geográfica y designación como categoría nueva. Entonces americanizar es evangelización, poblamiento, mestizaje, sometimiento, colonia, independencia y otros acontecimientos que pertenecen a un nuevo orden de ver las cosas y una dinámica distinta. América nace en el siglo XV y a partir de ahí empieza acrecer, en un

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 150.

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² *Ibid.*, p. 151.

²⁷³ *Ibidem.*

intento por crear un «mundo nuevo» a imagen y semejanza del mundo europeo.

Serge Gruzinski en su libro *La colonización de lo imaginario* propone al igual que Retamar una occidentalización, no hispanización, de América que tuvo su origen en una fascinación por Occidente, es decir, aparte de la imposición de un régimen colonial o el establecimiento de un proceso de cristianización, lo realmente profundo y que de una manera u otra explican la «irresistible influencia» occidental sobre los indígenas fue la transformación de lo invisible en lo concreto. Gruzinski habla de «la evolución de la representación de la persona y de las relaciones entre los seres, la transformación de los códigos figurativos y gráficos de los medios de expresión y de transmisión del saber, la mutación de la temporalidad y de la creencia y la redefinición [en general] de lo imaginario y de lo real en que los indios fueron destinados a expresarse y subsistir, forzados o fascinados»²⁷⁴.

Ahora bien, en nuestros días vivimos lo que ha solido llamarse la crisis de valores del mundo occidental, un momento de angustia en el que Occidente se ve obligado a repensarse como cultura, que en palabras de Spengler es «la única tierra en camino de la plenitud»²⁷⁵, y en general, como proyecto histórico. A decir de Gilles Lipovetsky «el Occidente vive la construcción de un nuevo código de conducta ubicado en los parámetros del hedonismo, el espectáculo y el consumo»²⁷⁶, en donde las relaciones humanas desintegran las voluntades de poder y crecimiento.

Ya el historiador inglés Arnold Toynbee, hace cuarenta años, había advertido que la civilización occidental estaba siendo puesta a prueba,

²⁷⁴ Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, Tr. Jorge Ferreiro, México, FCE, 1993, pp. 289-270.

²⁷⁵ Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, Tr. Manuel G. Marente, «Proemio» de José Ortega y Gasset, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 25.

²⁷⁶ Gilles Lipovetsky, *Le crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1994.

en algo que él llamó «cambio de marea»²⁷⁷. Según Toynbee, el mundo no occidental empieza a reaccionar en contra de Occidente, que le ha impuesto su economía, su política y su cultura. Me parece que Toynbee acierta en exponer la crisis de valores del mundo occidental, pero la reacción de la que habla, esa resistencia cultural existente en los países llamados del «Tercer Mundo», no es una oposición de tipo anti-occidental sino, por el contrario, las demandas que muchas veces hacen las sociedades tradicionales indígenas, por ejemplo, o en general las minorías, son exigencias que van encaminadas a que se marque una línea de respeto en relación con sus propios valores culturales, pero también que el Estado haga un esfuerzo mayor para incorporar a esas comunidades, quizás aisladas, incomunicadas y sin participación en la vida pública, a una dinámica general, más amplia, de corte occidental (educación, salud, vivienda).

La crisis es parte de Occidente mismo, no porque exista una segregación cultural en dos conjuntos sociales, sino porque dentro del mismo seno del concepto «Occidente», y todo lo que éste implica, existe una fragmentación y una falta de capacidad para entender la otredad dentro del mismo mundo occidental. La confrontación sería entonces Occidente contra Occidente; una contienda cuyo marco es su propio concepto; entonces, el «cambio de marea» de Toynbee, proyecta su crisis no como una cuestión cualitativa sino cuantitativa. La marea del mundo occidental no cambia su rumbo, lo que cambia es su densidad. Se ve en la necesidad de incorporar adecuadamente, esto es solucinando exigencias y demandas, nuevos elementos a la dinámica occidental, que un última instancia están asociadas al proceso de construcción del Estado moderno.

La necesidad de coherencia con su propio discurso ha orillado al mundo occidental a regresar a su verdadero objeto histórico en el sentido spengleriano, la cultura o culturas, que tienen su carrera vital predeterminada, limitada en lugar y tiempo y que caerá inevitablemente en decrepitud. Spengler escribió: «El medio por el cual concebimos las formas muertas es la ley matemática. El medio por el cual comprendemos las formas vivientes es la analogía»²⁷⁸. Esta frase, que más adelante nos llevará a entender la relación de *La Tempestad* con Latinoamérica, nos sirve para proyectar una de las metáforas que con

²⁷⁷ Toynbee, *op. cit.*, p. 24.

²⁷⁸ Spengler *op. cit.*, p. 26.

más claridad reflejan la necesidad de entendimiento del mundo occidental: el espejo. La única forma de comprendernos a nosotros mismos, como apunta Spengler, es la inmersión en un mundo comparativo, para lo cual utilizamos la analogía, en el que finalmente nos demos cuenta que las afinidades son tan semejantes que ya no se parecen sino que se proyectan, nos vemos en el otro. El espejo como metáfora ha sido recurrente para entender y confrontar realidades²⁷⁹; el que nos interesa es el estudio clásico de Richard Morse, *El espejo de Próspero*.

En 1982, el historiador norteamericano Richard Morse publica su ensayo *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo*²⁸⁰, en clara alusión a *El mirador de Próspero* de Rodó, pero trasladando la connotación, ya no es Próspero en «la torre de marfil», sino viéndose y reconociéndose en el otro. Morse estudia el proceso de crecimiento de dos proyectos culturales paralelos, el español y el anglosajón, ambos occidentales e impuestos en la colonización de América. Ese proyecto occidental particular, como lo fue el español, se mantuvo por varios años, teóricamente *in crescendo*, pero articulando una serie de formulaciones de tipo filosófico y científico que estarían destinadas a la construcción «de una nueva realidad histórica apartir de una base ideológica modesta».²⁸¹

Los orígenes del programa occidental se remontan al siglo XII después de Cristo, cuando los cambios sociales existentes motivaron la aparición de una nueva dinámica:

Estos cambios requerían una nueva lógica y una nueva ciencia que, en el largo y a veces irregular curso de su formulación, llegaron a asumir acentos racionalistas y universalistas que hoy se asocian con las características distintivas de la civilización occidental.²⁸²

²⁷⁹ Como los libros *El salvaje en el espejo* de Roger Bartra y *El espejo enterrado* de Carlos Fuentes.

²⁸⁰ Richard Morse, *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo*, Tr. Stella Mastrangelo, México, Siglo XX, 1982.

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

²⁸² *Ibid.*, p. 29.

De esta forma, Morse hace todo un recorrido al proceso de articulación del proyecto occidental -que tiene un origen grecorromano- pasando por la tradición escolástica de los siglos XII y XIII a la «subsiguiente desintegración y a los desenlaces revolucionarios de los siglos XVI y XVII», en los que la coyuntura de los distintos Estados-Nación se fragmenta en porciones culturales disímiles que con el tiempo construirán tradiciones completamente diferentes. En el caso de Iberoamérica, su tradición -como apunta Morse- es estrictamente ibérica y no católica o mediterránea, de tal forma que esquemas meramente occidentales como liberalismo y democracia, en Iberoamérica no interactuaron directamente sino aislados. Escribe Morse: «Si en Angloamérica la coexistencia de ambos ha llevado adelante la antigua dialéctica-orden, en Iberoamérica fueron integrados a la dialéctica aún más antigua entre cálculo del poder y bien común, entre la política como arte o ciencia y el Estado como incorporativo y tutelar»²⁸³. Como se ve con el tiempo, el proyecto moderno iberoamericano resultó incoherente ideológicamente hablando y ha originado que Latinoamérica sea vista no como autóctona sino como absoluta.

Sin embargo -dice Morse- el mundo ibérico no es obsoleto, y por lo mismo tampoco Latinoamérica, porque comparte antecedentes griegos, romanos, cristianos y medievales con el resto de Occidente, aun cuando en el siglo XVI haya tomado un rumbo distinto; «Iberoamérica tiene su propia cultura, que en realidad es más profundamente occidental que la de los países nórdicos»²⁸⁴. Al rechazar las implicaciones últimas de las revoluciones religiosa y científica, el mundo ibérico no puede experimentar los resultados del desarrollo del individualismo, utilitarismo, industrialización, pertenecientes al resto de Occidente, porque su pensamiento ilustrado más que un sistema, se configuraba en una estela heterogénea de conocimientos aislados. Los iberoamericanos apuntaron a un Occidente *sui generis* y se comprometieron profundamente con su nueva realidad, «adoptando una actitud innecesariamente apologética al deplorar su incapacidad de absorber paradigmas intelectuales del Nuevo Occidente integrándolos a nuevas

²⁸³ *Ibid.*, pp. 113-114.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 175.

síntesis culturalmente `auténticas´»²⁸⁵. Son dos proyectos, occidentales, cuya evolución paralela no excluye su genuinidad, como concluye Morse:

Son raras ocasiones, creo, en que la historia del mundo nos permite contemplar la prolongada coexistencia en gran escala de dos opciones dentro de un marco de civilización compartida y saborear así la yuxtaposición sincrónica sin suposiciones artificiales²⁸⁶.

