

Entre Caliban y Ariel. Apuntes para una lectura sobre la identidad en el pensamiento teórico-literario de América Latina

Between Caliban and Ariel. Notes for a Reading about the Identity in the Theoretical and Literary Thinking of Latin America

Matilde Belén Escobar Negri
CONICET–Mendoza

Resumen: este trabajo se presenta como una aproximación a la obra shakesperiana *La tempestad* para analizar principalmente a los *personajes concepto* Caliban y Ariel. Esas figuras, a mediados del siglo XX, fueron retomados por una serie de autores –Rodó, Darío, Martí, Césaire, entre otros– para realizar una reflexión respecto a la configuración del hombre latinoamericano y las contingencias implicadas en tal propuesta. Esa re–apropiación, impregnada por la pregunta acerca de la identidad latinoamericana, coloca a Caliban y Ariel como figuras significativas al momento de revisar la configuración teórico-literaria de las ideas que marcaron el pensamiento de América Latina y que aún señalan la vigencia del conflicto socio–político allí presente.

Palabras clave: Caliban y Ariel; *Personaje concepto*; Identidad; Pensamiento teórico-literario; Historia de las ideas latinoamericanas

Abstract: this paper is presented as an approximation to the Shakespearean play, *The Tempest*, mainly to analyze the conceptual personae: Caliban and Ariel. In the mid–twentieth century, these characters were taken up by a set of authors – Rodó, Darío, Martí, Césaire, between others– to do a reflection about the configuration of the Latin American man and the contingencies involved in that proposal. This re–appropriation, impregnated by the question of American identity, places to Caliban and Ariel as significant figures at the moment of reviewing the configuration theoretical and literary of the ideas that marked the Latin American thought and that still point the actuality of the sociopolitical conflict present there.

Keywords: Caliban and Ariel – *Conceptual personae* – Identity – Theoretical and literary thinking –History of the Latin American Ideas

*...la tragedia es un modo de tratar con el conflicto,
con la dimensión de la contradicción y de antagonismos
que presentan siempre las vidas de los hombres
y las relaciones entre ellos, y esa cuestión del conflicto
es también uno de los grandes problemas,
uno de los núcleos fundamentales de la política.
Política y tragedia, Eduardo Rinesi.*

Introducción

La tragedia shakesperiana *La tempestad* (1611) entraña en su argumento el conflicto que surge del encuentro entre dos ideas de mundo y conlleva la tensión originada por el ingreso de aquello que el mundo eurocéntrico denominó "lo otro". Esta representación está articulada por lo que podría considerarse una tríada de personajes, conformada por Próspero, el representante del poder, del hombre europeo y de sus valores; y por otro lado, los subalternos: Caliban y Ariel, sus esclavos, que se construyen en una doble relación de oposición. Por un lado frente el representante del poder –Próspero– y por otro, con cierto grado de oposición y diferencia entre ellos.

En la primera mitad del siglo XX, numerosos intelectuales latinoamericanos, entre los que se encuentran Rodó, Darío, Martí, Césaire, entre otros; retoman la obra shakesperiana para revisar las implicaciones concernientes a los personajes Caliban y Ariel, a la luz de la necesidad de pensar la conformación de una identidad latinoamericana, respecto de los modelos europeos que aquellos personajes proveían y en función de un reposicionamiento político, ideológico y cultural. A partir de esta re–apropiación, se podría decir que Caliban y Ariel se han erigido como íconos representativos e ineludibles al momento de revisar la configuración teórico–literaria respecto a la pregunta por la "identidad" en América Latina.

Teniendo en cuenta lo dicho, en este trabajo se realizará un análisis de algunas escenas y pasajes en los que las intervenciones, tanto de Caliban como de Ariel, son centrales para delinear la configuración de cierta línea de pensamiento que los diferencia a uno de otro. Esta búsqueda tendrá anclaje en la obra *La tempestad* de Shakespeare, pues allí se despliegan de manera programática dos líneas muy diferentes de pensamiento, que representadas en los personajes anteriormente mencionados, han sido consideradas como posibles imaginarios significativos al momento de la reflexión respecto a la configuración de la identidad del hombre latinoamericano.

Como ya se había señalado, dichos personajes han sido apropiados de la obra inicial por diversos autores, para a partir de ellos intentar pensar cuestiones vinculadas a las relaciones de poder entre dominantes y dominados, y además, esas posibles relaciones vistas en la trama Caliban– Próspero– Ariel se han señalado como lecturas paradigmáticas del pensamiento latinoamericano. En un intento por categorizar esta lectura, Fernández Retamar, a lo largo de su obra, se refiere a Calibán –específicamente, pues en ese personaje centra su posicionamiento crítico– como *concepto metáfora* o *personaje conceptual* (1998, 145) sin hacer distinción alguna al respecto. En cambio, en el trabajo de Jáuregui se puede encontrar la preferencia por la utilización de la segunda categoría mencionada (2008, 311–389).

