

Francisco Naishtat

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
 Universidad de Buenos Aires

¿Dónde está William Shakespeare? *La tempestad* entre ambas orillas del océano**Resumen**

La tempestad de Shakespeare pertenece a los últimos escritos del dramaturgo inglés, junto con *El cuento de invierno* (1611) y *Enrique VIII* (1612), y los críticos señalan que es incluso la última obra que Shakespeare habría escrito solo. Por su riqueza de sentido, su complejidad escénica, y la superposición en ella de lo sobrenatural y de un realismo mágico ante litteram junto con dimensiones geopolíticas, éticas y filosóficas, se trata incontestablemente de una encrucijada interpretativa. Entre los rasgos más llamativos de la obra se encuentra el hecho de que un fragmento entero de la misma procede de los *Caníbales de Montaigne* (1562), en un palimpsesto digno de la postmoderna “intertextualidad”. Aquí intentamos ver *La Tempestad* a través de su diseminación de sentidos y traducciones, comprendiendo la obra como un símbolo del encuentro y desencuentro con el Otro y comprendiendo sus efectos en relación con el problema de la identidad/diferencia europea y latinoamericana en el marco de la filosofía de la historia y de la antropología material de la historia. A través de esta constelación de sentidos tratamos de mostrar cómo los sentidos se desplazan desde el Calibán de Renan hasta el Calibán de Rubén Darío y el Ariel de Rodó entre los siglos XIX y XX.

Palabras clave

Calibán– Ariel –Montaigne –Renan –Darío –Rodó

Where is William Shakespeare? *The Tempest* between both sides of the ocean**Abstract**

The Tempest of Shakespeare belongs together with *The Winter's Tale* (1611) and *Henry VIII* (1612) to the very last writings of the English playwright, and critics say it is even the last play that Shakespeare wrote alone; furthermore it is accepted that this play, supposed to be written in 1610-1611, just six years before the death of the author in 1616, is amidst the most difficult works of Shakespeare, because of its scenic complexity, its richness of meaning and the overlapping on it of supernatural and (*ante litteram*) “magical

realism”, together with geopolitical, ethical and philosophical dimensions. Among the most crucial philosophical points here is the incontestable fact that certain sentences of the play are literally taken from the *Essays of Michel de Montaigne*, and precisely from *Des Cannibales*, which is the chapter XXX of the *Essays* (1562), giving a palimpsest which would be familiar in nowadays “intertextuality”. We try here to see *The Tempest* of Shakespeare through its dissemination of meaning in translations and resemantisations, understanding this play as a symbol of the encounter and misencounter with the Other, and seeing its effects in connection with the problem of Latin-American and European difference and identity, in the frame both of philosophy of history and of material anthropology of history. Through this *constellation* of meaning we try to show how the meanings cross the ocean since Renan’s Caliban (1878) to Darío’s Caliban (1898) and to Rodó’s Ariel (1900) from Europe to Latin America and return.

Keywords

Caliban –Ariel– Montaigne –Renan –Darío –Rodó

Recibido: 18/03/2016. Aprobado: 06/08/2016.

La constelación que abren los personajes conceptuales de *Ariel*, *Próspero* y *Calibán* se inicia como se sabe con el drama que precede en tres siglos la aparición del célebre *Ariel* de Rodó; nos referimos, por cierto, a *La tempestad* de William Shakespeare (*The Tempest*) (1611), en la que el personaje de Ariel encarna aquel “genio del aire”¹, sin forma animal ni corpórea determinadas, y al que Shakespeare confiere el poder de la decisiva victoria de Próspero contra sus destructores, incluyendo la victoria contra la fallida conspiración del propio Calibán.

La comedia del genial isabelino, ubicada entre las últimas obras suyas, y escrito apenas un lustro antes de morir, apunta en dirección de la identidad y alteridad en lo tocante a América y a Europa. Ambientada al albor de la modernidad en una isla casi virgen del Nuevo Mundo, que algunos comentadores identificaron con Haití², y otros con las Bermudas³, la comedia de Shakespeare cobra función de

¹ Con estas tres palabras, “genio del aire”, Rodó presenta a Ariel al inicio de su ensayo (2007: 55).

² Eduardo Grüner, por ejemplo, en reciente panel sobre Pierre Clastres (2014), y remitiendo a su propia investigación sobre Haití (2010) da este dato por muy verosímil.

³ Aníbal Ponce, en su conocido ensayo de 1938 sobre Ariel, Próspero y Calibán, cita un estudio de Sidney Lee sobre Shakespeare que remite, como fuente histórica del drama de *La tempestad*, a la crónica de un naufragio de 1609, en el que una flota inglesa, que navegaba rumbo a América, fue sorprendida por una tempestad que le arrebató la nave capitana, la cual “había sido arrojada sobre las costas de las Bermudas, sin que uno solo de sus hombres pereciera”. Según Sidney Lee, los sobrevivientes

símbolo, precisamente, para una perspectiva periférica, la cual ha sido significativa para ciertas producciones de la filosofía de la historia latinoamericana. Las oposiciones Europa-América, civilización-barbarie, república-tiranía, cultura-naturaleza, corrupción-virtud, democracia-elites, metrópoli-colonias, y asimismo, historia-utopía, lenguaje-cuerpo, identidad-alteridad, definen, en efecto, el juego de polarizaciones en el que *La tempestad* ha sido inscripta por la ensayística y la filosofía, sin mencionar la escena teatral y el cine. Es apretada por ende la secuencia de interpretaciones, reescrituras y resemantizaciones de *La tempestad*, desde el último cuarto del siglo XIX hasta los inicios del siglo XXI. Esta serie, que tiene epicentro en Iberoamérica, se inició sin embargo en Francia, con el filósofo y filólogo Ernest Renan, quien inauguró en 1878 un nuevo género de ensayística, por él bautizada “drama filosófico”, con dos obras precisamente inspiradas en *La tempestad* de Shakespeare, a saber, su *Caliban. Suite de La Tempête* (1878) (*Calibán, continuación de La Tempestad*) y su *Eau de Jouvence. Suite de Caliban* (1880) (*Agua de Rejuvenecimiento. Continuación de Calibán*)⁴.