Así, hablamos de dos proyectos que se confrontan y se ubican alrededor del espejo y que desde el principio intentaron afirmar su propia identidad; uno de ellos, el ibérico, encontró del otro lado del océano, ya entrado el siglo XX, un mundo que no le era ajeno porque participaba en sus preocupaciones, y sus afinidades lo impulsaban a encontrar soluciones comunes. Fue el caso de los trasterrados españoles de la guerra civil. Ese otro mundo, el Nuevo, América, el occidente de Occidente, había sido gestor de dos expresiones provenientes de un solo proyecto, el europeo. Leopoldo Zea en su *Discurso desde la marginación y la barbarie* habla acerca de la actitud sintética que deberían asumir ambos proyectos en la que se evitaran exclusiones culturales:

El mundo que ha surgido del proyecto histórico británico, sajón, está en crisis por su inadaptación a la realidad sobre la cual ha sido realizado el proyecto. El insistente reclamo de un nuevo orden internacional está en relación con el desajuste que guarda el proyecto anglosajón con los proyectos que, ineludiblemente, tienen otros pueblos sobre sí mismos y no han sido tomados en cuenta por el Gran Proyecto. La dicotomía Estados Unidos versus América Latina, Anglo-América-Iberoamérica, Occidente y Oriente debe ser resuelta en una gran síntesis. En este sentido son importantes las experiencias históricas de Iberia e Iberoamérica en la búsqueda de una posible solución, una síntesis en la que todos los hombres y pueblos sea tomados en cuenta; no la síntesis imperial romana, ni la del Sacro Imperio Romano, que, de cualquier

²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 181-202.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 183.

forma, dejan en la periferia, en la marginación, a hombres y pueblos no comprendidos.²⁸⁷

El Gran Proyecto de Zea, el sajón, se ve en el espejo y observa su propia barbarie, sus exclusiones. La barbarie del propio Próspero reflejada en Calibán. No se trata de situar a otros del otro lado de un marco que no tiene espejo, para dar la sensación de separación como dice Zea; es un espejo occidental que concibe dos imágenes distintas en una sola, dos proyectos aparentemente confrontados que se complementan²⁸⁸. Lo que nos importa es el espejo, su centro como sistema, donde Próspero encuentra en Calibán su propia imagen, «una imagen que no puede borrar sino borrarse, que no puede destruir sino destruirse. Es la civilización reflejándose en la barbarie, sin la cual carecería de imagen»²⁸⁹.

Esos dos proyectos, que quizás parecen enfrentarse, resultan complementarios, hijos de la misma madre: el mundo occidental; el encuentro del Nuevo Occidente en Iberoamérica a lo largo de los siglos puede contener, en palabras de Zea, un elemento dialéctico²⁹⁰. El iberoamericano se sabe, tal vez inconscientemente, heredero de una tradición europea. No se trata de hacer de lo impuesto lo propio, sino de plantear una revisión a distancia de la historia y mirarla críticamente para hacer de lo impuesto algo al servicio de lo propio²⁹¹. Tampoco la finalidad es censurar *a priori* el eurocentrismo sino aislar y analizar la argumentación en relación con la polémica. Habla Allan Bloom:

Condenar el eurocentrismo es frecuentemente un signo de progreso intelectual, aunque no necesariamente de progreso moral. Pero

²⁸⁷ Leopoldo Zea, *Discurso desde la marginación y la barbarie*, España, Anthropos, 1988.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 268.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 267.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 269.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 278.

ese es sólo un primer paso. Reconocer algunos elementos en lo que nuestra cultura cree que no son verdaderos nos impone el deber de establecer cuáles son verdaderos y cuáles no lo son, un empeño en general más difícil que arrojar por la borda todo lo que uno creía.²⁹²

Observamos entonces que, si somos parte de Occidente, de la misma manera hay una serie de valores propios al mundo occidental que debemos aceptar como propios sin intentar desecharlos porque forman ya parte de nuestra vida misma. Es, sin embargo, el proyecto de vida de una *civilización* en el sentido de Toynbee (como lo veremos en el siguiente apartado), bien definido y concreto, que en el fondo mantiene la unidad de todos los proyectos de vida existentes: la necesidad de ser feliz, que es lo mismo que «la plenitud de la vida humana humanamente vivida»²⁹³. Edmundo O'Gorman habla de la supremacía del proyecto occidental sobre todos los proyectos ensayados por el hombre:

... el proyecto de vida del hombre occidental es el de todos los hombres. Que esto sea así lo revela el hecho indiscutible de que en nuestros días ya no hay propiamente hablando, otra cultura, porque es obvio no cuentan con tales los pobres vestigios de distintos modos de vida que aún subsisten, inevitablemente condenados a desaparecer y a sólo pervivir en las vitrinas de los museos.²⁹⁴

Lo que sucede en Latinoamérica con su *intelligentsia* es que su constante necesidad por separar la historia como un proceso interactivo, hablemos del mestizaje, por ejemplo, resulta ambiguo, paradójico y contradictorio. Se le carga el peso a la historia del «encontronazo» de dos mundos, de los impactos culturales o de las influencias y conquistas espirituales, dejándose al margen la historia anónima de las prácticas sociales

²⁹² Allan Bloom *op. cit.*, p. 24.

²⁹³ Cf. Edmundo O'Gorman, «La historia como búsqueda de bienestar» en *Plural*, # 9, sept. 1974, p. 12.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

activadas por el cambio y redefinición de culturas materiales e inmateriales²⁹⁵.

Y una de esas paradojas tiene que ver con Shakespeare y *La Tempestad*. Es sintomático que la intelectualidad de América Latina recurra a una obra «occidental» para elaborar un discurso que separa lo no occidental de lo occidental, recuperando para su argumentación los aparentes mecanismos de explotación que se plantean en la obra y, en sí, la misma relación de poder y subordinación. La ambigüedad de la sustentación de la tesis recae en el sentido de que si no somos Occidente (porque la ruta de la exégesis así lo ha planteado), es decir la confrontación Próspero-Calibán, entonces, ¿por qué recurrir a un texto escrito en lo que la intelectualidad latinoamericana *sí* considera como Occidente, por un autor «occidental» y cuya perspectiva es vista desde Europa, para hacer la analogía con la realidad latinoamericana? Los procesos históricos, tanto de América Latina como de ese llamado Occidente, europeo y estadounidense, forman parte de un conjunto universal que se articula e interacciona recíprocamente. En este sentido, el argumento en relación con *La Tempestad*, Calibán como América Latina y Próspero como Occidente, es un juicio que resulta estéril porque la relación no sería polarizada sino que, como veíamos antes, se ubicaría en uno mismo, en el espejo y su proyección y viceversa.

América Latina comparte características culturales, sociales, económicas y políticas con el mundo occidental (lengua, costumbres, religión, organización política, programas económicos); así mismo encontramos diferencias, peculiaridades culturales no solamente en Europa con relación a América, sino en la misma Latinoamérica. La construcción de la identidad de cada uno de los «mundos» de Occidente es legítima y necesaria. La fórmula consiste no en crear límites y diferencias, sino en eliminar consideraciones que busquen legitimar políticas coloniales y hegemónicas o discursos maniqueos que desarrollen identidades exóticas o sistemas jerárquicos: reconocerse en el otro. La resistencia cultural de las comunidades indígenas y de los grupos sociales minoritarios, que ha sido tan discutida como uno de los parámetros y evidencias de la oposición a Occidente, existe, pero habría que definir con certeza el carácter de esa resistencia. Veríamos, pues, que en la mayoría de los casos las exigencias

²⁹⁵ Cf. Antonio Anino, «Las ocultas paradojas del quinto centenario» en *Memorias de la Academia Mexicana de Historia*, T. 35, 1992, p. 3.

de las minorías estarían encaminadas a lograr su inserción dentro de una dinámica más amplia, es decir, ser tomados en cuenta por el Estado occidental para que los incorpore a la vida pública. En última instancia, esta vida es la misma que la del mundo occidental.²⁹⁶

No quiero afirmar con esto que América Latina no tenga peculiaridades, porque las tiene y sería una incongruencia hacer caso omiso de ellas, pero así mismo los países europeos, o llamados occidentales, las tienen. Y lo que nos importa aquí es que la presencia de los ideales materiales y culturales del proyecto occidental (Estado, individuo, democracia, progreso) son visibles tanto en América Latina como en Europa. La creación de identidad, entonces, residiría en las peculiaridades de cada mundo, no para exaltarlas y exponerlas de manera aislada, sino confrontadas con los otros elementos. Creo, con Rojas Mix, que el camino a seguir para que encontremos una identidad propia de América Latina es mestizar lo occidental²⁹⁷; la mestización cada vez más intensa con el fin de mantener la personalidad de los pueblos latinoamericanos. Una identidad -dice Rojas Mix- que debemos buscar en el pasado, en la Modernidad, para que sea proyectada sobre el futuro. No se trata de un problema de elección -porque la identidad es sólo una-, es más bien una cuestión de invención: «la mirada hacia el pasado se tiende a partir de la realidad y con visión de futuro. Es la realización del proyecto que irá seleccionando su pasado... La identidad de

²⁹⁶ En una entrevista reciente, el escritor Salvador Elizondo comentó: «... definir la cultura como cultura 'mexicana', [o] cultura 'francesa' no se puede; lo más que se puede hacer es definir Oriente y Occidente. 'Esa es la máxima diferencia que yo encuentro. En ese sentido creo que la cultura mexicana es una cultura completamente occidental. Las antiguas culturas mexicanas son vestigios, son ruinas, cosas para los arqueólogos. Hablamos una lengua europea, practicamos religiones occidentales; la diferencia entre el inglés y el español, desde el punto de vista de la derivación del tronco indogermánico, es nula prácticamente. Todas las palabras que se usan en Occidente vienen del mismo tronco. Y las usan en Oriente también seguramente, de la otra vertiente del Hymalaya». Boris Berenzon, «Entrevista a Salvador Elizondo» en *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*, UNAM, #9, mayo-junio, 1996, p. 25.

²⁹⁷ Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América*, p. 386.

América latina será la que hagamos de ella. Por eso sus raíces están en el futuro»²⁹⁸.

Como vemos, está demás la fragmentación del semblante del Mundo en Oriente y Occidente porque la construcción de identidad se hace definiendo al otro, y su pasado histórico (de ambos «mundos») no son edificaciones culturales aisladas, más bien, son historias que interactuaron y que, de hecho, iniciaron un proceso de mestizaje muy complejo que todavía no ha finalizado. *La Tempestad* es el principio de ese encuentro cultural; en el sentido de Germán Arciniegas, el nacimiento de la Nueva historia.

La Nueva historia

Cuando Hegel apunta en sus *Lecciones para una Filosofía de la Historia* que no existe una historia a excepción de la historia de la vida humana, la vida racional, dejando a un lado la historia de la naturaleza, lo hace - entre otras cosas- para sustentar su tesis de que América, al ser un fenómeno natural, enmarcado por la filosofía de la naturaleza, es anti-histórica y, por lo tanto, racionalmente impotente²⁹⁹. Lo que le interesa a Hegel en el planteamiento de una Filosofía de la historia, es una «historia no simplemente comprobada con hechos sino comprendida por aprehensión de las razones por las cuales acontecieron los hechos y cómo acontecieron»³⁰⁰. La crítica a Hegel que se ha hecho tradicionalmente en relación a la historicidad de América, gira en torno a la contradicción de su argumentación. En primera instancia niega la concepción empírica de los hechos mismos, pero por otro lado, su dialéctica en relación con la América impotente e inmadura es aplicada de igual forma a datos meramente empíricos. En palabras de Antonello Gerbi: «Hegel hubiera podido dialectizar igualmente bien o igualmente

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 400.

