

Encontros coa outridade e procesos coloniais: *The Tempest*, de Shakespeare a Aimé Césaire

Javier Patiño Loira

[Recibido, abril 2007; aceptado, outubro 2007]

RESUMO O proceso colonial desenvolvido a partir da fin do século XV polas principais potencias europeas participou de xeito activo na construción do proxecto da modernidade e o seu pensamento. A súa repercusión nas estruturas de poder, nas coordenadas imaxolóxicas e na propia autoconcepción do ser de Europa deixou a súa traza nas producións culturais dos últimos cinco séculos. No presente artigo analizaremos este feito en *The Tempest*, de William Shakespeare, para logo confrontalo coa reescritura desta peza polo antillano Aimé Césaire. Na comparación destes dous textos tentaremos achegar algo de luz sobre os fenómenos de tradución trans- ou intercultural.

PALABRAS CLAVE: Césaire, Shakespeare, teoría colonial, teoría poscolonial, *The Tempest*, tradución, interculturalismo.

ABSTRACT The process of colonization undertaken by the major European powers from the fifteenth century onwards was one of the principal factors in the construction of the Modernist project and its philosophy. Its effect on power relations, and on the idea of what it meant to be European left its mark on the literary-artistic production of the last five centuries. This article analyses this effect in Shakespeare's *The Tempest*, and then compares it with its rewriting by the Caribbean writer Aimé Césaire. By comparing these two texts we attempt to shed light on trans- and intercultural translation.

KEYWORDS: Césaire, Shakespeare, colonial theory, postcolonial theory, *The Tempest*, translation, interculturalism.

93

A chegada a un novo mundo e a reestruturación do antigo

A historia desenvólvese como arte de variacións sobre o motivo anamnésico do encontro coa outridade. Danse intres no devir dos pobos que revisten un interese particular baixo esta perspectiva: espazos de intersección cultural como supuxeron o alongamento do fenómeno helénico por Asia da man de Alexandre de Macedonia, a diáspora xudía en Europa, ou a apertura xaponesa na segunda metade do século XIX.

Non obstante, ningún caso atopa parangón fronte ao desconcerto imagolóxico desatado tras a primeira chegada de navegantes europeos ás praias do continente americano. Na fin do século XV Europa fai fronte ao cambaleo epistemolóxico que porá fin á antiga ciencia medieval de herdanza grecorromana, nun proceso que rematará a comezos do século XVII co xesto cartesiano, a sistematización de F. Bacon e a praxe de Galileo Galilei. Entrementres, o sistema ptolemaico, sempre co amparo da Igrexa, perpetúa unha imaxe da terra de estrutura tricontinental en torno ao Mediterráneo.

Nestas circunstancias, o ano de 1492 non podía supoñer unha reestruturación epistemolóxica inmediata; foi, pola contra, un longo proceso que escribiu lentamente sobre as consciencias e as cartas xeográficas.

O lector lembrará as inquietantes descrições que na Antigüidade deixou Herodoto nas súas *Historias* ou Heliodoro nas *Etiópicas*: a heterorrepresentación dun Exipto configurado como lugar de estrañamento, onde o hipopótamo ou a xirafa reciben caracterizacións aproximativas a partir de referentes animais de sobra coñecidos na Hélade¹. Na mesma epistemoloxía da semellanza, baseada nas figuras de similitude, os navegantes españois e portugueses que chegaban ás costas americanas “étaient moins occupés de découvrir un nouveau monde que de vérifier le passé de l’ancien. Adam, Ulysse leur étaient confirmés” (Lévi-Strauss, 1955).