Pero es en América Latina, significativamente, que la recepción, re-interpretación y reescritura de *La tempestad* recibió un renovado impulso: por empezar, con *Triunfo de Calibán* del nicaragüense Rubén

del naufragio pudieron regresar a Europa y “la aventura extraordinaria corrió en todas las lenguas, bajo las mil y una formas de los relatos fabulosos y la narraciones tupidas” (Ponce 2009: 69; Lee 1901). Luis Astrana Marín remite, en cambio, a conocidos episodios acaecidos algunas décadas antes a la flota española en las costas del Río de La Plata, lo que explicaría los nombres de Miranda, Gonzalo y Sebastián en la comedia del isabelino; véase el estudio preliminar que acompaña la edición de *La Tempestad* en la edición española de las obras completas de Shakespeare (Shakespeare 1951: 110-111).

⁴ De modo sorprendente, hasta la fecha no existe una traducción al español de los dramas filosóficos de Ernest Renan, ni por ende de sus dos dramas inspirados en *La tempestad* de Shakespeare.

Darío (1898), seguido inmediatamente por el ya mencionado *Ariel* de Rodó (1900), y por su *Mirador de Próspero* (1913), al que siguió, años más tarde, el capítulo del marxista argentino Aníbal Ponce, titulado “Ariel o la agonía de una obstinada ilusión”, (en *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland*, 1938) y, en el extremo opuesto del arco ideológico, *Calibán. Tragicomedia de la vida política* del novelista conservador, también argentino, Manuel Gálvez (1943). La década del sesenta, marcada por la reaparición y agudización del conflicto colonial, asistió asimismo a un renovado interés por la polarización Ariel-Calibán-Próspero, cuyos productos más significativos han sido *Une Tempête* del martiniqués Aimé Césaire (1969), *Calibán* del cubano Roberto Fernández Retamar (1971 y 1995), sin mencionar los numerosos artículos y ensayos producidos sobre *La Tempestad* en los llamados *estudios postcoloniales* y, últimamente, en los estudios de género (Federici 2010).

Y es que Shakespeare llamó *Calibán* al único humano salvaje de la isla encantada; la voz *Calibán* es desde luego una transliteración o anagrama deliberado del nombre *Caníbal*⁵. Ahora bien, aquí salta a la palestra un dato insoslayable, que ilumina de modo decisivo la elección del nombre: en 1580 habían llegado a manos de Shakespeare los *Ensayos* de Montaigne (1580), que habían hecho furor en el Londres de entonces, en traducción inglesa del librepensador italiano Giovanni Florio⁶. Como es sabido, el capítulo XXXI de los *Essais*, se

⁵ Como observa la filóloga tucumana Adriana Sleibe-Rahe, la práctica de usar anagramas era corriente entre poetas y dramaturgos” del barroco. El conocido crítico literario británico Frank Kermode llama asimismo la atención, como observa Sleibe-Rahe, sobre el hecho de que el nombre “Caníbal” deriva a su vez del nombre “Caribe”, que alude a los indios del Nuevo Mundo, y que es la palabra que usó Cristóbal Colón para nombrar a la tribu presuntamente antropófaga del mar homónimo (Sleibe-Rahe 2007: 258).

⁶ Véase el estudio preliminar de Astrana Marín a *La Tempestad*, en Shakespeare 1951: 110-111.

titula “*Les cannibales*” (*Los caníbales*), nombre que remite en Montaigne a las poblaciones nativas del Caribe, término, este último, también ligado a la palabra *Caníbal*, ya que se llamó indistintamente “los caribe” o “los caríbales” a los salvajes de las Antillas, en el momento del contacto colombino en el siglo XV. Este capítulo de Montaigne es una intervención contundente del filósofo francés en rechazo del anatema respecto de las sociedades indígenas de ultramar y en contra de la arrogancia civilizadora, que las consideró infrahumanas. Ahora bien, Shakespeare sorprende, precisamente, en la escena I del Acto II de *La tempestad*, poniendo en boca del noble Gonzalo un largo elogio de las formas salvajes de sociabilidad, que el autor extrajo casi literalmente del texto de Montaigne, donde toda la atención está puesta en lo saludable de ciertas carencias salvajes, bajo la forma de lo “sin”: sin soberanía, sin propiedad privada, sin servidumbre, sin egoísmos y sin engaño⁷.

⁷ La caracterización de Montaigne no es ajena, como lo indica el antropólogo francés Pierre Clastres, a las crónicas de expedicionarios y navegantes europeos sobre los salvajes del Amazonas en los siglos XV y XVI, donde los guaraníes, entre otros, fueron tempranamente caracterizados por los expedicionarios portugueses con tres atributos negativos como sociedades “sin ley, sin fe y sin rey” (“*sans loi, sans foi et sans roi*”) (Clastres 1974: 175). Al respecto, señala la crónica del portugués Pero de Magalhaes Gandavo, publicada en Lisboa en 1576, sobre el lenguaje de la comunidad Tupinambá: “*carece de três letras, convén a saber, nao se acha nela f, nem l, nem r, coisa digna de espanto, porque assim nao têm Fé, nem Lei, nem Rei*” (Góes Neves 2014: 71). No deja de ser digno de atención que Montaigne, vivamente interesado en el descubrimiento del Amazonas, al relatar, al final de su capítulo *Les Cannibales*, su encuentro con tres nativos del Brasil presentados al rey Charles IX en Rouen durante el año 1562, recuerde que después de que el Rey mostrara con gran pompa a los nativos las majestuosidades de la ciudad y del palacio real, e interrogados los salvajes sobre cuáles maravillas habían afectado más su curiosidad, reproduzca el siguiente extracto de respuesta: “*Ils dirent qu’ils trouvoient en premier lieu fort étrange que tant de grands hommes, portant barbe, forts et armés, qui estoient autor du Roy (il est vraysemblable que ils parloient des Suisses de sa garde), se soub-missent à obéyr à un enfant [...]; secondement [...], qu’ils avoyent aperçu qu’il y avoit parmy nous des hommes pleins et gorgez de toutes sortes de commoditez, et que leurs moitez estoient men-*

