



LOS LIBROS Y LAS VOCES

Reescrituras americanas de *La Tempestad* de William Shakespeare

Trabajo final de la Especialización en filosofía política

Universidad Nacional de General Sarmiento (Los Polvorines, Buenos Aires)

Año 2024

Estudiante: Fernando Svetko (Universidad Nacional de Córdoba)

Directora: Cecilia Mc Donnell (Universidad Nacional de Rosario)

ÍNDICE

Introducción.....	3
Nota sobre el <i>corpus</i> seleccionado	5
Lecturas políticas y políticas de lectura.....	6
La caza de brujas y su secreto	13
<i>La Tempestad</i> en Martinica: la libertad según Aimé Césaire	17
Interludio I: El sueño de la razón según Peter Greenaway	23
<i>La Tempestad</i> en Cuba: la isla según Raquel Carrió y Flora Lauten	29
<i>La Tempestad</i> en Argentina: la ilustración según Silvina Pachelo	33
Interludio II: Miranda, Lucía y Lucrecia. Violación y fundación	38
<i>La Tempestad</i> en Canadá: la venganza según Margaret Atwood.....	45
Consideraciones finales	54
Bibliografía.....	59

Introducción

La Tempestad es la última obra que consiguió completar en solitario William Shakespeare. Escrita hacia 1611, esta pieza narra los esfuerzos de Próspero, duque de Milán, por recuperar su poder y salir de la isla en la que se halla exiliado por una especie de golpe pergeñado por su hermano Antonio y por el rey Alonso de Nápoles. Mezcla de erudito y de mago, Próspero se vale de la ayuda de Ariel, un genio del aire, para provocar una tempestad en la que naufragan Alonso y los suyos, creyendo este último haber perdido a su hijo Fernando, que en realidad sobrevive y conoce en la isla a Miranda, la hija del duque. A través de sus artes mágicas, Próspero logra que Fernando y Miranda se enamoren, y que sellen una unión que le permitirá volver a Nápoles como padre de la futura reina.

Si es cierto que en las tragedias de Shakespeare los padres entierran a sus hijos, y que las comedias, por su parte, son una especie de triunfo de los jóvenes sobre los viejos, lo cierto de esta tragicomedia es que aquí triunfan los viejos y los jóvenes, pero hay grandes perdedores: Sycorax, la bruja de la isla, y Caliban, su hijo natural. A partir de este saldo, *La Tempestad* tuvo en Latinoamérica y el Caribe una recepción polémica, que puso el eje en ese nuevo mundo figurado por la isla, y en la suerte de esos nativos que podían llegar a aprender la lengua del colonizador para poder mejor maldecirlo. Desde el *Ariel* de Enrique Rodó (1900) hasta el *Caliban* de Roberto Fernández Retamar (1971), pasando por *Los placeres del exilio* de George Lamming (1960), el ensayismo americano realizó aportes para la crítica de la razón neocolonial, expresada también en poderosas imágenes de la literatura y el cine: en el inicio de la novela *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier (1962), en el que la Ilustración llega a las Antillas bajo la forma de una guillotina, y en una secuencia del film *A idade da terra*, de Glauber Rocha (1980), en el que un Cristo indio recibe en una playa bahiana la tentación de un diablo que viene del mar, vestido con ropas de conquistador y silbando *La marsellesa*.

En estas páginas examinaremos cuatro reescrituras americanas de *La Tempestad* de Shakespeare: la muy comentada *Una tempestad* (1969), del martiniqués Aimé Césaire; la menos conocida *Otra tempestad* (1997), de las cubanas Raquel Carrió y Flora Lauten; la reescritura ilustrada *La tempestad* (2016), de la argentina Silvina Pachelo; y la novela *La semilla de la bruja* (2018), de la canadiense Margaret Atwood.

Para atender al modo en que se rescatan los personajes de la bruja Sycorax y del esclavo Caliban, leeremos el estudio *Caliban y la bruja* (2004) de Silvia Federici, además de revisar una parte de la crítica especializada y las reescrituras y ensayos ya mencionados.

Pero también, y con el fin de alcanzar un entendimiento situado y crítico de la “historia efectual” de esta obra en nuestro continente, nos ocuparemos especialmente de interrogar en cada reescritura, en cada ilustración y en cada revisión analítica, por la figura de Miranda, por las tensiones que genera su lectura en el marco de la intersección entre el colonialismo, el capitalismo y el patriarcado.

Nota sobre el *corpus* seleccionado

La pieza teatral *La Tempestad* (1611), de William Shakespeare, es una de las obras sobre las que más reflexionaron y escribieron los intelectuales y artistas de las Américas y el Caribe a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI. Por eso entendemos que corresponde hacer una mínima aclaración que precise y justifique nuestra selección.

Nuestro *corpus* son las reescrituras americanas, en efecto, tal como lo indicamos en el subtítulo del trabajo. Y entendemos por “reescritura” algo más que una adaptación, pero algo distinto –y “menos” en este sentido– que un ensayo: queremos decir que, por lo general, las adaptaciones respetan más o menos el texto original y su estructura (el guion teatral, el cuento, la novela), introduciendo selecciones y recortes propios del formato de la adaptación o, como máximo, variaciones respecto del momento histórico y el lugar geográfico de la acción. En cambio, los ensayos interpretativos que se escriben a partir de una obra no tienen que respetar ni el texto ni su estructura, y pueden partir tan solo de un motivo seleccionado, o varios de ellos, que ya por eso los colocan en la constelación de efectos –queridos o no– de esa obra. Tanto el *Ariel* (1900) de Rodó como el *Caliban* (1971) de Fernández Retamar son ensayos en este sentido; y los dramas filosóficos de Renan, *Caliban. Continuación de La Tempestad* (1878) y *El agua de la juventud* (1880), son reescrituras, pero no son reescrituras americanas, y por ello no los revisamos aquí: corresponden a un tiempo y un lugar (la Europa decimonónica) que los aleja de los asuntos que aquí nos interesan.

Nuestras reescrituras cumplen en mayor o menor medida con su condición: la de Silvina Pachelo, *La Tempestad* (2016), se presenta como “versión adaptada e ilustrada”, y reproduce gran parte de la versión original, agregándole las ilustraciones y las palabras de personajes que en la obra de Shakespeare no tienen parlamento (como Sycorax); la de Aimé Césaire, *Una tempestad* (1969), subtitulada como “Una adaptación”, respeta en gran medida la estructura y el texto del original, modificando diálogos y acciones; la de Raquel Carrió y Flora Lauten, *Otra tempestad* (1997), modifica la estructura dramático-narrativa, mantiene los escenarios y personajes shakespearianos principales y agrega nuevos personajes –tomados unos de otras obras del propio Shakespeare y otros de la religión yoruba–; la de Margaret Atwood, *La semilla de la bruja* (2018), pudiera ser la menos ajustada a la estructura y el texto original, porque es una novela y porque propone un tiempo, un espacio y unos personajes distintos de los de la obra original, pero lo cierto es que logra recrear las secuencias dramáticas y las peripecias y reconocimientos de los personajes con una mezcla notable de diferencia y semejanza.

Lecturas políticas y políticas de lectura

Tal vez no sea un asunto menor, para una filosofía política de la cultura, plantearse la cuestión de la lectura. Cómo se lee y qué se lee, a quién se lee, y con quiénes se lee a quienes se lee. ¿Toda lectura política es posible? ¿Es posible leer sin leer políticamente? Parece que hay textos que –lo hayan querido o no sus autoras o autores– no pueden sustraerse del albur de lecturas que están como transpiradas en el calor de los climas de los grandes desacuerdos. Símbolos de selvas y alegorías de naufragios que han quedado atrapados en islas de grandes enconos, continentes de vindicaciones y promesas de nuevos destierros.

Tal parece ser el caso de *La Tempestad* de William Shakespeare.

Para Frank Kermode, responsable de la edición crítica de 1954 para la segunda serie de ediciones académicas de Arden,

La Tempestad es un drama pastoral [...] concernido por la oposición entre Naturaleza y Arte [...] Caliban es el centro de la obra; como el pastor en la forma pastoral, él es el hombre natural contra el cual se mide el hombre cultivado. Pero aquí no se nos ofrece una comparación entre una primitiva inocencia en la naturaleza y una sofisticada decadencia [...] Caliban representa [...] la *natura* sin el beneficio de la *nurtura*; la Naturaleza opuesta a un Arte que es el poder del hombre sobre el mundo creado y sobre sí mismo, la naturaleza divorciada de la gracia, o los sentidos sin la mente. (Shakespeare, 1958: xxiv-v, traducción nuestra; salvo indicación en contrario, todas las traducciones nos corresponden)

Kermode presenta un esquema de oposiciones para dejar en claro que esta naturaleza de Caliban, tal y como la presenta Shakespeare, no es la buena naturaleza de los pastores de los poemas, ni la inocencia sin mácula, sin *meum* ni *tuum*, de los nativos americanos tal como habían sido presentados por tantos viajeros europeos, sino una naturaleza (¿fuera de quicio?) en la que falta esa importante temperancia (que aquí recibe también el nombre de “arte”) que separa el amor de la lujuria, el tesón de la ambición, lo noble de lo vil. Esta oposición no es otra que la que separa el arte benevolente de Próspero, la magia intelectual y virtuosa de los matemáticos y alquimistas del siglo XVI (como John Dee), de la maligna magia natural (*evil natural magic*) de la madre y el padre de Caliban, una bruja y un demonio.

Según el poeta e investigador argentino Lucas Margarit, además de ser una obra para representar ante el matrimonio real el tema del himeneo y su relación con el poder político, *La Tempestad* es un testamento poético y la puesta en escena de un gran fracaso: el de crear un nuevo orden mediante la imposición de una forma ideal a la

realidad de la materia que se resiste. Se trataría así de una especie de “anti-utopía”, en la que no se logra alcanzar el equilibrio entre las fuerzas que se oponen:

Por un lado, el plano superior o espiritual, en este caso representado en la figura de Ariel, y por otro lado el material, centrado en Caliban. En el centro, los hombres que buscan su destino, su identidad y el orden que se ha perdido. Por sobre estos niveles de la cadena se encuentra Dios, [...] que en *The Tempest* podríamos afirmar [que es] Próspero [...]. Vemos así una reorganización idealizada del cosmos en un territorio alejado, desconocido y diferente. [Otro] de los tópicos recurrentes al género de narraciones utópicas: una isla a la que se llega por accidente [...] de la cual se desconoce su ubicación en las cartas marítimas y que muestra un momento determinado de su evolución. (Margarit, 2013: 117)

La vinculación de esta obra con las narraciones utópicas se entrecruza también con la influencia que tuvieron en ese momento en toda Europa las noticias del Nuevo Mundo. En efecto, tal como señala Kermode (Shakespeare, 1958: xxvi y ss.), hay un episodio puntual que se relata en una serie de escritos de viajes conocidos como *The Bermuda Pamphlets*, que narra lo sucedido con una expedición a cargo de Sir Thomas Gates y Sir George Summers, que zarpó en mayo de 1609 con rumbo a la colonia de Virginia (conocida por la historia de John Smith y Pocahontas) con una flota de nueve barcos y quinientos colonos, de los que llegaron sólo ocho: el *Sea Venture*, en el que de hecho viajaban Gates y Summers, fue separado del resto de la flota por una fuerte tormenta, encalló en la costa de Bermudas y permaneció en esa isla a lo largo de todo un año. Según Kermode (ibid.: xxvii), ya Morton Luce (responsable de la edición de *La Tempestad* para la primera serie de Arden en 1902) estableció la importancia que para Shakespeare habían tenido los relatos de esa experiencia aparecidos en tres de los *Bermuda Pamphlets*: el *Discovery of the Bermudas*, de Sylvester Jourdain (1610), la *True Declaration of the state of the Colonie of Virginia, with a confutation of such scandalous reports as have tended to the disgrace of so worthy an enterprise*, del Consejo de Virginia (1610), y la carta de William Strachey –que también viajaba en el *Sea Venture* con Gates y Summers– conocida como *True Reportory of the Wrack* (1610), incluida luego y publicada por primera vez en el reconocido volumen *Purchas his Pilgrimes* (1625), pero conocida por Shakespeare¹, seguramente, según Kermode, debido a su cercanía con algunos miembros de la Compañía de Virginia en Londres.

¹ Según Alden T. Vaughan, la carta de Strachey circulaba en un reducido círculo de lectores en al menos dos manuscritos en 1610. De todos modos, el historiador insiste en atender a las opiniones de otros críticos especializados, para mostrar que hay tantas pruebas para pensar que la inspiración de *La tempestad* tiene que ver con sucesos americanos como para pensar que tiene que ver con sucesos

Para George Lamming, escritor de Barbados, la isla de *La Tempestad* shakespeariana es un emblema de las islas del caribe que alojan tanto a escritores anticoloniales, como el C. L. R. James de *Los Jacobinos Negros* (1938), el E. K. Brathwaite de *Islas* (1969) o el mismo Lamming de *Los placeres del exilio* (1960), o a guerreros rebeldes, como François Toussaint L'Ouverture en Haití en 1804, o como Fidel Castro Ruz en Cuba en 1959: todos calibanes que “llamaron la atención sobre el hecho evidente y difícil de que aquí vivían personas” (Lamming, 2007: 24).

Por otra parte, *La Tempestad* representa también para Lamming un conflicto entre la religiosidad popular y la Ley estatal (ibid.: 15), y la paradoja de la colonización y la exclusión por la lengua, que incluye forzosamente a Caliban, pero siempre como un exiliado (ibid.: 30).

El poema “Caliban” de Brathwaite, incluido en *Islands*, y dividido en tres secciones, comienza su primera sección con la siguiente estrofa:

Noventa y cinco por ciento de mi gente pobre
 Noventa y cinco por ciento de mi gente negra
 Noventa y cinco por ciento de mi gente muerta
 Ya oyeron todo esto antes Oh Levítico Oh Jeremías Oh Jean-Paul Sartre
 (Brathwaite, 1969: 34)

Cierra esta sección con tres fechas: el 2 de diciembre de 1956 (que es la fecha del desembarco del *Granma* en Cuba), el 1 de agosto de 1838 (que señala la fecha oficial de la abolición de la esclavitud en el Caribe anglófono), y el 12 de octubre de 1492 (que marca el comienzo de la Conquista de América); pero también cierra con esta pregunta: “¿cuántos disparos, cuantas revoluciones?” (ibid.: 35). La segunda y la tercera sección están hechas de versos cortos, algunos de una sílaba, que remiten al “tam tam” de los tambores de África; y la tercera sección insistentemente repite la palabra “limbo”: palabra explicada por el propio Brathwaite en un glosario colocado al comienzo del libro, que refiere a una danza ritual que consiste en pasar por debajo de un palo que va bajando su altura cada vez más hasta casi tocar el suelo. “[...] se dice que se originó como una necesaria terapia para las condiciones de estrechez entre los esclavos bajo la cubierta del barco en el Pasaje Medio. Ahora muy popular como acto en los clubes nocturnos caribeños” (ibid.: x).

exclusivamente europeos: como la preparación de la boda entre Isabel, hija de Jacobo I, con el Elector Palatino, en la que se representaría la obra en 1612, o la pérdida de Rodolfo II del trono de Austria, Hungría y Moravia a manos de su hermano en 1608 (Vaughan, 2014: xiv y 4-5).

Para el crítico norteamericano Harold Bloom, “*La Tempestad* no es ni un discurso sobre el colonialismo ni un testamento místico”, sino una comedia experimental que funciona como superación del *Fausto* de Marlowe: eso se ve en el nombre de Próspero, que significa lo mismo que Fausto, y en Ariel, que es la contrafigura angélica –y “favorecedora”– del demoníaco Mefistófeles. Se trata de una mascarada, que nunca ha sido representada con la delicadeza ni el humor que de hecho contiene, debido a los estrechos límites ideológicos con los que erróneamente se ha elegido siempre anclarla. Los académicos, según Bloom, han elegido como héroe de la resistencia tercermundista a un personaje completamente deleznable:

Caliban, criatura semihumana (su padre es un demonio marino, ya sea pez o anfibio) conmovedora pero cobarde (y asesina), se ha convertido en heroico Luchador por la Libertad afrocaribeña. Esto no es ni siquiera una mala lectura; cualquiera que llegue a esa visión simplemente no está interesado en leer la obra en absoluto. Los marxistas, los multiculturalistas, los feministas, los *nouveaux* historicistas –los usuales sospechosos– conocen sus causas pero no las obras de Shakespeare. (Bloom, 2019: 695)

El reconocido especialista se refiere aquí a lecturas como la del escritor cubano Roberto Fernández Retamar, que es subsidiaria de la de Lamming, y que en un ensayo muy influyente publicado en 1971 sostiene:

Nuestro símbolo no es pues Ariel [...] sino Caliban. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Caliban: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la “roja plaga”? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad. (Fernández Retamar, 2004: 33-34)

El escritor cubano ofrece una larga lista de nombres ilustres que identifica con Caliban, desde Tupac Amaru hasta Glauber Rocha, y en una nota al pie muestra otra larga lista de estudiosos africanos y caribeños que trabajan en esta misma clave de lectura. Que es discutible, sin dudas, y en estas páginas la discutiremos justamente a partir de un reclamo del propio Bloom, aunque –*malgré lui*– desde una clave feminista. También a pesar de Bloom diremos que la sentencia de que *La Tempestad* “no es un discurso sobre el colonialismo” merece algunos matices, que el propio Fernández Retamar aporta. En efecto, aunque sería bastante alocado pretender que Shakespeare quiso en esta comedia retratar críticamente el sometimiento de los nativos en las colonias americanas, también resulta difícil ignorar algunas referencias para las que se dispone de cierta

documentación histórica. Fernández Retamar menciona el ensayo de Michel de Montaigne “De los caníbales”, que ya Kermode había señalado en 1954 como “la única fuente indiscutida para parte alguna de *La tempestad*” (Shakespeare, 1958: xxxiv). Bloom también lo menciona, pero no le dedica mayor atención. El cubano refiere que este ensayo, aparecido en francés en 1580, es publicado en inglés en 1603, con la traducción de Giovanni Florio, amigo personal de Shakespeare. Se conserva, dice Fernández Retamar, el ejemplar de esta traducción que poseyó y anotó el propio Shakespeare, y de donde habría tomado el nombre de Caliban, que es anagrama de “caníbal”. El discurso utopista de Gonzalo, en la escena I del acto II, es según el cubano casi una glosa de líneas enteras del ensayo de Montaigne:

GONZALO: En mi república dispondría todas las cosas al revés de cómo se estila. Porque no admitiría comercio alguno ni nombre de magistratura; no se conocerían las letras; nada de ricos, pobres y uso de servidumbre; nada de contratos, sucesiones, límites, áreas de tierra, cultivo, viñedos; no habría metal, trigo, vino ni aceite; no más ocupaciones; todos, absolutamente todos los hombres estarían ociosos; y las mujeres también, que serían castas y puras; nada de soberanía; [...] La traición, la felonía, la espada, la pica, el puñal, el mosquete o cualquier clase de súplica, todo quedaría suprimido, porque la Naturaleza produciría por sí propia, con la mayor abundancia, lo necesario para mantener a mi inocente pueblo. (2.1.148-65)²

Las líneas más famosas del escéptico francés en este ensayo, “que nada bárbaro o salvaje hay en aquella nación [...] sino que cada cual considera bárbaro lo que no pertenece a sus costumbres” (Montaigne, 1997: 267), podrían hacernos esperar, en la obra, un último reconocimiento de Próspero respecto de Caliban, el alumbramiento de una perspectiva menos centrada en el corazón de las tinieblas de la empresa colonial; algo que, por supuesto, no sucede. Fernández Retamar deplora en la puesta de Shakespeare una mezcla turbiamente resuelta entre el utopismo ingenuo de Gonzalo y el

² “I’ th’ Commonwealth I would by contraries / Execute all things: for no kind of traffic / Would I admit; no name of magistrate: / Letters should not be known; riches, poverty / And use of service, none; contract, succession; / Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none; / No use of metal, corn, or wine, or oil; / No occupation: all men; idle, all; / And women too; but innocent and pure; / No sovereignty [...] / treason, felony, / Sword, pike, knife, gun, or need of any engine, / Would I not have; but Nature should bring forth, / Of it own kind, all foison, all abundance, / To feed my innocent people”. El ensayo de Montaigne dice: “Es una nación, diríale yo a Platón, donde no existe ningún tipo de comercio, ningún conocimiento de las letras; ninguna ciencia de los números; ningún nombre de magistrado ni de cargo político; ninguna costumbre de vasallaje, de riqueza o de pobreza; ningún contrato; ninguna sucesión; ningún reparto; ninguna ocupación que no sea ociosa; ningún respeto de parentesco que no sea común; ninguna ropa; ninguna agricultura; ningún metal; ningún uso del vino o del trigo. Incluso las palabras que significan mentira, traición, disimulo, avaricia, envidia, detracción, perdón, ¡son inauditas! ¡Cuán lejos de esta perfección apareceríasele la república que imaginó!” (Montaigne, 1997: 269).