En este punto es necesario aclarar de dónde provienen esas categorías y cuáles han sido algunos de los contextos de uso y connotaciones que han adquirido, para señalar sus alcances significativos en la aplicación. Por un lado, a lo que refiere e implica la categoría *concepto metáfora*, la autora Gayatri Chakravorty Spivak ha tenido una visión muy crítica en algunos de sus textos. Uno, que el mismo Fernández Retamar menciona, donde remarca que la escritora, haciendo un comentario sobre su obra *Caliban* parece haberle llamado la atención sobre las lecturas que él hacía e infería entre Europa y América, recordándole atender a que el personaje había sido sólo “un nombre en una pieza” (1998, 115). Esto mismo podría pensarse como una crítica a la deshistorización del contexto de surgimiento y, a su vez, los de posterior utilización. Acusación a la que Fernández Retamar responde, indicando que él ha sido conciente de que extrae a dicho personaje de la obra shakesperiana y, a su vez, que, tanto sus lecturas como la de los demás autores que los han tomado como ejemplo, han sido lecturas contextualizadas histórica y políticamente. Pero del mismo modo que aclara esto, cabe remarcar que no realiza una explicación del porqué de la utilización de tal categoría en su obra.

Por otro lado, en el conocido texto “Can the subaltern speak?” la autora refiere a la utilización de la categoría *concepto metáfora*, cuando hace una observación de lo que implica el nombre “Asia” (2003, 340), en el que se puede observar que refiere a cierto proceso de cosificación o naturalización, cristalización y deshistorización de procesos que se ocultan tras aquella denominación. Análisis tras el cual ella llega a la conclusión de que dicho nombre funciona como *concepto metáfora* imperialista. Por lo que se puede asumir que la utilización de dicha categoría resulta conflictiva y de algún modo perjudicial para las lecturas críticas y político–sociales, porque aparentemente lleva consigo la carga semántica de la idea de metáfora –reemplazo de una cosa por otra–, pero sobre todo, porque en su

utilización parece ocultar procesos que son de vital importancia para el análisis de aquello a lo que se refiere, pues los naturaliza, los deshistoriza, los estanca.

En cambio, se percibe más adecuado lo que los autores Deleuze y Guattari proponen que es un *personaje conceptual*, pues lo consideran un agente de la enunciación filosófica, que **no hace al decir**, sino que **hace el movimiento al pensar** (González García, M. 2003, 595). Y como queda claro en el resaltado, la noción de proceso, de "hacer", adquiere entonces un valor significativo.

[E]s el que encarna una idea en una forma de vida y la ofrece, gracias a esta unidad, de una manera inmediata al lector... [I]ndicadores, brújulas, "acontecimientos del pensamiento", que señalan, a través de algo parecido a la atracción amorosa, dónde están las fuerzas positivas o negativas, los peligros o las cumbres de ese plano de inmanencia (595).

Entonces, se introduce a través de esta figura la posibilidad de considerar a la filosofía y a la literatura, no sólo en cuanto a obra o como un hecho del pensamiento, sino más bien en tanto actividad, como forma de vida:

Aquí vuelven a borrarse de nuevo las diferencias claras entre filósofo y escritor. Si éste es el que hace tartamudear la lengua, el personaje conceptual es aquel que hace tartamudear el pensamiento, haciéndolo avanzar, inventando nuevos conceptos, igual que la literatura, "la filosofía inventa modos de existencia y posibilidades de vida" (595).

Es en este sentido, creativo y productivo, es en el que se prefiere considerar *personajes conceptuales* a Caliban y a Ariel, pues la misma dinámica en la que fueron introducidos –la tragedia–, los ha hecho nacer agentes activos y actores de acciones –valga de la redundancia. Y, a su vez, las connotaciones que han adquirido las apropiaciones de estos, en función de otras lecturas, piden igual consideración, ser entendidos activa y creativamente, sobre las posibilidades de conocimiento que ellos proveen.

En la mayor parte de los casos leídos y estudiados, se podría decir que los autores han encontrado que

en *The Tempest*, Ariel y Calibán funcionan como los principios de la matriz nietzscheana de la tragedia: Ariel, luminoso, ordenador, encarnación de la serenidad y la claridad, e imagen clásica de la belleza griega y lo apolíneo; y Calibán, hijo de una bruja, monstruoso, irracional, libidinoso, excesivo, desbordante, desafiante del poder político, borracho y, en fin, personificación del principio dionisiaco. Civilización y barbarie (Jáuregui, C. 2008, 311–312).

Ahora bien, es importante señalar que si se considera que los personajes podrían cumplir con estos requisitos, es necesario atender a instancias o a pasajes particulares de la obra, en los que se puede observar qué connotaciones políticas, sociales, culturales e ideológicas pudieran tener dichas caracterizaciones.

I. Contexto de producción y recepción del drama shakesperiano *La tempestad*

La obra del dramaturgo inglés William Shakespeare (1564–1616), ha sido considerada como la más importante de lengua inglesa y una literatura que excede todos los tiempos, con personajes tan bien logrados, que ha provocado numerosos análisis sobre “lo intrínsecamente humano” de sus piezas.

Su producción corresponde con el período denominado –en el género– teatro isabelino, pues es coincidente con el reinado de Isabel I, en Inglaterra e Irlanda, pero no sólo comprendió su mandato sino que se extendió hasta el de Jacobo I; siendo Shakespeare la figura predominante con la que se asocia este ciclo teatral.

Aquel, fue un momento marcado por lo que significó el ingreso de Inglaterra en la Edad Moderna: las innovaciones científico–tecnológicas, la revolución copernicana y las exploraciones geográficas, que introdujeron las discusiones sobre las consideraciones acerca de “lo otro”. No es casual que *La tempestad* se ambiente en una isla del Caribe y que dos de sus personajes centrales y motivos de este estudio, Caliban y Ariel, sean nativos del lugar y, en cierto modo, representen algunas de las ideas que de esa población se tenían. Asimismo, en el plano socio–político se producía la separación del Papado y del Sacro Imperio Romano, posterior a la derrota de Felipe II de España, que junto con la favorable economía que se beneficiaba por la expansión comercial desarrollada en el océano Atlántico, propiciaban la consolidación del gobierno de Isabel I, al igual que la instalación de las condiciones que favorecían la solidificación de una Inglaterra moderna.