Esta intertextualidad de Shakespeare a partir de los *Essais* produce la irrupción de lo indígena en la civilización, apuntando, por una parte, a lo utópico, esto es, a aquello que no ha sido corrompido por el lujo y la riqueza modernas, y, por otra, a la violencia y rusticidad de las costumbres salvajes, de donde la ambigüedad del personaje de Calibán, a la vez ingenuo y brutal⁸. En efecto, en *La tempestad*, Calibán

dians à leurs portes, décharnez de faim et de pauvreté; et trouvoient estrange comme ces moitez icy necessiteuses pouvoient souffrir une telle injustice, qu’ils ne prinsent les autres à la gorge, ou missent le feu à leurs maisons” (“Ellos dijeron que encontraron en primer lugar muy extraño que tantos grandes hombres barbudos, fuertes y armados, que estaban alrededor del Rey (es verosímil que hablaban de los Suizos de la guardia real), se sometieran a un niño y se pusieran a obedecerle(...); segundamente(...), que hubiera entre nosotros hombres repletos de toda clase de bienes, mientras que en las puertas mismas de sus casas, la otra mitad de hombres fuesen mendigos, descarnados por hambre y pobreza, encontrando muy extraño que estas mitades aquí menesterosas pudieran sufrir tal injusticia sin asir del cuello a la otra mitad o incendiar sus casas”) (Montaigne 1962: I, XXXI, 212-213; la traducción es nuestra).

⁸ Obsérvese que Etienne de la Boétie, autor en 1543 del célebre ensayo *El discurso de la servidumbre voluntaria*, de circulación manual hasta su publicación en 1576, no escogido por motivos de prudencia política en la selección de textos de La Boétie publicados póstumamente por Montaigne, fue, como este último, oriundo del puerto de Burdeos, centro marítimo por entonces gravitante en la apertura de Francia al océano y al intercambio de mercancías con las Américas; las abundantes crónicas y relatos de viajes, que inspiraron más tarde a Montaigne su relato “*Les Cannibales*”, debieron por ende haber ejercido un influjo en el propio Etienne de La Boétie, al referir éste a “*la liberté naturelle*” y al “*droit naturel*” (La Boétie 2003: 16 y 20), a la hora argumentar en torno a una comunidad sin sometimiento “à l’Un”. Por su parte, el pasaje que Shakespeare pone en boca de Gonzalo, (II, I) es el siguiente:

Gonzalo:
*I’ the Commonwelth I would by contraries
 Execute all things : for no kind of traffic
 Would I admit ; no name of magistrate :
 Letters should not be be known; riches, poverty
 And use of service, non ; contract, succession ;
 Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none ;
 No use of metal, corn, or wine, or oil ;
 No occupation : all men; idle, all ;*

admite haber aprendido de Próspero el lenguaje, pero confiesa que sólo lo usa para maldecir a su amo (I, 2)⁹ ya que después de haberle revelado benévolamente al europeo todos los recursos y bellezas de su isla, graciosamente obtenida de su madre Sycorax, no sólo se encontró desposeído por Próspero de su territorio, sino condenado a proporcionarle todo el trabajo físico para que este último sobreviva en la isla con su hija Miranda, quedando Calibán confinado en una mera roca (I, 2)¹⁰. Próspero, por su parte, alega que la opción de someter a Calibán se le impuso después de descubrir que el salvaje intentó violar a Miranda, un intento que Calibán asume sin complejo, por mor de dotar a la isla desierta de “muchos Calibanes”¹¹.

*And women too ; but innocent and pure ;
No sovereignty;* (Shakespeare 1964: II, 1)

Este pasaje es una réplica casi literal del siguiente pasaje del capítulo *Les Cannibales* de Montaigne: “*C’est une nation, dirais-je à Platon, dans laquelle il n’y a aucune espèce de trafic, nulle connaissance de lettres, nulle sciences de nombres, nul usage de magistrat, ni de supériorité politique, nul usage de service, de richesse ou de pauvreté, nuls contrats, nules successions, nuls partages, nules occupations qu’oisives, nul respect de parenté que commun, nuls vêtements; nulle agriculture, nul métal, nul usage de vin ou de blé. Les paroles mêmes, qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l’avarice, l’envie, la détraction, le pardon, inouies. Combien trouverait-il la république qu’il a imaginée éloignée de cette perfection*” (Montaigne 2009: I, .XXXI, p. 398).