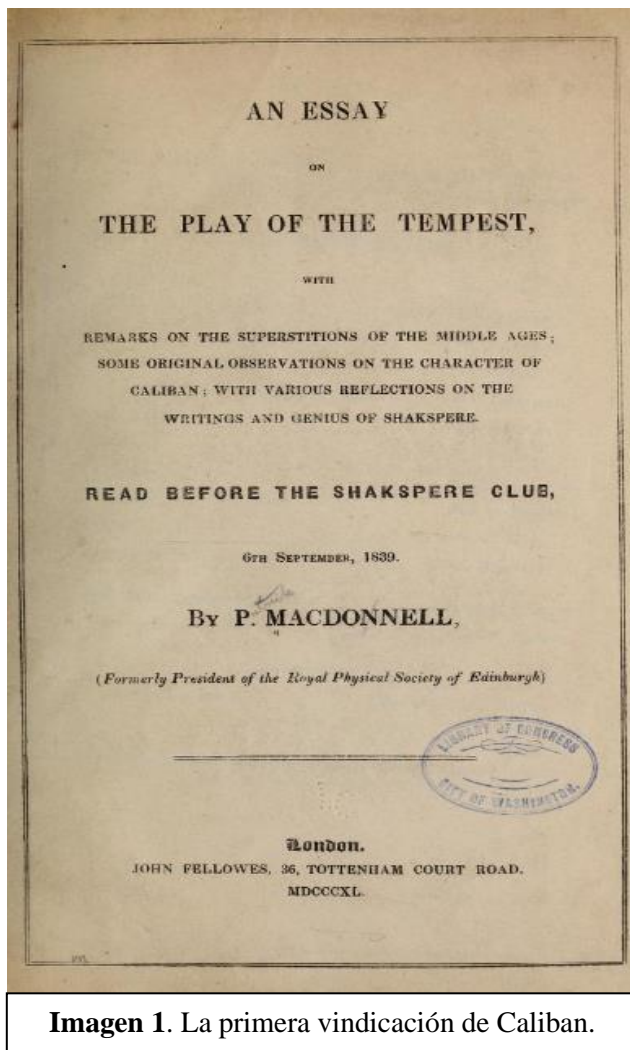


Imagen 1. La primera vindicación de Caliban.

realismo explotador de Próspero. Pero lo cierto es que esta aparente disonancia no es más que la doble apreciación que sobre los vistos como salvajes siempre tuvo Europa, que se remonta a la mirada sobre los Cíclopes de Homero hasta Ovidio, y se actualiza de una manera criminal en la mirada sobre los “indios” por parte de los colonizadores de los siglos XV y XVI: la admiración en ocasiones melancólica de una pureza que se teme corruptible por la civilización, y la aprehensión frente a la ausencia de los propios frenos morales, que redundan en bestialidad, imprevisibilidad, peligro y traiciones.

Cabe destacar también aquí que, tal como lo presenta la especialista

Virginia Mason Vaughan –coeditora de *La Tempestad* junto a Alden T. Vaughan para la tercera serie de ediciones críticas de Arden (1999)–, la vindicación de Caliban como una figura “simpática” (Vaughan, 2014: 23) no es una ocurrencia del pensamiento tercermundista del siglo XX desarrollada durante la Guerra Fría, sino que puede ya encontrarse en una lectura realizada el 6 de septiembre de 1839, en el Shakespeare Club de Londres; y no llevada a cabo por un poeta romántico o un pintor prerrafaelita, sino por un caballero académico que se presenta como ex presidente de la *Royal Physical Society* de Edimburgo, un tal Patrick MacDonnell, que a su lectura le da por título *An essay on the play of The Tempest, with remarks on the superstitions of the middle ages, some original observations on the carácter of Caliban; with various reflections on the writings and genius of Shakspeare* (ver Imagen 1).

En esta lectura, MacDonnell dice que, sin dejar de verlo como un salvaje, “sin embargo, al mantener en su mente una fuerte resistencia a esa tiranía que lo mantenía en la servidumbre de la esclavitud: Caliban crea nuestra piedad, más que nuestra detestación”

(MacDonnell, 1840: 16). El autor comprende la rudeza de la conducta de Caliban por sus “sentimientos de fuerte aversión a la esclavitud” (ibid.: 17) y, en esa clave, dice que es “la intención de destruir el yugo bajo el que trabaja la que lo urge, más luego en la obra, a formar el complot contra la vida de Próspero” (ibid.: 17). Por último, a pesar de que considera que Caliban es culpable del intento de violación de Miranda, MacDonnell afirma que esto no justifica la crueldad con que Próspero trata a su servidor; y propone como un atenuante o como una forma de corresponsabilidad la imprudencia de Próspero de colocarlos “lo suficientemente cerca para permitirle hacer el intento del que [luego] se queja[rá]” (ibid.: 18).

Según Mason Vaughan, también el poeta Robert Browning, en 1859, en su *Caliban and Setebos*, prestó especial atención a Caliban para pensar la emergencia de las creencias religiosas en el hombre prehistórico, y el profesor Daniel Wilson, en 1873, en su *Caliban: The Missing Link*, simpatizó con la situación del salvaje, pero colocándolo más cerca del animal que del ser humano, como una especie de mono con lenguaje: una representación bien propia del darwinismo social del imperialismo británico, que pasó directamente a los montajes de *La Tempestad* de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en los que Caliban era representado directamente como un hombre-mono con pelos en todo su cuerpo, que incluso comía bananas en escena (Vaughan, 2014: 24).

La caza de brujas y su secreto

Esa mezcla entre humanismo y explotación que se encuentra en *La Tempestad*, puede verse también como una cifra de la modernidad misma, y como el modo privilegiado en el que se ha expresado la ontología histórica del capitalismo. Así aparece desarrollada en *Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, en el que la teórica y militante feminista italiana Silvia Federici sostiene que los comienzos del capitalismo tienen mucho que ver con Caliban y Sycorax. Caliban es los campesinos rebeldes de las revueltas del siglo XV en Europa, los esclavos llevados de África a América en el siglo XVI, y los propios pobladores originarios, llamados “indios”, exterminados por la Conquista. Sycorax es todas las campesinas europeas que encabezaron las revueltas, las africanas que fueron llevadas a América, las pobladoras originarias de estas costas que fueron vejadas en todos los modos imaginables, y todas las que aquí o allá fueron sospechadas de querer gozar de algún tipo de derecho sobre sus propios cuerpos y su reproducción. Según Federici, en los albores de la modernidad, los úteros de las mujeres

... se transformaron en territorio político, controlados por los hombres y el Estado: la procreación fue directamente puesta al servicio de la acumulación capitalista. [...] Este aspecto de la acumulación primitiva está ausente en el análisis de Marx. [...] Nunca imaginó [Marx] que las mujeres pudieran resistirse a reproducir, o que este rechazo pudiera convertirse en parte de la lucha de clases. (Federici, 2010: 139)

Si en la Alta Edad Media los métodos anticonceptivos podían recibir cierta indulgencia en relación con la situación paupérrima de ciertas mujeres, luego de la peste negra (1347-1352) en la que sucumbió un tercio de la población europea, y de la “crisis de trabajo” que esta catástrofe demográfica trajo consigo, el control de la propia posibilidad de reproducción y la libertad de disponer del propio cuerpo volvió a ser identificada con la herejía (como en siglos XI y XII) y con la brujería.

Luego de la peste, la mayor crisis poblacional europea se produjo entre los siglos XVI y XVII, con su pico entre 1620 y 1630, en donde

... la principal iniciativa del Estado con el fin de restaurar la proporción deseada de población fue lanzar una verdadera guerra contra las mujeres, claramente orientada a quebrar el control que habían ejercido sobre sus cuerpos y su reproducción [...] esta guerra fue librada principalmente a través de la caza de brujas que literalmente demonizó cualquier forma de control de la natalidad y de sexualidad no-procreativa, al mismo tiempo que acusaba a las mujeres de sacrificar niños al Demonio. (ibid.: 135)

Se apartó a las parteras o se intentó convertirlas en espías del Estado, y los nacimientos pasaron a ser controlados celosamente por médicos varones. Se expulsó a las proletarias de los lugares de trabajo hacia los hogares, y su trabajo se convirtió en “trabajo doméstico”, considerado directamente como “no-trabajo”. El matrimonio se estableció como la verdadera carrera para una mujer y como el espacio para que el ama de casa se convirtiera en nada más que la matriz de reproducción de la fuerza de trabajo. En este contexto de denigración social, infantilización legal y encierro hogareño, *La fierecilla domada* de Shakespeare fue, según Federici, “un manifiesto de época” (ibid.: 155).

En el Nuevo Mundo, la economía de plantación del siglo XVII entrañaba el riesgo de una poderosa alianza de clase: entre los negros y aborígenes esclavizados, y los proletarios blancos que eran llevados a la servidumbre por deudas o como convictos. El fantasma de esta alianza, que recorría Europa, aparece conjurado en *La Tempestad* de Shakespeare, en el fracaso y escarnio de la conspiración organizada por Caliban con los borrachines y ladronzuelos Stéfano y Trínculo.

La autora explica el surgimiento de las jerarquías basadas en la raza y de las leyes raciales norteamericanas como un expediente para frenar esa posible alianza y erradicar la solidaridad entre los oprimidos. “El trato explotador de Próspero hacia Caliban anticipa el papel del futuro amo de plantación, que no escatimará torturas ni tormentos para forzar a sus subordinados a trabajar” (ibid.: 180).

Próspero es el “hombre nuevo” del Renacimiento, entre lo espiritual (Ariel) y lo material (Caliban): filósofo, mago, hombre de libros y letras, y de grandes tribulaciones acerca de cuál es su verdadero lugar y su verdadera naturaleza³. Pero es muy claro su abandono de la magia en favor de la administración racional del poder político, del comercio con espíritus al gobierno de los cuerpos, de las profecías al cálculo de probabilidades. Y en ese pasaje también aparece como un emblema de la Edad de la Razón, cuya filosofía mecanicista y sus lecciones de anatomía tuvieron como subtexto estatal el ataque a la brujería y a la visión mágica del mundo, y el diseño de tratamientos para la locura y el crimen que contribuyeron a disciplinar la máquina corporal para poner en condiciones esa “mercancía maravillosa” que es la fuerza de trabajo.⁴

³ Para Frances Yates, Próspero es un mago renacentista, a la vez mago y científico, digno heredero, como Giordano Bruno, de la filosofía hermética de los tres mundos de Agrippa: un representante de la magia intelectual y virtuosa, opuesta a la “brujería y hechicería baja y sucia” de Sycorax (Yates, 2001: 120), además de una figura vindicativa del científico y mago isabelino John Dee, caído en desgracia en 1599 y muerto en 1608.

⁴ Sobre este tema, véase el importante estudio de Francis Barker, *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*, especialmente las pp. 17-18, 29-33, 52-54, 69-74, 82-90. En la segunda sección, dedicada a *La*

La caza de brujas no es una práctica irracional de la supersticiosa Edad Media, sino más bien el lado inconfesable de la Edad Moderna. El concepto de brujería no cobró forma hasta el siglo XIV, y las hogueras no ardieron nunca como entre los siglos XVI y XVII. Del mismo modo, y a pesar de que la Iglesia Católica proveyó el andamiaje metafísico para la persecución, fueron las cortes seculares de los nacientes Estados modernos, mucho más que el Santo Oficio, las que llevaron adelante la mayor cantidad de juicios y ejecuciones.

Que las fechas y lugares de las mayores cazas de brujas coincidan con aquellos en los que se produjeron hambrunas y revueltas campesinas, nos permite ver una estrecha ligazón entre este proceso persecutorio y el de la consolidación del capitalismo; también si tenemos en cuenta que el aquelarre nocturno representaba una amenaza al tiempo diurno de trabajo, a la disciplina aquí trastocada por la danza y la embriaguez, y a la propiedad aquí difuminada por las cosas y personas que pierden los límites de “lo mío y lo tuyo”.

Resulta significativo que la mayoría de los juicios por brujería en Inglaterra tuvieran lugar en Essex, donde la mayor parte de la tierra había sido cercada durante el siglo XVI, mientras que en las regiones de las Islas Británicas en las que la privatización de la tierra no se dio y tampoco formó parte de la agenda, no hay registro de caza de brujas. (Ibid.: 234)

En una de las últimas páginas de su estudio, luego de analizar la cristianización y caza de brujas en los años de la Conquista de América, encontrando allí en numerosos documentos el fuerte rol de las mujeres americanas en la resistencia cultural de conservar sus lenguas, sus ritos, sus danzas y sus dioses, Federici concluye deplorando que los revolucionarios latinoamericanos hayan tomado a Caliban y no a Sycorax como símbolo de resistencia: porque este esclavo se rebelaba con las armas que le daba su

lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp, de Rembrandt, una obra en la que podríamos decir que el mundo se vuelve representación o, como dice Barker, en la que “la carne se transforma en palabra”, al constatar que ninguno de los médicos retratados mira al cuerpo tendido y casi todos miran al volumen abierto que se presenta en el margen inferior derecho del cuadro, leemos: “... el cadáver de Aris Kindt, pese a las alusiones de la pintura a la antigua visualidad, se convierte en la carne moderna, cuya duplicidad se da en el fracaso de la imagen para alcanzar un discurso pictórico unificado del cuerpo, en su distancia del espectáculo jacobeo. Entre el cuerpo extinto y verdoso –universalmente ignorado– y el diagrama –cartesiano– de la mano, hay una fisura donde se aloja una dominación más fundamental que la del antiguo orden, una fisura que no sólo divide el alma del cuerpo, sino que separa, dentro de la carne misma, al cuerpo como residuo muerto del cuerpo como objeto de una ciencia que al conocerlo lo dominará, y al curarlo lo acomodará al trabajo y la docilidad” (Barker, 1984: 102).

amo⁵, mientras su madre controlaba los influjos de la luna en las mareas, y los secretos de la naturaleza toda: los “poderes locales”.

⁵ En el apartado “Arte” (Shakespeare, 1958: xliii-li) de su estudio introductorio a *La Tempestad*, Kermode insiste en dos cuestiones importantes para la interpretación shakespeariana. Por un lado, en la relación de complementariedad que establece Shakespeare entre *natura* y *nurtura*, que puede verse con claridad en el contraste entre Miranda, que combina una buena educación con una buena naturaleza (*melior natura*), y Caliban, en quien la educación de Próspero, debido a su baja condición, no sólo ha sido inútil, sino que más bien ha sido dañina. Por el otro, en que lo que toma Caliban de Próspero (la lengua) parecería ser tan solo el almacén externo de ese arte (espíritu) que consiste no sólo en el dominio de la naturaleza ajena sino también de la naturaleza propia representada por nuestras pasiones y apetitos.

La Tempestad en Martinica: la libertad según Aimé Césaire

En 1928, Oswald de Andrade publicó el *Manifiesto antropófago*; en 1965, Glauber Rocha publicó la *Eztéyka del hambre*. Entre ambos manifiestos, se trata de la cultura como cuestión digestiva, como devoración ritual del Otro o como material inanición: somos lo que comemos, si comemos. Como en el viejo adagio popular, nuestra identidad latinoamericana tiene que ver con qué es lo que incorporamos y con cómo es que lo incorporamos, ya se trate de nuestros enemigos más valiosos o simplemente de tierra y raíces. Se trata, en el caso de Andrade, de pensar la cultura como una apropiación que no acepta las funciones de actividad y pasividad que están implicadas en la dicotomía de original y copia. Se trata, en el caso de Rocha, de pensar el arte como presentación indigerible, como gesto de ruptura que contrarreste la tendencia a lo digestivo propia de la industria cultural (Rocha, 2011: 32).

Para De Andrade, la cuestión de la identidad es la cuestión de la antropofagia. “*Tupí or not tupí, that is the question*”. Shakespeare devorado por los indios. Esa es la cuestión: la cuestión del ser es la cuestión del devorar. Y lo ajeno es constitutivo de lo propio. “Sólo me interesa lo que no es mío” (De Andrade, 1981: 67). La identidad es la diferencia. Pero cuidado. No se trata de un encuentro con la inocencia y la sumisión del *bon sauvage* de la época romántica, dirá Roger Bastide (ibid.: XII), sino de la controversia violenta que nos propone un “mal salvaje”, un polemista.

La antropofagia, como teoría de la cultura híbrida, propugna una serie de tesis que desestabilizan tanto al nacionalismo que niega lo ajeno como al cosmopolitismo que intenta diluir el problema de la recepción en un pretendido universalismo siempre dado: la valoración es transvaloración, y no hay diálogo intercultural sino devoración polémica: seleccionamos y comemos a los mejores enemigos, usamos su lengua para maldecirlos⁶.