²⁹⁹ Citado por Antonello Gerbi en *La disputa del Nuevo Mundo...*, pp. 528-530.

³⁰⁰ Cf. R. G. Collingwood, *Idea de la Historia*, Tr., Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos, México, FCE, 1965, p. 117.

mal, la tesis de la insuperable perfección de América y de la sórdida decrepitud del Viejo Mundo»³⁰¹. Es trascendental el concepto de la historia en Hegel, porque nos dice cómo a partir de una noción anti-histórica, se plantea implícitamente el principio de otra historia, que puede tener dos acepciones: historia como prolongación de otra, o historia como recién nacida. En todo caso, ambas tendrán el calificativo de «nueva».

Si bien la categorización de «nueva» hace alusión específicamente a América, como veremos más adelante, el problema que se nos presenta es la pregunta ¿qué es historia? En Collingwood, por ejemplo, «la historia es un tipo de investigación o inquisición [...] que estudia actos de seres que han sido realizados en el pasado... La historia procede interpretando testimonios. Entiéndase por testimonio la manera de designar colectivamente aquellas cosas que singularmente se llaman documentos [...], método que consiste en la interpretación... La historia sirve para el conocimiento humano»³⁰². Entonces tenemos varios elementos: una investigación, que quiere decir una recopilación de datos sobre actos de seres en el pasado, refiriéndose a los hechos de los hombres, y a la interpretación de esos hechos a través de los testimonios. Todo esto nos llevará al autoconocimiento humano, es decir, estamos ante un problema de tipo epistemológico proveniente de la interacción entre el sujeto (hombre) y objeto (hecho); dicho de otro modo, el conocimiento como producto de la acción del sujeto en relación con una realidad. Entonces, el valor de la historia, prosigue Collingwood, «consiste en que nos enseña lo que el hombre ha hecho y en ese sentido lo que es el hombre»³⁰³.

Ahora bien, la historia exige una diferenciación entre el presente y el pasado porque su objeto de estudio, como apunta Raymond Aron, «es una realidad que, como tal, ya no existe y ya no existirá»³⁰⁴. Y es la problemática permanente: la historia se ubica en un punto medio entre el pasado y el presente, narra los hechos del pasado desde la perspectiva y comportamiento cognitivo de un contexto social que se ubica en el presente. Esto es, la historia se

³⁰¹ Gerbi, *op. cit.*, p. 554.

³⁰² Collingwood *op. cit.*, pp. 19-20.

³⁰³ *Ibid.*, p. 20.

³⁰⁴ Cf. Raymond Aron *Dimensiones de la conciencia histórica*, Tr. David Huerta y Paloma Villegas, México, FCE, 1984, p. 58.

diferencia de la crónica porque el conocimiento histórico no es una simple acumulación de hechos. Habla Raymond Aron:

... la historia es más que los hechos porque los hechos históricos son también hechos humanos, el historiador tiene curiosidad en saber cómo han ocurrido las cosas, el historiador no colecciona hechos, sino reconstruye conjuntos, el historiador reconstruye etapas intermedias para lograr una unidad histórica.³⁰⁵

Una unidad histórica que *in extremis* es parte de otra mayor. Todas las versiones históricas contienen subjetividad, pero éstas -a su vez- crean intersubjetividad que, si bien no se trata de en sentido estricto de objetividad, sí es un gran avance para crear la «unidad histórica» de la que habla Aron. Entonces, si el historiador no hace *la* historia sino *una* historia, como lo marca Michel de Certeau³⁰⁶, que en última instancia podría ser la polaridad entre la Historia, con mayúscula y la historia con minúscula³⁰⁷, ¿cuál sería la vía de acceso a la «unidad histórica»? En primer lugar, el camino tiene que ver con uno de los tres elementos de la conciencia histórica que plantea Raymond Aron: «el

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 62-63.

³⁰⁶ Cf. Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, Tr. Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 21.

³⁰⁷ Véase la distinción sobre Historia e historia que hacen Dominique Perrot y Roy Preiswerk en su libro *Etnocentrismo e Historia*: «La Historia es para nosotros el relato clásico, sobre todo en los manuales [se refieren a los textos históricos estudiados en su análisis], que privilegia en forma clara al Occidente y omite prácticamente todo lo que interesa a otras culturas. En síntesis, esta Historia es etnocéntrica. Si la escribimos con H mayúscula es para señalar que aún es dominante. Es ella, al menos según el análisis de los textos, la que se transmite de una generación a otra en los países occidentales. Es ella la que parece perfectamente integrada a las ideologías subyacentes en la sociedad industrial. Ella ejerce, en este sentido, una función de legitimación, a la vez que de perpetuación, de esta sociedad y de las relaciones que se establecen con otros tipos de sociedades... La historia, dividida en historia-acción e historia-relato, designa la acción de los hombres en el pasado y la disciplina académica que trata de descubrir esta acción... la historia-acción es la realidad histórica, y la historia-relato presenta cierto grado de desfase (sic) con respecto a la cultura de origen del historiador». Dominique Perrot y Roy Preiswerk, *Etnocentrismo e Historia*, Tr. Eva Grosser Lerner, México, Nueva Imagen, 1979, pp. 28-29.

esfuerzo [del historiador] por captar la realidad o la verdad del pasado». Esta percepción no sería subjetiva sino estrictamente subjetiva, sin «b»; es decir, la verdad del propio historiador sobre un acontecimiento, que crea reduciendo el objeto de estudio a unidades autónomas individuales con carácter propio, que en el fondo se asemejan entre sí. En Spengler serían las *culturas* y en Toynbee las *civilizaciones*:

... [You have to] look at history in terms of civilizations, and not in terms of states, and to think of states as rather subordinate and ephemeral political phenomena in the lives of civilizations is whose bosoms they appear and disappear.³⁰⁸

Aunque la teoría de Toynbee podría ser calificada de positivista, e incluso de naturalista, porque tanto al pasado como a la naturaleza, los concibe como punto muerto³⁰⁹, la trascendencia de su aportación sería ver la historia como unidad desde la perspectiva de la *civilización*. Para ello, el historiador inglés propone dos vías de acceso: una, que es el estudio de los «encuentros entre civilizaciones» (*encounters between civilizations*) y segunda, el análisis comparativo entre las historias individuales, mirándolas como una especie particular y representativa del «género de la sociedad humana» (sic)³¹⁰. Como es de suponer, la referencia la haremos a la primera vía.

³⁰⁸ «... se tiene que ver la historia en términos de civilizaciones, y no en términos de estados, y pensar en éstos como un fenómeno político efímero en la vida de las civilizaciones, en cuyo seno éstos aparecen y desaparecen». Arnold J. Toynbee, *Civilization on trial*, New York, Oxford University Press, 1948, p. 224. Véase la distinción que hace Norbert Elias del porqué en Alemania (Spengler) se utiliza la palabra «cultura» y en Inglaterra (Toynbee) y Francia (Braudel) se habla de «civilización». Escribe Norbert Elias: «Civilización en Inglaterra y Francia es el orgullo que inspira la importancia que tiene la nación propia en el conjunto del progreso de Occidente y de la humanidad en general; en Alemania [cultura] significa algo que afecta únicamente a la exterioridad de los seres humanos, solamente a la superficie de la existencia humana.» Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, p. 57.

³⁰⁹ Véase la crítica que le hace Collingwood a Toynbee en la que lo tacha de positivista. Collingwood *op. cit.*, pp. 159-164.

Los *encounters* de Toynbee invitan al historiador a escribir una historia que, si bien puede ser vista como un espectáculo sin que el historiador se introduzca en ella³¹¹, supone la necesidad de exhibir la existencia de la diversidad cultural y el fenómeno de las formas de comunicación entre ellas, siendo estos aspectos los que movilizarían y motivarían el terreno interpretativo. De esta manera, el motor de la unidad histórica sería el entendimiento no de una historia individual sino de la interacción, de los «encuentros» entre varias *civilizaciones*. La ausencia de límites divisorios entre ambas *civilizaciones* no sería lo importante sino la historia como alteridad a partir de la visión personal. La historia, así como el conocimiento, se constituye a partir de la comprensión e incorporación del otro, para convertirse en parte de uno mismo³¹². Si la historia es vista de esta manera, dice Toynbee, y puesto que puede estar hecha de ciclos y repeticiones, los conocimientos del historiador podrían determinar el conocimiento social, esto es que «vale la pena tener en cuenta nuestra experiencia pasada para escudriñar el futuro»³¹³.

El historiador puede influir, como decíamos, en el conocimiento social, pero para ello es necesario tener en cuenta la forma en cómo escribe la historia: el llamado *writing* de la historia. Comenta Jean François Revel en su *Histoire de la philosophie occidentale* que «la trampa, en historia, consiste en hablar de sí haciendo creer que se habla de los otros»³¹⁴; esto por las características estéticas que finalmente tiene la escritura de cualquier historia. Como se ha visto, no podemos hablar de Historia sino de historia, debido al carácter subjetivo del hecho histórico al cual

³¹⁰ Toynbee *op. cit.*, p. 160.

³¹¹ Cf. Collingwood *op. cit.*, pp. 162-3.

³¹² Cf. Robert Young, *White Mythologies. Writing History and the West*, England, Routledge, 1990, pp. 12-13.

³¹³ Cf. Arnold Toynbee, *El experimento contemporáneo de la civilización occidental*, Tr. Alberto Luis Bixio, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 42. Véase, asimismo, el texto citado de Perrot y Preiswerk, p. 33.

³¹⁴ Citado por Perrot y Preiswerk, *op. cit.*, p. 175.

el historiador le atribuye un valor. Lo que distingue en última instancia el hecho subjetivizado del valor es la funcionalidad y la interdependencia que pueda tener con otros hechos, esto es, la causalidad en la historia, que finalmente es interpretación y para que pueda tener cierta objetividad, en el sentido de Rickert, debería de crearse un sistema de valores universales de donde se extraigan los principios del conocimiento histórico³¹⁵.