⁹ Calibán (a Próspero): *You taught me the language; and my profit ont’
Is, I know how to curse. The red plague rid you*

For learning me your language. (Shakespeare 1964: I, 2)

¹⁰ Calibán (a Próspero): *This island’s mine, by Sycorax my mother, Which you takest
from me [...] For I am all the subjects that you have,*

Which first was mine own King: and here you sty me

In this hard rock, whiles you do keep from me

The rest of the island. (Shakespeare 1964: I, 2)

¹¹ Próspero (a Calibán): *Thou most lying slave,*

Whom stripes may move, not kindness! I have used thee,

Filth as thou art, with human care, and lodged thee

In mine own cell, till thou didst seek to violate

The honour of my child

Así se va dando la singularidad de Calibán, que es descrito con rasgos brutales y propios de una criatura físicamente deforme, de características bestiales y humanas (II, 2)¹², hijo de una bruja venida de Argelia (I, 1), servidor, como su madre, del demonio Setebos – conocida divinidad de los Patagones– (I, 2), y que no vacilará en complotar contra el iluminado Próspero, apenas se le brinde la oportunidad, inclusive al precio de planear la destrucción de todos sus libros, de donde Calibán infería que Próspero extraía sus poderes mágicos (III, 2). Calibán encarna por ende la condición brutal y salvaje de esta isla de ultramar, respecto de la que el espiritual Ariel, que Sycorax redujo en la cavidad de un tronco de pino, privándolo de acción y palabra (I, 2), vendría a definir la antítesis. Pero para que dicha lucha se defina a favor de Ariel, Próspero habrá tenido que usar su poder y liberar al genio del aire del hechizo de Sycorax, permitiendo de este modo que Ariel despliegue su poder sobrenatural en la comedia. Merced a sus excelsos dones recobrados, Ariel permitirá, *in fine*, que Próspero recupere el poder que usurpó su hermano Antonio en Milán: en efecto, aprovechando el retorno por mar a Italia de los enemigos de Próspero, que regresaban de la boda de Claribel (hija del rey de Nápoles) en Tunes (II, 1), Ariel los hace naufragar en una tempestad, que mágicamente, sin embargo, los arrimará a la isla encantada, donde Próspero y Ariel les propinarán una derrota humillante, seguida de una lección de moral, que los dejará vencidos y arrepentidos (III). De este modo, Próspero podrá finalmente em-

Calibán (a Próspero): *O ho, O ho! Would’t had been done!*

Thou didst prevent me; I had peopled else

This isle with Calibans. (Shakespeare 1964: I, 2)

¹² Stephano (refiriendo a Calibán): *This is some monster of the isle with four legs, who hath got, as I take it, an ague. Where the devil should he learn our language? I will give him some relief, if it be but for that. If I can recover him and keep him tame and get to Naples with him, he’s a present for any emperor that ever trod on neat’s leather.* (Shakespeare 1964: II, 2)

prender un retorno victorioso a su patria, recuperando la autoridad de su ducado, no sin llevarse en trofeo el compromiso matrimonial de Fernando, hijo del Rey de Nápoles, con Miranda (IV), augurando de este modo la futura unidad entre las dos ciudades rivales de Italia. Calibán, entretanto, pagará con su sometimiento a Próspero el ultraje que intentó contra Miranda y el complot fallido contra Próspero, a quien intentó vanamente derrocar, aprovechando el desembarco de los naufragos. Finalmente, Ariel será devuelto a su condición aérea y liberado de toda servidumbre (IV)¹³. Próspero, por ende, ha necesitado pasar con su hija Miranda por la extrema alteridad de esta experiencia en una isla encantada de ultramar, para restituir orden y legitimidad en la corrupta Milán, como si la distancia y el descentramiento se hubiesen convertido en mediación necesaria para un retorno salvífico a la civilización. La partida feliz de Próspero a su patria, con el que se sella el final de la comedia shakesperiana, marca como un desplazamiento, mediado por magia, razón y experimentación, en el reencuentro de la península consigo misma.

La comedia de Shakespeare es en cierto punto una anticipación dramática del modo en que otro imperio, esto es, Inglaterra, en la modernidad europea naciente, encaró la refundación de la monarquía, no ya mediante una restauración teológica de inspiración medieval, que había quedado fuera de programa en la era moderna, sino mediante la conquista de las tierras de ultramar. Pero este desplazamiento del juego geopolítico, en el contexto de la irrupción de la nueva ciencia experimental, define entretanto el *spielraum* de los nuevos tiempos.

Ahora bien, si el triunfo de Calibán de Darío y el *Ariel* de Rodó invis-

¹³ Próspero (a Ariel): *and thou shalt have the air at freedom* (Shakespeare 1964: IV, 1).

ten las figuras de *La tempestad* con la dignidad de personajes conceptuales, el contexto histórico y cultural que los latinoamericanos tienen ante sus ojos no es ya el de la consolidación naciente de las modernas potencias europeas, que definía el contexto isabelino, sino el de un malestar propio de la modernidad avanzada, y que se manifiesta no sólo en el centro, sino en la periferia de Occidente, como enfrentamiento entre orientaciones de sentido de la propia modernidad latinoamericana. En este nuevo contexto, la fuente directa de Darío y de Rodó, en su retorno a Shakespeare, es el filósofo y filólogo francés Ernest Renan, cuyos dos “dramas filosóficos” inspirados en *La tempestad* (1778 y 1880)¹⁴ sintetizan, en el Renán maduro, los nudos de su crítica y de su diagnóstico filosófico acerca de los nuevos tiempos. De nulo impacto en Francia y en Europa¹⁵, fue sin embargo en Latinoamérica, y merced principalmente a Rodó (1900), que la iniciativa renaniana de resucitar filosóficamente *La tempestad* adquirió celebridad en el debate de ideas. Pero entretanto, la mirada de Rodó, en afinidad con una intervención previa del nicaragüense Rubén Darío (1898) y del argentino de origen galo Paul Groussac (1897), reincor-

¹⁴ En los numerosos estudios y comentarios del Ariel de Rodó, aparecidos en ocasión del centenario de su primera edición, son escasas las referencias al *Caliban. Suite de la Tempête* (1778) de Renán, y casi inexistentes aquellas referidas a su otro drama shakesperiano, *Eau de Jouvence. Suite du Caliban* (1880), con excepción, entre otros, del notable estudio de Liliana Irene Weinberg (2001) y, con anterioridad al centenario del Ariel, del análisis consagrado a la relación entre el Calibán de Renán y el “Calibán de Rodó” de Arturo Ardao (1971). La lectura de la modernidad que plantea y enfrenta, desde una óptica modernista y americanista, el Ariel de Rodó, está sin embargo claramente atravesada por la mirada que Renan, muerto en 1892, apenas ocho años antes de la publicación del Ariel, ofreció acerca de las patologías sociales y culturales que afectaban a Francia, entre el Segundo Imperio y la Tercera República.