En 1934, el poeta y político martiniqués Aimé Césaire funda en París la revista *El estudiante negro*, junto a los poetas León-Gontran Damas y Léopold Sédar Senghor (este último será en 1960 el primer presidente de Senegal como república independiente). En esta revista se acuña por primera vez el término “negritud” como arma de resistencia cultural y política: como crítica del racismo, pero también del proyecto francés de asimilación homogeneizante. En 1969, Césaire presenta su última obra teatral, a la que titula: *Una tempestad. Adaptación de La tempestad de Shakespeare*

⁶ Estos pasajes corresponden al artículo “Glauber Rocha y el canibalismo” (Svetko, 2014: 127).

para un teatro negro. Aquí, el negro, el que se resiste a la asimilación es, por supuesto, Caliban, mencionado en la obra original, en la lista inicial de los *dramatis personae*, como “un esclavo salvaje y deforme”. En la adaptación de Césaire, será justamente este personaje el que funcione como emblema de la crítica del sistema colonial esclavista que subyuga a tantos pueblos de África, América y el Caribe. En lo cultural, porque ese giro rebelde ya estaba presente en la obra original, cuando Caliban dice: “Me enseñaste un lenguaje, y mi provecho en eso es que sé cómo maldecir. ¡La plaga roja caiga sobre ti por enseñarme tu lenguaje!” (1.2.364-6). Pero ahora esa lengua no sólo la usa el esclavo para maldecir al amo, sino también para decir sus propias palabras, consideradas bárbaras y sin sentido por el colonizador. Se trata de su primera entrada en escena y, por lo tanto, de su primera palabra:

Entra Caliban.

CALIBAN: ¡Uhuru!

PRÓSPERO: ¿Qué decís?

CALIBAN: ¡Dije Uhuru!

PRÓSPERO: Otra vez una oleada de tu lenguaje bárbaro. Ya te dije que eso no me gusta. Además, podrías ser amable, ¡unos buenos días no te matarían!

CALIBAN: ¡Ah! Me olvidaba... Buen día. Pero un buen día dentro de lo posible lleno de avispas, sapos, pústulas y excremento. Ojalá pueda el día de hoy apurar diez años el día en que los pájaros del cielo y las bestias de la tierra se sacien con tu carroña.

PRÓSPERO: ¡Veo que andás gracioso como siempre, simio maldito! ¡Cómo se puede ser tan feo!

CALIBAN: ¡Vos me considerás feo, pero vos a mí no me parecés nada lindo! ¡Con tu nariz ganchuda, sos un viejo buitre!
(*Ríe.*) ¡Un viejo buitre de cuello pelado!

PRÓSPERO: Dado que manejas tan bien la invectiva, podrías por lo menos agradecerme el haberte enseñado a hablar. ¡Un bárbaro! ¡Una bestia bruta que yo eduqué, formé, que yo saqué de la animalidad que todavía se manifiesta todo el tiempo!

CALIBAN: Desde ya eso no es verdad. No me enseñaste nada de nada. Salvo, por supuesto a chapurrear tu lengua para comprender tus órdenes: cortar madera, lavar los platos, pescar, plantar legumbres, porque sos demasiado haragán para hacerlo. En cuanto a tu ciencia, ¿alguna vez me la enseñaste? ¡Bien que te la guardaste! Tu ciencia te la guardás egoístamente para vos solo, encerrada en esos libros gordos que están ahí.

PRÓSPERO: ¿Qué serías vos sin mí?

CALIBAN: ¿Sin vos? Pero, ¡sencillamente el rey! ¡El rey de la isla! El rey de mi isla, a la que tengo derecho por Sycorax, mi madre. (Césaire, 2011: 63)

El pequeño gran detalle de esta entrada en escena, de la primera aparición de este Caliban negro es que el fonema *uhuru* no solamente no es un mero sonido bárbaro y sin sentido, sino que en la lengua swahili significa nada más y nada menos que “libertad”. La lengua, entonces, no se usa sólo para maldecir sino también para recuperar y pronunciar las palabras más propias, las antiguas palabras olvidadas, prohibidas o lisa y llanamente desconocidas hasta ahora.

Césaire, que había publicado en 1955 su *Discurso sobre el colonialismo*, reescribe aquí la situación colonial, pero no desde la perspectiva del colonizador, sino desde la del colonizado –como reclamaba también su discípulo Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra* (1961). Tal vez lo más original de esta reescritura del colonialismo sea la condición de esclavitud que comparten Caliban y Ariel, y el diálogo que sostienen entre sí estos oprimidos a espaldas del opresor en la escena I del acto II: uno más rebelde, que es el que no tiene nada que perder más que su vida; el otro, apenas más acomodado, temeroso de apurar las cosas y a la espera de recibir su libertad de manos de su amo (ibid.: 76-83). Aquí Próspero ya no es el mago ilustrado de Shakespeare, sino una mera autoridad colonial, cuya ciencia es profundamente tecnocrática: que no se enseña ni comunica como una lengua para la expresión, la reflexión crítica y el descubrimiento, sino meramente como un sistema simbólico de órdenes, de búsquedas de medios para fines, de procedimientos operativos estandarizados que no se someten a revisión alguna. Y Ariel tampoco es ese espíritu del aire mezcla de serafín y de *daimon* pagano, sino que aquí es un esclavo de un tipo muy singular: un intelectual (ibid.: 61), “étnicamente un mulato” (ibid.: 42), asimilado, obediente y presto a sojuzgar al primer esclavo que ose desafiar la autoridad de Próspero. Se podría pensar como un desclasado o, tal como lo pensaba Fanon, como los miembros de las burguesías nacionales en los contextos de independización, que “se debaten entre fundirse con el pueblo o mantener su estatus diferenciado” (ibid.: 21). Lejos está este Ariel medroso, que rutiniza su obediencia en pos de una libertad ideal prometida, del noble, generoso y vivaz espíritu latino que ensalzaban Rubén Darío y José Enrique Rodó a comienzos del siglo XX, para contraponerlo a la amenaza de un nuevo Caliban al que identificaban como emblema del pragmatismo y el materialismo norteamericano. El Caliban de Césaire, como podemos ver en el pasaje citado (ibid.: 63), ya no es el demócrata igualador y brutal de Renan, ni el rubicundo y venal utilitarista de Darío y Rodó, sino que es un colonizado rebelde, un esclavo que quiere afirmarse desde su negritud y negar la identidad que quiere darle el colonizador blanco.

CALIBAN: [...] ¡Ah! Me olvidaba... tengo algo importante que decirte.
 PRÓSPERO: ¿Importante? Dale, rápido, escupí.
 CALIBAN: Y bueno, lo siguiente: he decidido que no voy a ser más Caliban.
 PRÓSPERO: ¿Qué es esta nimiedad? ¡No entiendo!
 CALIBAN: Te digo que desde este momento no respondo más al nombre de Caliban.
 PRÓSPERO: ¿De dónde te vino esto?
 CALIBAN: Y bien, de que Caliban no es mi nombre. ¡Es simple!
 PRÓSPERO: ¡Tal vez es el mío!
 CALIBAN: Es el apodo con el que tu odio me atavió y del cual cada llamado me insulta.
 PRÓSPERO: ¡Carajo! ¡Nos ponemos susceptibles! Bueno, proponé... ¡Es necesario que te llame de alguna manera! ¿Cómo va a ser? *Caníbal* te iría bien, ¡pero estoy seguro que no te va a gustar! Veamos, ¡Aníbal! ¡Ése te va bien! ¡Por qué no! ¡Los nombres históricos le gustan a todo el mundo!
 CALIBAN: Llamame X. Es mejor. Como quien dice el hombre sin nombre. Más exactamente, el hombre al cual le *robaron* el nombre. Vos hablaste de historia. Y bueno, eso también es historia, ¡y famosa! ¡Cada vez que me llames, eso me va a hacer recordar el hecho fundamental, que vos me robaste todo, incluso mi identidad! ¡Uhuru! (ibid.: 69)

Caliban elige llamarse como Malcolm X, el líder negro que fue asesinado en Estados Unidos en 1965, tres años antes de que Martin Luther King corriera en el mismo lugar la misma suerte. Este Caliban que no quiere llamarse Caliban es también un polemista que se niega a aceptar la heteronomía sobre lo bello, lo bueno y lo verdadero que constituye la base más profunda de lo que llamamos colonialismo. En efecto, frente a la apreciación de su fealdad por parte de Próspero, que la conecta con una forma de animalidad simiesca, Caliban señala sin demora la fealdad en el otro, que conecta con una figura de la animalidad que está asociada con la rapiña y la carroña fétida (el buitre). Esta negación a aceptar los ajenos patrones de belleza también puede permitirnos comprender el que tal vez constituye un intento de Césaire por poner en cuestión la configuración también heterónoma del deseo del colonizado: cuando introduce, en esta misma escena II del acto I, un poco más adelante, una variación en la contestación de Caliban cuando es acusado por Próspero de intentar violar a su hija Miranda:

PRÓSPERO: [...] fue tu lubricidad la que me obligó a alejarte. ¡Caramba! ¡Intentaste violar a mi hija!
 CALIBAN: ¡Violar!, ¡violar! Vamos, viejo cabrón, me atribuí tus ideas libidinosas. Sabelo: yo no tengo nada que hacer con tu hija, ni con tu gruta tampoco. [...] (Ibid.: 67)

Esta variación constituye una negación ambigua, porque devuelve la forma del deseo que se le atribuye, y niega una serie de intereses, pero no niega la acusación con claridad. De todos modos, parece que este pasaje y su interpretación por parte de algunos editores (ibid.: 17), ha conducido a una cierta contradicción y a un dilema que retomaremos cuando analicemos la reescritura argentina de *La Tempestad*: entre el paternalismo como método de comprensión para los desafíos que nos propone el otro, y la constitución de los bordes de su identidad según los encastres –tal vez menos posibles que deseables– con los bordes del surgimiento imaginado de la propia.

En relación con Sycorax, la madre de Caliban, puede decirse que en esta reescritura de Césaire no se le da una voz diferente como personaje particular. Pero también tiene que decirse que sin duda se le da otra entidad, y que deja muy pronto de ser un personaje particular para pasar a fundirse y multiplicarse, y a ser identificada con la tierra misma y con todos sus seres: una tierra que ya no es entendida como naturaleza en el sentido científico moderno⁷, como campo de operaciones para la curiosidad, el descubrimiento, la transformación y el dominio; sino que comienza a ser entendida como un organismo viviente que se autorregula, más parecida a lo que James Lovelock rebautiza con el antiguo nombre de *Gaia*.

Casi al comienzo de la obra, en la escena II del acto I –que es la que más hemos revisado– Caliban le dice a Próspero, en referencia a Sycorax:

CALIBAN: ¡Muerta o viva, es mi madre y no voy a renegar de ella! Además, vos creés que está muerta sólo porque vos creés que la tierra es algo muerto... ¡Es tanto más cómodo! ¡Como está muerta, entonces se la pisotea, se la mancilla, se la desprecia con un pie vencedor! Yo la respeto, porque yo sé que ella está viva, y que Sycorax vive.
 ¡Sycorax, mi madre!
 ¡Serpientes! ¡Lluvia! ¡Relámpagos!
 Y yo te encuentro por todos lados:
 En el ojo de la laguna que me mira, sin pestañar,
 a través de los juncos.
 En el gesto de la raíz retorcida y su brote que espera.
 ¡En la noche, la toda-vidente ciega,
 la toda-husmeadora sin nariz! (ibid.: 65)

En la escena IV del acto III, y mientras planea su complot contra Próspero con Stéfano y Trínculo, Caliban se asombra de que un animal lo ataque, y dice: “¡Que un animal, si

⁷ Esta imagen de la naturaleza como teatro de operaciones y espacio de dominio total para la voluntad científica moderna, que ya aparecía en la obra original de Shakespeare, aparece incluso exacerbada en la conversación de Próspero con Ariel en el laboratorio, en la escena II del acto I de *Caliban, continuación de La Tempestad (un drama filosófico)*, la reescritura que hizo Ernest Renan en 1878 (pp. 35-36).

puedo decir, natural, me ataque el día que parto al asalto de Próspero no es normal! Próspero es la anti-Naturaleza. Yo digo: ¡abajo la anti-Naturaleza!” (Ibid.: 129). Apenas más adelante, cuando Stéfano escucha un rugido y se asusta pensando que es un animal de mayor porte, Caliban lo tranquiliza explicándole qué es la mar:

- ESTEBAN: Decime, buen salvaje, ¿qué es ese ruido? Se diría que el rugido de una bestia acorralada.
- CALIBAN: No acorralada, sino agazapada... No te preocupes, es mi compañera.
- ESTEBAN: Parecés discreto al hablar de tus relaciones.
- CALIBAN: Ella me ayuda incluso a respirar... Es por eso que la llamo compañera. De tanto en tanto, ella estornuda y una gota cae sobre mi frente y me refresca con su sal o me bendice...
- ESTEBAN: No entiendo. ¿No estarás borracho?
- CALIBAN: ¡Caramba! ¡La encrespada, la no tan paciente, la rumiadora, la que bruscamente se despierta con un trueno de Dios y le da en la cara, lanzando desde los últimos fondos del abismo su bofetón de espuma histérica! ¡La mar, che!
- ESTEBAN: ¡Extraño país! ¡Extraño bautismo!
- CALIBAN: Pero lo más lindo es el viento y sus canciones, el hipo salaz cuando farfulla el zarzal, o su triunfo, cuando pasa, segando los árboles, con las migajas de sus lamentos prendidas en su barba. (Ibid.: 129-131)

Al final de la obra (escena V, acto III), es el propio Próspero –que en la obra original era el sujeto principal de todas las peripecias y reconocimientos dramáticos–, el que advierte y reconoce ese poder de la naturaleza como un organismo vivo, que de algún modo se escapa de sus planes, así como Caliban finalmente se escapa de su plan de dominio.

- PRÓSPERO: Es raro, desde hace algún tiempo, fuimos invadidos por las zarigüeyas. Están por todos lados... Hay pecarís, cerdos salvajes, ¡toda esta sucia naturaleza! Pero sobre todo zarigüeyas... ¡Oh, esos ojos! Y en la cara, ¡ese rictus innoble! Uno juraría que la jungla quiere sitiarse la gruta. Pero me voy a defender... No voy a dejar que muera mi obra... (*Gritando.*) ¡Voy a defender la civilización! (*Dispara en todas direcciones.*) Ahí tienen... Así tengo un momento para estar tranquilo... Pero hace frío... Es raro, el clima cambió... Hace frío en esta isla... Habría que pensar en encender un fuego... Y bien, mi viejo Caliban, no somos más que dos en esta isla, nada más que vos y yo. ¡Vos y yo! ¡Vos-yo! ¡Yo-vos! Pero ¿qué hace? (*Gritando.*) ¡Caliban!

Se escucha a lo lejos de entre el ruido de la resaca y el pío de los pájaros los vestigios del canto de Caliban.

¡LA LIBERTAD AH, LA LIBERTAD! (ibid.: 153)

Interludio I: el sueño de la razón según Peter Greenaway

A diferencia del bosque de Arden en *Como gustéis* y del bosque lejos de Atenas en *Sueño de una noche de verano*, que representan el espacio de lo maravilloso y de la transfiguración, la naturaleza libre donde no tiene poder la ley palaciega, que termina trastocando con su magia feérica esa misma ley a través de los juegos de alegres jóvenes iniciados en el amor, en *La Tempestad* es el espacio natural el que es trastocado y sofocado por el orden palaciego, y los jóvenes Fernando y Miranda no experimentan otra transformación que la del encantamiento político premeditado por el duque para que se enamoren y aseguren con su matrimonio la recuperación del poder para la ley del padre. Esta imposición del orden racional humano en la naturaleza ha sido captada finamente por el director británico Peter Greenaway, en su adaptación de *La Tempestad* al cine, *Prospero's Books* (1991).

En primer lugar, por el artificio fantástico con el que se pretende que los libros del duque efectivamente contengan, como si fuera posible, la vida misma. Esto se puede ver con claridad en una de las primeras secuencias del film, en la que se presenta un libro asombroso que contiene en su interior justamente uno de los cuatro elementos, que es el predominante como trasfondo y como transporte discursivo y mágico del drama:

1. *Un libro de agua*: Este es un libro de encuadernación impermeable, que ha perdido su color debido al constante contacto con el agua. Está repleto de dibujos de investigación y textos exploratorios, escritos en folios de diferentes grosores. Hay dibujos de todas las asociaciones acuáticas concebibles: mares, tempestades, corrientes, canales, naufragios, inundaciones y lágrimas. Al tornarse las páginas, las olas se ondulan y las tormentas rugen. Ríos y cataratas fluyen y burbujan. Esbozos de aparatos hidráulicos y cartas meteorológicas destellan con flechas, símbolos y diagramas se agitan. Todos los dibujos están hechos por la misma mano, reunidos en un solo volumen por el Rey de Francia en Amboise, comprado por el Ducado de Milán para obsequiarlo a Próspero como regalo de bodas. (Greenaway, 1991: 00:26-1:36).

Este libro, y otros veintitrés volúmenes más, aparecen desplegándose y moviéndose en imágenes de video de alta calidad, que por momentos se vuelven translúcidas, y que se superponen como cuadros centrados sobre la imagen principal, que funciona como una especie de *passe-partout*. Por lo que podríamos decir que, así como Shakespeare juega, en esta y otras obras, con el recurso del teatro-dentro-del-teatro, Greenaway juega con el recurso del cine-dentro-del-cine.