Dentro del conjunto de la obra shakesperiana, *La tempestad* (*The Tempest*, 1611), considerada la última, se enmarca en lo que se ha dado a conocer como “romances tardíos”¹, una serie de la que forma parte junto con otras tres: *Pericles* (1607), *Cimbelino* (1610) y *Cuento de invierno* (1610–1611). Composiciones que se caracterizan por el uso de una temporalidad lábil y con marcados episodios catastróficos.

De las características más significativas del teatro isabelino, cabe remarcar que fue un momento en el que se produjo una relectura de los clásicos, incorporando

1 Uno de los primeros en utilizar esta clasificación fue Edward Dowden en el texto *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art* (1875).

así un sinfín de historias milenarias que exaltaban las cualidades universales de los grandes personajes históricos y/o legendarios. Los temas sociales fueron tratados con estilo y tono moderno, incluyendo problemáticas que habían sido tabúes. Este "humanizante" acercamiento a la caracterización de los personajes, que se puede observar por ejemplo en el complejo desarrollo de los aspectos psicológicos, es lo que hoy en día hace de los mismos, hombres y mujeres que "nos reflejan" en lo más recóndito de nuestras cavilaciones diarias. La complejidad y la belleza de los personajes shakesperianos, podría estar influenciada por el abandono de las unidades aristotélicas del drama², que le permitió al autor profundizar sobre la construcción de los mismos sin convertirlos en "tipos" o sólo "máscaras" –como se le ha atribuido al trabajo de Ben Jonson. Además, se trataba de un "teatro abierto", pues era común que los actores hablaran irónicamente o se dirigieran al público con "mensajes entre línea", adelantándose técnicamente al distanciamiento irónico de la propuesta brechtiana. Y es necesario remarcar que como forma teatral, abandona la versificación rimada en favor de la métrica regular y la falta de rima del verso blanco (*black verse*)³.

El argumento de *La tempestad*, básicamente, narra los planes de Próspero, antiguo duque de Milán, que derrocado por su hermano Antonio, se ha exiliado en una isla del Caribe y vive con su hija Miranda, en una gruta que además es una biblioteca. Aquel prepara una tormenta, ayudado por sus poderes mágicos y su "leal esclavo" Ariel, quien es el artífice del desastre climático que hace naufragar un navío en el que viajan Alonso, rey de Nápoles, y su hermano Sebastián; el hijo del rey, Ferdinand; Antonio, quien ha usurpado el ducado de Milán, y Gonzalo, un anciano consejero de ideas humanistas. Los naufragos quedan a merced de los planes de Próspero, quien logra con la ayuda de Ariel, que Ferdinand y Miranda se enamoren y se casen. Luego, Próspero escapa de un atentado perpetrado por su esclavo Caliban, revela su identidad, perdona a su hermano, el rey le restituye sus derechos y todos parten de regreso a Milán.

Pablo Ingberg en su *Introducción* a la obra, señala que se han observado semejanzas argumentales y de caracterización de los personajes en otros textos

2 Aristóteles señala en su obra *Poética* que la construcción dramática ha "de basarse en una acción única, que debe ser un todo completo en sí mismo, con un principio, medio y fin, de manera que la obra esté capacitada para producir su propio placer con toda la unidad orgánica de una criatura viviente" (Aristóteles, 25).

3 El "verso blanco" se ha utilizado en lengua inglesa con la forma del *pentámetro yámbico*. Un tipo de verso de cinco pies, conformado por dos sílabas, una no acentuada y una acentuada, con una sílaba opcional no acentuada a la final. Rítmica y sonoramente producen un efecto de cierta musicalidad al pronunciarse. Tipo de versificación que, según el mismo Aristóteles marca en su *Poética*, es lo más cercano a la conversación (Ingberg, P. 2005, 28).

como: *Die Schöne Sidea* (*La bella Sidea*), *El espejo de príncipes y caballeros* (1562) de Diego Ortúñez de Calahorra, *Noches de invierno* (1609) de Antonio de Eslava, *Li Tre Satiri* (*Los tres sátiros*), *History of Italy* (*Historia de Italia*, 1549) de William Thomas, *History of Travel* (1577) de Robert Eden, *Every Man in His Humour* de Ben Jonson, en la que actuó el mismo Shakespeare. Algunos fragmentos que refieren a la *Metamorfosis* ovidiana, y también relatos de viajeros del “Nuevo Mundo” como Sylvester Jourdain (2005, 11–14) o de Antonio Pigafetta. Entre otros antecedentes que pudieron ser fuentes de información al momento del armado de la obra shakesperiana, se encuentra también el ensayo *De los caníbales* de Montaigne, traducido al inglés por Giovanni Floro, quien conserva el ejemplar de esa edición, cuyas notas son de su amigo personal de Shakespeare (Fernández Retamar, R. 1998,16) y por lo tanto, se puede deducir que conocía muy bien lo que allí se expresaba respecto a ese “mundo otro”. Obra en la que encontró elementos que le han servido no sólo para la configuración del personaje Caliban, sino que además “sigue casi textualmente en la “utopía” formulada por Gonzalo⁴ en el Acto II. Un pasaje en que Montaigne postula que las costumbres de aquellos aborígenes embellecerían las descripciones de la edad de oro imaginada por los antiguos” (Ingberg, P. 2005, 14).