¹⁵ Es notable que los dos *Calibán* de Renán no se hayan reeditado en Francia desde 1923 (centenario de su nacimiento), y que jamás hayan sido llevados al teatro, contrariamente a su otro drama, *L'Abesse de Jouarres (La abadesa de Jouarres)*; al respecto, véase Gouhier 1972 (tampoco existe, según nuestros datos, ninguna traducción de los dramas de Renan al español, ni por ende de sus dos Caliban).

poran en el horizonte hermenéutico-agonal de *La tempestad*, el drama abierto del destino del Nuevo Mundo en la historia moderna, desplazando el eje meramente europeísta de Renan.

El impacto latinoamericano de estos dos dramas de Renan, en la transición de los siglos XIX al XX amerita unas líneas de comentario, lo que permite situar mejor el *Ariel* de Rodó, incomprensible sin tener presente el desplazamiento que opera Renan en relación a *La Tempestad*. Sugerentemente, en efecto, Renan, estando por entonces (1878) en la isla tirrena de Isquia, inicia con su “*Calibán. Continuación de La tempestad*” (“*Caliban. Suite de la Tempête*”), la escritura de un género que designó con el nombre de “drama filosófico” (“*drame philosophique*”)¹⁶. Aquí, por empezar, Renan opera un desplazamiento significativo en relación al drama shakesperiano: el eje ya no es la restauración del orden estatal legítimo de Próspero, sino, paradójicamente, la irrupción de las masas y la conquista del poder por la demagogia, a través del liderazgo carismático, que se traduce en la conquista de dicho orden por Calibán, quien entretanto ha asimilado la técnica del poder en la sociedad de masas, no sin haber adquirido los estándares y refinamientos civilizados de la gobernanza, superando la condición servil a la que lo había confinado Próspero en el drama de Shakespeare. De este modo, Calibán se vuelve en Renan a la vez expresión de la masa y del moderno dispositivo de liderazgo casismático, que aparece en la obra del filósofo francés como el último subterfugio de la gobernabilidad burguesa, ante el vacío de poder dejado por una aristocracia decadente, o por un Próspero cada vez más alejado de la realidad política y entregado a los esoterismos de su ciencia experimental. Por ende, esta usurpación política de Calibán, contrariamente a lo ocurrido en la versión shakesperiana de *La Tempestad*,

¹⁶ Un género que debía radicalizar al diálogo filosófico, agregándole la acción dramática, de significado conceptual. Véase Gouhier 1972.

no es la torpe reacción resentida del nativo frente al civilizado, que aprovechando una confusión y el vacío de poder trama un complot, el cual finalmente fracasa y deja lugar a la restauración de un poder estatal legítimo y reforzado en su contraofensiva victoriosa contra los usurpadores; por el contrario, en el drama de Renan, el *coup d’Etat* del ahora carismático Calibán, se salda por la consolidación populista del poder de facto, consagrado y reconocido por la sociedad burguesa y hasta por la Iglesia y el Papa, en un símil del episodio bonapartista, en el que Renan, lejos de ver una aventura pasajera, percibe como una condición estructural de la era moderna, marcada por los desequilibrios de la sociedad industrial y las modernas revoluciones de masas: en estas condiciones, el poder carismático y la demagogia transitan de su condición excepcional a su normalización política. Si en su primer drama filosófico, Renan concluye con la violenta desintegración de Ariel y la resignación pesimista de Próspero¹⁷, en el segundo (1880), que es la continuación de la carrera exitosa de Calibán, cobra primacía la estabilización del nuevo orden burgués, con mayor margen de juego político e institucional. En estas condiciones, Renán imagina una reconciliación, no desprovista de ironía, entre Próspero, Calibán y Ariel, en el marco de una nueva rutina institucional y de un nuevo régimen de soberanía. Esta reconciliación adquiere la forma de un reparto de esferas de incumbencia, donde Próspero, enteramente entregado a su investigación experimental (de un elixir para prolongar la juventud), quedará relegado en su esfera esotérica, ya ajena a la política; por su parte, Ariel, resucitado y físicamente humanizado, quedará circunscripto en el universo poético y expresivo de la subjetividad; Calibán, finalmente civilizado, valorado ahora como el único garante de gobernabilidad, encarna en adelante la esfera del poder y de su reproducción. En estas dos obras, por ende, Renan presenta una

¹⁷ Ariel, antes de desintegrarse, anuncia en estos significativos términos su disolución a Próspero (V, 2): *Prius mori quam foedari* (Renan (1878: 94).

visión descarnada de la modernidad, con tonalidades de Tocqueville, Baudelaire y Nietzsche, donde el tono está dado por el ascenso de la sociedad de masas y el inevitable aplanamiento social implicado por esta tendencia democrática moderna, que no excluye ni la demagogia carismática ni su normalización a través de las rutinas políticas burocratizadas. No deja de ser significativo que el ascenso de la sociedad industrial esté simbolizado en el primer drama por el anuncio de los “nuevos dioses de acero” (“*dieux d’acier*”) (II, 2; Renan 1878: 41-42), que anticipan, por un lado, la fuerza de la civilización tecnológica, que ya había comenzado a despuntar en el París del siglo XIX, reflejada en las exposiciones universales, y que anticipan también, sugerentemente, el ascenso de esta otra máquina, que es la “máquina social”, esto es, la burocracia política moderna, donde “acero” (en alemán, *Stahl*) es la expresión también elegida por Max Weber, al final de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904), para hablar de la modernidad capitalista tardía, referida en términos de un “duro estuche de acero”, literalmente, *stahlhartes Gehäuse* (Weber 1920: 203)¹⁸. Sin embargo, Renan dista mucho de encarnar el tono apocalíptico de la *Rationalisierung* Weberiana; si su diagnóstico de la modernidad no está desprovisto de un tono resignado, este último queda subordinado a un republicanismo, que, aunque escéptico y crítico, admite en Renan un fundamento teleológico de corte natura-