La lista completa de esos veintitrés tomos, presentada como una especie de catálogo borgiano, es la que sigue:

2. *Un libro de espejos*: Encuadernado en tela de oro y de gran peso, este libro tiene unas ochenta páginas, brillantes y glaseadas, unas opacas, otras traslúcidas, unas hechas de papel plateado, otras cubiertas por una lámina de mercurio que por descuido saldría del papel. Unas reflejan al lector como es, otras lo reflejan como será en un año, o cómo sería si fuera un niño, un monstruo o un ángel. (3:47-4:12)
3. *Una memoria técnica llamada Arquitectura y Otra Música*: Cuando se abren las páginas de este libro se alzan maquetas detalladas de esbozos y diseños. Hay modelos acabados de edificios constantemente sombreados por móviles nubes. Tiemblan las luces en paisajes urbanos nocturnos. Salas y torres resuenan con los ecos de la música. (11:57-12:17)
4. *Un inventario alfabético de los muertos*: Este es un libro funerario. Contiene los nombres de todos los muertos que han vivido en la tierra. El primero es Adán, y el último Susana, la esposa de Próspero. (18:38-18:50)
5. *El libro de los colores*: Este volumen grande, encuadernado en muaré sedoso, tiene trescientas páginas que incluyen todo posible matiz de color, partiendo del negro y volviendo de nuevo al negro. (19:39-19:50)
6. *Un grueso libro de geometría*: En este tomo grueso, forrado de cuero, con números de oro, centellean sus páginas con figuras logarítmicas, cuyos ángulos se miden con finos péndulos metálicos accionados por imanes. (19:54-20:09)
7. *Un Atlas que perteneció a Orfeo*: Este Atlas contiene mapas del averno. Los usó Orfeo cuando bajó al Hades en busca de Eurídice. Fueron chamuscados por las llamas infernales y mordidos por los dientes de Cerbero. (20:13-20:14)
8. *La anatomía del nacimiento de Vesalio*: Vesalio escribió el primer libro oficial de anatomía. Su meticulosidad asombra, su macabra maldad estremece. El segundo tomo es aún más perturbador y herético. Se concentra en los misterios de la natalidad. Está poblado de dibujos descriptivos que muestran el funcionamiento del cuerpo humano y, al abrirse las páginas, estos se mueven, laten y sangran. Es un libro proscrito que cuestiona los procesos innecesarios del envejecimiento, deplora los desgastes asociados con la procreación, condena los dolores y las angustias del parto y, en general, pone en duda la eficiencia de Dios. (20:30-21:22)
9. *Una cartilla de pequeñas estrellas*. (25:42-25:54)
10. *Un libro de Cosmografía universal*: Reúne todos los fenómenos del universo en un solo sistema. Está lleno de disciplinadas figuras geométricas, aros concéntricos que se rodean y se anulan, tablas y listas organizadas en espirales y catálogos dispuestos sobre un cuerpo humano simplificado en un universo estructurado donde todo tiene su sitio y la obligación de multiplicarse. (27:17- 27:45)
11. *El libro de la tierra*: Un libro grueso forrado con lona de color caqui. Sus páginas son impregnadas con los minerales, ácidos, álcalis, resinas, bálsamos y afrodisíacos de toda la tierra. (38:16-38:28)
12. *Últimas plantas*: Este es un herbario en el que acaban todos los herbarios. Sus páginas están forradas de plantas y flores secas, corales y algas. Es un panal, una colmena, un jardín y un arca para los insectos. Es una enciclopedia de polen, aromas y feromonas. (41:41-42:00)
13. *El libro del amor*: Este es un tomo perfumado, con señaladores color carmesí. Desde luego contiene la imagen de un hombre y una mujer desnudos. Lo demás son conjeturas. (45:10-45:21)

14. *Un bestiario de animales pasados, actuales y futuros*. (48:12-48:16)
15. *Un libro de utopías*: Este es un libro de sociedades ideales. Toda comunidad política y social conocida o imaginada se encuentra descrita y evaluada aquí, permitiendo al lector distinguir y comparar su propio ideal utópico. (51:23-51:34)
16. *Un libro de historias de viajeros*. (56:40-56:46)
17. *Amor de las ruinas*: Un manual para anticuarios. Inventario de la antigüedad para el humanista renacentista, lleno de mapas y planos arqueológicos del mundo; un tomo esencial para el historiador melancólico que sabe que nada perdura. (1:05:06-1:05:20)
18. *Las autobiografías de Semíramis y Pasífae*: Este es un volumen manchado y ennegrecido, con ilustraciones nada ambiguas de su contenido. (1:16:27-1:16:43)
19. *Las noventa y dos vanidades del minotauro*. (1:16:55-1:17:08)
20. *Un libro de movimiento*: Este libro vibra contra su estante. Y a causa de estar siempre estallando a su modo, ha debido sujetarse con un peso de bronce. Describe cómo cambian los ojos al mirar a largas distancias y cómo la risa cambia el rostro. Explica cómo las ideas se persiguen unas a otras en la memoria y adónde va el pensamiento al acabar su labor. Codificadas y explicadas en dibujos animados están todas las posibilidades de danza del cuerpo humano. (1:18:19-1:18:54)
21. *El libro de mitologías*: Este es un libro abultado. Está forrado de una tela amarilla que al bruñirse brilla como metal. Es un compendio de mitos con todas sus variantes: ciclos de relatos entrelazados sobre dioses y mortales del mundo conocido, del helado Norte a los desiertos de África, con lecturas explicativas e interpretaciones simbólicas. (1:20:00-1:20:40)
22. *Un libro de juegos*. (1:47:41-1:47:55)
23. *Un grueso volumen de obras de teatro* [con las iniciales W.S. en la cubierta y la imagen y el nombre de Shakespeare en la primera hoja] fechado en 1623. Contiene treinta y cinco obras y espacio para una más. Hay diecinueve páginas reservadas para su inclusión al principio del libro, después del prefacio. (1:56:17-1:56:34)
24. *Una obra llamada "La Tempestad"*. (1:56:45-1:56:50)

Estos libros, que son para el duque aún más queridos que su propio ducado (1.2.167-8), y que contienen todos los misterios develados de la vida y la muerte, las ciencias y las artes, la magia y la mitología, la técnica y los elementos, son arrojados al agua al final del *film*. Pero esto se pone en pantalla de un modo que nos muestra que hay más cosas entre el cielo y la tierra que las que la razón de estos vanos tomos sueña: porque se combina el efecto del cuadro sobre el cuadro con el de unas llamas que parecen surgir o avivarse desde dentro de las aguas. Como si estos libros, al ahogarse, se quemaran en el mar.

En segundo lugar, el modo en que el arte de Próspero significa el auto-control y el control sobre todas las cosas naturales, se puede apreciar en el recurso sonoro con el que Greenaway hace que la voz de Próspero sea también la voz de los otros personajes –

como si fueran sus personajes: los personajes de un texto que él va escribiendo y pronunciando como un *fiat*⁸.

Y en tercer lugar, esta imposición o intento de imposición de un orden artificioso se revela en la construcción de una escenografía en la que el espacio natural de la isla aparece invadido por columnas y capiteles, arcos y arbotantes, tal como podemos apreciar en las imágenes 2 y 3.



Imagen 2. Próspero y Miranda.



Imagen 3. Miranda y Fernando hechizados por Próspero.

⁸ Tal como indica Margarit: “Si volvemos a la figura de Próspero como quien conduce las acciones en su territorio insular –el escenario–, vemos que es también un director de escena y quien construye una ficción a través de la palabra. De este modo, el espacio utópico se regenera en una representación del no-lugar enfatizando la indeterminación del escenario vacío isabelino, un espacio que es un *ou-topos* y, por lo tanto, un ningún lugar que puede ser el ámbito de representación de todo el orbe. Así nos encontramos con la pregunta acerca del espacio de la ficción, ese espacio que en Shakespeare en varias oportunidades se relaciona con lo mágico. La idealización política de la utopía, también se transforma en *The Tempest* en la idealización de la construcción del drama; pero como toda idealización, en contraste con el mundo concreto y pragmático de su realización, en el teatro shakespeariano se vuelve un fracaso y la idea de orden queda relegada a un anhelo imposible de llegar” (2013: 117).

En la adaptación de Greenaway, por estos elementos escenográficos y alegóricos, cobra mayor relieve la identificación de Próspero y su arte con el propio arte de Shakespeare como dramaturgo, que tiene largo recorrido en los análisis críticos⁹. Esta identificación se revela muy clara sobre todo cuando Próspero tranquiliza a Fernando, diciéndole:

Nuestros divertimentos han dado fin. Estos actores, como te había prevenido, eran espíritus todos y se han disipado en el aire, en el seno del aire impalpable; y a semejanza del edificio sin base de esta visión, las altas torres, cuyas crestas tocan las nubes, los suntuosos palacios, los solemnes templos, hasta el inmenso globo¹⁰, sí, y cuanto en él descansa, se disolverá, y lo mismo que la diversión insustancial que acaba de desaparecer, no quedará rastro de ello. Estamos tejidos de idéntica tela que los sueños, y nuestra corta vida se redondea en un dormir. (4.1.148-58)¹¹

⁹ La identificación de Próspero con Shakespeare, que conocemos por las “Notes on *The Tempest*” de Coleridge de 1836 (Coleridge, 1914: 67), aparece explorada –desde su aparición en la crítica en 1710– por Virginia Mason Vaughan en los apartados “Prospero as Shakespeare” y “Allegorical readings” de su ensayo “The Critical Backstory: ‘What’s Past is Prologue’” (Vaughan, 2014:18-19 y 30-31). En otro orden de identificación, en el ensayo titulado *Hegel and Shakespeare on the pastness of art*, Paul Kottman compara el Epílogo de *La Tempestad* con el párrafo final de las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, para mostrar que sus discursos de despedida, aparte de buscar el aplauso, proponen una apelación problemática de la acción desplegada en cada caso (el fin del arte de Próspero, el fin de las obras de Shakespeare, el fin de la ciencia del arte de Hegel), una culminación de la historia en la autoconciencia de un arte que se convierte en filosofía (Kottman, 2018: 266). En la clasificación tripartita de Hegel, la poesía dramática, que aún la objetividad de la epopeya y la subjetividad de la lírica (Hegel, 1989: 831), es, más que cualquier otra forma de arte, el lugar del espíritu: debido a sus propios medios, el discurso y la acción; y debido a que puede contener a las otras artes (lo que se ve muy claro en el *film* de Greenaway), haciéndolas jugar entre sí sin reducirse a ninguna de ellas. Pero así como es más libre en este sentido, también lo es menos en otro, que tiene mucho que ver tanto con el final de *La Tempestad* como con el de las propias *Lecciones*: porque dice Hegel que la poesía dramática es la única de las artes que tiene una obligación inmediata e indeclinable con el público; con un público “que se reúne como colectivo para emitir sentencia”, que es “diverso en cultura, intereses, hábitos de gusto”, y que tendrá todo el derecho del mundo de juzgarla en un aquí y ahora –que no son del mismo modo vinculantes en otras artes (ibid.: 842). Dentro de este sistema hegeliano, en el polo opuesto de la arquitectura –que no logra someter el material al contenido espiritual–, la poesía va tan lejos que “la amalgama entre la interioridad espiritual y el ser-ahí externo se disuelve en un grado que comienza ya a no corresponder al concepto originario del arte, de modo que ahora la poesía corre riesgo de pasar en general de la región de lo sensible a perderse enteramente en lo espiritual” (ibid.: 702). El fin del arte, entonces, no sería más que el punto en que “el arte mismo comienza al mismo tiempo a disolverse y adquiere para el conocimiento filosófico su punto de transición a la representación religiosa como tal tanto como a la prosa del pensamiento científico” (ibid.: 701). Según Kottman, para entender la tesis del fin del arte en su más alta vocación, hay que ver que las *Lecciones* acaban su recorrido justamente en el arte dramático, que es el que registra dicho fin –en *La Tempestad*, claramente. El arte de Próspero es como una representación del arte tardo-romántico por parte de Shakespeare o, más bien, una presentación reflexiva del propio drama de *La Tempestad* como surgiendo desde el estudio y la práctica de todas las artes por parte del duque. Dirá Hegel: “el resultado final en sí mismo fundamentado de todo este tinglado humano de querer y consumir que se entrecruza en movimiento y sin embargo se resuelve en calma” (ibid.: 832). La calma después de la tormenta.

¹⁰ Se considera que esta referencia al “inmenso globo” (“*the great globe itself*”) es una referencia al teatro The Globe, en el que Shakespeare realizó la mayoría de sus puestas, con excepción, entre otras, de *La Tempestad*, que estaba pensada para un espacio cerrado como el de Blackfriars o el del Whitehall Palace –en el que fue representada por primera vez.

¹¹ “Our revels now are ended. These our actors, / As I foretold you, were all spirits, and / Are melted into air, into thin air: / And, like the baseless fabric of this vision, / The cloud-capp’d towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve, / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind. We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep...”.

Volviendo al comienzo de nuestras lecturas de estos libros, y a la interpretación de Margarit sobre esta obra, podemos ver el aparente triunfo de *La Tempestad* como ese gran fracaso de imponer una forma ideal en la materia que se resiste, como esa anti-utopía que culmina con la retirada y con la pérdida de la magia de Próspero, que se podría comparar con el propio regreso de Shakespeare de Londres a Stratford-upon-Avon, a ocuparse de asuntos más mundanos.

Al comienzo del último acto, antes de que Próspero rompa su varita, en el *film* de Greenaway, el último libro que arroja el duque a las aguas no es otro que *La Tempestad*, junto con el otro llamado *Un grueso volumen de obras de teatro*, como si el director hiciera a Shakespeare despedirse diciendo: no se preocupen, y descansen sin pena... todo ese triste montón de cadáveres con el que finalizaban las tragedias no era más que eso: un teatro, una representación, un encantamiento, el prodigioso sueño de un mago.

Pero así como el barco en el que viajaban Alonso y Fernando había sido envuelto en la mágica tempestad de Próspero y luego salvado, sin que se hubiera perdido una sola vida, sin que a nadie se le hubiera lastimado uno solo de sus finos cabellos (1.2.30, 217), así la voz en off del film dice urgentemente que estos últimos dos tomos, el 23 y el 24, fueron recuperados del mar sanos y salvos (*safely fished*), y en la imagen vemos que quien los rescata, ondulando en la superficie del agua como un hombre-pepe, no es otro que Caliban (Greenaway, 1991: 01:57:07): como si el director nos dijera que de ese esclavo salvaje y deforme depende la suerte de la cultura, o que esas aladas espirituales letras solamente se mantendrán ricas y vivas entre los manifiestos tropicales de estas islas, entre las flores carnívoras de la apropiación y la polémica.

La Tempestad en Cuba: la isla según Raquel Carrió y Flora Lauten

Así como la adaptación de Greenaway de *La Tempestad* se llama *Prospero's Books* y se detiene en los diversos volúmenes que posee y consulta el viejo mago en la soledad de su isla, la adaptación teatral que las cubanas Raquel Carrió y Flora Lauten realizaron en 1997, que presenta en su frontispicio una lista de diecinueve fuentes escritas (algunas de ellas obras completas) utilizadas en la investigación para el intertexto de la obra, bien podría llamarse *Los libros de Raquel y Flora*, o simplemente *Los libros de la isla*.

El título completo de esta adaptación es, sin embargo, *Otra tempestad (Versión a partir de textos de William Shakespeare y narraciones de las culturas yoruba y arará en el Caribe)*. La obra está estructurada en quince cuadros, que presentan los encuentros entre personajes shakespearianos y figuras de la mitología africana-caribeña, y que transcurren tanto en Europa como en la isla. El primer cuadro transcurre en el Viejo Mundo, y reúne a Hamlet y Shylock, por un lado, y a Próspero, Miranda, Otelo y Macbeth, por el otro. Hamlet aparece con su proverbial calavera y su espada, Shylock cansado, Macbeth con su cuchillo en el aire, Otelo como un títere, Próspero como titiritero, y Miranda como una mora cautiva: todos se embarcan hacia el Nuevo Mundo. El segundo cuadro tiene lugar en la isla, en la que Sycorax aparece desde el mar como Yemayá, dando a luz a tres hijas que “representan a Oshún, reina del río, del oro y la miel, diosa del amor; Oyá, reina del viento y la centella, dueña del Reino de los Muertos; y Elegguá, dios niño y viejo a la vez, el que abre y cierra los caminos” (Carrió y Lauten, 2000: 23). El tercer cuadro representa la tempestad en dos frentes: el canto y baile ritual de las tres hermanas, por un lado, y las voces y movimientos de los navegantes, por el otro. En el cuarto cuadro, ya en la isla, Próspero confunde a Elegguá con Ariel, mientras busca a Miranda, y luego Elegguá le muestra a Oshún, a Oyá y a Caliban, de quien se dice que ha nacido de la tierra, porque es hijo de Sycorax y Changó (ibid.: 26). Le presentan a Sycorax como la sabia reina de las aguas, y como la madre del futuro rey de la isla, Caliban. A lo largo de toda la escena, y mientras suena alternativamente una música renacentista y unos tambores e instrumentos yoruba, los personajes shakespearianos y los habitantes de la isla se encuentran, se desconocen y se duplican en algunos casos: Elegguá como Ariel, Oshún como Desdémona y luego como Ofelia, Oyá como Gertrudis y luego Lady Macbeth. En el quinto cuadro, Próspero hace suyos la apreciaciones del viejo consejero Gonzalo sobre la felicidad de estos isleños que parecen vivir en la Edad de Oro. En el sexto cuadro, Shylock alucina –bajo el influjo de Elegguá/Ariel– que está sentado reposando sin necesidades bajo del Árbol de

la Vida, que aparece formado por Sycorax y sus hijas. En el séptimo cuadro, en el laboratorio de Próspero, éste le muestra el telescopio a Caliban y le expone la teoría copernicana. En el octavo cuadro, Ariel/Elegguá les expone a los naturales el proyecto de República que le ha dado Próspero y que llevará el nombre de Utopía. En el noveno cuadro, Miranda y Caliban yacen juntos, mientras Próspero le comenta a Shylock que quiere casar a su hija con un gran guerrero; cuando Shylock le hace notar a Próspero con quién yace en realidad Miranda, éste último se encoleriza, y Miranda huye y le pide ayuda a Oshún. Oshún le ofrece un artilugio para que parezca muerta estando dormida (como Julieta), y Miranda dice: “¡Caliban! ¡Caliban! ¡Quiero poblar esta Isla de calibanes!” (Ibid.: 41). En el décimo cuadro, Próspero casa a Miranda con Otelo, y se recrea el reclamo, juicio y escarnio de Shylock, que había demandado por una deuda a Próspero. En el cuadro onceavo, se representa una mascarada de Romeo y Julieta, y Miranda huye con Caliban. En el cuadro doceavo, Oshún y Oyá ahorcan a Otelo, y Próspero encarcela y tortura a Caliban. En el cuadro decimotercero, se representa la locura de Ofelia, y Próspero ve a Miranda dormida como si estuviera muerta. Sycorax libera a Caliban, Oyá le quita la varita a Próspero, y éste último abjura de su magia y muere. En el cuadro decimocuarto se representa una escena matrimonial entre Lord y Lady Macbeth, interrumpida primero por Eshú, luego por Ariel, luego por Hamlet, y finalmente por un cortejo fúnebre que trae el cuerpo de Miranda, a la que cortan con sus cuchillos para luego devorarla con sus perros (ibid.: 53). Pero el bosque avanza y arrasa con Macbeth, y en el último cuadro aparece Caliban coronado como rey de la isla, avanzando hacia el centro de la escena y portando todas las máscaras.

Siguiendo el hilo de lo que venimos averiguando en estas reescrituras, y que tiene que ver con el modo en que se reponen las figuras de Sycorax y Caliban, encontramos en esta versión de Carrió y Lauten un rescate muy importante de ambos personajes, que son la reina y el futuro rey de un territorio que en ningún momento deja de pertenecerles. Es solo el náufrago Próspero, y algún que otro lector descuidado, el que pasa por alto u olvida que ya en el cuarto cuadro Ariel/Elegguá le señala que Caliban, su hermano, será el rey de la isla cuando muera Sycorax (ibid.: 27). Y es quizá ese descuido el que tiñe de cierto ridículo su proyecto de fundar una república bajo el nombre de Utopía y basada en la ciencia moderna (ibid.: 38-39). Aquí se advierte cómo las autoras hacen jugar a las narraciones utópicas (en su lista inicial de textos citan la *Utopía* de Moro y la *Nueva Atlántida* de Bacon) que corresponden a la época de representación de la obra original, con los proyectos ilustrados de fundar repúblicas en

estas tierras, que son parte central de las luchas por la independencia de los territorios americanos a lo largo del siglo XIX.