Foi así como unha importante corrente do Humanismo cincocentista fixo das sociedades descubertas alén do océano –en si, a radical outridade– un espello mnémico que proxectaba unha mesmidade anterior de tintes ucrónicos. Nun dos seus *Essais*, M. de Montagne establece unha visión que devirá *locus communis* na literatura –no senso amplo– da época. Unha sociedade sen diferenzas no que respecta á posesión dos bens materiais e que non coñece o comercio nin a soberanía ou o traballo. En fin, unha recreación particularizada dun arquetipo que para o lector europeo de entón tiña o seu principal expo-

¹ Algo semellante poderíamos dicir dos libros de viaxes que a Idade Media cristiá nos deixou aquí e alí –dos que é exemplo senlleiro a obra de Jean de Mandeville: lugares e criaturas que, como un longo desfile de fantasmas do alén marcadas pola súa non-empíricidade, devenen nunha especie de zona de experimentación imagolóxica que parte, na súa configuración xenérico-epistemolóxica, do paradigma deses *corpora* que son os bestiaros. A introdución de coordenadas de negación no espírito taxonómico medieval non é outra cousa que un síntoma da súa radical poética de inclusividade restritiva.

ñiente no paraíso do libro da *Xénese*, e a súa correspondencia sistemática na idade de ouro que a mitoloxía grecorromana atribúe ao reinado de Crono.

Todas estas universas e infinitas gentes *a toto genere* criou Dios las más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas, fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos a quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas y quietas, sin rencillas ni bollicios, no rijosos, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin desear venganzas que hay en el mundo (De las Casas, 1999: 74).

Esta descrición non dista en exceso das coordenadas que vimos de extraer da visión montaigneana; pertencen, porén, a unha obra que se ofrece iluminadora fronte ao *lado escuro do renacemento*. Frei Bartolomé de las Casas, do mesmo xeito que fará Jean de Léry, exporá de xeito vivo e descarnado, e de xeito xustaposto ao texto anterior, o seguinte testemuño:

Y otra cosa no han hecho de cuarenta años a esta parte, hasta hoy, y hoy en este día lo hacen, sino despedazallas [ás xentes da illa] matallas, angustiallas, afligillas, atormentallas y destrúíllas por las estrañas y nuevas y varias y nunca otras tales vistas ni leídas ni oídas maneras de crueldad, [...] que habiendo en la isla Española sobre tres cuentos de ánimas que vimos, no hay hoy de los naturales della doscientas personas (De las Casas, 1999: 76).

95

A denuncia que se efectúa nestas liñas demoledoras é a un tempo moral e demográfica. Dunha banda, os exércitos españois actúan contra a lei divina, e isto fai cuestionábel o seu comportamento aos ollos de De las Casas; pero ante todo destaca o ton case estatístico co que o autor levanta acta da catástrofe demográfica provocada por un auténtico xenocidio. A mentalidade do frade parte do presuposto de que todos os pobos son iguais ante Deus, e polo tanto esta masacre continuada é unha afronta á divindade.

Polo xeral, as historias da época pasaron por riba estes feitos, ou ben os afrontaron dende o lugar da xustificación. De todos modos, esta lenda negra atravesada cada relato sobre a conquista das Indias como un espazo baleiro que, por silenciado, resulta irrenunciábel. A escritura revela o xenocidio por medio dos seus mecanismos de transparentación das lagoas argumentativas. Así, o corpus de crónicas redactadas nas diversas linguas dos conquistadores, por unha banda, e pola outra a tradición de poemas épicos que partiron do modelo virxiliano para inmortalizar o particular intre de gloria expansionista do seu país –das que son principal exemplo *Os Lusíadas* ou *La Araucana*– constrúen un

macrotexto narrativo que actúa como un xeito de cartografía reveladora sobre as mentes europeas, que se erixe en *auctoritas* dunha serie de feitos cruciais, e programa de modo indefectíbel unha nova toma de posición fronte á outridade redescuberta, que actualiza deste xeito todos os parámetros de inclusión nos que se baseou até aquel momento a mesmidade do ser cristián-occidental, e que atravesa reconfigurándoa a estrutura de pensamento que despois recibirá o nome de modernidade².