II. *La tempestad* de Shakespeare: una visión europea de Caliban y de Ariel

Estos *personajes concepto* tienen una particular importancia en la obra, pues si bien no son el centro del argumento, funcionan como motores de la acción dramática, cada uno impulsando ideas diferentes: mientras que Ariel es la energía performativa⁵, que acciona y ejecuta el mandato de Próspero, generando la inclemencia climática y los hechos que desatan toda la acción en la isla; Caliban, representaría la energía de la resistencia y la auto-gobernación de sus acciones, pues por más que deba obedecer a Próspero cumpliendo con las tareas cotidianas, es él, sin responder a ningún mando, quien intenta una rebelión contra ese “amo” y por ejemplo, planea matarlo.

4 Personaje, que por sus características, se ha asociado directamente al humanismo y a la propia figura de Montaigne.

5 Este análisis que pone en juego la idea de performatividad, cuya intensión no respondería a un análisis de época, sin embargo es factible ya que en la obra, cuando Próspero se dirige a Ariel y le pregunta: “Espíritu, / ¿Ejecutaste bien la tempestad que te/ Mande? (Shakespeare, W. 2005,53), el verbo utilizado es “*to perform*”, que remite tanto a la acción teatral como una *mise-en-scène* o al mismísimo acto de la ejecución de una acción lisa y llanamente. Juegos del lenguaje a los que Shakespeare era muy afecto, produciendo un distanciamiento crítico que pone de relieve la observación aguda sobre la intencionalidad de la representación, ya sea sobre teatral o sobre la “vida real”.

a. Caliban y el lenguaje como elemento de liberación

Es a partir de lo dicho, que el análisis de los personajes se invertirá respecto a la aparición en la obra, puesto que se busca poner énfasis sobre las condiciones y características de Caliban como un representante del hombre latinoamericano, como ya lo han indicado autores como Martí, Darío, Césaire, Fanon, Fernández Retamar y Roig, entre otros.

Esta construcción identitaria, que señala su origen y marca su vinculación con cierta tradición, está presente a partir de la elección del nombre propio que lo distingue y que le asigna de cierto modo una historia. Nombre que a su vez es dicho en la misma obra por el personaje, que a través de una aliteración, dice: "Cacalibán, ban, ban, ban" (Shakespeare, W. 2005, 112). Y juega, casi de un modo ingenuo y gracioso con su propio nombre.

Al respecto del mismo, Fernández Retamar en su texto "Caliban ante la antropofagia" propone realizar cierta historiografía del uso de dicho nombre, en función de una rectificación en favor de la utilización de la palabra llana:

Si al nacer fue llamado por su prodigioso inventor *Caliban*, con acento en la primera a, ello se debió a que es anagrama del inglés *cannibal*. En francés, debido a similar razón, de la palabra *cannibale*, ya presente en Montaigne, se derivó *Caliban*, acentuada en la segunda a. Y en español, por contagio francés, aceptamos y propagamos (yo también lo hice, de modo copioso) *Calibán*. En esa forma la encontramos en autores como Martí, Darío, Groussac, Rodó, Vasconcelos, Reyes, Ponce y muchos más. Pero Pedro Henríquez Ureña escribía *Cáliban*, fiel al original inglés, criterio que asumieron igualmente los traductores del Instituto Shakespeare, al poner en español *La tempestad* (Madrid, 1994). Sin embargo, en nuestra lengua, después de todo la madre del cordero, Colón, de la palabra *caribe*, hizo *caniba*, y luego *caníbal*, cuyo anagrama lógico es *Caliban*, palabra llana que es la que empleo desde hace tiempo, a partir de una conferencia que ofrecí en Santiago de Cuba. (Fernández Retamar, R. 2000, 176–177)

Un proceso que bien podría pensarse como un intento de generar una arqueología del nombre, que es en sí mismo se pronuncia como un posicionamiento anti-colonialista, que busca, a partir de la interpretación lingüística, discutir los procesos culturales propios de la colonialidad del saber, poniendo en juego la posibilidad de entender los mecanismos articuladores de una colonialidad de la lengua.

Otras hipótesis señalan que el nombre podría referirse a "un Calibán africano (De Calibia) (Vaughan y Mason 32), árabe (kalebôn=perro, canalla), de la

India (Kalee–ban=sátiro de Kalee, la Proserpina hindú), o gitano (cauliban= negro, oscuro)". A la vez, que discusiones sobre la referencia geográfica a la que alude Shakespeare y la consecuente elección del nombre "del nativo", se han centrado en el estudio de elementos filológicos sin hacer demasiado hincapié sobre la significación colonial o poscolonial que pudiera tener la obra (Jáuregui, C. 2008, 312).

Otra instancia en la que el lenguaje tiene central protagonismo es cuando Caliban adquiere la lengua del "dominador" y la consciencia de lo que con ello puede hacer. En la escena se da un diálogo entre Próspero, Miranda y Caliban, en el que éste los acusa de haberlo manipulado para obtener información imprescindible para la subsistencia en la isla, y en ese momento Miranda le reclama lo que le ha enseñado, a lo que Caliban responde maldiciendo esa lengua y el conocimiento que ello implica:

Miranda⁶: — [...] Me esforzaba en que hablaras, te enseñé a todas horas
Esto y aquello. Cuando no sabías, salvaje,
Ni lo que tú querías decir, y cacareabas
Como un bruto, doté tu intención de palabras
Para hacerte entender. Pero en tu raza vil,
Aunque aprendiste, había lo que naturalezas
Buenas no admitirían [...]