Retomando uno de los motivos de la obra original de Shakespeare, que era presentar la mascarada de una boda dentro de una obra que a su vez era una mascarada para ser presentada en una boda real (en ambos sentidos de esta última palabra), las autoras se han propuesto crear un laberinto de personajes hechizados que no saben si están despiertos, dormidos o muertos, y que en las mutaciones y espejismos que actúan y padecen “subvierten el orden lógico-causal de los relatos”. En este trastrocamiento de los límites, en este “cruce de referentes, sonoridades e imágenes europeos y africanos”, dicen las autoras, “no hay ‘vencedores’ ni ‘vencidos’ sino el intercambio de ritos y acciones que caracterizan el sincretismo cultural propio de América latina y el Caribe” (ibid.: 18).

De todos modos, dentro de esta mascarada y de esta ausencia de vencedores y vencidos, resulta que todos los personajes provenientes del Viejo Mundo terminan muertos y los nativos terminan vivos. Esta constituye una gran diferencia con la obra original, en la que Próspero aclaraba a Miranda (1.2) que en el naufragio producido por la tempestad que él mismo había desatado con la ayuda de Ariel no había muerto nadie¹²; como si el viejo mago de Avon quisiera decirnos (como vimos en el interludio) que ya estaba cansado de que sus encantamientos terminaran con el suelo regado de cadáveres. Aquí los expedicionarios y expedicionarias sí mueren, aunque sea de manera ritual, y creemos que una en especial se lleva la peor de las muertes. Nos referimos a Miranda, que no solo muere, sino que muere olvidada por su amante (algo que en el universo shakespeariano tiene cierto relieve).

El giro es como sigue: en la versión de Carrió y Lauten, el intento de violación de Miranda por parte de Caliban aparece reconvertido en un edénico enamoramiento a primera vista, que, debido a la proverbial incompreensión de un padre que quiere otra cosa para su hija, se convierte en un amor prohibido, ocultamente consumado tan sólo en un par de encuentros furtivos en la selva. Ahora bien, buscando huir del matrimonio indeseado que este padre incompreensivo intenta imponerle con Otelo, buscando el amor, Miranda encuentra la muerte. Y lo que creemos que aquí resulta bastante curioso, y muy alejado del modo en que comparten su trágico destino los amantes más famosos de

¹² Recordemos que uno de los principales motivos por los que la historia del naufragio en las Bermudas de la nave de Gates y Summers en 1609 había sido tan famosa y había circulado tanto por toda Europa era que, tal y como cuenta Kermode que se contaba en los *Bermuda Pamphlets*, “todos los que estaban a bordo habían llegado a salvo a la playa” (Shakespeare, 1958: xxvi).

Verona, es el modo en el que esta muerte por amor pasa sin pena ni gloria sobre todo para el supuesto amante, Caliban, quien no solo no pronuncia una sola palabra fúnebre sobre Miranda, sino que aparece impávido, al culminar la obra, coronado como rey de la isla, sin mayores tribulaciones.

Tal vez se trate justamente de provocar ese choque, tal vez se busque de algún modo interpelar esa perplejidad hija del amor romántico al que no se le cae de la boca el “¿Morirías por mí? Yo moriría por ti”. Las autoras dicen querer trastocarlo todo.

Una clave para comprender esta y otras reversiones se halla en las “Notas al programa”, en donde ellas dicen:

No es casual [...] que Sycorax desate la tempestad por medio de las hijas; que detrás del Ariel se esconda el Elegguá de los montes cubanos; que Oshún, orisha de los ríos, provoque el espejismo de Ofelia en Hamlet o la apasionada mutación de Oyá en Lady Macbeth. En esta sucesiva *alteración o rotación de los signos*, ¿podría negarse que el rico comerciante Shylock hubiera sido alguna vez el joven Romeo o la hipnótica hija de Próspero una Mora cautiva u Otelo un perdedor, un melancólico, condenados todos a *representar, una y otra vez, las acciones por las que han sido hechizados?* (ibid.: 61, énfasis en el original)

En efecto, se trata aquí de una reescritura en la que, lejos de buscar quietas fidelidades y respetos hacia la obra original, correspondería encontrar las móviles transformaciones, la ruptura y la transgresión de todos los límites del significado real (en ambos sentidos). Porque lo cierto es que Sycorax aparece como una reina fundida con la naturaleza, que la naturaleza aparece como un organismo vivo y poderoso, y que la magia en ese espacio no es la operada por Próspero, sino que es la que proviene precisamente de esa bruja-reina, de las figuras arará y yoruba, de los “poderes locales”. Pero también es cierto que, en la única y concreta historia de amor que escenifica la puesta, al cerrarse el telón o al apagarse simplemente las luces, el resultado más palmario que arroja la “alteración o rotación de los signos” es que Caliban termina coronado rey de la isla¹³, y Miranda devorada por los perros.

¹³ Recordemos que Caliban reclama su derecho a ser rey de la isla por su herencia materna: “This island’s mine by Sycorax, my mother, / Which thou tak’st from me” (1.2.333-4). Es interesante traer a la vista aquí lo que sobre el derecho real de Caliban señala Jeffrey A. Rufo en “‘He needs will be Absolute Milan’: The Political Thought of *The Tempest*”: “Caliban puede bien ser un ‘villano’, pero su reclamo de la isla por herencia materna es totalmente legítimo en el contexto jacobeo. (El reclamo de sucesión de Jacobo I fue por vía no solo de una sino de dos ‘madres’: María I de Escocia e Isabel I de Inglaterra.)” (en Vaughan, 2014: 155).

***La Tempestad* en Argentina: la ilustración según Silvina Pachelo**

Silvina Pachelo, escritora, periodista e ilustradora argentina, reescribe e ilustra en 2016 *La Tempestad* de Shakespeare. La obra se divide en ocho actos y un epílogo, y su ilustración se reparte en trece imágenes dibujadas en blanco y negro. En el Prefacio, la autora declara sus propósitos: “La presente versión fue pensada desde una perspectiva humana que nos ayude a comprender el dolor de la barbarie que vivió y sigue viviendo la humanidad, que fue y sigue siendo colonizada” (Pachelo, 2020: 55).

Más adelante, refiriéndose a su propia comprensión de la obra original y de su contexto –sumamente determinante– de producción, dice:

Desde esta perspectiva, es más fácil entender que la columna vertebral de *La Tempestad* es el poder que ejercieron los colonizadores y que hirió a nuestra América Latina y a otros tantos continentes. La esclavitud como génesis capitalista –que convirtió cuerpos en cenizas y silenció gritos– se ocupó de dejar su marca de fuego. Asimismo, se nos impuso una lengua que nos aleccionó y con la que se destruyó pueblos enteros en nombre del progreso. Precisamente, es este poder el que encarna la figura de Próspero, veneno que nos sigue hechizando hasta la fecha. (Ibid.: 56)

Pachelo hace justicia al reclamo de Federici, dándole voz a la bruja, a la que había quedado en el fondo de la escena, dicha sin decir ella misma, silenciada en una ilustración que se busca ilustrar de nuevo, imaginar de otro modo.

En el estudio introductorio de esta reescritura, haciendo referencia a la ilustración que hace Pachelo de Sycorax (Imagen 4), Rocco Carbone dice:

Sycorax es una mujer que surge de la tierra, como si fuera un cerro más, brota de los cauces de agua, [...] está contorneada por la flora y la fauna de su territorio ancestral. Es mujer, pero también es pájaro –pues en vez de un brazo tiene un ala–, es también pez –tiene escamas–, tiene un ojo de gato, los labios prominentes, tiene motas, pelo ondulado, bucles, pelo lacio. En términos étnicos –y naturales– es mestiza. (2020: 29-30)



Imagen 4. La Sycorax de Silvina Pachelo.

No solo es imponente esta imagen de la bruja, que en la obra original se nos sustraía, sino que también es potente su discurso, que no aparece como el discurso de un personaje singular, ocupado en avatares personales que intenta resolver de tal o cual modo particular, sino como una voz que se articula para presentarse y representar a muchas otras silenciadas desde el fondo de los tiempos, a la vez que como una personificación de la misma naturaleza, mancillada por los mismos que conquistan, subyugan y hablan.

Soy la que ve y escucha aun en ausencia. Soy el alma de esta isla, la madre tierra. La entraña de este calvario silencioso. La primera bruja, la irracional. Sufrí las peores aberraciones: persecución, hostigamiento. Y así me corrieron a latigazos de mi tierra. Todos los hombres como Próspero usurparon nuestra isla. Y fueron los que pensaron en mi muerte y en la de mis compañeras, que fueron quemadas vivas. Acá me sentía libre, podía volar, correr, ser parte del fuego y del agua. Acá concebí a mi hijo Caliban, que Próspero castiga por ser hijo de bruja. Ellos aprendieron de nosotros. Solo tenemos un saber originario, el cual esos hombres nos quitaron. Mi legado es mi hijo, quien sufrirá las peores consecuencias. A nosotras, las brujas, nos mataron, nos violaron y nos arrojaron al mar. (Pachelo, 2020: 73)

Sycorax, que en la obra original es argelina, aparece en esta reescritura americana identificada con estas costas, incluso –en la última línea– con ese aciago futuro que es nuestro pasado reciente. El nuevo mundo del que hablaban los viajeros entre el siglo XVI aparece en el lamento del viejo y sabio consejero Gonzalo:

Esta isla es magnífica. Conserva un saber que nosotros corrompimos. Me siento inútil frente a tanta belleza. Destruimos a nuestra madre naturaleza y nos enorgullecemos. Nos apropiamos de sus espacios, pretendemos ordenar y disciplinar a quienes la habitan. Y al fin acabamos con nuestros orígenes. (Ibid.: 81)

Gonzalo aparece preocupado por la destrucción de los orígenes, quizá por esa inocencia de la que hablaban tantos viajeros que vieron en estas tierras y sus gentes un nuevo Edén¹⁴. Y Sycorax está preocupada por el sufrimiento de su hijo, por las desventuras de su legado, de ese esclavo rebelde que dice que “donde hay poder, hay resistencia” (ibid.: 90).

El Caliban de Pachelo tampoco es un mero personaje singular preocupado solamente por sus cuestiones, sino que también habla en plural, dando su propio nombre a quienes identifica como sus compañeros en la lucha, a los que –para usar una expresión de Sylvain George– “descansan en la revuelta”¹⁵.

Somos Calibanes, somos esclavos, somos salvajes, torpes, y para ellos nada más somos siervos. [...] Nos roban la tierra que nosotros mismos sabemos trabajar, que es nuestra casa y nuestra madre. (Ibid.: 89)

Caliban es el verdadero poblador originario del territorio colonizado por Próspero; es el que posee todos esos saberes ancestrales que no forman parte de la mirada reductiva ni de la lengua imperativa de su impaciente amo. Él es el que conoce los cursos de agua, los animales y las plantas, los signos de los cambios de clima –sobre todo aquellos de esa calma turquesa del Caribe en la que se preparan todas las tormentas venideras. Caliban habla de la tierra que es su madre, y es su madre la que ha dicho: “nos mataron, nos violaron y nos arrojaron al mar”.

Pero Caliban también quiso violar. ¿O no? Somos confundidos al respecto. En *La tempestad* de Pachelo, Caliban dice:

¹⁴ Esta preocupación, tal como la expone aquí Pachelo, es fundamentalmente la preocupación de toda nuestra época por la destrucción de la naturaleza tomada como campo de operaciones irresponsables y nunca verdaderamente por nuestra parte –al menos hasta ahora– como esa madre nutricia y sabia que es la Pachamama que conocieron los antiguos pobladores americanos y es de la que habla aquí Gonzalo.

¹⁵ *Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerres)* es un *film* del filósofo y cineasta Sylvain George, de 2010, sobre migrantes africanos que en Calais intentan cruzar el Canal de la Mancha clandestinamente.

Y usas como excusa que quise violar a tu pequeña hija Miranda, explotas ese argumento para seguir sometiéndome... (Ibid.: 75)

Aquí, nos agrade o no, tenemos que volver a Bloom, que no había ofrecido muchos argumentos para sus pullas, pero en este pasaje revela que sabe apuntar sus flechas al centro de lo más revulsivo:

El intento de violación de Miranda por parte de Caliban queda explicado en un santiamén por sus actuales admiradores académicos, pero a veces me pregunto por qué los críticos feministas se unen a la defensa de Caliban. Sobre esta cuestión, la perspectiva del público tiene que ser la de Miranda y Próspero, y no el júbilo bufonesco de Caliban de que si lo hubieran dejado, habría poblado toda la isla de Calibanes. (Bloom, 2019: 699)

En efecto, en la escena II del acto I de *La Tempestad*, asistimos a este diálogo:

PRÓSPERO: ¡Oh esclavo impostor, a quien pueden conmovier los latigazos, no la bondad! Te he tratado, a pesar de que eres estiércol, con humana solicitud. Te he guarecido en mi propia gruta, hasta que intentaste violar el honor de mi hija.

CALIBAN: ¡Oh, jo! ¡Oh, jo! ¡Lástima no haberlo realizado! Tú me lo impediste; de lo contrario, poblara la isla de Calibanes. (1.2.345-52)¹⁶

Resulta significativo que este pasaje aparezca trastocado u omitido en las reescrituras que pretenden ver en Caliban un héroe de la resistencia tercermundista. Aunque no casuales, sí sugestivas, estas operaciones combaten al colonialismo usando una de sus principales herramientas: la configuración y la definición del Otro de acuerdo con los parámetros del Uno¹⁷.

Esta omisión en la reescritura de Pacheco parece subsidiaria de la tergiversación que este episodio de la violación sufre en la reescritura de Aimé Césaire, como ya hemos

¹⁶ “Pros.: Thou most lying slave, / Whom stripes may move, not kindness! I have us’d thee, / Filth as thou art, with human care; and lodg’d thee / In mine own cell, till thou didst seek to violate / The honour of my child. / Cal.: O ho, O ho! Would’t had been done! / Thou didst prevent me; I had peopled else / This isle with Calibans”.

¹⁷ “La actitud de Colón respecto a los indios descansa en la manera que tiene de percibirlos. Se podrían distinguir en ella dos componentes, que se vuelven a encontrar en el siglo siguiente y, prácticamente, hasta nuestros días en la relación de todo colonizador con el colonizado; ya habíamos observado el germen de estas dos actitudes en la relación de Colón con la lengua del otro. O bien piensa en los indios (aunque no utilice estos términos) como seres humanos completos, que tienen los mismos derechos que él, pero entonces no sólo los ve iguales, sino también idénticos, y esta conducta desemboca en el asimilacionismo, en la proyección de los propios valores en los demás. O bien parte de la diferencia, pero ésta se traduce inmediatamente en términos de superioridad e inferioridad (en su caso, evidentemente, los inferiores son los indios): se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo. Estas dos figuras elementales de la experiencia de la alteridad descansan ambas en el egocentrismo, en la identificación de los propios valores con los valores en general, del propio yo con el universo; en la convicción de que el mundo es uno” (Todorov, 2007: 50).

examinado más arriba. Y esta omisión y esta tergiversación son las que quizá llevan a que en el estudio introductorio de *La Tempestad* de Pacheco se diga que “ Próspero esclaviza a Caliban *fraguando el mito* de que éste tenía intención de violar a Miranda. *El invento de la violación supuesta*, que en este caso es la base del invento de la esclavitud, inscribe la relación entre Próspero y Caliban en el marco de la guerra”, y que “[...] *fragar el mito* de que Caliban quería violar a Miranda” (Carbone, 2020: 39-40, énfasis añadido) no es más que otra estratagema de Próspero para proteger a su linaje de una mestización que se nos convida a ver con buenos ojos, aunque provenga de un ultraje.

¿Que la joven Miranda no posee mucha autonomía ni poder de decisión sobre su destino, que aparece como una especie de mercancía? Es cierto. ¿Que su padre, Próspero, actúa en todo momento como proxeneta de su propia hija? También es cierto. Pero, ¿por qué elidir justamente ese parlamento en el que Caliban habla como violador? ¿Por qué se silencia su voz y se reprime la declaración de su deseo para salvarlo? ¿De qué rehabilitación se trata, si nuestra devolución de la palabra del colonizado no deja de estar nunca bajo el control de nuestra perspectiva? ¿Es feminista una reescritura de *La Tempestad* que le da voz a Sycorax, y que reivindica a Caliban en sus introitos, tomándose el trabajo de quitarle a Caliban las palabras suyas que ultrajan a Miranda? Eso que hacemos, cuando recortamos la silueta del salvaje para que quepa en nuestro molde, ¿no era acaso lo que se le reprochaba a Próspero, e hiperbólicamente al mismo Shakespeare?

Interludio II: Miranda, Lucía y Lucrecia. Violación y fundación

En 1611, Shakespeare concluyó la escritura de *La tempestad*, la obra que, como hemos visto hasta aquí, transcurre en una isla conquistada por el otrora duque Próspero de Milán, en la que su esclavo, el nativo Caliban, intenta violar a su hija Miranda para fundar un nuevo pueblo de calibanes. Un año antes, en 1610, la propia compañía teatral de Shakespeare había repuesto la comedia anónima *Mucedorus*, en la que el salvaje Bremono raptaba a la virgen Amadine en un bosque. Un año después, en 1612, se conocía en Asunción (Paraguay) el manuscrito de Ruy Díaz de Guzmán *Historia del Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata*, llamado luego *La argentina manuscrita*, en el que se narra, en el capítulo 7, el rapto en 1532 de una mujer española llamada Lucía Miranda por parte de un cacique local llamado Mangoré.

Si bien no es posible que Shakespeare haya conocido el texto de Guzmán, resulta interesante constatar que prácticamente al mismo tiempo y con el mismo nombre –o en un caso como nombre y en el otro como apellido: Miranda, “la digna de ser admirada”–, y tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo (más precisamente en esta parte del Nuevo Mundo en la que están nuestro país y nuestras letras) se nombraba una figura histórica y legendaria, mítica de la fundación social, que es la que tiene que ver con el rapto de las mujeres (Europa, Helena, las sabinas).