Pero regresando a la escritura de la historia y retomando la idea de Revel, así como la literatura tiene algo de historia, la historiografía -asimismo- tiene algo de literatura. El historiador es, en palabras de Roland Barthes, «el hombre que reúne no tanto hechos sino significantes»: que aparentemente nos cuenta hechos que en última instancia enuncian sentidos³¹⁶. Habla Hayden White:

Las historias (y también las filosofías de la historia) combinan cierta cantidad de 'datos', conceptos teóricos para 'explicar' esos datos y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados.³¹⁷

Por mucho tiempo la relación historia-literatura no se presentaba como un problema porque se veía como lo mismo. «Hacer historia» en Occidente desde hace cuatro siglos nos lleva siempre a la escritura; pero no es sino hasta el siglo XVIII cuando empieza a marcarse una diferencia entre historia y literatura. Lionel Gossman en su artículo «History and Literature. Reproduction or signification» sostiene que «la literatura se refiere a la práctica de la escritura y la historia a una de las formas de escritura que pueden ser practicadas»³¹⁸. Es tan íntima la relación que por momentos nos encontraremos historiadores a los que les interese crear en sus historias una narrativa coherente, muy cercana a las formas de la ficción, y a novelistas que traten de erradicar esas formas y convenciones, seducidos por la historia³¹⁹. Collingwood sugiere las

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 195-199.

³¹⁶ Citado por Michel de Certeau en *op. cit.*, p. 58.

³¹⁷ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Tr. Stella Mastrangelo, FCE, 1992, p. 9.

³¹⁸ Lionel Gossman, «History and Literature. Reproduction or signification» in *The writing of history. Literary form and historical understanding*, Robert H. Canary and Henry Kozicki (ed.), USA, University of Wisconsin Press, 1978, p. 4.

siguientes diferencias entre el novelista y el historiador³²⁰: la imagen del historiador tiene que ser localizada en el espacio y en el tiempo, la del artista no; toda historia tiene que ser coherente consigo misma, es decir, tiene que someterse a la *evidencia* o a la «historia verdadera» que está escondida detrás de la historia aparente; la imagen del historiador mantiene una estrecha relación con el «testimonio histórico», que en sentido estricto sería para el historiador la totalidad del mundo perceptible, y se convierte en *evidencia* en la medida que pueda ser utilizado³²¹. En Hayden White la diferencia entre historia y ficción reside en que «el historiador `halla´ sus relatos, mientras que el escritor de ficción `inventa´ los suyos»³²²; esto no quiere decir que el historiador no invente al hacer su historia, sino que la invención es un concepto que subyace a la historiografía: no importa tanto cómo está escrita sino qué es lo que se dice. El historiador y el novelista escriben para un lector que de antemano acepta sus términos porque comparte valores y suposiciones. Aquí aparecería otra categoría que tiene que ver con la aceptación, la credibilidad del lector sobre la obra y la posibilidad de que sea tomada como canónica.

El tradicional problema entre la ficción y la historia, en la que la ficción es concebida como una representación de lo imaginable y la historia

³¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

³²⁰ Se toma al historiador y al novelista del siglo diecinueve porque es en este siglo cuando más afinidades existen entre la narrativa de la historia y la narrativa de ficción. Véase el libro citado de Hayden White, *Metahistoria*.

³²¹ Collingwood, *op. cit.*, p. 239.

³²² Hayden White, *op. cit.*, p. 18. White propone cuatro tipos de tropos para el análisis del lenguaje poético de la historiografía: la metáfora, por la cual los fenómenos pueden ser caracterizados en términos de su semejanza con unos y en su diferencia con otros; la metonimia a través de la cual el nombre de una parte de una cosa puede sustituir el nombre del todo; la sinécdoque, que sirve para simbolizar alguna cualidad inherente a la totalidad; y la ironía, que puede caracterizar entidades negando en el nivel figurativo lo que se afirma positivamente en el nivel literario. White divide este último tropo en oximorón (la paradoja explícita) y catacrexis (expresión manifiestamente absurda).

como una representación de lo real o actual, es que nos da lugar al reconocimiento de que sólo podemos conocer lo actual en contraste con lo imaginado. Hayden White rompe con esa creencia y dice que las narrativas históricas son estructuras complejas en las que el mundo de la experiencia es imaginado para existir bajo mínimamente dos formas, una que está marcada como «real» y otra como «revelada». Esta última tiene que ver con la causalidad de la historia narrativa³²³. Concluye White:

If there is an element of history in all poetry, there is an element of poetry in every historical account.... [History] is always written as a part of a contest between contending poetic figurations of what the past *might* consist of.³²⁴

Si reconocemos el elemento de ficción literaria en cada narración histórica seremos capaces de mover la enseñanza de la historiografía al nivel más alto de la propia conciencia que ocupa. Al reconocer el elemento ficticio en la narrativa histórica se encontrará en la teoría del lenguaje y en la narrativa la manera en cómo sucedieron los hechos y no tanto los hechos mismos³²⁵. En el sentido de Barthes, lo llamaríamos «efecto de lo real», es decir, el artificio del discurso historiográfico que en su trayecto oculta bajo un aparente realismo una manera interna de lenguaje, propia. El discurso histórico no sigue lo «real» sino que únicamente lo significa³²⁶. En palabras de White, «la mejor base para elegir una perspectiva de la historia antes que otra es por último estética o moral antes que epistemológica»³²⁷. El campo histórico es construido por medio de la historiografía a través de un campo lingüístico toponómico³²⁸, dicho de otro modo, se vale de las palabras como medio de expresión de la historia.

³²³ Hayden White, «The historical text as literary artifact» en Canary and Kozicki, *op. cit.*, pp. 41-62.

³²⁴ «Si hay un elemento de historia en toda la poesía, hay un elemento poético en cada historia... ésta es siempre escrita como parte de un mundo en el que contienen la figuraciones poéticas de lo que pudo haber consistido el pasado». *Ibid.*, p. 60.

³²⁵ *Ibid.*, p. 61.

³²⁶ Roland Barthes, «El discurso de la historia». Citado por Michel de Certeau en *op. cit.*, p. 58.

Aquí nos topamos con una nueva problemática: la escritura de la historia es el resultado del recorrido que se hace entre la oralidad y la escritura; esa brecha inevitable que el historiador debe de someter para crear una historia congruente con sí misma, con la evidencia y el testimonio. La cultura popular es normalmente oral y, al desplazarse a la escritura, abandona el ámbito simbólico y se convierte en la clave para hacer historia. En *La escritura de la historia*, Michel de Certeau propone la oralidad como categoría social que sirve a la escritura de la historia:

La oralidad se desplaza, como excluida de la escritura; se aísla, perdida y encontrada en una «voz»: la de la naturaleza, la de la mujer, la de la infancia, la del pueblo. La oralidad es la pronunciación separada de la lógica técnica de las consonantes-clave; es el «hablar», extraño pero relativo a la lengua «artificial» de las combinaciones escritas; es música, lenguaje de lo indecible y de la pasión, canto y opera, espacio donde se desvanece la razón organizadora, pero donde «la energía de la expresión» despliega sus variaciones dentro del ámbito de la ficción y habla de lo indeterminado o del yo profundo.³²⁹

De Certeau plantea un primer escollo: la diversidad de las interpretaciones escritas sobre un mismo hecho. Hablábamos párrafos antes de la importancia del «testimonio histórico» para elaborar una historia; este testimonio, que también enunciamos *evidencia*, se le presenta al historiador como una historia documental, es decir la confrontación de las crónicas de las personas que vivieron el hecho en carne propia. El problema para el historiador aparece cuando las crónicas o los testimonios relatan lo sucedido de manera polarizada. Es aquí cuando aparece el trabajo de interpretación; lo que también mencionábamos, no la narración únicamente de los hechos sino también

³²⁷ White, *Metahistoria*, p. 11.

³²⁸ *Ibid.*, p. 408.

³²⁹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 191.

la explicación de los mismos³³⁰.

Las nociones -continúa De Certeau- que al parecer organizaban y condicionaban el campo científico en el siglo XVIII eran las de oralidad (comunicación propia de la sociedad salvaje, primitiva o tradicional), espacialidad (el cuadro sinérgico de un sistema sin historia), alteridad (la diferencia que planteaba una ruptura cultural) y la inconsciencia (condición de fenómenos colectivos que se refiere a una significación que les es extraña y que sólo se da a un saber venido de fuera)³³¹. Paralelamente se van articulando ciertos conceptos, completamente opuestos a los anteriores: escritura, temporalidad, identidad y conciencia.

La polarización oralidad-escritura, que si bien implica la existencia de una brecha complejísima en su recorrido, es decir oscila tormentosamente de lo imaginario a lo real, de lo hablado a lo escrito. Existe otra consideración que puede observarse a simple vista: la oposición cultural que implica cada uno de los conceptos y la causalidad legitimadora que cada uno de ellos pueda tener. En el caso del «descubrimiento» del Nuevo Mundo, la imposición del cristianismo y el nacimiento de una nueva forma de hacer política, le dan otro tipo de connotación a la escritura: se convierte

³³⁰ Véase el primer capítulo del libro de Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, en el que el crítico peruano recupera la crónica del llamado «Diálogo de Cajamarca» entre el Inca Atahualpa y el primer obispo de Cuzco, el padre Vicente de Valverde en 1532. La historización de ese hecho resulta poco menos que imposible, porque la tradición oral del diálogo de Cajamarca es mayor que la escrita, de ahí que la diversidad de crónicas sobre él, más que ayudar a crear una historia lo más cercano a lo objetivo, sean sólo un impedimento adicional. Cornejo Polar plantea varios obstáculos como la traducción de los diálogos, la presencia de los intereses ideológicos y sociales implícitos en el sujeto del relato y que en general los testimonios «dependen mucho de los códigos historiográficos-literarios que cada quien emplea... y la receptividad del narrador para la memoria oral indígena» (p. 34). Cornejo Polar afirma que una de las consecuencias de este acontecimiento fueron dejar fuera de la discusión a la oralidad indígena y «el triunfo inicial de la letra en los Andes y la primera derrota de la voz.» Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Editorial Horizonte, 1994. Sobre oralidad en la narrativa contemporánea actual, puede verse también el libro de Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1992.