A aproximación a esta reimagoloxización global non debe dar lugar a equívocos. A figura de frei Bartolomé de las Casas ten sido erixida con frecuencia como unha personalidade adiantada ao seu tempo na contemplación da igualdade étnica. Nada máis lonxe da realidade. Como xa se apuntou, o pensamento de Las Casas radica no principio de que todos os homes son iguais ante Deus, pois todos foron creados á súa imaxe e semellanza. Pero vexamos algún parágrafo:

Son eso mesmo de limpios y desocupados y vivos entendimientos, muy capaces y dóciles para toda buena doctrina, aptísimos para recibir nuestra sancta fe católica y ser dotados de virtuosas costumbres, y las que menos impedimentos tienen para esto que Dios crió en el mundo.

(...) y las gentes tan humildes, tan pacientes y tan fáciles a subjectarlas (...) (De las Casas, 1999: 75-77).

96

O ton empregado á hora de describir os habitantes da illa Española só pode ser caracterizado como paternalista. Todos os homes son iguais ante Deus, pero só os europeos levan a fe cristiá baixo o brazo e, deste xeito, un artello moral que os erixe en salvadores dos pobos conquistados. Esta función soteriolóxica do proxecto de Las Casas lévanos a concluír que entre a súa consideración e a dos exércitos españois dos que denuncia a masacre median aspectos en común moi patentes: a observación dunha masa humana transformábel polo poder colonizador, o establecemento dunha teleoloxía onde o elemento indíxena e calquera atisbo de outridade deberán tender a cero, e a xerarquización do propio acto de contemplación; Las Casas actúa como un ministro de Deus, elevado na súa ollada cara ao novo rabaño que o seu Señor ten entre mans.

² No que respecta á importancia destes feitos no achegamento ao pensamento moderno ten escrito con lucidez o profesor W. Mignolo. Vid. *The Dark Side of the Renaissance*.

Deste xeito, podemos establecer unha conexión iluminadora entre os inicios da masacre colonial e a inocente e beatificadora teorización de estirpe montaigneana, conexión ancorada na dificultosa dixestión do elemento *outró* por parte de Europa. Esta conexión aparece de xeito evidente na obra que nos propoñemos analizar: *The Tempest*, de William Shakespeare.

***The Tempest*: a construción de Calibán**

1611 foi o ano que viu por vez primeira a representación desta obra; doce anos despois, ocupará o primeiro lugar na sección de comedias da edición *in-folio* do autor. Atopamos unha obra que de primeiras amosa un conflito entre Próspero, antigo duque de Milán, e un grupo de nobres que chegan á illa onde vive aquel. Pero unha presenza estraña inquieta irremediabelmente o lector; o seu nome é Calibán. A súa presenza na trama parece, en principio, secundaria; o conflito de vinganzas e axustes de contas co pasado que vincula a Próspero co seu irmán e co rei de Nápoles, alén da cohorte de nobres italianos que fan acto de presenza, parece deixar en segundo plano calquera outra acción. Calibán non tería entón máis papel que o de protagonizar unha subtrama dirixida a crear o contrapunto cómico habitual na configuración xenérica híbrida do teatro isabelino, co seu desafío á ortodoxia aristotélica de orientación máis purista. Xogaríase no esquema actancial da peza un papel liminar semellante ao que desenvolven outros personaxes shakespearianos non menos inquietantes, como podería ser o caso de Falstaff.

97

Na illa de *The Tempest* hai, por tanto, un habitante de características nada arbitrarias; o escravo de Próspero, que xa vivía alí antes da chegada do seu amo, quen é realmente? Que tipo de ente é Calibán? Algunhas lecturas tradicionais identifícanlo co salvaxe, como personaxe poboador das marxas sociais, ao que, dun xeito remoto, nos remite o Segismundo vestido con peles e anterior á experiencia social que abre *La vida es sueño*. Esta posibilidade intégrase, teñámolo en conta, dentro dunha perspectiva de discusión moi propia da época acerca da ontoloxía do home como ser social e a súa (im)posíbel existencia ao marxe da sociedade. Pero, é Calibán un salvaxe ou algo máis? Como desvincular a súa figura do feito colonial que, como temos visto, sacudía a Europa do momento³

³ E Shakespeare non podía ser alleo ao feito. Coñecería as posicións de trazo montaigneano; tería lido, seica, certos diarios de expedicións a América, relatos de viaxes –entre eles, moi posibelmente, a *History of Travaile* (1577), de Robert Eden.

poñendo en cuestión a súa ontoloxía e os seus principios de identificación/exclusión?