Caliban: —Me enseñaste el lenguaje, y el provecho que obtuve
Es que sé maldecir. ¡Que te dé peste roja
Por mostrarme tu idioma! (64)

Es interesante observar que cree que ha dotado de entendimiento a un ser que no sabía cómo decirse y que no se comprendía, cuando lo que realiza es una sobrestimación de su saber y lo que ello implica; o sea, el modo de conocer, es mi modo, el de mi lenguaje, el de mis principios y de mis criterios, sin atender a la posibilidad de que existan otros, los de Caliban por ejemplo.

Al respecto cabe retomar un pasaje del Capítulo I "El negro y el lenguaje", en el que Fanon retoma un pasaje del *Orfeo negro* de Sartre, para luego mostrar cual es la búsqueda de lenguaje que debiera tener esa "nueva voz" que se alza: "¿Qué esperabais, pues, cuando retirasteis la mordaza que cerraba estas bocas negras? ¿Que iban a entonarnos alabanzas? En esas cabezas que nuestros padres doblegaron hasta el suelo por la fuerza, ¿pensabais leer la adoración en sus ojos cuando se levantarán?" (Fanon, F. 2009, 57). Y posteriormente instala una postura crítica ante la situación, además de señalar cuál podría ser el nuevo camino para el entendimiento del hombre negro. Uno que surge de un profundo análisis de la

⁶ Algunos editores le han adjudicado este pasaje a Próspero (Shakespeare, W. 2005, 64)

situación de dominación a la que ha sido sometido y que apela a la no reproducción de esas estructuras de violencia simbólica y no-simbólica, para generar otro tipo de intervención:

No sé yo, pero sí digo que quien busque en mis ojos otra cosa que un perpetuo interrogante tendrá que perder la vista; ni reconocimiento ni odio. Y si grito con fuerza, no será para nada un grito *negro*. No, en la perspectiva que aquí adoptamos, no hay problema negro. O al menos, si lo hay, a los blancos no les interesa sino por azar. Es una historia que transcurre en la oscuridad y hará mucha falta que el sol que yo trashumo aclare los rincones más mínimos (57).

Arturo Roig, retomando el mito de Caliban, explica que esa instancia de apropiación de la lengua y la rebeldía que implica un uso de la misma con intención "no-convencional", se vislumbra como el surgir de un "hombre nuevo", cuyo elemento de cambio emerge de una re-significación de la herramienta de dominio y conocimiento del "amo", que se re-funcionaliza en sus usos como posibilidad de reclamo, crítica y denuncia de descontento.

Calibán ha llevado a cabo desde sí mismo una transmutación axiológica, ha puesto a su servicio un bien, cambiándole de signo valorativo. El habla de dominación se transforma en su boca de ahora en adelante, en una habla de liberación. Mas, este hecho no podría haber tenido lugar si no hubiera habido un cambio dentro del sistema de relaciones humanas, el que consiste de modo muy simple en que Calibán, de ser un medio de carácter instrumental, se ha reconocido a sí mismo como fin, aun cuando el antiguo amo se niegue a efectuar por su parte ese reconocimiento, en cuanto reconocimiento del otro. Ya llegará a producirse algún día ese segundo reconocimiento, mas no será fruto del nuevo uso dado a la lengua por parte del esclavo, aun cuando este hecho sea de singular importancia y en ocasiones decisivo, sino cuando el amo, acorralado por la violencia que él mismo ha generado, descubra que los discursos que le preparaba Ariel, como colaborador intelectual, ya no tienen la eficacia que mostraban en un comienzo y que todo el mundo de justificaciones "espirituales" se ha derrumbado posiblemente junto con su propio poder de dominación. Un nuevo hombre ha surgido que, por la fuerza de los hechos, no renuncia al "legado" impuesto, en este caso la lengua o los instrumentos de trabajo, sino que da a ellos un nuevo valor, su valor intrínseco y crea una "lengua para maldecir", lo cual supone una forma espontánea de decodificación del discurso opresor... (Roig, A. 2004, 39).

Lo cual parece no sólo darle una herramienta de conocimiento para sí –si se quiere– sino que además le provee el acceso decodificador del mundo de las estructuras que lo oprimen y eso se convierte en una instancia que le da ventaja sobre quien detenta el poder, pues lo transforma en un elemento de resistencia dentro del sistema de representaciones que instala el "amo", en tanto figura del poder.

Al respecto, es preciso señalar una particularidad de la construcción discursiva que caracteriza a Caliban en la obra, ya que se observa la utilización del verso en el habla de los nobles y de la prosa para los personajes de otra condición social, lo que crea cierta ambigüedad que justifica la anterior lectura, pues si como señala Ingberg, esto es un mecanismo para diferenciar el tono en que se expresan distintos personajes o un mismo personaje en distintas situaciones. En este sentido, podrá pensarse que Caliban es una excepción a la regla, pues "acaso porque ha sido y volverá a ser "rey" de la isla y es un personaje principal. Se expresa en verso, incluso a veces en medio de la prosa de sus compinches [Estéfano y Trínculo], y lo hace con un lenguaje muy personal, una suerte de tosquedad por momentos maravillosamente poética" (25).

b. Ariel, ¿instrumentación del poder?

Este personaje, como ya se había anticipado, es el primero que aparece de los dos a los que se está estudiando, y a su vez, es quien por su cualidad omnipresente, circula, invisible para todos menos para Próspero, con la impunidad que le da su "estar y no estar" en el centro de todas las acciones.