³³¹ De Certeau, *op. cit.*, p. 204.

en un instrumento con una doble moral y doble funcionamiento, es decir, se plantea en relación con el hombre «salvaje» y con la tradición «religiosa»³³². La nueva utilidad de los textos históricos la comenta De Certeau más adelante:

Este uso nuevo, lo noto en los textos -historias de viajes y cuadros etnográficos- se queda evidentemente en el campo de la narración, se conforma con lo que lo escrito dice de la palabra. Aun cuando sea el producto de investigaciones, observaciones y de prácticas, lo textos siguen siendo los relatos que se cuentan dentro de un medio. No podemos identificar con la organización de prácticas a estas «leyendas» científicas. Pero al indicar a un grupo de letrados lo que «debe leer», al recomponer las representaciones que [en] este grupo se dan, estas «leyendas» simbolizan las alteraciones provocadas en una cultura por su encuentro con otra. Las experiencias nuevas de la sociedad no descubren su «verdad» a través de un transferencia de dichos textos, se transforman según las leyes de una escenificación científica propia de la época. Bajo ese título, los textos dependen de una «ciencia de los sueños»; forman discursos sobre el «otro», a propósito de los cuales no podemos preguntar qué se cuenta allá, en esa región desfasada con respecto a lo que se produce en la otra parte.³³³

En relación con las crónicas y documentos acerca de la llegada de los

³³² *Ibid.*, p. 205.

³³³ *Ibid.*, p. 205. En el quinto capítulo de su libro, Michel de Certeau realiza una lectura de la crónica *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* del francés Jean de Léry, publicada en 1580. De Certeau comenta que el planteamiento de Léry en su confrontación con el Nuevo Mundo lo divide en dos, por un lado la ruptura epistemológica (existencia de dos mundos distintos) y por otro el trabajo que le implica a Léry regresar a Europa, que quiere decir que el otro se vuelve él mismo y, según la interpretación de De Certeau, se trata de la construcción de una hermenéutica del otro. Me parece que puede existir cierta analogía entre la vivencia de Léry y el papel que representa Próspero en *La Tempestad*, porque puede ser consciente de su confrontación con la otredad y trascender el trabajo que finalmente le implica deshacerse de sus libros y abandonar la isla.

Europeos a América, la bibliografía es extensísima. De Certeau dice que la confrontación entre dos culturas completamente distintas -la prehispánica y la europea-, a través en este caso de la escritura, rompe con la actitud inconsciente, y prácticamente con todas las arriba citadas (oralidad, espacialidad, etc.); si se conoce América en Europa por medio de los textos, esta concepción subjetiva de las cosas estaría regida más que por la aparente objetividad del texto, por «la ciencia de los sueños» y, como dice De Certeau, el discurso sobre el otro sería estructurado desde el lado contrario, que sin que conozca propiamente, en carne propia para ser más claros, la otredad objetiva de ese discurso, se elabore éste a distancia y desde una perspectiva distinta. Y es aquí en donde otra vez aparece *La Tempestad*, como una obra literaria con historia implícita, que obedece a la dinámica anterior y cuyo *corpus* incorpora al «otro» no como un discurso separado sino como parte medular de uno nuevo, que tiene que ver con el suyo mismo.

La visión de una realidad, desde un punto de vista historicista, no tiene un valor objetivo sino únicamente un valor histórico. Al estar el pensamiento arraigado a la vivencia, el valor histórico se convierte en la reflexión del hombre acerca de lo que han vivido y pensado los hombres del pasado. El filósofo alemán Wilhelm Dilthey, mantuvo esta postura hasta su muerte y partiré de su teoría para ejemplificar las diferencias y alcances que existen entre la poesía de la fantasía, como la llama Dilthey y el historiador.

Según Dilthey, el hombre ha nacido históricamente y se halla históricamente limitado³³⁴. Pero es el poeta quien hace con su poesía que la imaginación se desborde y construya imágenes que todavía no existen. Su método, el pensamiento, es por el cual intentará transformar la técnica y crear posibilidades de futuro. «La forma de un poema, dice Dilthey, y la técnica de un género poético están condicionados históricamente desde su contenido»³³⁵. El poeta asimila la experiencia acumulada y, mediante su imaginación libremente creadora, construye un mundo distinto al de nuestra acción; su arte es un estudio del alma que intenta fundar un nuevo arte de vivir, sin respetar a nadie ni nada, con excepción únicamente de las pasiones.

³³⁴ Wilhelm Dilthey, *Teoría de la concepción del mundo*, México, FCE, p. 378.

³³⁵ Wilhelm Dilthey, *Poética*, Tr. Elsa Tabernig, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 182.

Y eso, dice Dilthey, es lo que debería de hacer el historiador:

El historiador se convierte en artista cuando emprende la obra de exponer la conexión de los estados ético-espirituales, el carácter de los hombres de una época, las grandes personalidades en el meollo de su carácter y sus más íntimas relaciones.³³⁶

Sin embargo Dilthey observa que aun cuando el historiador tome conciencia del carácter de los individuos históricos, habrá una diferencia con el poeta en la forma de adquirir esa conciencia: «La visión histórica, la experiencia de los temas históricos adquirida por medio de la sensibilidad y del ánimo difieren siempre de la del historiador»³³⁷. El punto de partida para la explicación de las creaciones humanas y manifestaciones, en el sentido más propio para llegar a una *Weltanschauung*, lo más cercano a lo objetivo, lo marca Dilthey en la relación que existe entre la fantasía del poeta y el mundo de la experiencias, de las acciones concretas y acontecimientos:

La poética... representa la introducción verdadera en la historia de la literatura, lo mismo que la teoría de la ciencia, lo es de la historia de los movimientos espirituales. Los artistas y el público tienen necesidad de una pauta lo más segura posible, para juzgar las obras artísticas. Hemos entrado en una época histórica. En el campo de la poesía nos rodea todo el pasado. El poeta debe enfrentarse con él y sólo la visión histórica y desarrollada de una poética le puede liberar.³³⁸

Como una esperanza toma Dilthey la poética de la fantasía para la explicación de los procesos psicológicos de los productos históricos.

Dilthey escribe lo anterior a finales del siglo XIX y la solución al problema de trascender el pasado únicamente con la poesía resulta ingenuo actualmente. Si bien es cierto que puede ser una posibilidad, no se puede excluir otro tipo de soluciones. Entonces, se preguntará el lector, ¿por qué Dilthey para continuar el estudio? Simplemente porque el filósofo alemán

³³⁶ Wilhelm Dilthey, *Vida y poesía*, Tr. Wenceslao Roces, México, FCE, 1953, p. 226.

³³⁷ *Ibid.*, p. 227.

³³⁸ Wilhelm Dilthey, *Psicología y teoría del conocimiento*, México, FCE, p. 7.

encuentra en Shakespeare el máximo punto expresivo de la fantasía. Dicho diltheyanamente, Shakespeare es el poeta más grande que ha producido la humanidad, sugerencia nada descabellada.

El historiador colombiano que vive con el siglo, Germán Arciniegas (1900) escribió un par de ensayos sobre la esencia de Nuestra América: «La nueva historia nace con América» y «Nuestra América es un ensayo»³³⁹. Si bien la sugerencia del título de los ensayos no se defiende por sí misma en los textos, es sintomático que Arciniegas, en un momento que no creo que haya sido de arrebatos, los haya titulado de tal forma. Es probable que Arciniegas no haya pensado en alguna relación entre ambos títulos (el segundo lo publicó en 1963, y es ya un clásico dentro de las letras latinoamericanas; el primero fue editado en 1989), pero a mí me sirven los dos para sustentar lo que he venido proponiendo, y propongo explícitamente ahora, en este trabajo: *La Tempestad* es, entre otras cosas por supuesto, un ensayo de Nueva historia. Cito a Germán Arciniegas:

Desde el punto de vista americano, esto [la conquista] es diferente. Para nosotros lo que se inicia desde 1493 es la independencia de los europeos que vienen a establecerse en el Nuevo Mundo, es decir un Mundo Nuevo que ellos vienen a crear del otro lado del Atlántico, para emanciparse de una Europa donde no encuentran ni las oportunidades ni la libertad que en vano hubieran buscado en el Viejo.³⁴⁰

La Nueva historia como categoría no es nueva. Zósimo había utilizado el término en el siglo VI d. J.C. La Nueva historia de Zósimo, que es la historia de la Roma Imperial, se inscribe en una tradición historiográfica que actúa como un filtro entre la escritura de la historia y la realidad³⁴¹; así, el peso de la tradición

³³⁹ Ambos textos se encuentran en Germán Arciniegas, *Con América nace la nueva historia. Textos Escogidos*, selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Tercer Mundo Editores, Colombia, 1991, «La Nueva historia nace con América», pp. 54-60; «Nuestra América es un ensayo», pp. 356-371.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

³⁴¹ Zósimo, *Nueva Historia*, introducción, traducción y notas de José María Candau Morón, Madrid, Gredos, 1992.

será el primero en moldear su contenido. La voluntad innovadora en Zósimo era obvia; el adjetivo «nueva» se ubica como un calificativo insólito para la época « y no puede tener el sentido de `reciente´ o `contemporánea´, puesto que la obra parte de Augusto y narra con detalle acontecimientos de más de cien años anteriores al momento de su redacción: debe más bien pensarse que *nea* tiene aquí la acepción de `original´ o `inusitada´»³⁴².

La acepción de mi Nueva historia, que si bien es la conocida historia moderna, acepta cualquier tipo de adjetivo: nueva, original, inusitada, inédita, reciente, actual y probable, no en el sentido de una aparente existencia, sino en el de lo implícito o lo tácito; podría ser incluso la «alternativa» de la que habla Zea³⁴³.

Si con América nace la nueva historia, ¿puede haber un intento de Nueva historia en *La Tempestad* de William Shakespeare? Si lo vemos en el sentido de Toynbee, seguramente. Como vimos, en Toynbee el motor de la historia es el estudio de las *civilizaciones* y, sobre todo, los *encounters* entre esas *civilizaciones*. De eso se trata el choque entre Europa y América y la aparición de la «nueva era». ¿Es posible que Shakespeare tuviera la capacidad de adelantarse a nuestro tiempo? Si el historiador puede influir en el conocimiento social porque es un gran observador y conocedor de los ciclos históricos, Shakespeare, en el juicio de Dilthey, fue capaz de proyectar su mirada sobre toda la humanidad. El gran escritor inglés ensayó la posibilidad de una Nueva historia en *La Tempestad*, quizás no como una realidad inevitable, pero sí como un experimento, que tuvo su origen

³⁴² *Ibid.*, p. 31

³⁴³ Cf. Leopoldo Zea, *Discurso desde la marginación y la barbarie*: «Lo que en el Viejo Mundo, en Europa es consecuencia de la evolución de una vieja historia, en esta América se presenta como alternativa que no resuelve el problema; alternativa entre dos modos de ser del mismo hombre que no pueden ser amputados sin destruirlos. No se presenta al europeo u occidental, porque el pasado y el presente son modos de ser del mismo hombre, que no están en conflicto, sino que son modos de ser, como la infancia, la juventud y la senectud. En el europeo y el occidental proyectado en América no entra en conflicto lo que es con lo que pretende ser, lo lleva todo dentro de sí como gran unidad. La elección se plantea a pueblos como los iberoamericanos que se saben herederos de una tradición que fue supuestamente destruida por otra, la europea, aunque más que destruida ha sido absorbida.» p. 269.

en el conocimiento de la época sobre el choque de dos mundos distintos.