Foi Peter Hulme quen expuxo sistematicamente a tensión que se establece ao largo da peza entre o *discurso mediterráneo* e o *discurso atlántico* (Hulme, 1986). O primeiro responde á suposta situación da illa onde ten lugar o drama, suxerida polas mencións de Nápoles, Túnez e Arxel, e comprende a trama que vincula a Próspero coa nobreza napolitana e milanesa, chegada á illa por mor da tempestade que provoca este servíndose de Ariel. Á súa vez, o discurso atlántico é aquel suxerido polas alusións a Sétebos –un deus da Patagonia–, á viaxe de Ariel ás Bermudas en busca de rocío, ás *plantations*, e finalmente polo propio nome de Calibán, anagrama de *cannibal* –denominación outorgada por entón aos nativos do Caribe– e vén a se corresponder coa relación de poder entre Próspero e Calibán. A relación entre estes dous discursos non é de xustaposición; nin sequera de dialéctica, pois un deles, o discurso atlántico, está silenciado: o seu percorrido é subterráneo, patético, condenado, en fin, a ser o contrapunto burlesco da historia. Esta xerarquización de ambos os dous espectros narrativos foi potenciada pola atención case exclusiva que a crítica tradicional lle dedicou á historia de Próspero e os seus reféns.

98

A identificación de Calibán como membro definitorio dun discurso atlantista –que o autor construíu a partir da información existente sobre os mundos de alén do océano– preséntase como problemática. O personaxe soporta o que a crítica anglosaxona chamou *overdetermination*, isto é, a creación dun carácter a partir dunha serie de trazos que, lonxe de estruturarse segundo un patrón definidor, superpóñense de xeito arbitrario por mor da súa incompatibilidade ou veciñanza confusa. É por isto que establecer un criterio non oscilante sobre a figura de Calibán resulta dificultoso nunha obra que o reescribe a cada intre segundo principios que, sumados, producen unha ambigüidade manifesta. Así, pode ser dende un salvaxe á usanza da época, como temos visto anteriormente, até un peixe, nalgunhas representacións pictóricas posteriores⁴. Odilon Redon fará del un xeito de monstro selvático emparentado co élfico, mentres que nunha escenificación de 1770 é caracterizado como simio mons-

⁴ É desta corrente que se fará eco Ernest Renan cando fai que Ariel o chame “poisson” (Renan, 1984); o termo que usara Shakespeare é “man-fish”. Á marxe disto, “villain”, “slave”, “abhorred”, “moon-calf” son algúns dos adxectivos que se lle aplican. Este último termo defínese no *Oxford English Dictionary* como “A misshapen birth, a monstrosity”.

truoso. A historia das representacións de *The Tempest* amósanos un personaxe versátil e de configuración ambigua, que en nada facía presaxiar a súa ulterior fortuna como símbolo ideolóxico dun movemento a escala planetaria.

O seu status de ser liminar foi glosado por Paul Brown mediante a análise das nocións de *savagism and masterlessness*. Na esfera do salvaxismo inclúense as culturas que habitan outras terras e por tanto son alleas ao poder civil propio. A tarefa de Próspero será principalmente anular esta propiedade de Calibán, introducilo na súa civilización, concibida como único medio de aproximación ao rango de ser humano. Dáse un lugar de intersección entre o espectro de acción da antropoloxía e o político, no momento en que o Estado devén único garante dun hipervalorado factor humano. Na medida en que este proceso de inmersión pseudoeducativa se encamiña cara ao fracaso, Calibán será acusado de besta.