Es importante señalar que, así como Caliban estaba asociado a ciertas tradiciones y culturas y eso de algún modo se podía analizar a partir de su propia denominación, Ariel no escapa a dicha caracterización, pues de algún modo, Shakespeare al nombrarlo buscó o apeló a una filiación con el pensamiento europeo. Si bien no está tan claro de dónde pudo haberlo escogido,

Shakespeare pudo haber tomado el nombre simbólico de Jerusalén amenazada (*Isaías* 29: 1-7) o el de *Uriel*, uno de los siete arcángeles de la tradición apócrifa, quien custodia las puertas del Paraíso con su Espada de Fuego y cuyo nombre en hebreo significa *fuego de Dios* o *luz de Dios*. *Uriel* ha sido definido en la tradición judaica como el ángel del trueno y la *tempestad* y quien saca a Adán y Eva del Edén. John Milton en *Paradise Lost* (1667) lo describió como "un arcángel glorioso, cuya cabeza coronaba una tiara de oro formada por rayos de colores" y uno de los "espíritus mensajeros del Señor que *ven por sus ojos*, y cruzan el éter y se posan en la tierra o en los océanos, para *cumplir su misión*" (Jáuregui, C. 2008: 312).

Lecturas y asociaciones que traen a la mente las virtudes y las características del *personaje conceptual* Ariel: alado, sutil, mensajero y artífice de un "Señor", veedor de las acciones de los otros (descubre el plan de Caliban para matar a Próspero y le avisa del posible atentado), y aquello que está relacionado con su accionar a lo largo de toda la obra: él es quien "hace cumplir una misión", en tanto

ejecuta (*to perform*) las intenciones y el pedido de su amo. Y en esto último es necesario detenerse, pues Ariel no parece tener o moverse por un deseo o voluntad propia, el único momento en que lo manifiesta, está ligado al pedido de libertad, que responde a haber cumplido la orden emitida por "su jefe" o "su amo", como él mismo lo llamo a Próspero. Esa solicitud tiene como contrapartida la respuesta del amo, que rápida y eficazmente intenta restituir su poder a partir de recordarle cuál había sido su situación anterior a la "liberación" que él había preferido:

Próspero: —A esa bruja⁷ con ojos azulados y encinta
La trajeron aquí unos marineros. Tú, esclavo
Mío, según tú informas, la servías entonces.
Como eras un espíritu por demás delicado
Para actuar a sus *órdenes terrenales y odiosas*
Y rehusaste a sus mandos, ella te confinó,
Con ayuda de agentes suyos muy poderosos,
Y a impulsos de su más *inexorable cólera*,
Dentro de un pino hendido, y en esa misma grieta
Quedaste aprisionado penosísimamente (58, itálicas mías).

Así construye una estrategia discursiva que instala del lado del antiguo amo: *lo terrenal* y *lo odioso*, como tareas pesadas del quehacer cotidiano, como un mandato que proviene de lo pasional y hasta de cierta irracionalidad de lo animalizado. Por lo que, en contraposición, él se configura como un ser cuyas maniobras y acciones van de la mano de la razón, y cuyos mandatos colocan las acciones de Ariel en el mundo de lo sublime, lo noble y lo sutil. Esa sutileza ariela, aérea⁸, porqué no, le confiere una característica ciertamente volátil, en tanto, por ejemplo, se lo representa volando, invisible a todos menos a las manos artífices del plan, y mutable, ya que se convierte en otros espíritus de la naturaleza⁹ para llevar a cabo dicho fin.

En ese sentido, en su carácter instrumental al poder y por sus propias particularidades (presencia–ausencia y articulación sobre las prácticas de "vigilancia"), Ariel podría equipararse con lo que fueran las directrices estructurales del poder. Esas que están presentes en todas las sociedades, en todo momento, pero a su vez invisibilizadas y quizás, sólo son percibidas por unos pocos que son aquellos

7 Sicorax, madre de Caliban y antiguos dueños de esa isla.

8 La mayoría de las representaciones pictóricas que se han encontrado lo muestran a Ariel como un ser alado, volando y con características angelicales asociadas a la sutileza de los espíritus y lo incorpóreo. En contraposición Caliban está asimilado a lo animalesco, lo salvaje, la fuerza bruta y lo corporal.

9 Entre las transformaciones que lleva a cabo, se puede observar que además de hacerse invisible a los ojos del resto de los personajes, se convierte en "ninfa de mar" para acercarse a los naufragos y permanecer entre ellos, guiándolos y observando sus planes.

que conocen los entramados del plan o los propósitos ulteriores; esos que hacen mover la acción para sus propios fines. Esta misma funcionalidad al poder lleva a Fernández Retamar a pensar que éste es lo que denomina el intelectual "tradicional" gramsciano, a quien identifica como parte de los pensadores de la anti-América (1998, 62). Programa ideológico que por supuesto él rechaza como representante del pensamiento latinoamericano.

A propósito del personaje Ariel, es importante hacer referencia a que las características señaladas, fueron vistas de modo positivo por José Enrique Rodó, en su obra homónima (1900), en la que no duda en atribuirle a Ariel "lo mejor de lo que... no vacila en llamar más de una vez "*nuestra civilización*"... la cual, en sus palabras como en las de Groussac, no se identifica sólo con "nuestra América Latina", sino con la vieja Rumania, cuando no con el viejo mundo todo" (Fernández Retamar, R. 1998, 21). A lo que cabe, no sólo la crítica hacia la desacertada identificación de Caliban –que casi no es mencionado– con Estados Unidos, sino además, que bien vale el rescate de esas ideas, en el texto *Genio y figura de José Enrique Rodó* (1966) de Mario Benedetti, en el que marca que "quizás Rodó se haya equivocado cuando tuvo que decir el nombre del peligro, pero no se equivocó en su reconocimiento de dónde estaba el mismo" (21).