¿Existe una relación entre Shakespeare-*La Tempestad*-América Latina? La única forma probable de aproximarnos a una respuesta es acudiendo al nexo entre oralidad-escritura en la historia. Así como esta relación tiene un papel fundamental en la historiografía, es una dualidad que necesariamente tiene que ver también con la escritura de la literatura. Shakespeare utilizó para escribir *La Tempestad* diversas crónicas de viaje de navegantes españoles e ingleses, testimonios de intelectuales franceses sobre la presencia de indígenas americanos en las cortes reales y los diarios de europeos escritos durante su estancia en el Nuevo Mundo. Todos estos textos tuvieron que ser interpretados tanto por quien los vivió desde su perspectiva personal, como por el propio Shakespeare desde una isla del Mar del Norte a miles de kilómetros de donde sucedían los hechos.

Vemos que la escritura de la historia tiene una íntima relación con la literatura. Shakespeare, al igual que sucede en las interpretaciones escritas sobre el diálogo de Cajamarca, la conquista de México o el naufragio del *Sea Adventure*, tuvo que hacer su propia interpretación de lo mucho que había leído y de lo poco que había visto. Es en donde la brecha oralidad-escritura se muestra sinuosa, traicionera, ambivalente, como proyectando una subjetividad disfrazada de verosimilitud, verdad que tendrá que pasar por un filtro fabricado del otro lado de donde ocurre la escritura.

¿Qué es la Nueva historia? La Nueva historia es una isla inexistente, que funciona a manera de tubo de ensayo, habitada por personajes reales que vivían para que Shakespeare experimentara con ellos, colgándoles al cuello una inscripción que peligrosamente decía «conejillos de Indias», pero que solamente él podía leer; la Nueva historia es donde las tradiciones se oponen como si pertenecieran a gigantes y enanos, dinámica que funciona si imagináramos que Polifemo no hubiera tenido ovejas para que escaparan Ulises y sus huéspedes; la Nueva historia es la actividad diligente de quienes se saben vivos en el futuro y lo único que les interesa es buscar la victoria en una partida de ajedrez; la Nueva historia es Ariel, Calibán y Próspero viéndose eternamente en el espejo de la duda y las lamentaciones; la Nueva historia es el lugar en donde los sueños se atreven a inventar cuentos de hadas para que cuando despertemos nos levantemos con una varita mágica en la mano; la Nueva historia es azul y café, en ebullición y congelamiento; es la epopeya cuya razón no es Helena sino la tormenta que provocan sus lágrimas; la Nueva historia es el tiempo del orgasmo que duró el primer viaje de Colón; la Nueva historia es el día que los indígenas brasileños se

comieron a su primer obispo portugués; la Nueva historia sucedió cuando los mexicas impidieron que Cortés abrazara a Moctezuma Xocoyotzin; la Nueva historia está en Bolívar, Hidalgo, Artigas, Morelos, San Martín, en Zapata y en Martí; la Nueva historia reside en Occidente y en el mestizaje como destino último del hombre; la Nueva historia, que mi conciencia me murmura al oído que ya no es nueva sino vieja, es el trauma inevitable de una *civilización* que será trauma hasta que no se asuma como parte de un todo y logre trascenderse; la Nueva historia está en *La Tempestad* de William Shakespeare.

Conclusiones

«Como va 'l mondo!» decía Petrarca en su *Cancionero* (In morte, CCXC). Algún desinteresado podría afirmar que lo que importa es que va y cómo realmente no. Y como no pertenecemos a ellos, porque la dinámica terrestre nos afecta, hacemos un intento por reinterpretar todos los días nuestra realidad. De ahí que no sólo nos interese si el mundo va bien o mal sino también de qué manera va.

Hemos visto, a lo largo del libro, que más que una nueva interpretación, traté de crear un hilo conductor que nos transportara a través de las razones por las cuales la intelectualidad latinoamericana ha recurrido a *La Tempestad* y elaborado hipótesis arquetípicas partiendo de los rasgos de carácter de los personajes. El camino, como dijimos en todo el texto y lo vimos en el segundo capítulo, más que propositivo fue tormentoso. Los valores de cada uno de los personajes fueron cambiando de características, obedeciendo sobre todo al periodo histórico en el que se escribía cada interpretación; vimos contradicciones, anacronismos e imprecisiones en muchas de las lecturas.

En el tercer capítulo se trataron de explicar las razones por las cuales se ha acudido a *La Tempestad* para reinterpretar la realidad latinoamericana. En primer término, la consideración de Shakespeare como un autor canónico. La potencia de la obra shakespeareana es tal que no importan nacionalidades ni peculiaridades culturales para hacerla propia, es decir, es universal. De esa manera, la intelectualidad latinoamericana no ha tenido ninguna turbación para retomar la obra, y en particular a sus personajes, para interpretar nuestra realidad. En segundo lugar la metáfora y la lectura política. La utilización de Calibán como metáfora de América Latina me parece que obedece, -en este caso, porque no siempre sucede así- a la impotencia intelectual de los exégetas latinoamericanos para crear una metáfora propia, creada en Latinoamérica. Por otro lado, Shakespeare siempre ha sido un seductor para la lectura política. Esto por las características de su personajes y el rol que éstos tienen en sus obras, en las que generalmente hay uno que ostenta el poder. Así, la *intelligentsia* no ha sido la excepción y ha tomado como punto de partida los rasgos de carácter de Próspero, Ariel y Calibán, la relación entre ellos y el lugar que cada uno

ocupa en la trama y dentro del orden jerárquico sugerido por Shakespeare.

La afirmación expuesta en el tercer apartado, América Latina como parte del mundo occidental, es fundamental para la tesis final sobre la Nueva historia. Para ello es necesario tener en cuenta el concepto de «Occidente», definido al inicio del capítulo, para evitar problemas de tipo terminológico. Si, como vimos, Latinoamérica forma parte de una dinámica más amplia, que conocemos como mundo occidental, entonces las interpretaciones que giran alrededor de una polarización analógica -la oposición Próspero (Occidente)-Calibán (América Latina)- quedarían sin sustento alguno. Que cada personaje sugiere aspectos afines a cada una de la regiones geográficas es indudable, pero también existen elementos que les son propios tanto a Próspero como a Calibán. En ambos existe, por ejemplo, el espíritu de venganza: en Calibán porque fue suplantado de su isla y sometido; en Próspero porque fue desplazado de su ducado y después intentaron violar el honor de su hija. Así como la suplantación y la venganza, el arrepentimiento, el coraje, la sumisión (Próspero: «deja que tu indulgencia me libere»), aparecen como rasgos que van dilucidando el carácter de cada uno. Si bien en el orden jerárquico Próspero está por encima de Calibán, en posiciones contrapuestas, ambos comparten afinidades que los hacen semejantes. En última instancia, me parece que Shakespeare plantea a través del sometimiento la forma de imposición cultural en la posteridad, dicho de otro modo, las características propias del mundo moderno, que tienen que ver con el proceso de la civilización occidental y que, por lo menos en América Latina, serán de orden sincrético. El resultado de este sincretismo es el que se ubicaría como parte del mundo occidental. La virgen de Guadalupe en México es un ejemplo de ese resultado

Por último, en el cuarto apartado, la propuesta de la Nueva historia, es una de las principales razones de la interpretación de *La Tempestad* en América Latina. Shakespeare, al tener en cuenta la aparición de un Nuevo Mundo para Europa, plantea un nuevo orden de relación y subsistencia. Incorpora al personaje originario de América a una dinámica nueva, inédita, en la que tiene que relacionar a dos tipos de hombres con patrones culturales completamente distintos. Este encuentro de *civilizaciones* nos dará como resultado una historia nueva, en la que a final de cuentas uno se vea obligado a incorporar al otro. La Nueva historia planteada en *La Tempestad* no es propia de América Latina, el experimento es de carácter innovador también para Europa; es una Nueva historia para todos. De ahí que se haya visto un parangón en Shakespeare para proyectar la

historia de la Modernidad. El «encontronazo» de los dos mundos es el inicio de un proceso en el que intervienen tanto América como Europa. La Nueva historia de *La Tempestad* es el encuentro entre dos culturas distintas (Próspero y Calibán) y cómo, a partir de éste, cada una cambia su propia dinámica al tener que pensar también en la otra.

Las interpretaciones sobre *La Tempestad* en Latinoamérica forman parte ya de nuestro acervo cultural, de la historia latinoamericana; Calibán es ya un icono cultural de Nuestra América, lo que no quiere decir que sea su imagen. Las identidades de Occidente son muchas; una de esas es la de América Latina. Creo, con Bello y Rojas Mix, que la vía de acceso para su construcción es regresar a nuestros autores. Se preguntará entonces el lector, ¿por qué *La Tempestad*? Es necesario revisar la obra porque es el punto en común en la ruta de la exégesis. Una vez analizadas las causas y razones por las que se recurre a ella, entonces podremos partir ya de Rodó, Césaire o Zea para confeccionar nuestra identidad, conociendo nuestra historia y la producción cultural de los hombres en situación.