Doutra banda, a *masterless people* é aquela que permanece sen control nas marxes da sociedade nacional. Calibán, Stephano e Trinculo son os *masterless men*: un grupo que se nos presenta, ironicamente, pretendendo dar un golpe de estado e instaurar un novo poder carnavalesco, estruturado en torno ao viño. O terceiro elemento que define o carácter calibanesco é a sexualidade, que se presenta mediante a obsesión de Próspero por protexer a súa filla Miranda dos impulsos sexuais de Calibán. Deste xeito, na relación de Próspero e Calibán confluén tres discursos: o racial –*savagism*–, o social –*masterlessness*– e o sexual.

Esta serie de trazos que configuran un personaxe polo demais ambigüo, xunto coas marcas ás que nos referimos ao falar do discurso atlántico, fan irremediábel relacionar a figura de Calibán cos inicios do colonialismo inglés. Dende esta perspectiva analizaremos os diferentes vértices da relación que se dá entre Próspero e Calibán.

O proceso educativo ao que se ve sometido Calibán é un caso paradigmático de aculturación disfrazada de proceso civilizador. A traxectoria de Calibán é a dunha resistencia á educación que Próspero lle proporciona, non por afán civilizador, senón polo interese de obter un escravo útil e apto. Deste xeito, el mesmo explicita a súa oposición ao proceso de absorción cultural no que é catapultado, mediante a inversión do propio proceso, facendo que a lingua aprendida sexa empregada co obxecto de maldicir o seu mestre: “You taught

me language, and my profit on't / Is, I know how to curse" (Shakespeare, 1997). A *paideía* deviu fracaso. O proceso que en Miranda culminou coa adquisición do coñecemento e a virtude non se cumpriu en Calibán.

O uso da maxia por parte de Próspero foi estudado dende o paradigma poscolonial como unha proxección da superioridade tecnolóxica do colonizador. Percíbea Calibán como un elemento estraño e ameazante; é, a fin de contas, o medo á maxia do seu amo o que o mantén controlado. Coñece que el é poderoso e que o seu poder reside nos libros dos que aprendeu a súa ciencia –as ciencias ás que Prospero fai alusión na súa narración a Miranda. Esta ciencia é a que lle permite a execución da súa maxia, tradicionalmente contraposta á maxia negra da bruxa Sycorax, nai de Calibán. Esta oposición non é realmente máis ca unha variación sobre un mesmo mecanismo; dous modos de poder e control de diferente natureza, sobre os que o colonizador, no seu discurso dominante, operou coa polarización branco-positivo/negro-negativo para obter a lexitimación da súa empresa. O uso de maxia como elemento que achega a superioridade viuse como paralela á posesión dunha tecnoloxía superior nas invasións coloniais que Europa perpetrou dende os seus comezos expansionistas.

100

Non se ten deixado de notar que a pesar do proceso de colonización territorial e cultural ao que se ve sometido Calibán, pervive unha identificación co *lugar* –isto é, a illa. Un *topos* que se constrúe como tecido dunha serie de estruturas –territorio, fauna e flora⁵, e dunha rede de asociacións simbólicas e rituais de sesgo primitivista e relacionado coa visión de Montaigne acerca dos caníbales. Trátase dun grao cero inalcanzábel para o colonizador Próspero, incapaz de cometer a desposesión completa sobre a figura de Calibán, “a site beyond colonial appropriation” (Brown, 1985), un lugar de resistencia no discurso marcadamente colonial da obra; un lugar que, non obstante, Calibán expresa coa lingua do colonizador e, por tanto, fica sometido a un fenómeno de hibridación –no que resulta, alén da posíbel aniquilación absoluta, todo proceso de contacto e tradución intercultural marcado polo espectro do colonialismo (Bhabha, 2004).