¹⁸ Estos “*dieux d’acier*” de Renan se anticipan también a lo que Nietzsche llamó, apenas unos años más tarde, en su *Zarathustra* (1883) los nuevos ídolos (*neue Gotzen*), allí donde precisamente Nietzsche refiere al estado como “el más frío de todos los monstruos fríos” (*das kälteste aller kalten Ungeheuer*), anticipando la maquinaria burocrática moderna; Véase Nietzsche 1980: 4, 61; 1951: 57. No podemos siquiera rozar aquí el problema de si Renan, como escéptico y elitista, puede admitir vasos comunicantes con la crítica de Nietzsche a las sociedades modernas; sin embargo es bien claro que Renan ha sido, en el momento de su Calibán, un republicano crítico, y que es a título de dicho republicanismo que su obra ha sido recibida en América Latina, lo que plantea un cierto divorcio con la tonalidad más anarquista de Nietzsche; véase sobre este punto (Barret 1992: 81-107).

lista, que haría de la historia una evolución y progreso por hibridación entre fuerzas que empujan desde abajo, y que, como en el fenómeno de la vida, no estarían exentas de mestizaje entre lo más elevado y lo más inferior. Entretanto, el tema del océano y de ultramar, muy presente en la tempestad de Shakespeare, ha quedado elidido y reabsorbido en Renán por la asimilación de lo salvaje y de la otredad en el vientre mismo de la civilización, donde lo otro está encarnado por la ajenidad de las masas, seducidas por Calibán, y funcionales al nuevo orden social.

En 1898, veinte años después de la aparición en Francia del primer Calibán de Renán, Rubén Darío reapropió los personajes conceptuales de Ariel, Próspero y Calibán para su propio planteamiento histórico-político, no desprovisto de fuerte contenido polémico en el contexto de la guerra de Cuba y de la emergencia de los Estados Unidos como flamante potencia mundial. Darío entra por así decir en constelación con Shakespeare y Renan, a través de un ensayo sugerentemente titulado “Triunfo de Calibán. Visiones de América” (Darío 1898). Si este título indica ya claramente una continuidad con el tema de Renán de una inflexión de la Ilustración moderna a partir de la irrupción de la sociedad de masas, encarnada simbólicamente por Calibán, hay sin embargo un desplazamiento producido por Darío en su replanteo del personaje de *La tempestad*, a saber, la introducción, ajena a Renán, de un antagonismo entre dos modernidades históricas, la modernidad greco-latina, que Darío piensa en una comunidad de destino entre los países latinos de Europa e Iberoamérica, y la modernidad sajona, encarnada por los Estados Unidos y su modelo utilitario de sociedad. Fue precisamente la estancia de Darío en Nueva York, en el curso de 1893, que permite al poeta nicaragüense medir esta oposición entre dos modernidades posibles de América y realizar de este modo un nuevo uso del personaje de Calibán, que Darío alegoriza, llamativamente, como la expresión misma de la sociedad nor-

teamericana. Junto al *Triunfo de Calibán*, Darío publica por la misma época otros dos ensayos, “El crepúsculo de España” (1898) y “Edgar Allan Poe” (1905), que acusan una afinidad manifiesta en términos de una idea agonal, contradictoria y polémica de la modernidad, a través de una caracterización despiadada de sus patologías. Darío realiza así la primera reapropiación de las figuras de Ariel y Calibán, en el contexto de la derrota española frente a los Estados Unidos en la guerra de Cuba; el texto de Darío es por ende una intervención agonal del poeta en una circunstancia crítica y pesimista, de donde el título “El triunfo de Calibán”. Y aunque este antecedente no es mencionado por Rodó en su *Ariel*, su personaje no se comprendería sin el Calibán de Darío, que por primera vez encarna no meramente lo bárbaro, como en *La tempestad*, sino lo *bárbaro en la civilización* (Darío 1898: 6) o, si se me permite la expresión, la *civilización bárbara*, oxímoron que en rigor no usa Darío, pero que describe perfectamente el blanco y la intención de su discurso: una nueva barbarie, es decir, la sociedad norteamericana como expresión de un tipo patológico de progreso histórico que Darío llama, literalmente, “progreso apoplético” (7)¹⁹. Por ende se trata de hacer blanco contra esta nueva barbarie, o la barbarie en la civilización moderna (6-9), opuesta a la “raza latina”, heredera de la cultura y de la tradición greco-latina, que Darío desea ver encarnarse en la otra América, “desde México hasta la Tierra del Fuego” (11). Darío inviste consecuentemente a su personaje *Ariel*, aparecido al final de su discurso (13), con la esperanza que debemos depositar en la “raza latina”, como encarnando otro modelo de cultura y de sociedad. Por ende, Darío, en sintonía con el paso ya dado por Renan, de transformar a Calibán en una figura representativa de un malestar de civilización, lo convierte en la expresión de

¹⁹ Aquí es determinante tender un puente con el final de la tesis VII de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”, donde el filósofo alemán afirma, como se sabe, “que todo documento de cultura es también un documento de barbarie”.

una sociedad bien concreta, que anuncia los nuevos tiempos, es decir, de la sociedad norteamericana. Y si el Calibán de Darío expresa al “coloso” imperialista, cuya codicia era ya evidente después de la guerra de México (1846-1848) y la subsiguiente anexión norteamericana de los territorios de California y de Tejas, confirmada después por la doctrina Monroe y por la guerra de Cuba (1898), también es expresión del tipo medio de la sociedad norteamericana, descrita con rasgos típicos de brutalidad, codicia y utilitarismo mercantiles, pero que en Norteamérica parecen cosificarse para Darío en una segunda naturaleza, merced a una suerte de armonía preestablecida entre los valores utilitaristas y las características idiosincrásicas de la nación norteamericana (11).