Silvia Tieffemberg, responsable –con la colaboración de Javiera Jaque Hidalgo– de una edición crítica del libro de Guzmán, dice en el prólogo:

Por otro lado, la obra de Guzmán inaugura en la literatura rioplatense el tópico de la cautiva blanca con los relatos de Lucía Miranda y la Maldonada. La narración del conflicto amoroso entre los caciques Siripó y Mangoré y la española Lucía Miranda en el fuerte fundado por Gaboto ha tenido una prolífica descendencia literaria especialmente a lo largo de tres siglos. Lavardén escribió en 1789 la tragedia *Siripó*, perdida excepto una escena, que se supone se estrenó y estuvo en cartel durante varios años en el Teatro de la Ranchería, y basada en este texto nació la ópera *Siripó* de Felipe Boero, estrenada en 1937 en el Teatro Colón de Buenos Aires. Según Marcelino Menéndez y Pelayo, Lavardén se habría inspirado en una obra del jesuita Manuel Lassala: *Lucía Miranda: tragedia*, estrenada en Bologna en 1784, y Pedro Luis Barcia agrega una versión en inglés de Thomas Moore: *Mangore, king of the Timbues*, de 1721. Además, en 1860 aparecieron las *Lucía Miranda* de Rosa Guerra y Eduarda Mansilla, y casi contemporánea al estreno de la versión operística, en 1929, apareció *Lucía Miranda* de Hugo Wast. (Ruy Díaz De Guzmán, 2012: 12-13)

Ruy Díaz de Guzmán es nieto del gobernador Domingo Martínez de Irala y sobrino-nieto del adelantado Alvar Nuñez Cabeza de Vaca. La historia que narra ocurrió en

1532 en el fuerte Sancti Spiritu, el primer asentamiento español en lo que llamamos Argentina (en la actual provincia de Santa Fe), fundado por Sebastián Gaboto en 1527. Cuenta Díaz de Guzmán que, luego de establecerse en ese fuerte y de haber hecho amistad con los indios timbúes, Gaboto partió rumbo a Castilla, dejando a cargo del fuerte a Don Nuño de Lara. Los indios proveían al fuerte de comida, gracias a la buena disposición de sus dos caciques:

Estos dos caciques eran hermanos, el uno llamado Mangoré y el otro Siripó, mancebos ambos como de 30 a 40 años, valientes y expertos en la guerra, y así de todos muy temidos y respetados, y en particular el Mangoré, el cual en esta ocasión se aficionó de una mujer española que estaba en la fortaleza, llamada Lucía de Miranda, casada con un Sebastián Hurtado, natural de Ecija. (Ibid.: 107)

Cuenta Díaz de Guzmán que Mangoré le hacía todo tipo de regalos y le llevaba mucha comida a Lucía, y que ésta “le hacía amoroso tratamiento, con que vino el bárbaro a aficionársele tanto y con tan desordenado amor, que intentó de hurtarla por los medios a él posibles” (ibid.: 108). Invitó a Hurtado a que se hospedaran ambos con los timbúes por una temporada, pero éste se negó y el cacique “vino a perder la paciencia con grande indignación y mortal pasión”. Resolvió entonces convencer a su hermano Siripó de que no les convenía seguir prestando obediencia a los españoles, porque, así como en tan poco tiempo de llegados a estas tierras ya “eran tan señores y resolutos en sus cosas”, en muy poco tiempo más, si “no se prevenía este inconveniente, después, cuando quisiesen, no lo podrían hacer, conque quedarían sujetos a perpetua servidumbre” (ibid.: 108). Por eso, la propuesta de Mangoré era atacar el fuerte y matar a todos los españoles que se resistieran, “no perdonando la ocasión cuando el tiempo lo ofreciese” (ibid.: 108).

Frente a las protestas de Siripó, que sostenía no tener ningún pleito con los españoles, ninguna causa de descontento, ni haber recibido de ellos ningún agravio, y que se sorprendía de la resolución de su hermano, conociendo la afición que este último tenía por Lucía Miranda, Mangoré simplemente le dijo que el ataque al fuerte “así convenía que se hiciese por el bien común y porque era gusto suyo, a que, como buen hermano, debía condescender” (ibid.: 109). Así persuadió a Siripó, y quedaron ambos de acuerdo en atacar en cuanto la fortuna les ofreciese una ocasión propicia. Lo que no tardó en suceder, porque Don Nuño envió una expedición a unas islas –de la que formaba parte Sebastián Hurtado– en busca de comida, y Mangoré aprovechó para atacar el fuerte. Pero en este ataque, Don Nuño de Lara mató a Mangoré antes de morir él mismo. Y al

ver Siripó a su hermano muerto “y a la dama que tan cara le costaba, no dejó de derramar muchas lágrimas considerando el ardiente amor que [Mangoré] la había tenido y el que en su pecho [Siripó] iba sintiendo tener a esta española”¹⁸ (ibid.: 112).

Lucía es llevada por Siripó como esclava, pero, al cabo de un tiempo en el que se vuelve intolerable para el cacique la miseria evidente de la que constantemente le da muestras la muchacha, le dice: “De hoy más, Lucía, no te tengas por mi esclava sino por mi querida mujer y, como tal, puedes ser señora de todo cuanto tengo y hacer a tu voluntad de hoy para siempre, y junto con esto te doy lo más principal, que es el corazón” (ibid.: 113).

En esa nueva situación, Lucía continúa afligida, hasta que traen al campamento timbú al mismísimo Sebastián Hurtado como prisionero. Lucía le ruega a Siripó que no mate a Hurtado, que los tome a ambos, a ella y a él, como sus esclavos, y Siripó condesciende, pero con muy duras condiciones: Lucía y Sebastián no podrían comunicarse entre ellos, y viviría él con una antigua mujer de Siripó, y el propio Siripó con Lucía.

Pero no podían dejar de mirarse, y así fue como la mujer asignada a Hurtado, despechada por éste y también por el propio Siripó, le dijo:

Muy contento estás con tu nueva mujer mas ella no lo está de ti, porque estima más al de su nación y antiguo marido que a cuanto tienes y posees. Por cierto, pago muy bien merecido, pues dejaste a la que por naturaleza y amor estabas obligado y tomaste la extranjera y adúltera por mujer. (Ibid.: 115)

Siripó indignado, quiso esperar la ocasión de sorprenderlos “con el hurto en las manos” y, en cuanto lo hubo hecho, mandó a quemar a “la buena Lucía” en una hoguera y a atar en un árbol a Sebastián para que fuera atravesado por tantas flechas como San Sebastián lo fuera por los soldados romanos¹⁹ (ibid.: 115).

En un capítulo de su libro *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*, titulado “Siripó y *La tempestad*, la latino-americanización de Shakespeare”, Horacio González cita una parte del prólogo del traductor Luis Astrana Marín, en la que este especialista dice:

¹⁸ Aclaremos entre corchetes los nombres de los dos hermanos, porque resulta de lo más sorprendente esta especie de traslación de la pasión de amor como si se tratara de un virus que no puede vivir fuera de un cuerpo vivo, y que pasa inmediatamente del cuerpo de Mangoré, casi con su último aliento, al cuerpo de Siripó, a través de sus lágrimas.

¹⁹ En una nota al pie de su libro *La Argentina manuscrita*, Horacio González ofrece una cita del texto *Conquista y Mito blanco*, de Cristina Iglesia, en la que la autora señala que en la *Leyenda Dorada* recopilada por Santiago de la Vorágine hacia 1264, se cuenta que la noche siguiente a la de su martirio, San Sebastián se le apareció a Santa Lucía, le dijo el lugar en el que se encontraba su cadáver y le dio instrucciones para que lo sacaran de allí, lo que por orden de la santa así se hizo (González, 2018: 76).

Posiblemente Shakespeare conoció este relato y quedósele el nombre de Lucía Miranda. No se explica de otro modo que le dé a una mujer el nombre de Miranda, siendo apellido. Además Caliban habla del “dios de su madre”, Setebos, nombre que se halla descrito como el diablo mayor de los patagones en *Los Viajes de Magallanes*, que Shakespeare leería en su original o al menos en una traducción al inglés en *Eden's History of Travaile* (1577), en cuya relación aparecen asimismo, los nombres de Ferdinando, Sebastián, Alonso y González (que el dramaturgo transformaría en Gonzalo)... Como dice el viejo Gonzalo, no sabemos si todo esto es o no, real. (en González, 2018: 77-78)

Si bien, como decíamos más arriba, no es posible que Shakespeare haya conocido el manuscrito de Guzmán antes de escribir *La Tempestad*, sí resulta posible —e incluso bastante probable— que haya conocido alguna versión de este relato, que tiene todos los elementos necesarios para constituirse como mito fundacional de una historia colonial, en este caso, la argentina.

Pero si hablamos del rapto o, más preciso, de la violación como mito de fundación, tenemos que ocuparnos necesariamente de otra obra shakespeariana, *La violación de Lucrecia*, un temprano poema dramático en el que la violación de una mujer no solamente aparece sin ningún tipo de enmascaramiento —a diferencia de las reescrituras latinoamericanas de Miranda—, sino que incluso sugiere que la indignación social que enciende es motivo y móvil del derrocamiento de la monarquía de los Tarquinos y de la fundación de la república romana.

En el “Argumento”, Shakespeare introduce al poema con la siguiente presentación:

Lucio Tarquino, por su excesivo orgullo llamado el *Soberbio*, tras haber sido causa de que su propio suegro, Servio Tulio, acabara cruelmente asesinado y de haberse él mismo apoderado del trono sin requerir ni aguardar los sufragios populares, procedimiento contrario a las leyes y costumbres romanas, en compañía de sus hijos y de otros nobles de Roma, marchó a poner sitio a Ardea.

Una tarde, durante el asedio, reunidos los principales jefes del ejército en la tienda de Sexto Tarquino, hijo del rey, comenzaron, en sus charlas de sobremesa, a ponderar las virtudes de sus propias mujeres, circunstancia que dio lugar a que Colatino proclamara la incomparable castidad de su esposa Lucrecia.

En este alegre humor partieron todos para Roma; y deseando comprobar, por su secreta y repentina llegada, la verdad de lo que antes habían sostenido, solo Colatino encontró a su mujer —no obstante hallarse avanzada la noche— hilando con sus doncellas. (Argumento.1-17)

A partir de ese momento, y recibiendo entre todos Colatino la palma por el excepcional comportamiento virtuoso de su mujer, Sexto Tarquino queda prendado de ese reiterado nombre y esa constatada fama: Lucrecia. Por eso, resuelve abandonar el sitio de Ardea y

dirigirse a Colatio a conocer a la dama: “Conducido por las pérfidas alas de un deseo infame” (v. 2), reza la primera línea en la primera estrofa del poema.

“Quizá este nombre de casta fue lo que, desgraciadamente, aguzó el filo no embotado de su irresistible deseo, cuando Colatino, sin poder reprimirse, celebró con imprudencia la mezcla incomparable de rosa y de blanco que resplandecía en aquel firmamento” (vv. 8-12), dice la segunda estrofa, en una taumaturgia de la infatuación de amor por el nombre que no deja de hacernos pensar en la que quizá se operó sobre el inflamado Siripó por la propia boca de su hermano Mangoré, en tantas conversaciones en las que este malhadado seguramente encomiaba los dones y deploraba el estado civil de la andaluza Lucía Miranda.

Quizá el elogio de la soberana gracia de Lucrecia fue lo que sugestionó a este arrogante vástago de un rey, pues por nuestros oídos son tentados con frecuencia nuestros corazones. Quizá fue la envidia de una prenda tan valiosa, que desafiaba toda ponderación, el agujón que picó sus altivos pensamientos y le hizo indignarse ante el hecho de que los inferiores alabaran el lote dorado de que sus superiores carecían. (vv. 36-42)

En esta estrofa la crítica es menos moral que republicana: Sexto Tarquino aparece definido por la arrogancia y la altivez (males de altura), y su envidia e indignación tienen que ver con la imposibilidad de soportar que un inferior posea una felicidad igual o mayor que la de un superior: esa forma de entender la riqueza como placer negativo, en el que se goza no tanto por lo que uno mismo posee, sino por lo que al otro le falta.

Sexto Tarquino llega a Colatio y es recibido por la inadvertida Lucrecia, “en cuyo rostro la belleza y la virtud luchaban a cuál de las dos sostendría mejor su renombre” (vv. 52-3). Pretextada cualquier cosa, conversa con la dama, ensalza las virtudes de su esposo en el combate y, luego de cenar y aducir alguna fatiga, se conduce al lecho en el que su lujuria no permitirá su descanso.

No sin debatirse largamente entre los reparos ante una acción execrable y el impulso por arrojarse al pozo del deseo (de hecho, una parte importante del poema *es* este debate interno en la noche), el príncipe romano termina marchando hacia el lecho de Lucrecia. Cuando está por salir de su dormitorio y comienza a abrir su puerta, Shakespeare dice que, hasta los cerrojos, al abrirse uno a uno, “califican su fechoría con su rechinamiento” (v. 304). Hasta el viento, hasta una aguja que ha quedado clavada en un guante; todo a su alrededor intenta detenerlo, pero no lo logra: porque este criminal se

ve a sí mismo como un héroe, a cada obstáculo lo juzga como una prueba; y es así que, como el ladrón, llega hasta el tesoro.

Tarquino despierta a Lucrecia y la acusa de ser la responsable de su accionar, al culpar a la hermosura de ella por el atropello de él (vv. 482-3). Le dice que, si ella se resiste, él matará a uno de sus esclavos, la matará a ella y luego los colocará juntos, para poder decir que los mató porque estaban yaciendo en el pecado que él mismo se propone. Ella le ruega de mil maneras, pero infructuosamente. Le dice que está por violar el deber de hospitalidad (el mismo que violó Paris al raptar a Helena y dar lugar a esa guerra de diez años), que Colatino es su amigo, que él es Tarquino, un príncipe, que no debe querer ser amado por temor sino temido por amor, que debe ser escuela de la virtud de sus súbditos, un espejo que no autorice la villanía ni el deshonor. Ninguna de estas súplicas convence a Tarquino, quien finalmente la toma por la fuerza y convierte a dos personas otrora felices en dos nuevos desgraciados (vv. 687-90, 715-21),

Comienza entonces la lamentación de Lucrecia, que constituirá la otra gran parte del poema, y en ella también la endecha por la castidad perdida da paso a la condena de la nobleza que pierde su rumbo, “¿por qué violan los reyes sus propios decretos?” (v. 852), como en el proverbio de Gregorio Magno: *corruptio optimi pessima*, la peor corrupción es la corrupción del mejor.

Lucrecia pasa toda la noche, hasta la aurora, deplorando su aciaga suerte, constatando lo irreparable, meditando su propia muerte. Shakespeare ofrece la clara imagen de la mujer como víctima: “No tengáis a falta en las pobres mujeres el que sean mancilladas por los abusos de los hombres; esos orgullosos señores son los culpables, que imponen a las mujeres, débiles por naturaleza, el vasallaje de su ignominia” (vv. 1257-60).

Lucrecia manda a llamar a Colatino, advirtiéndole que está en duelo. Luego de que “el dolor ha consumido al dolor, el gemido cansado a los gemidos” (v. 1363), la joven romana se recuesta en una estancia en la que contempla en la pared un cuadro que representa la Troya de Príamo y frente a ella el ejército griego que ha venido a vengar el rapto de Helena. Luego de recorrer con su atención todo el cuadro con sus detalles y famosas figuras, Lucrecia se encuentra con el rostro dolido de la reina Hécuba, cuyas mejillas “aparecían desfiguradas con arrugas y grietas; nada quedaba de lo que había sido; y en sus venas la sangre azul [...] se había trocado en negro licor, y presentaba la imagen de la vida aprisionada en un cuerpo muerto” (vv. 1452-6). Mirando el cuadro, Lucrecia condena a Tarquino en la figura de ese Paris cuya lujuria es la causa por la que en Troya “perecen a la vez el padre, el hijo, la madre y la doncella” (v. 1477). “Así

Lucrecia, en la fiebre de su agitación, conversa con estas melancolías diseñadas y estos pesares en color; ella les presta palabras y recibe de ellos su fuerza expresiva” (vv. 1496-8). Luego de condenar a Tarquino en Paris, lo condena en Sinón, el griego que convenció a los troyanos de que introdujeran el caballo –con los soldados aqueos dentro– en la ciudad (vv. 1541-7). Cuando vuelve Colatino y le pregunta por su palidez y su luto, Lucrecia le cuenta todo lo sucedido y lo obliga a él y a sus hombres a jurar que tomarán venganza por ella. Todos intentan convencerla de que la pureza de su alma lavará la impureza de su cuerpo, pero ella no se convence con esa doctrina de paralelismo compensatorio, y, luego de decir finalmente el nombre de Tarquino, se clava un puñal y se quita la vida. Colatino y Lucrecio (el padre) disputan absurdamente para ver de quién es mayor el dolor: “¡mi esposa!, ¡mi hija!” (v. 1804): el dolor como propiedad vicaria de los propietarios ultrajados privados de su bien.

Lucio Junio Bruto, que había quitado el puñal del pecho de la suicida, los quita de ese ritual y los conmina, a ellos y a todos, a vengar la muerte de Lucrecia, llevando su cuerpo a Roma para denunciar a Sexto Tarquino.

El poema concluye con este juramento, pero ya en el “Argumento” citado, Shakespeare hablaba de este final anunciando también un nuevo comienzo político en la Historia:

Visto lo cual, todos, de común acuerdo, prometieron exterminar de raíz la odiosa familia de los Tarquinos, y transportaron el cadáver a Roma. Bruto informó al pueblo de las circunstancias de esta vil acción y del nombre del que la había cometido, con una amarga invectiva contra la tiranía del rey. Con lo cual el pueblo se conmovió de manera que, por consentimiento unánime y aclamación general, desterró a todos los Tarquinos y la gobernación del Estado pasó de los reyes a los cónsules. (Argumento.35-43)

Como vemos en este final, la violación funciona como un hecho fundacional, no solo de una nueva sociedad, sino de un cambio de Estado y de forma de gobierno. De forma de vida podríamos decir, y del paso a una vida más virtuosa, podríamos reforzar; porque una de las características principales de lo que llamamos republicanism tiene que ver con la creencia y la aspiración a que la vida política y la participación en la *res publica* vuelva más virtuosos a los gobernantes y a los ciudadanos, y eduque en ese sentido al pueblo, tanto al *popolo grasso* como al *popolo minuto*, tanto a los grandes como a los pequeños.²⁰

²⁰ Hay que tener en cuenta aquí, en relación con la fecha de estreno de *La Tempestad* (1611), que *La violación de Lucrecia* es una obra bien temprana, publicada en 1594, y que según lo que señala Rufo, Shakespeare fue pasando en su apreciación política desde una marcada simpatía por el republicanism a una cada vez mayor aprobación del absolutismo: “La carrera de Shakespeare parece haberlo llevado, en

La Tempestad en Canadá: la venganza según Margaret Atwood

En el ámbito de la narrativa contemporánea, existe una distopía del presente en la que se presenta un nuevo Estado fundado a partir de la práctica ritual y sanitaria de la violación de mujeres: se trata de la ficción que presenta al Estado teocrático de Gilead, que la poeta y novelista canadiense Margaret Atwood sitúa en el territorio de Estados Unidos, y que conocemos como *El cuento de la criada* (*The handmaid's tale*, 1985). En la novela se explica el surgimiento de este Estado a causa de una caída casi total en Norteamérica de la tasa de natalidad: la mayoría de las mujeres son estériles, y la mayoría de los hombres también –aunque eso, por supuesto, no se puede decir abiertamente en este esquema patriarcal. A partir de esta situación, un grupo de extremistas religiosos llamados “Los Hijos de Jacob” da un golpe de Estado e instaura una dictadura basada en interpretaciones de las Sagradas Escrituras y estilos de vida reaccionarios tanto a los avances tecnológicos como también a los avances culturales y políticos de los derechos de las mujeres y de las diversidades. La nueva sociedad fundada, en la que las mujeres se dividen en “Esposas” (mujeres de alcurnia que son infértiles), “Criadas” (mujeres del pueblo fértiles), “Marthas” (empleadas domésticas que son mayores o simplemente infértiles), “Jezebels” (prostitutas) y “No-mujeres” (mujeres infértiles que son feministas, lesbianas o disidentes), condensa todo su escalofriante sentido en el rito de violación doméstica llamado “La Ceremonia”, que consiste en la práctica de penetración de la criada por parte del comandante designado como su propietario, ayudado en este acto por su esposa, que es la que se encarga de sostener los brazos de la criada mientras la violan. Ni el comandante ni su esposa deben mirar a la criada en ningún momento del rito, sólo deben mirarse entre sí.