Epílogo

Shakespeare puso en boca de Próspero, como si fuera Ovidio, el epílogo de su obra; Leopoldo Zea, a su vez, escribió su propio epílogo, en el mismo tenor, en *Discurso desde la marginación y la barbarie*, sin que hablara Shakespeare u Ovidio. En el epílogo de Zea quien habla, mejor dicho balbucea, es Calibán³⁴⁴. Comenta Zea que lo que Calibán expresa, a través del lenguaje que le ha inculcado Próspero, es la barbarie, el balbuceo del bruto y no del hombre. Calibán es hombre dentro de la idea del colonizador³⁴⁵ y capta las palabras, el *logos* de Próspero. Calibán jamás podrá jamás ser semejante a Próspero porque proyecta palabras que le fueron enseñadas, no para comunicarse sino para injuriar. Como no es suyo el lenguaje, nunca estará tampoco en un lugar inferior a Próspero. Barbarizar en Zea, es el artificio que utiliza Shakespeare en su Calibán para enfrentar la alteridad y, asimismo, dificultar el diálogo entre ambos. Cuando Calibán barbariza el lenguaje se está liberando de la sujeción de Próspero. Zea termina proponiendo que la manera de romper el hechizo es que Próspero tome conciencia de la realidad y conozca al verdadero Calibán, que a su vez tendrá que utilizar la palabra como discurso liberador. Ante esta sustitución dialéctica, Zea estaría planteando en *La Tempestad* un posible antecedente de la Dialéctica del amo y el esclavo de Hegel.

Me parece, entonces, que Calibán no es ya el salvaje y bárbaro sumiso que acata órdenes y las cumple con resignación. Próspero se da cuenta que Calibán es un reflejo de su propia imagen, una invención de él. Pero al hablar de la creación de un hombre que ya había sido creado, tenemos que tener en cuenta que todo su bagaje histórico interfiere en su educación. Es

³⁴⁴ Todas las consideraciones sobre el balbuceo de Calibán están en Zea, *Discurso desde la marginación y la barbarie*, México, FCE, 1988, pp. 27-30.

³⁴⁵ Véase el artículo de Edward W. Said «Representing the colonized: Anthropology's Interlocutors», *Critical Inquiry*, 15, Winter, 1989, pp. 205-225: «... language as an opaque and yet strangely abstract, ungraspable essence was to emerge as an object for philological attention, thereafter to neutralize and inhibit any attempt at representing reality mimetically.» p. 206.

la creación de la América europea sobre la América prehispánica. Los antecedentes de Calibán se manifiestan inconscientemente en su aprendizaje y lo salvan de convertirse en una máquina reproductora del lenguaje. Barbarizar el lenguaje de Próspero es una defensa para el ser originario, su educación no es conductista sino racional y de esta manera nos enseña que la creación de Próspero es un mito que toma la forma de imagen concreta cuando el mismo Próspero se refleja en el espejo.

En todo caso, agradezcamos a la ambigüedad que Shakespeare planteó en la obra porque está al servicio de una ficción no controlada, ni por el autor ni por sus lectores.³⁴⁶ La incertidumbre en *La Tempestad*, cuya tormenta es real pero mágicamente inducida, proviene del trazado del espacio de dos culturas que no admiten certidumbre y que se alimentan de su propia fluctuación ficcional. En palabras de Costa Lima, «[*La Tempestad*] es un camino que históricamente está extraviado»³⁴⁷. Un camino que se puede reconstruir si se toman en cuenta las otras formas de decir la obra y la historia³⁴⁸, las voces del exilio por ejemplo; quizás también las de las minorías raciales³⁴⁹,

³⁴⁶ Luiz Costa Lima, «A Ficção oblíqua e *The Tempest*» en *Pensando nos trópicos*, Río de Janeiro, Rocco, 1991, p. 109.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 118.

³⁴⁸ Cf. Said, *op. cit.*, p. 225. Said habla de la narrativa del exilio como «others ways of telling». Véase también el texto de Margaret Paul Joseph, *Caliban's double exile*, Tesis de doctorado, Temple University, 1990.

³⁴⁹ En el verano de 1995 en el Central Park de Nueva York, el premiado productor y director teatral negro, George Wolfe, puso en escena *La Tempestad* de William Shakespeare, planteando cuestiones sobre racismo y esclavitud como nadie lo había hecho. Próspero fue interpretado como un anciano colérico y amargado y Calibán como un personaje gracioso, caracterizado no como un monstruo sino como un hombre negro reducido a harapos. Wolfe se basó en los apuntes sobre *La Tempestad* del crítico literario también negro, Henry Louis Gates, quien plantea que la obra gira en torno a la tensa relación entre patriarcas blancos y esclavos. Para Gates, el pasaje principal viene cuando Próspero, después de insultar a Calibán, se delata diciéndole «Este objeto oscuro/ yo lo reconozco». «¿Racismo en *La Tempestad* de William Shakespeare» (Ips), *La Jornada*, sábado 22 de julio de 1995. Véase también el poema de W. H. Auden «El mar y el espejo», en el que Miranda dice, «A lo alto saltó el Hombre Negro tras el sauco».

que son maquilladas por la llamada tiranía³⁵⁰ de sus redentores. En última instancia podríamos pensar que Próspero es discípulo de Aristófanes, porque su paternalismo controla la dinámica general³⁵¹.

En los mejores momentos de Shakespeare, digamos en *La Tempestad* como nos sugiere Northrop Frye, sentimos que estamos cerca de ver lo que toda nuestra experiencia literaria ha recorrido; la creencia de que llegamos al centro del orden de las palabras se hace cada vez más evidente³⁵². Pero sin faltarle el respeto a Aristófanes, podríamos dejar fuera a Próspero; W. H. Auden lo hace en «El mar y el espejo», en donde Próspero es sólo un silencioso interlocutor que padece la ausencia del último eslabón de la cadena, sin la cual «danza para la Muerte solo»³⁵³. Próspero baila en penumbras al final de su vida, la tempestad ha amainado con la quema de sus libros; sólo le pediremos a la tormenta que sea benévola con nosotros y que permita a su indulgencia liberarnos del rocío.

³⁵⁰ Al respecto puede verse el texto de Mary Ann Macgrail, *Shakespeare's dramas of tyranny*. Tesis de doctorado, Howard University, 1988.

³⁵¹ Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, p. 44.

³⁵² *Ibid.*, p. 117.

³⁵³ W. H. Auden, «El mar y el espejo» en *Poemas escogidos*, versión de Antonio Resines, Madrid, Visor, 1981, p. 107.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Oswald de, «Manifiesto Antropófago» en *Obras Completas*, T. IV. Rio de Janeiro, 1972, pp. 13-19.
- ANINO, Antonio, «Las ocultas paradojas del quinto centenario» en *Memorias de la Academia Mexicana de Historia*, T. 35, 1992.
- ARCINIEGAS, Germán, *Con América nace la nueva historia*, selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1991.
- ARDAO, Arturo, *Rodó. Su americanismo*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970.
- _____, *América Latina y su Latinidad*, México, UNAM-CCYDEL, 1993.
- _____, *Nuestra América Latina*, Uruguay, Ediciones de la Banda Oriental, Temas Latinoamericanos, 1986.
- ARON, Raymond, *Dimensiones de la conciencia histórica*, Tr. David Huerta y Paloma Villegas, México, FCB, 1984.
- ARENS, W., *El mito del canibalismo. Antropología y Antropofagia*, Tr. Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 1981.
- ARNOLD, James, «Césaire and Shakespeare: Two Tempests» en *Comparative Literature*, # 30, 1978, pp. 236-248.
- ARONSON, Alex, *Psyche and symbol in Shakespeare*, USA, Indiana, University, Bloomington/London, 1972.
- BÁEZ-JORGE, Félix, *En el nombre de América*, prólogo de Roberto Fernández Retamar, Colección V Centenario, Gobierno del estado de Veracruz, 1992.
- BARKER, Francis y HULME, Peter, «Nymphs and reapers heavily vanish: the discursive con-texts of *The Tempest*» en *Alternative Shakespeare*, ed. John Drakakis, New York, Routledge, Methuen and Co. LTD, 1992.
- BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, UNAM-Era, México, 1992.
- BATE, Jonathan, *Shakespeare and the English Romantic Imagination*, Great Britain, Clarendon Paperbacks, Oxford, 1989.
- BLOOM, Allan, *Gigantes y enanos*, Tr. Alberto L. Bixio, Argentina, Gedisa, 1991.

- BLOOM, Harold, *The western Canon*, USA, Harcourt Brace and Company, 1994.
- _____, *The anxiety of influence*, New York, Oxford University Press, 1973.
- BOLÍVAR, Simón, *Fundamental*, dos tomos, Germán Carrera Damas (comp.), Venezuela. Monte Ávila, Editores Latinoamericanos, 1993.
- BORGES, Jorge Luis, «La metáfora» en *Ficcionario*, edición de Emir Rodríguez Monegal, México, FCE, 1985, pp. 310-312.
- BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, T. II, Tr. Mario Monteforte, Wenceslao Roces y Vicente Simón, México, FCE, 1987.
- BRICEÑO GUERRERO, J.M., *El laberinto de los tres minotauros*, Venezuela, Monte Ávila Latinoamericana, 1993.
- CARILLA, Emilio, «Canibal, canibalismo» en *Anverso y reverso de América Latina. Estudios desde el fin del milenio*, coordinación, selección y prólogo de Clara Alicia Jalif de Bertranou, Argentina, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 1995, pp. 407-413.
- CERUTTI GULDBERG, Horacio *et al*, *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, colección El ensayo Iberoamericano #1, México, UNAM, 1993.
- CÉSAIRE, Aimé, *Una tempestad*, Tr. Carmen Kurtz, Barcelona, Barral Editores, 1971.
- _____, «Discurso del colonialismo» en *Casa de la Américas*, Mayo-Agosto de 1966, # 36-37, pp. 154-167.
- CLASTRES, Pierre, *Investigaciones en antropología política*, Tr. Estela Ocampo, Barcelona, Gedisa, 1981.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Coleridge on Shakespeare*, ed. Terence Hawkes, introducción de Alfred Harbage, England, Penguin Books, 1969.
- COLLINGWOOD, R. G., *Idea de la historia*, Tr. Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos, México, FCE, 1965.
- COSTA LIMA, Luiz, *Pensando nos trópicos*, Río de Janeiro, Rocco, 1991.
- CHAMBERS, E. K., *Shakespeare: A survey*, London, Sidgwick and Jackson LTD, University Press, Cambridge, 1955.
- CHARLTON, H. B., *Shakespeare's recoil from romanticism*, Manchester, Norwood Editions, 1978.
- DARÍO, Rubén, «El triunfo de Calibán» y «Edgar Allan Poe» en *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos*, selección, prólogo y notas de Iris

M. Zavala, Madrid, Alianza, 1989.

- _____, «Shakespeare en la política Hispano-Americana» en *Escritos dispersos de Rubén Darío* (recogidos en periódicos de Buenos Aires) recopilación y estudio preliminar de Pedro Luis Barcía, T. I, La Plata, U.N. de L.P., 1968.