José Enrique Rodó se inscribe, como él mismo lo indica un año antes de la edición del *Ariel*, en ocasión de su ensayo sobre Darío, en el movimiento estético latinoamericano del Modernismo: “Yo soy un “modernista” también –declara Rodó–; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas” (Rodó 1990: 65). En su batalla contra el naturalismo, el positivismo y el naturalismo, el modernismo ha favorecido el impulso regeneracionista que despunta con el cambio de siglo, y que se ha cristalizado en la prosa de Rodó. Es en su *Ariel* precisamente, aparecido en Montevideo 1900 e inmediatamente propagado a escala de toda Latinoamérica, donde mejor se ha cristalizado el impulso del modernismo en el plano de las ideas filosóficas, y específicamente en su relación con la cultura, la sociedad y la concepción de la historia.

Retomando, en la estela de Darío y de Renán, los personajes de *La Tempestad* como personajes conceptuales, Rodó, sin embargo, invier-

te el centro de gravedad del triángulo dramático, que ya no se deposita, como en Darío, en el triunfo de Calibán, como figura del enajenamiento de los tiempos modernos, sino en el *triunfo de Ariel*, expresado a través del largo monólogo de Próspero, único portavoz imaginario del autor en el ensayo. “Ariel triunfante”, en efecto, como concluye Rodó hacia el final de su ensayo (Rodó 2007:137), es el gran motivo épico de su obra y la inflexión que el uruguayo imprime en relación al “triunfo de Calibán” de Darío y del “*Calibán, suite de La Tempête*” de Renán. Sin embargo, más allá de esta inversión fundamental de resultado, Rodó mantiene las líneas de significación de los tres símbolos: Ariel es el genio inmaterial y aéreo del espíritu, “sublime instinto de perfectibilidad”, expresión eterna de la idealidad y del orden armonioso de la razón (137), en el gran legado del humanismo greco-latino que resiste, según Rodó, a la especialización y la amputación espiritual encarnadas por la hipertrofia ultramoderna, que representa el personaje-símbolo de Calibán.

“Ariel, genio del aire, representa en el simbolismo de la obra de Shakespeare- nos advierte Rodó al inicio de su ensayo- la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos instintos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado de la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida” (Rodó 2007: 55). Ariel, por ende, solo abandona provisoriamente su condición etérea para encarnarse en la circunstancia vital decisiva de la batalla contra las fuerzas aplanadoras y utilitarias representadas por Calibán (Rodó, 2007:138), que como en Darío remiten a la hipertrofia de la civilización moderna, caracterizada en Rodó por la especialización a ultranza de la actividad humana, la búsqueda inmediata y frenética de la utilidad y del

éxito, la venalidad y el fetichismo mercantilista como motivo dominante del deseo y de la actividad del individuo moderno, la homogeneidad y uniformidad de la sociedad de masas, determinaciones que Rodó ve plenamente desarrolladas en la civilización estadounidense, como el grado máximo de la modernidad en América.

Ahora bien, fijadas estas líneas de significación de los personajes-símbolo, ¿cómo sería posible el triunfo de Ariel, cuando todo en la historia moderna parecía moverse, ya en época de Rodó, en orientación contraria, y en primer lugar, la fuerza imparable de la civilización capitalista del Norte, que dejaba traslucir plenamente la eficacia avasallante de su poder como civilización, fruto de una organización y de un desarrollo económico y tecnológico funcionalmente diferenciado según la separación moderna de las esferas vitales, y cuya eficacia social reconoce el propio Rodó a lo largo de su capítulo V, en su amplia caracterización de Norteamérica (Rodó 2007:105-127). En una palabra, ¿en qué basa Rodó el triunfo de Ariel? ¿No se vuelve éste la expresión de una utopía voluntarista, nostálgica y anacrónica, que fueron desmintiendo los diagnósticos sociológicos más desencantados de la modernidad, de Tocqueville a Max Weber? Al final de su *Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo* (1904), sólo cuatro años después de la aparición del Ariel, Weber refiere, en efecto, al capitalismo tardío en términos de un “duro estuche de acero”, literalmente, *stahlhartes Gehäuse* (Weber 1920: 203), como un destino que se cierne sobre Occidente y cae sobre las sociedades modernas y cuyo molde burocrático nos veremos obligados a obedecer –escribirá Weber unos años después, en 1918– con la impotencia propia de los “*fellhas* del antiguo estado Egipcio” (1958: 332).