La última novela de Atwood es una continuación de esta distopía, llamada *Los Testamentos* (2019), y su penúltima novela, editada en 2016 en inglés y en 2018 en castellano, se llama *La semilla de la bruja* (*Hag-Seed*) y es una reescritura de *La Tempestad*.

La autora juega con el tema del “teatro-dentro-del-teatro” y con la identificación “Próspero-Shakespeare” (de la que hablamos en el primer interludio), ya que en esta versión el protagonista es Felix Phillips, un actor y director teatral que se propone

un sentido amplio, de la admiración por las ideas republicanas a la aceptación de las ideas absolutistas. Así como los temas republicanos recibieron un tratamiento muy favorable en las obras tempranas como *Tito Andrónico* y *La violación de Lucrecia*, obras como *Julio César*, *Medida por Medida*, *Rey Lear* y *Coriolano* son más suspicaces respecto de los gobiernos republicanos y expresan un creciente sentido de comodidad con la noción de soberanía absoluta” (en Vaughan, 2014: 145).

montar una extravagante versión propia de *La Tempestad* y se propone encarnar a Próspero, hasta que su mano derecha y productor, el infame Tony (Anthony), aduciendo que Felix está perdiendo sus facultades mentales (así como en Milán se decía que Próspero había perdido el juicio por estar todo el tiempo abocado a sus libros, como el hidalgo Alonso Quijano²¹), lo desplaza del cargo de director artístico del festival de teatro de Makeshiweg y usurpa su lugar, como lo hace Antonio con Próspero en la obra de Shakespeare. Felix (“el feliz”: otra variante de “el próspero” o “el afortunado”, significados por el nombre Fausto de la obra de Marlowe) pasa a vivir en una especie de exilio o destierro auto-infligido –para escapar del periodismo y las maledicciones–, en una pequeña y derruida cabaña a las afueras de la ciudad (que la autora nombra como su “miserable cueva” pero también nos cuenta que los lugareños creen que está encantada), y cambia su apellido por el de Duke (Duque). Desde esta nueva identidad se convertirá en profesor de teatro del Correccional Fletcher, que es de hecho el lugar en el que comienza la historia: con un “Prólogo” que narra la proyección en video de las primeras imágenes del naufragio de *La Tempestad* montadas de manera muy rústica por los internos, que se verá interrumpida súbitamente por unos disparos y un corte de luz.

A continuación, Felix nos narra sus desventuras: la muerte de su esposa Nadia justo después de dar a luz a su única hija, a la que decidió llamar Miranda, y la muerte de esta última a la edad de tres años (que es la edad que tiene la Miranda shakespeariana cuando llega a la isla exiliada con su padre). Luego de estos duros golpes de la vida, Felix decide montar una adaptación de *La Tempestad*, para mantener de algún modo a su hija con vida, y es mientras prepara este montaje que sufre el golpe de mano de Tony, apenas aliviado por el gesto de Lonnie Gordon (que le guarda y le acerca al auto el guión, la utilería y los trajes de la obra, así como el Gonzalo shakespeariano enviaba a la isla los libros de Próspero en su barco). Sal O’Nally (casi un anagrama de Alonso, el rey de Nápoles) es aquí el venal ministro de cultura que no está dispuesto a mover un dedo en defensa de Felix –habiendo sido desde siempre un rival un tanto despreciado por el director.

Desde su exilio, Felix comienza –como Próspero en la isla– a planificar su venganza. Atwood llama “Absorto en las ciencias ocultas” al capítulo en el que Felix se dedica a construir una sofisticada relación con el fantasma de su hija Miranda (una relación en la

²¹ “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio” (Cervantes, 1951: 22).

que la niña va creciendo y aprendiendo como si estuviera viva y el tiempo continuara pasando para ella) y a utilizar las tecnologías de la información y la comunicación –la red– para seguir cada novedad y movimiento de Sal y Tony.

En esas circunstancias, se entera de que en el cercano Instituto Correccional del Estado de Fletcher necesitan un profesor de literatura: accede a una entrevista y logra el puesto. En su nuevo rol, como medio más propio para enseñar la lectura y la escritura, propone el montaje de obras de teatro. Shakespeare, por supuesto. Pero no cualquier obra, claro que no: “Había escogido las obras con cuidado. Empezó con *Julio César*, siguió con *Ricardo III* y luego con *Macbeth*. Luchas de poder, traiciones, crímenes: asuntos que los alumnos entendieron enseguida, porque a su manera eran unos expertos” (Atwood, 2018: 67).

Como las autoridades de la prisión no le permiten representar las obras en directo con público, las filman y editan en video²². Y los días en que estrenan estas películas, festejan luego de la emisión como las compañías teatrales suelen festejar después de sus primeras funciones: “A Felix le parecía extrañamente conmovedor ver aquellas caras contemplar sus rostros mientras fingían ser otros. Por una vez en su vida, se gustaban” (ibid.: 71).

En el comienzo del cuarto año de los Actores del Correccional de Fletcher, cuando ya han pasado doce años del exilio de Felix (como los doce años que pasa Próspero en la isla) y de la muerte de Miranda (que ya tendría quince), el director decide que van a preparar una versión de *La Tempestad* en esa otra isla que es su sala de ensayos en la prisión: “Mis dominios isleños. El lugar de mi exilio. Mi penitencia. Mi teatro” (ibid.: 95).

Cuando recibe a los futuros actores y comienza a tratar de encajar sus fisonomías y aires con los de sus *dramatis personae*, les dice que a él no le importa por qué están allí: “para este curso, el pasado es un prólogo” (ibid.: 98). La dificultad mayor aparece, por supuesto, con el hecho de que ninguno de esos rústicos caballeros resulta una opción viable para encarnar a la frágil y delicada Miranda: discuten al respecto, pero Felix les anuncia que contratará a una mujer para interpretar ese papel. Acto seguido, les asigna su primera tarea de escritura: tienen que relevar con una minuciosa lectura y registrar exhaustivamente todas las palabrotas (la lengua que se usa para maldecir) de la obra,

²² Como lo han hecho los hermanos Paolo y Vittorio Taviani con *Cesare deve morire* (2012).

porque esas serán las únicas maldiciones que podrán usar en la sala a lo largo de todo el tiempo que duren los ensayos.

Carne de horca. La viruela te abraza en la garganta. Perro ladrador, blasfemo y desalmado. Hideputa. Escandaloso insolente, infame bocazas. Objeto maligno. Bruja de ojos azules. Hijo de bruja, pecoso y lastimero. Tú, tierra. Tú, tortuga. Tú, esclavo ponzoñoso, engendro del propio diablo. Vil rocío que, con pluma de cuervo, barría mi madre de la malsana ciénaga, así caigáis muertos ambos. Así os cubra de pústulas un viento del sudeste. Que sapos, escarabajos y murciélagos te asedien. Basura como tú. Esclavo horrendo. Así se te lleve la peste roja. Semilla de bruja. Que todas las infecciones que seca el sol, de marismas, ciénagas y tremedales caigan sobre –añádase aquí el nombre– y le llagen. Monstruo escorbútico. Monstruo pérfido y borracho. Aborto. Bobo mojigato. Mancha de escorbuto. Ojalá se te lleve una pestilencia. Que el diablo se lleve tus dedos. Que la hidropesía ahogue a este necio. Medio diablo. Objeto de la oscuridad. (Ibid.: 106-7)

Felix consigue una Miranda para la que esta lista de palabrotas es un catálogo de la lengua victoriana, porque sabe maldecir más y mejor –o peor, según se mire– que los presos: Anne-Marie Greenland, una joven bailarina y gimnasta muy desenfadada, que iba a interpretar a Miranda en la producción cancelada por el golpe de mano de Tony, doce años atrás, y podrá ahora ser la Miranda del Correccional de Fletcher. Felix comunica la buena nueva a los presos, y les muestra un video de la joven bailando. Inmediatamente, aparece el problema de quién interpretará a Ariel: porque lo ven como un hada, demasiado delicado, demasiado etéreo, comprometedor de la rudeza carcelaria que cada uno quiere –y quizá necesita– mantener. Hasta que Felix les explica que Ariel es una especie de extraterrestre especialista en efectos especiales, y eso hace que sean más de una decena de reclusos los que quieren representarlo o formar parte de su equipo. Finalmente, Ariel será interpretado por un joven hacker al que llaman Ocho Manos, Próspero será Felix, Miranda será Anne-Marie, Sycorax no aparecerá como personaje encarnado –tal como ocurre en la obra original– y Caliban –para el que había quince pretendientes, que se identificaban a sí mismos como los más feos, sucios y malos– acabará siendo representado por un joven mestizo, de origen irlandés y africano, de piel negra y cabello rojo, al que llaman Piernas. Felix forma equipos, uno para cada personaje, y comienza a presentarles las características que los definen.

Como sabemos, *La Tempestad* es una obra sobre la conspiración y la venganza, y en esto último es en lo que quizá más pone su atención y su narrativa Atwood. Hay cuatro conspiradores –además de Próspero y Caliban: Antonio, el hermano de Próspero y usurpador del poder en Milán; Sebastián, que conspira contra su hermano el rey Alonso

de Nápoles para sustituirlo en el trono; Trínculo el bufón y Stéfano el bodeguero, que conspiran con Caliban para derrocar a Próspero del poder en la isla. Los últimos dos, según Felix, “son versiones cómicas de Antonio y de Sebastián. O podría decirse que Antonio y Sebastián son bufones bien vestidos” (ibid.: 132). Y la venganza es encarnada de manera suprema por el duque Próspero, que aquí será servido de una manera especial por la representación del actor y director; ya que Felix se decide a representar *La Tempestad* en el momento en el que Estelle, su enlace y apoyo principal en la prisión de Fletcher –la “estrella propicia” que pone a los enemigos de Próspero en sus manos– le comunica que al estreno de este año asistirán el nuevo Ministro de Cultura, Anthony Price (el infame Tony), y el nuevo Ministro de Justicia, Sal O’Nally (el frívolo Sal). Es entonces que Felix se dedica a preparar la puesta en escena de esta obra como si se tratara en verdad del diseño y de la construcción de una trampa con forma de teatro: de una “ratonera” –podríamos decir.

Felix le encarga a Ocho Manos que instale una serie de cámaras en las distintas salas previstas para la obra y que las conecte en una especie de circuito cerrado para que Felix pueda verlas a todas juntas detrás de un biombo. Ver sin ser visto: ese es su propósito para el día del estreno, que es el verdadero día de la venganza.

Según Felix, hay nueve cárceles en *La Tempestad*, y esa es la segunda tarea de lectura y registro en la escritura que les propone a los presos/actores. Ellos encuentran ocho: la isla en la que el gobierno de Argel encierra a Sycorax; el pino en el que Sycorax encierra a Ariel; el bote en el que Antonio y Alonso encierran a Próspero y Miranda; la isla en la que Antonio y Alonso encierran a Próspero y Miranda; el agujero en la roca en el que Próspero encierra a Caliban; el encantamiento y las cadenas en las que Próspero encierra a Fernando; la isla, el encantamiento y la locura con las que Próspero encierra a Antonio, Alonso y Sebastián; el estanque en el que Ariel, por orden de Próspero, encierra a Stéfano y Trínculo (ibid.: 143). Falta, entonces, todavía una cárcel más, que les devela más adelante al despedirse y que, según Felix, heracliteamente, es el propio ducado de Milán recobrado: porque ya no es el mismo ducado que Próspero perdió, pero –sobre todo– porque ya no es el mismo Próspero el que vuelve.

La novela roza el género fantástico en el capítulo 30, llamado “Una manifestación de mi arte”, cuando Felix lleva al fantasma de su hija Miranda al Correccional, luego de que ella le ha manifestado que quiere interpretar a Ariel en la obra. Hasta ese momento, está claro que solo Felix ve y escucha a Miranda, algo que incluso él manifiesta tener claro. Pero sucede que, en medio de los ensayos y mientras Ocho Manos practica con Felix la

escena segunda del acto primero, el intérprete de Ariel oye otra voz superpuesta con su propia voz –como vimos en la película de Greenaway. “A Felix le da un vuelco el corazón: su Miranda, haciendo de apuntadora” (ibid.: 217).

Mientras Felix sigue por las redes los movimientos de Tony y Sal, que se acercan cada vez más a la prisión, como si estuvieran en el medio de un torbellino dirigido por Felix y que los arrastra, los acontecimientos se precipitan, los detalles se amontonan y convergen: Felix viaja a otra ciudad a comprar clandestinamente somníferos, alucinógenos, unas uvas y una jeringa; Felix se reúne con Estelle, que le cuenta que O’Nally y Price piensan dismantelar el Programa de Enseñanza de la Literatura en el Correccional de Fletcher, y por otro lado le revela los nombres de la comitiva completa que asistirá al estreno, y que incluye a Sebert Stanley, un competidor de Sal en las próximas elecciones (nuestro Sebastián), el bueno de Lonnie/Gonzalo y Frederick O’Nally, el hijo de Sal (nuestro Fernando), que es un entusiasta del teatro y admirador del misterioso profesor Duke.

El día del estreno, el director arenga a sus actores contándoles las funestas intenciones de los burócratas, y ultima con ellos los pasos del plan con el que separarán a O’Nally, Price y Gordon, por un lado, y a Frederick, por el otro. Felix insiste en que no quiere que nadie sea lastimado, y en que no deben perder de vista el objetivo principal, que es mantener en funcionamiento el programa de Teatro del Correccional de Fletcher.

Los dignatarios llegan, posan afuera para las consabidas fotos progresistas de campaña, y luego son conducidos, a través de los controles de seguridad, a una sala en la que son convidados por los reclusos con bebidas y pochoclos, hasta que se apaga la luz y comienza la proyección de la obra: comienza *La Tempestad*.

Esta tempestad es un gran apagón de luz, en el que se separa en dos y se aísla mutuamente a los integrantes de la comitiva. Se trata de la puesta en escena de un motín, y se trata en verdad de un motín. Es en verdad un motín porque tiene objetivos concretos e intenta conseguirlos por una vía de negociación que sólo en una segunda instancia es parlamentaria; y es una puesta porque, en gran medida, esta vía que se podría considerar con justeza como violenta, no lo es tanto como lo aparenta: ya que se intenta convencer a Sal de que Frederick está muerto, y viceversa, pero ninguno ha muerto en realidad.

Mientras tanto, Frederick es abordado por Anne-Marie/Miranda, que le hace creer que hay un loco detrás de todo el asunto, que ese loco se cree Próspero, que les está filmando y escuchando todo el tiempo, y que deben fingir que siguen al pie de la letra el

guion del primer encuentro entre Fernando y Miranda, enamoramiento inmediato inclusive –Frederick le dice a Anne-Marie que él cree que de hecho y en verdad se está enamorando. En otra celda yacen Sal, Tony, Lonnie y Sebert, y luego de que Lonnie/Gonzalo pronuncia un discurso sobre sus intenciones de reformas progresistas del sistema carcelario, tanto él como Sal comienzan a sentir una pesada somnolencia; se duermen y, en ese mismo momento, Tony/Antonio le propone a Sebert/Sebastián que se deshagan de esos dos y luego les echen la culpa a los amotinados, para que Stanley tenga despejado el camino para ganar las próximas elecciones. Felix registra esta conspiración en audio y video: todo marcha mejor de lo que esperaba. Le pide a Ocho Manos/Ariel que ponga una música estridente, y gracias a eso los amenazados despiertan y salvan su pellejo.

Luego Sal, Tony, Lonnie y Sebert son llevados a un camerino en el que hay una fuente con uvas; comen y no saben que están siendo drogados; comienzan a sonar truenos; Piernas/Calibán y un grupo de calibanes les atormentan con una canción sobre sus espantosos destinos; Ocho Manos se compadece; Felix se restriega las manos de satisfacción; el fantasma de Miranda le susurra al oído que ya es suficiente.

Se levanta la mascarada: Felix aparece frente a los engañados como el señor Duke, les cuenta acerca de las imágenes registradas que atestiguan sus ocultables vergüenzas, y consigue que tanto Sal como Tony le aseguren una serie de cosas: la continuidad del Programa de Enseñanza de la Literatura en el Correccional de Fletcher, la reposición de Felix Phillips en el puesto de director artístico del Festival de Teatro de Makeshiweg, y el adelantamiento de la libertad condicional de Ocho Manos (que equivale a la libertad prometida por Próspero a Ariel).

A la semana siguiente, y como última tarea, los reclusos/actores tienen que compartir un informe sobre el destino que han imaginado para sus personajes luego del retorno a Nápoles. Anne-Marie Greenland dice que es un error haber imaginado a Miranda como una víctima delicada y débil del poder de los hombres, y que ella en realidad

... es una chica fuerte. No ha vivido en la corte asfixiada con corsés y zapatitos de cristal. Es un marimacho; lleva triscando por la isla desde que tenía tres años. En segundo lugar, cuando Caliban intentó violarla a los, qué sé yo, doce años, Próspero debió enseñarle autodefensa, por si volvía a intentarlo cuando él no estuviese. Cuando sube al barco, sabe un montón de llaves, y tanto mejor porque esos caballeros tan estirados no cuentan con que ella contraataque. Y además tiene buenos músculos, fijaos en cómo cargaba con los troncos para que Fernando no tuviera que hacerlo. (Ibid.: 289-290)

Piernas y su equipo, los Semillas de Bruja, le presentan a Felix la hipótesis de Caliban como hijo natural de Próspero, basados en el último reconocimiento del mago, cuando dice: “este ser de tiniebla, lo reconozco como mío” (*this thing of darkness I / Acknowledge mine* [5.1.275]). Además, ofrecen una última canción, en la que el esclavo se escapa incluso de la representación:

¡Libertad, es el gran día!
 ¡Libertad, es el gran día!
 ¡Libertad, es el gran día, libertad!
 Tengo que salir,
 estoy rabioso:
 ya no haré presas para los peces,
 ni cavaré zanjas,
 ni lavaré platos;
 se acabó ir a buscar leña
 no voy a lamerte más las botas,
 ni a ir detrás de vosotros por la calle,
 no voy a viajar al final del autobús,
 ¡y ya podéis ir devolviéndome mis tierras!