-DE CERTEAU, Michel, *La escritura de la historia*, Tr. Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

-DIANA, Goffredo y BEVERLEY, John, «These are the times we have to live in: interview with Roberto Fernández Retamar» in *Critical Inquiry* # 12, Winter 1995, pp. 411-433.

-DILTHEY, Wilhelm, *Literatura y Fantasía*, Tr. Emilio Uranga y Carlos Gerhard, FCE, México, 1988.

- _____, *Vida y poesía*, tr. Wenceslao Roces, FCE, México, 1973.

- _____, *Teoría de la concepción del mundo*, México, FCE, 1988.

-ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Tr. Ramón García Cotarelo, Madrid, FCE, 1987.

-ESCALANTE GONZALBO, Fernando, *Ciudadanos Imaginarios*, México, COLMEX, 1993.

-FANON, Frantz, *Los condenados de la tierra*, Tr. Julieta Campos, prefacio de Jean Paul Sartre, México, FCE, 1986.

- _____, «Antillanos y africanos» en *Casa de las Américas*, mayo-agosto de 1966, # 36-37, pp. 154-167.

- _____, *Piel negra, Máscaras blancas*, Tr. Ángel Abad, Buenos Aires, Abraxas, 1973.

-FERGUSSON, Francis, *Trope and Allegory. Themes common to Dante and Shakespeare*, USA, University of Georgia Press, 1977.

-FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América*, México, Diógenes, 1993.

- _____, «Cuba hasta Fidel» en *Bohemia* # 61, La Habana, 19 de septiembre de 1969.

- _____, «Calibán revisitado» en *Casa de las Américas*, julio-agosto de 1986, # 157, vol. 26, pp. 152-159.

- _____, «Nuestra América y Occidente» en *Casa de las Américas* #98, septiembre-octubre de 1976, pp. 36-57.

- FRYE, Northrop, *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Tr. Miguel Mac-Veigh, Madrid, Taurus, 1986.
- _____, *El gran código*, Tr. Elizabeth Casals, España, Gedisa, 1988.
- _____, *Anatomy of criticism. Four essays*, New Jersey, Princeton University Press, 1957.
- GERBI, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo*, Tr. Antonio Alatorre, México, FCE, 1982.
- GEWECKE, Frauke, «¿Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie und emanzipatorischer Rebellion» en *Iberoamerikana*, 7 de enero de 1983, Frankfurt, 2/3, pp. 43-68.
- GOSSMAN, Lionel, «History and Literature. Reproduction or Signification» en *The writing of history. Literary form and historical understanding*, ed. Robert H. Canary y Henry Kozicki, USA, University of Wisconsin Press, 1978, pp. 3-39.
- GREENBLATT, Stephen J., «Improvisation and power» en *Literature and Society*, ed. Edward Said, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1980, pp. 57-99.
- HAWKES, Terence, «Swisser-Swatter: making a man of English letters» en *Alternative Shakespeare*, ed. John Drakakis, New York, Routledge, Methuen and Co. Ltd, 1992.
- HEGEL, Wilhelm Friedrich, *La fenomenología del espíritu*, Tr. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra, México, FCE, 1992.
- HEIDEGGER, Martín *¿Qué es metafísica? y otros ensayos*, Tr. Xavier Zubiri, prólogo de Enzo Paci, Argentina, Editorial Siglo Veinte, 1974.
- HURBON, Laënnec, *El bárbaro imaginario*, Tr. Jorge Padín Videla, México, FCE, 1993.
- KAVANAGH, James H., «Shakespeare in ideology» en *Alternative Shakespeare*, ed. John Drakakis, New York, Routledge, Methuen and Co. LTD, 1992.
- KERMODE, Frank, *Formas de atención*, Tr. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1988.
- _____, «Introduction» a Shakespeare, William, *The Tempest*, London, Methuen and Co. LTD, 1954.
- KOTT, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, Tr. J. Maurizio, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- LAFEBER, Walter, «Un momento crucial: los años de McKinley (1896-

- 1900)» en *Estados Unidos visto por sus historiadores*, Comp. de Víctor Arriaga, México, Instituto Mora, 1991.
- LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, edición de Irlemar Chiampi, México, FCE, 1993.
- MARTÍ, José, «Madre América» y «Nuestra América» en *Antología mínima*, Cuba, Editorial de Ciencias Sociales, 1972, pp. 233-249.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, «Estudio preliminar» en William Shakespeare, *Comedias*, Tr. Jaime Clark, México, Cumbre, 1982.
- MILTON, John, *John Milton*, The Oxford authors, ed. Stephen Orgel y Jonathan Goldberg, Oxford University Press, New York, 1991.
- MONTAIGNE, Miguel de, *Ensayos*, traducción y edición de Almudena Montojo y Dolores Picazo, México, REI-México, 1993.
- MORENO DURÁN, R.H., *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1988.
- MORSE, Richard, *El espejo de Próspero*, Tr. Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 1982.
- _____, *Resonancias del Nuevo Mundo*, Tr. Jorge Brash, prólogo de Enrique Krauze, México, Vuelta, 1995.
- NIXON, Rob, «Caribbean an African Appropriations of *The Tempest*» in *Critical Inquiry*, # 13, Spring, 1987.
- O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, México, FCE, 1993.
- _____, «La historia como búsqueda del bienestar» en *Plural*, # 9, septiembre de 1994, pp. 6-15.
- ORTEGA Y MEDINA, José Antonio, *Imagología del bueno y mal salvaje*, México, UNAM, 1987.
- PERROT, Dominique y PREISWERK, Roy, *Etnocentrismo e Historia*, Tr. Eva Grosser Lerner, México, Nueva Imagen, 1979.
- PIZARRO, Ana, «Sobre las direcciones del comparatismo, en América Latina» en *Inter-American Literary Relations*, ed. M.J.Valdés, New York, Garland Press, 1985.
- PONCE, Aníbal, *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland*, Buenos Aires, Cartago, 1975.
- RANGEL, Carlos, *Del buen salvaje al buen revolucionario. Mitos y realidades de América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1976.
- RENAN, Ernest, *Caliban, suite de La tempête. Drame philosophique*, París, Calman-Lévy, 1978.
- RIVANO, Juan, *Perspectivas sobre la metáfora*, Chile, Editorial Universitaria, 1986.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «Las metamorfosis de Calibán» en *Vuelta*, diciembre de 1978, # 25, vol. 3, pp. 23-26.
- ROUQUIÉ, Alan, *América Latina. Introducción al extremo Occidente*, Tr. Ministerio francés encargado de la cultura, México, Siglo XXI, 1989.
- SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- _____, «Representing the Colonized : Anthropology's Interlocutors» in *Critical Inquiry*, # 15, Winter, 1989.
- SALDÍVAR, José David, *The Dialectics of Our America. Genealogy, Cultural Critique, and Literary History*, USA, Duke University Press, 1991.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, prólogo de Noé Jitrik, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- SCHAUBER, Ellen y SPOLSKY, Ellen, *The bounds of interpretation. Linguistic theory and literary text*, Stanford, California, Stanford University Press, 1986.
- SHAKESPEARE, William, *The Tempest*, ed. Frank Kermode, London, Methuen and Co. LTD, 1954.
- _____, *Obras Completas* (dos tomos), notas, estudio preliminar y traducción de Luis Astrana Marín, México, Aguilar, 1991.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Tr. Manuel G. Marente, prólogo de José Ortega y Gasset, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- SPIVACK, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil. The history of the metaphor in relations to his major villains*, New York, Columbia University Press, 1958.
- SPIVAK, Gayatri Ghakravorty, «Three women's texts and critique of imperialism» in *Critical Inquiry* # 12, Autumn 1985, pp. 243-261.
- RODÓ, José Enrique, *Ariel*, prólogo de Carlos Real Azúa, edición y cronología de Angel Rama, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- ROJAS MIX, Miguel, *Los cien nombres de América*, Barcelona, Lumen, 1991.
- TOUMSON, Roger, *Trois Calibans*, La Habana, Casa de las Américas, 1981.
- TOYNBEE, Arnold, *México y Occidente*, Tr. Mariana Frenk, México, Antigua Librería Robredo, 1956.
- _____, *Civilization on trial*, New York, Oxford University Press, 1948.

- _____, *El experimento contemporáneo de la civilización occidental*, Tr. Alberto Luis Bixio, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- TRAVELYAN, George Macaulay, *Historia social de Inglaterra*, Tr. de Adolfo Álvarez-Buylla, México, FCE, 1984.
- TRILLING, Lionel, *La imaginación liberal*. Tr. Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.
- VANDOREN, Mark, *Shakespeare*, New York, Doubleday Anchor Books, 1954.
- VAN TIEGHEM, *El romanticismo en la literatura europea*, traducción y notas de José Almoína, México, Editorial Hispano-Americana, 1958.
- WAIN, John, *El mundo vivo de Shakespeare*, Tr. José Siles Artés, Madrid, Alianza, 1967.
- WEINBERG, Liliana Irene, «El ensayo latinoamericano y la identidad regional» en *La Jornada Semanal*, #212, México, 4 de julio de 1993.
- WILSON KNIGHT, G., *Shakespeare y sus tragedias. La rueda del fuego*, Tr. Juan José Utrilla, introducción de T.S. Eliot, México, FCE, 1979, p. 24.
- WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Tr. Stella Mastrangelo, FCE, México, 1992.
- _____, «The historical text as literary artifact» in *The writing of history. Literary form and historical understanding*, ed. Robert H. Canary y Henry Kozicki, USA, University of Wisconsin Press, 1978.
- YATES, Frances A., *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*, Tr. Federico Patán, FCE, 1986.
- YOUNG, Robert, *White Mithologies. Writing History and the West*, London Routledge, 1990.
- ZEA, Leopoldo, *La esencia de lo americano*, Buenos Aires, Pleamar 1971.
- _____, *Discurso desde la marginación y la barbarie*, España, Anthropos, 1988.
- _____, «La integración latinoamericana como prioridad» en *Cuadernos Americanos* (sobretiro), nueva época, UNAM, # 25, vol. 1, Enero-Febrero.
- ZÓSIMO, *Nueva Historia*, introducción, traducción y notas de José M. Candau Morón, Madrid, Gredos, 1992.