Sin embargo, es propiamente una filosofía de la historia, apenas insinuada entre líneas en el Ariel, pero suficientemente diseminada en la obra del uruguayo, que permite a Rodó destilar su argumento, distin-

guiéndose del aristocratismo “reaccionario” de Nietzsche y del elitismo anti-democrático de su “maestro Renan” (Rodó 1990: 100-101, 102). El ideal alternativo de la modernidad, basado en la “selección espiritual”, “en el ambiente providencial de la cultura” y en una reforma política apuntalada por la “educación de la democracia” (Rodó 2007: 99 y 97), procede en Rodó de una teoría evolutiva de la cultura y de la sociedad basada en el despliegue, inspirado en Herder y en Edgar Quinet, epígono y traductor francés de Herder (134), de las diferencias de los pueblos y de la lucha por la cultura y la lengua. Por ende, si la historia de la humanidad es para Rodó “lucha entre Ariel y Calibán”, en cuanto lucha entre utilitarismo e ideales, se destila en Rodó igualmente un principio de inducción recíproca entre ambas polaridades que según el uruguayo está orientado por un principio de evolución de la humanidad a favor de las fuerzas espirituales (Rodó 125). Esto se refuerza después en el otro ensayo de Rodó, *Motivos de Proteo*, donde Rodó combina un criterio de originalidad de cada cultura con un criterio evolutivo de la humanidad, según el desencadenamiento agonal y situado de la pugna entre los ideales y la fuerzas aplanadoras (Rodó 2014: 556-557). Al pesimismo y elitismo renanianos Rodó termina oponiendo, en definitiva, un dosificado optimismo, mediado por la agonalidad circunstanciada de cada cultura, pero que inclina la balanza en favor no sólo de los ideales, sino, y esto es una divisoria clara entre Rodó y Renan, de una democracia significativa, no por el aplanamiento en términos de “ese despotismo blando” que describía Tocqueville a propósito de la sociedad norteamericana, sino por una diferenciación cultural armónica, en términos de una educación orientada en cierto modo por la idea herderiana de “formación” (*Bildung*) (585), es decir, por la formación de la figura espiritual de los pueblos y de los individuos, que Rodó combina con la idea de nación, de influencia renaniana (Rodó 584-586).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.**, (2007) *Poscolonialismo en literaturas anglófonas. Actas de las Primeras Jornadas Internacionales de Poscolonialismo en Literatura Anglófona-17-19 de noviembre de 2005* (San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán).
- Césaire**, Aimé (1969), *Une Tempête* (París: Seuil, Collection Théâtre)
- Darío**, Rubén (2013), *Viajes de un cosmopolita extremo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Darío**, Rubén, *Triunfo de Calibán. Visiones de América* (Barcelona, WWW.LINGKUA-DIGITAL.COM, 2011).
- Darío**, Rubén (1896), “Edgar Allan Poe”, en (Darío 2013: 129-133).
- Darío**, Rubén (1898), “El triunfo de Calibán”, en (Darío 2011: 6-13).
- Federici**, Silvia (2010), *La mujer, Calibán y la bruja* (Madrid: Ediciones Traficantes de Sueños).
- Fernández Retamar**, Roberto (1971), *Calibán. Seguido de Contra la leyenda Negra* (Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida, 1995).
- Fernández Retamar**, Roberto (1989), *Calibán and Other Essays*, translated by Edward Baker, Prlog by Frederic Jameson (Minnesota: University of Minnesota Press).
- Gálvez**, Manuel (1943), *Calibán. Tragicomedia de la vida política* (Buenos Aires: Edición del autor).
- Gouhier**, Henri (1972), *Renan, auteur dramatique* (París: Vrin).
- Groussac**, Paul (1904), *El viaje intelectual: impresiones de la naturaleza y el arte. Primera serie* (Madrid: Victoriano Suárez).
- Groussac**, Paul (1897), *Del Plata al Niágara* (Buenos Aires: Jesús Menéndez, 1925).
- Groussac**, Paul (1920), *El viaje intelectual, segunda serie: impresiones de la naturaleza y arte* (Buenos Aires: Simurg, 2005).
- Grüner**, Eduardo (2010), *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución* (Madrid: EDHASA).
- La Boétie**, Etienne de (2003), *La servitude volontaire. Suivie de vingt-neuf sonates et d'une lettre de Montaigne* (París: Arléa).
- Montaigne**, Michel de (1962), *Oeuvres complètes* (París: Bibliothèque de la Pléiade/NRF).
- Montaigne**, Michel de (2009), *Essais*, 3 tomes (París: Gallimard, Folio).
- Nietzsche**, Friedrich (1980ss.), *Sämtliche Werke*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzimo Montinari, 15 Bände (München: De Gruyter).
- Nietzsche**, Friedrich (1951), *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires, trad.

- Eduardo Ovejero y Mauri (Buenos Aires: Aguilar, 1951)
- Pellegrini**, Juan Carlos (1968), *El modernismo. Antología de la poesía hispanoamericana* (Buenos Aires: Huemul).
- Ponce**, Aníbal (1938), *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009).
- Renan**, Ernest (1923), *Caliban et L'eau de jouvence*, París : Calmann-Lévy.
- Renan**, Ernest (1878), "Caliban. Suite de la tempête", en Renan (1923 : 7-112).
- Renan**, Ernest (1880): "L'eau de jouvence. Suite de Caliban", en Renan (1923: 113-276).
- Rodó**, José Enrique, *A propósito de Rubén Darío y su obra* , selección de textos de Elkin Restrepo (Bogotá: Norma).
- Rodó**, José Enrique (1899), en Rodó (1990, 15-66).
- Rodó**, José Enrique (2007), *Ariel* (Montevideo, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Ministerio de educación y Cultura de Uruguay).
- Rodó**, José Enrique (2014), *Motivos de Proteo* (Madrid: La Biblioteca Digital, 2014).
- Shakespeare**, William (1951), *Obras completas*, traducción de Luis Astrana Marín (Madrid: Aguilar, 1951).
- Shakespeare**, William (1964), *The complete Works of William Shakespeare*, (London: Abbey Library, Murrays Sales & Service Co., London) 9-30
- Sleibe-Rahe**, Adriana (2007), "Calibán, Ariel y Próspero: resemantizaciones del paradigma shakespereano", en AA.VV (2007: 257-265).
- Weber**, Max (1920), *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, (Tübingen: J.C.B. Mohr, Paul Siebeck).
- Weber**, Max (1958), "Parlement und Regierung im neuegeordneten Deutschland", en *Gesammelte Politische Schriften* (Tübingen: J.C.B. Mohr).