Algunas consideraciones sobre lo escrito

Retomando la tríada de personajes que conforman Caliban, Ariel y Próspero, se pueden hacer algunas lecturas al respecto. Una, que es central, es que la relación verticalista Próspero/Caliban, Próspero/Ariel, si bien se articula de distintos modos en cada uno de los casos, reproduce lo que Miranda denomina *foul play* (entendido como "juego de poder"), aludiendo al engaño y la usurpación del trono que obró su tío Antonio, destituyendo a su padre. Esos "juegos de poder" son reproducidos por aquel, desde el momento en el que se instituye como el mando a quien responden todos en la isla. Lo que significa quitarle autonomía a Caliban, quien junto a su madre Sycorax eran los antiguos "poseedores" de esas tierras. Por la usurpación del "poder" y del dominio de sí y de sus territorios, Próspero proyecta su propia situación de despojado de poder y sus dominios en Milán. De un modo diferente se da con Ariel, quien antiguamente había sido esclavo de Sycorax, sin embargo la manipulación que ejerce sobre él, convirtiéndolo en un elemento efectivo para el cumplimiento de sus propósitos, se asemeja a los artilugios que su hermano Antonio ha realizado en función de quitarle el trono.

En este sentido los recorridos que trazan las historias y las condiciones de posibilidad de los personajes Caliban y Ariel son diferentes. Por un lado, Caliban,

pasa de ser libre y dueño de la tierra a la que llegan los náufragos, a quedar bajo el poderío de Próspero, en cuanto éste se yergue como amo de esas tierras "conquistadas". Pero a diferencia de Ariel, no recibe ningún tipo de promesa de liberación, cierta idea de libertad se percibe en el accionar del personaje, que se observa obediente pero, a su vez, rebelde (por ejemplo aprende la lengua del amo pero la usa para maldecir). En cambio, el personaje Ariel, realiza un recorrido que narra su relación de esclavitud y confinación por desobediencia a Sicorax, hacia una posterior subordinación a manos de Próspero, su "amo". Finalmente se concreta la promesa de libertad por haber cumplido la tarea encomendada. Por lo que Ariel, ha pasado de no obedecer a los mandos de la bruja Sicorax, que le encomendaba tareas mundanas y relacionadas con el trabajo físico, a obedecer las órdenes de Próspero, que en contraposición argumenta delegarle tareas nobles y sublimes, asociadas a la complejidad del intelecto y la sutileza de la acción.

Respecto al entramado de relaciones que se tejen entre estos tres personajes, es importante señalar, por ejemplo, que en *La tempestad* de Shakespeare los diálogos se dan entre Próspero–Ariel o Próspero–Caliban, nunca entre los esclavos, quienes sólo parecen responder (de buena o mala manera, según a quien se dirija el "amo") a la intervención o apelación del poder encarnado por Próspero. Un diálogo unidireccional y verticalista. En cambio, es interesante ver cómo en la versión de Césaire, *Una tempestad*, el diálogo que tienen los esclavos, es una escena que introduce el autor y que significa un cambio paradigmático en los modelos teóricos, ideológicos, políticos y filosóficos de lo que ha sido históricamente el campo de las ideas respecto a lo que se entiende por pensamiento latinoamericano y cómo se ha construido el hombre allí. Intervención que articula las distintas posturas ideológicas de los subalternos, aunque sin llegar a un acuerdo, pero de manera horizontal.

Ariel: —No creo en la violencia.

Calibán: —Entonces ¿en qué crees? ¿En la cobardía? ¿En la renuncia? ¿En la genuflexión? ¡Eso es! Te pegan en la mejilla derecha y tiendes la mejilla izquierda. [...]

Ariel: —Sabes que no es eso lo que pienso. Ni violencia ni sumisión. Compréndeme. Es a Próspero a quien hay que cambiar. Turbar su serenidad hasta que reconozca al fin la existencia de su propia injusticia y ponga término a ella.

Calibán: —¡Bah, bah, bah! ¡Déjame réfr! ¡La consciencia de Próspero! Próspero es un viejo rufián que no tiene conciencia.

Ariel: —Justamente, hay que tratar de darle una. No lucho únicamente por mi libertad, por nuestra libertad, sino también por Próspero, para que nazca una consciencia en Próspero (Césaire, A. 1971, 140–141).

Así, Césaire introduce dos concepciones del pensamiento y sus consecuentes proyectos teórico–filosóficos sobre las ideas y las prácticas en América Latina. Por un lado, la visión de Ariel supone una síntesis superadora, en términos hegelianos, su tesis se contrapone con la antítesis de la consciencia y el pensamiento de Próspero, pero de eso surgiría un nuevo modo de consciencia, como él mismo dice, ese movimiento dialéctico haría nacer una “nueva consciencia”. Una propuesta emparentada con la de Leopoldo Zea, quien entendía a la filosofía latinoamericana como un *proyecto asuntivo*¹⁰, basado en una correcta práctica de la dialéctica hegeliana. En cambio, Caliban no cree que Próspero tenga consciencia propia y además no piensa que existe posibilidad de cambio alguna, sostiene su actitud en la instancia de negación y por lo tanto es factible entenderlo como una dialéctica de una sola instancia, una dialéctica negativa, al modo que la enunció Adorno.