Ban-ban, Ca-Caliban,

no necesito amo,

¡no soy tu esclavo!

[...]

No pienso trabajar por menos

del mínimo salario,

vivir en una choza,

ni mear en la paja,

¡os habéis forrado

metiéndome en una jaula!

[...]

Ban-ban, Ca-Caliban,

¡me tomáis por un animal,

ni siquiera por un hombre!

Ahora Semilla de Bruja está negro,

Semilla de Bruja está marrón,

Semilla de Bruja está rojo,

le da igual si os enfadáis,

Semilla de Bruja está amarillo

y Semilla de Bruja es chusma blanca (*white trash*)

tiene muchos nombres,

vaga en la noche,

lo habéis maltratado,

ahora tiene miedo.

¡Semilla de Bruja!

Ban-ban, Ca-Caliban,

no necesito dueño,
 ¡no soy vuestro esclavo!
 ¡Vamos, tío! Déjalo,
 olvídate...
 ¡No lo necesito,
 no lo necesito,
 no lo necesito!
 ¡No, no, no!
 (ibid.: 306-307)

Con esta canción, nuestra última reescritura nos devuelve a las primeras: al “Caliban” de Kamau Brathwaite²³ y a la libertad de Aimé Césaire: a esos primeros ensayos caribeños de apropiación, de recuperación, de reconocimiento; al revuelto año 1969. Aquí Sycorax sigue apareciendo sin parlamento, nombrada sin poder nombrar, pero Caliban, el “Semilla de Bruja”, adquiere un protagonismo propio de los primeros revisionismos latinoamericanos, sin que sea necesario sacrificar a Miranda en el altar de las reivindicaciones poscoloniales.

²³ “And / Ban / Ban / Cal- / iban / like to play / pan / at the Car- / nival; / pran- / cing up to the lim- / bo silence / down / down / down / down / so the god won't drown / him / down / down / down / to the is- / land town / down / down / down / and the dark- / ness fall- / ing; eyes / shut tight / and the whip light / crawl- / ing round the ship / where his free- / dom drown / down / down / down / to the is- / land town. / Ban/Ban / Cal- / iban / like to play / pan / at the Car- / nival; / dip- / ping down / and the black / gods call- / ing, back / he falls / through the water's / cries / down / down / down / where the music hides / him / down / down / down / where the si- / lence lies” (Brathwaite, 1969: 35-36).

Consideraciones finales

Nuestras lecturas han dado fin. Estos libros, como lo habíamos prevenido, eran lecturas y escrituras que venían de mucho tiempo atrás y que, lejos de haberse disipado en el seno del aire, en el recuerdo más o menos compasivo de fugaces modas académicas, constituyeron la base y los cimientos de importantes discusiones que aun hoy perduran. Las altas torres de manuscritos y reescrituras, los palacios asediados o defendidos de las causas que enfrentan a opresores –de raza, género y clase– y oprimidos, los templos de devociones únicas o múltiples, perennes o situacionales... Todo este inmenso globo de discusiones, nos ha dado un panorama del que apenas rozamos una tela, una dificultad: que no descansa, no se disuelve, y obliga a seguir pensando.

Sus actores eran espíritus todos: Sycorax, Caliban, Miranda, Próspero, Ariel, Gonzalo. Pero estos libros les dieron distintas voces: a unos más que a otros, a algunos por vez primera, a otros única o modificada, ampliada, recortada, enaltecida o tergiversada. En ciertos casos, ciertas voces fueron directamente silenciadas. En ocasiones, esos mismos silencios fueron la punta aguda del nervio que prendió el horno para calentar los mares.

Nuestra pregunta por *La Tempestad*, agitada por la intersección tensa entre el colonialismo, el capitalismo y el patriarcado, nos llevó a escuchar las discernibles voces de los primeros rescatados en nuestras islas, Sycorax y Caliban, la bruja y el esclavo, pero nos obligaba también a prestar atención a la figura y la suerte de Miranda: la virgen insular, admirada e intacta, cuyo padre, como el de Ifigenia, creyó deber ofrecerla en sacrificio para poder zarpar con ventura a recobrar el perdido poder y la perdida gloria.

¿Qué hay de esta pregunta en el panorama actual de la crítica feminista sobre esta obra? En un artículo llamado “Feminist modes of shakespearean criticism: compensatory, justificatory, transformational”, publicado en 1981 en la revista *Women’s Studies*, la especialista Carol Thomas Neely caracteriza estos tres tipos de crítica feminista en relación con los estudios críticos de la obra de Shakespeare. El primer modo, el compensatorio (que rescata “el valor de la mujer” o, más precisamente, a “las mujeres valiosas” a pesar de las trabas que siempre les opone el contexto patriarcal), en la crítica shakespeariana implica el rescate y la resignificación positiva de ciertos caracteres y atributos de las protagonistas femeninas de las obras del poeta, celebrando a veces rasgos menospreciados por los varones (la sensibilidad o la “locura” de las mujeres: como en el caso de Ofelia, por ejemplo, que mostraría con su locura, más honestamente que nadie, la total corrupción del reino de Elsinore), y otras veces valorando en algunas heroínas (Lady Macbeth, por ejemplo) los típicos rasgos que tradicionalmente los

varones han apreciado como positivos: el poder, la agresividad, el ingenio, el arrojo sexual (Neely, 1981: 6-7).

El segundo modo, el justificatorio (que reconoce, tanto en las obras de Shakespeare como en el contexto cultural de su época, la existencia de una dicotomía tradicional de restricciones patriarcales que generan ciertos estereotipos femeninos), lo que hace es explicar, basándose en estudios antropológicos como los de Lévi-Strauss o históricos como los de Stone, esas limitaciones, circunscripciones y opresiones propias de una estructura contextual histórica, política, cultural, económica y religiosa. Así, se analiza la interacción de estas estructuras con los caracteres, y su definición de los lugares de dominadores y dominadas, maridos y mujeres, padres e hijas. En este segundo modo, la crítica muestra que incluso las mujeres consideradas rebeldes o fuertes, como Lady Macbeth o como Rosalind, están definidas o controladas por imperativos patriarcales. “Al final de las comedias ellas toman su lugar dentro de estas estructuras, y al final de las tragedias ellas han sido sacrificadas –o se han sacrificado ellas mismas– a ellos” (ibid.: 8).

El tercer modo, el transformacional, no dirige su atención primordialmente a las mujeres poderosas o sobresalientes, ni a las estructuras opresivas y sus efectos casi asfixiantes de determinación, sino más bien al significado de las acciones de –y hacia– las mujeres en las obras y al modo en que este significado está relacionado con el género. Este modo interroga las relaciones entre la idealización y la degradación masculina de las mujeres, entre las imágenes de las mujeres como heroínas y de las mujeres como víctimas, y entre el texto patriarcal y el subtexto matriarcal (ibid.: 9).

Creemos que podemos encontrar un buen ejemplo de este tercer modo en un artículo sobre *La Tempestad* llamado “Sycorax in Algiers: Cultural Politics and Gynecology in Early Modern England”, incluido en el *A Feminist Companion to Shakespeare* (2016), compilado por Dymphna Callaghan. En este artículo, la investigadora Rachana Sachdev se pregunta por qué Shakespeare eligió Argelia como lugar de nacimiento para Sycorax, y responde considerando el asunto en dos frentes: por un lado, los libros de viajes, y por el otro, los escritos sobre ginecología de la época. Lo que encuentra Sachdev es que, tanto en unos como en otros, África del Norte aparece como un territorio particularmente ligado con la práctica ritual de la circuncisión femenina. Tanto en los escritos del historiador Samuel Purchas (1575-1626), autor de una amplia recopilación de relatos de viajes, como en los escritos de los médicos Johan Weyer (1515-1588), Jean Riolan (1577-1657) y John Bulwer (1606-1656), y de la partera Jane Sharp (1641-

1671), Sachdev identifica un pasaje desde la condena civilizatoria de la práctica ritual de la circuncisión, considerada barbárica, hacia una aprobación también civilizatoria de la práctica ahora medicalizada de la clitoridectomía. Esta última práctica, o este nuevo encuadre de una vieja práctica, se valora positivamente como un expediente propicio para tres fines bien demarcados: controlar el deseo femenino (asociado con el largo del clítoris), diferenciar el clítoris del pene (acortando cualquier protuberancia femenina que pudiera permitir equipararlos y llevar a las mujeres a prácticas sexuales sólo aprobadas para los hombres) y diferenciar, por último, a la mujer europea de mujeres salvajes del norte de África (que no solo no reducen el tamaño de su clítoris mediante la circuncisión, sino que incluso lo adornan y se entregan luego a toda clase de licencias). Precisamente esto último que señala Sachdev como uno de los fines de una práctica que ha cambiado así de signo en la época de Shakespeare –la búsqueda de establecer una clara diferenciación, incluso ginecológica, entre la casta mujer europea y la licenciosa mujer bárbara– parece haber propiciado cierta heurística de las inversiones en la mayoría de las reescrituras americanas de *La Tempestad*, causando de este modo la perdición de la causa de la joven Miranda.

Si prestamos atención a la figuras de Sycorax y Miranda tal como aparecen retratadas en las reescrituras que hemos examinado, podemos ver, por ejemplo, que en la adaptación de Aimé Césaire, Sycorax aparece en la sombra del relato de una manera similar a la de la obra original, y Miranda –quizá debido a la necesidad de enaltecer la rebelión de Caliban– aparece –o, mejor dicho, desaparece– en la puesta en cuestión del esclavo respecto de la acusación recibida de parte de lo que presenta como una proyección de la propia naturaleza incestuosa del amo.

En la propuesta de las cubanas Carrió y Lauten, la potencia sexual, nutricia y mágica de esa Sycorax identificada con Yemayá implica una pareja y consecuente disminución e impotencia por parte de Próspero. Pero lo que por parte de Miranda vemos como la adopción de prácticas sexuales menos sometidas al dictado patriarcal, menos victorianas y más “salvajes”, lejos de operar una mengua del poder de Caliban o siquiera un emparejamiento con él, termina costándole a ella la vida, perdida en la selva y devorada por los animales, mientras su amado cierra la representación ostentando todos los atributos y la pompa mayestática del triunfo en un regio silencio²⁴.

²⁴ Brinda Charry señala que, según Ania Loomba, la caracterización de Caliban como violador es subsidiaria de los discursos racistas y colonialistas del Renacimiento europeo, en los que es proverbial la atribución de rapacidad a los africanos y los “indios”. Por otra parte, dice que Jyotsna Singh comenta que

También en la reescritura de Pachelo la bruja adquiere un gran protagonismo y una importante y profunda voz propia, identificada con la madre naturaleza y con todas las mujeres americanas sometidas y vejadas desde la Conquista hasta las últimas dictaduras –y sus programas que aún se aplican en dolorosas regiones en nuestro tiempo presente–; aunque, como vimos y comentamos, y quizá –al igual que ocurre con la reescritura de Césaire– para poder ensalzar una forma de la virtud sin tacha en la figura del rebelde Caliban, se silencia el intento de vejación de Miranda, la mujer europea rica y blanca, lo que abre incluso la puerta al oprobio de fórmulas del descreimiento que acusan un invento y la fragua de un mito.

En la reescritura de Atwood, Sycorax sigue apareciendo como la gran silenciada, tal como en la obra de Shakespeare, pero Caliban es el que da nombre a la obra por línea materna (porque él es el “Semilla de Bruja”), y Miranda no solo deja de ser –como hasta entonces era– sacrificada, sino que además es recreada: como una Miranda fuerte, incluso “machona”, que mucho maldice, muy poco cede y para nada acepta del rol de mera víctima.

Según Brinda Charry, críticas como Ann Thompson han dejado en claro que ninguna lectura feminista de *La Tempestad* puede desconocer los beneficios recibidos por las mujeres blancas en los contextos coloniales, ni los roles que ellas juegan, aunque se trate de roles en los que nunca se deja del todo de responder a un sometimiento más sutil, a demandas contradictorias, y a libertades cuidadosamente programadas. Se hace dos interesantes preguntas: ¿es posible una lectura feminista de *La Tempestad* sin tener que hacer una reescritura? ¿Qué clase de placer puede proveer esta lectura aparte del más sombrío que sólo se dedica a mapear sus patrones de explotación y control de las mujeres? (Charry, 2014: 79).

Otras críticas han respondido a estos interrogantes sosteniendo que Miranda no se somete a los circuitos de intercambio marital que hacen de las mujeres mercancías, sino que ella se entrega a Fernando como sujeto activo de su propio deseo y antes e independientemente de obtener el consentimiento de su padre. En este sentido, su reacción contra Caliban en el Acto I “no es resultado de un lavado de cerebro por parte de su padre, sino una señal de que ella afirma su derecho a no ser subyugada sexualmente” (ibid.: 80).

las lecturas y reescrituras poscoloniales radicales de *La Tempestad* privilegian a Caliban a costa de Miranda. Según Singh, estas lecturas desconocen las disonancias entre raza y género, y pareciera como si dieran a entender que el sujeto varón poscolonial solamente puede liberarse mediante el borramiento de la identidad y la libertad de la mujer (Charry, 2014: 73, 78-79).

Al parecer, no son pocas las voces críticas que hoy alejan cada vez más la figura de Miranda del rol de mera víctima, de cordero sacrificial o de simple mercancía, para atender debajo del texto patriarcal a unas señales de agencia y deseo que no deben reducirse al resultado del poder del padre, por mágico que se haya presentado desde su origen. En la intersección de la crítica al patriarcado, al colonialismo y al capitalismo, vemos que esta figura, que no se corresponde precisamente con la de una heroína o “mujer fuerte”, ni con la de una persona racializada, ni con la de una esclava o trabajadora explotada, puede ser sin embargo la que posibilite nuevos encuadres para pensar la emancipación, en los que la debida y urgente atención a la base económica y a la superestructura cultural no prorrogue el reconocimiento político entre mujeres.

Bibliografía

- ATWOOD, M. (2018), *La semilla de la bruja*, Lumen, Buenos Aires.
- BARKER, F. (1984), *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*, Per Abbat, Buenos Aires.
- BLOOM, H. (2019), *Shakespeare. La invención de lo humano*, Anagrama, Barcelona.
- BRATHWAITE, E. K. (1969), *Islands*, Oxford University Press, London.
- CARBONE, R. (2020), “Tempestalias: Shakespeare, Césaire y Pachelo. Hacia una *Tempestad* feminista”. Estudio Introductorio a PACHELO, S. (2020), *La Tempestad* de William Shakespeare, Cooperativa Editorial Viandante y Accattone, Buenos Aires.
- CARRÍO, R. Y LAUTEN, F. (2000), *Otra tempestad*, Alarcos, La Habana.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. DE (1951), *Don Quijote de La Mancha*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- CÉSAIRE, A. (2011), *Una tempestad*, El 8avo loco, Buenos Aires.
- CHARRY, B. (2014), “Recent perspectives on *The Tempest*”, en VAUGHAN, A. T. y MASON VAUGHAN, V., *The Tempest: A critical reader*, Bloomsbury, London.
- COLERIDGE, S. T. (1914), “Notes on *The Tempest*”, en *Coleridge’s Essays and Lectures on Shakespeare and other poets and dramatists*, Everyman’s Library, London.
- DARÍO, R. (1998), “El triunfo de Calibán”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, nro. 184-185, Julio-Diciembre, pp. 451-455.
- DE ANDRADE, O. (1981), *Obra escogida*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- FEDERICI, S. (2010), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, Traficantes de sueños, Madrid.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (2004), *Todo Calibán*, CLACSO, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, H. (2018), *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*, Colihue, Buenos Aires.
- HEGEL, G. W. F. (1989), *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid.
- HOBBS, T. (1997), *Leviatán*, Altaya, Barcelona.
- KOTTMAN, P. (2018), “Hegel and Shakespeare on the pastness of art”, en KOTTMAN, P y SQUIRE, M. (eds.), *The art of Hegel’s Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, Wilhelm Fink, Leiden (pp. 263-301).
- LAMMING, G. (2007), *Los placeres del exilio*, Casa de las Américas, La Habana.
- MACDONNEL, P. (1840), *An essay on the play of *The Tempest*, with remarks on the superstitions of the middle ages, some original observations on the character of*

Caliban; with various reflections on the writings and genius of Shakspeare, J. Fellowes, London.

MARGARIT, L. (2013), *Leer a Shakespeare*, Quadrata, Buenos Aires.

MONTAIGNE, M. (1997), “De los caníbales”, en *Ensayos I*, Altaya, Barcelona.

NEELY, C. T. (1981), “Feminist modes of shakespearean criticism: compensatory, justificatory, transformational”, en *Women’s Studies Vol 9*, pp. 3-15, Gordon and Breach Science Publishers, UK.

PACHELO, S. (2020), *La tempestad de William Shakespeare*, Cooperativa Editorial Viandante y Accattone, Buenos Aires.

RENÁN, E. y RODÓ, J. E. (2017), *La tempestad*, Caterva, Buenos Aires.

ROCHA, G. (2011), *La revolución es una estética*. Caja Negra, Buenos Aires.

RUY DÍAZ DE GUZMÁN (2012), *Argentina. Historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires.

SACHDEV, R. (2016), “Sycorax in Algiers: Cultural Politics and Gynecology in Early Modern England”, en CALLAGHAN, D. (ed.), *A Feminist Companion to Shakespeare*, John Wiley & Sons, Chichester.

SHAKESPEARE, W. (1951), *Obras completas*, Aguilar, Madrid.

----- (1958), *The tempest. The Arden edition of the works of William Shakespeare*, Methuen, London.

SVETKO, F. (2014), “Glauber Rocha y el canibalismo”, en *Revista Toma Uno*, UNC, nro. 3, pp. 125-133.

TODOROV, T. (2007), *La Conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, Buenos Aires.

VAUGHAN, A. T. y MASON VAUGHAN, V. (2014), *The Tempest: A critical reader*, Bloomsbury, London.

YATES, F. (2001), *Las últimas obras de Shakespeare. Una nueva interpretación*, FCE, México.

Filmografía

GREENAWAY, P. (1991), *Prospero’s Books*, Elsevier Vendex Film/Film Four International/NHK/ Canal +/VPRO, Netherlands/UK/Japan/France.