Si bien en este análisis se trabajó con mucho más detalle lo inherente a Caliban y a Ariel, cabe señalar que esto ha tenido influencia sobre lo que implica el desarrollo actancial del propio Próspero. Por lo que ya se ha señalado, se vio que el *personaje conceptual* Caliban, a partir de lo que implica el aprendizaje de la lengua del amo, adquiere el carácter de elemento de transición de un estado de desconocimiento de sí a uno de conocimiento, como una instancia de superación en la que puede, a partir de ello, rebelarse dentro del sistema de representaciones que esa lengua implica. Por su parte, Ariel, en el devenir de la obra no “evoluciona” en el nivel de la consciencia, su funcionamiento dentro de la misma es “individualista” y siempre subordinado al poder –en un sentido puramente instrumental de su accionar– de su amo. De igual modo, Próspero es lo que se podría denominar un personaje sin “evolución de consciencia” en la obra. Su mirada verticalista, anti–dialoguista, lo ha colocado en aquella “torre de marfil”, solitaria y distante de los conflictos de lo social. Ese mismo distanciamiento tiene su apoteosis, hacia el final de la obra “el orden se ha restituido” y él eleva una especie de ruego de absolución:

[...] Ahora, es la verdad,
Podéis dejarme en esta soledad,
O a Nápoles enviarme. Por favor,
Cuando obtuve el ducado y al traidor
Lo he perdonado no me hagáis que viva
Por hechizo en esta isla improductiva;

10 Leopoldo Zea se refiere al mismo como una “experiencia fundamental de asimilación y superación de todos los momentos del pasado y de conformación de una “unidad de pasado, presente y futuro”. La dialéctica *asuntiva* exige la superación de la antinomia europeo/americano, dominador/dominado, y el paso de pensarse a sí mismos como “hombres sin más”, sin que ello signifique dejar de ser americanos o negar nuestra realidad (Biagini, H y A. Roig. 2008, 233).

Soltadme de estos lazos tan tiranos
Con ayuda de vuestras propias manos
[...] Al punto que libere toda falta.
Si por pecado esperáis clemencia,
Hacedme libre con vuestra indulgencia.
(Shakespeare, W. 2005: 177)

En la traducción que realiza Ingberg, se señala que allí podría estar invocando el aplauso del público presente (2005, 177). En ese sentido, dicho acto actuaría como un liberador –semejante a un Dios– que promueve la absolución por misericordia o por el mismo acto empático característico de lo que Aristóteles denominó la *catharsis*.

Retomando el planteo inicial, se puede decir que esta obra, en tanto tragedia, como señala Rinesi, se instalan en “*el conflicto*, con la dimensión de la contradicción y de antagonismos que presentan siempre las vidas de los hombres y las relaciones entre ellos” (2003, 13). Una cuestión que tiene que ver con el ejercicio del poder y sus dos caras: la dominación y la subordinación. Conflictos, que como bien han quedado expresados, por supuesto son “núcleos fundamentales de la política” (13). Políticas que por ejemplo, apuntan al mantenimiento del *statu quo* o aquellas que apelan a un cambio y una revolución del pensamiento y las estructuras dominantes. Ese conflicto, esa tensión, no sólo está presente en los “juegos de poder” que se han analizado en la obra, sino que además cada re–interpretación y/o re–apropiación significó igualmente una posición política respecto al poder y sus entramados. Asimismo implicó, en la mayoría de los casos, la elección de una figura representativa –como Caliban– que no tema al poder dominante, que no se amedrente ante él y que elabore, inclusive a partir de herramientas que en algún momento le han sido ajenas, una visión singular de sí y un espacio de resistencia e identificación propio.

Ese es el carácter vigente de estas lecturas: la posibilidad permanente de deconstruir y re–construir los relatos axiológicos, como un ejercicio vivo del pensamiento, de la crítica y de la producción de conocimiento. Y en ese sentido se insiste sobre la función de los *personajes conceptuales*, Caliban y Ariel, cuyo accionar hacen “el movimiento al pensar” (González García, M. 2003, 595), mostrando que allí, donde el pensamiento está vivo, allí, siempre hay posibilidad de construir “lo nuevo”.

Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Web
<<http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>>
- Biagini, Hugo E. y Arturo Roig. 2008. *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos Aires: Biblos.
- Césaire, Aimé. 1971. *Una tempestad*, traducido por Carmen Kurtz. Barcelona: Seix Barral.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Director: Carlos Prieto Del Campo. Madrid: Akal.
- Fernández Retamar, Roberto. 1998. *Todo Caliban*. Concepción: Editora Aníbal Pinto.
- Fernández Retamar, Roberto.
<<http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2009/05/todo-caliban-roberto-fernandez-retamar.pdf>>
- González García, Moisés. 2003. *Filosofía y cultura*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Jáuregui, Carlos A. 2008. *Canibalia: Canibalismo, Calibanismo, Antropofagia Cultural y Consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Rinesi, Eduardo. 2003. *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue.
- Roig, Arturo Andrés. 2004. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Edición de Marisa Muñoz y colaboración de Pablo E. Boggia.
<<http://www.ensayistas.org/filosofos/argentina/roig/teoria/indice.htm>>
- Shakespeare, William. 2005. *La tempestad*. Traducido y comentado por Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada.
- Spivak, Gayatri. 2003. ¿Puede hablar el subalterno? Traducido por Santiago Giraldo. *Revista Colombiana de Antropología* (Instituto Colombiano de Antropología e Historia) 39 (enero-diciembre): 297-364.