A relación entre Próspero e Calibán está rexida por unha dialéctica de usurpación e rebelión. A chegada do primeiro á illa, a súa inmediata conquis-

⁵ Este factor cobra maior importancia na reescritura de Aimé Césaire, *Une tempête*.

ta e colonización, son feitos que permanecen na sombra. Pola súa distancia na liña temporal non se representan nunca en escena; só se achegan algúns datos sobre estas accións na relación de Próspero a Miranda (I, ii). É esta unha construción narrativa que establece un pasado para os personaxes da situación presente; actúa, pois, na función que o prólogo eurípideo tiña na traxedia clásica. É, por outra parte, un discurso lexitimador orientado a achegar coherencia ao proceso de usurpación da illa fronte a Calibán e á vinganza perpetrada contra os nobres italianos, aos que fai naufragar na tempestade e que un día lle roubaran o ducado de Milán. Pero o punto de maior interese no que respecta ao tema da usurpación é o que a crítica anglosaxona chamou *dennial of dispossession*: a negación de Próspero a recoñecer que a súa instauración na illa fose o apropiamento dun territorio alleo (Barker & Hulme, 1985). Na versión de Próspero, a illa carecía de propietario, á marxe de que nela habitase Calibán. Este feito dá lugar a unha consideración de interese acerca deste último personaxe. Dende o momento en que se ve privado da facultade da posesión, a súa ontoloxía vese minimizada até unha burda animalización. Aquel que non posúe, ou o que é o mesmo, o ser que non pode recibir atributos pola súa carencia absoluta da posibilidade de telos. Calibán inquire con frecuencia pola súa anterior soberanía sobre o territorio da illa, pero Próspero responde sempre airado. A negación dun pasado e a creación dun discurso narrativo que instaure unha verdade diferente constitúense nas principais armas do colonizador⁶. Pero nesta magna construción apuntan algunhas lagoas; quizais a máis destacada sexa a referida a Sycorax, nai de Calibán, aquí retratada como unha bruxa. A súa ausencia no presente resulta tan terríbel que Próspero sente a continua necesidade de vilipendiala, nun xeito de expiación do asoballamento cometido sobre o pasado anterior á súa chegada á illa.

101

Outro eixo interesante da relación establecida entre Próspero e Calibán é o modo en que aquel fai que este xogue certos papeis que el mesmo lle outorga, como director da escena que é a illa; isto é, prodúcese un desprazamento imagolóxico polo que se acumulan sobre Calibán unha serie de heterorrepresentacións designadas polo seu amo. Insistiuse con frecuencia no xeito no que Próspero converte a Calibán nun novo Antonio –o irmán que lle roubou o

⁶ É dende esta luz que podemos ler o magno proxecto –do que xa falamos ao comezar– que supón o arquivo de crónicas de Indias que posuímos nas principais linguas coloniais: auténticas redes textuais que instauran un discurso da verdade sobre a conquista; e, que como todo sistema, son tamén portadoras de contradiscursos que, ben de modo subterráneo, ben declaradamente, amosan unha contrarrepresentación da historia. Son exemplos disto último Bartolomé de Las Casas ou Jean de Léry.

ducado de Milán coa axuda do rei de Nápoles–, ao mesmo tempo que lle proporciona o papel de escravo traidor. Entrégalle estes roles para podelos facer fracasar e así consolidarse no goberno da illa sobre unha base xustificada: unha vez máis, a construción dun discurso lexitimador é o motor do *épos* colonial. Próspero ve avanzar a subversión de Calibán, na espera de que esta chegue ao seu último fin, para entón sofocala tendo probado de xeito conveniente a condición traizoeira do seu servo. Porén, Próspero non contempla a posibilidade de que Calibán reclame para si dereitos sobre a illa, de que discuta a *historia* establecida a modo de discurso hexemónico e proclame a súa condición de propietario lexítimo do territorio insular. Os críticos chaman a isto *the contestation*. O soño do colonizador é o recoñecemento voluntario por parte do escravo da súa natural inferioridade e da súa débeda co ser superior, e Próspero non só non atopa isto, senón que recibe unha resposta que cuestiona toda a súa “obra” e reclama dereitos propios en nome dunha usurpación sufrida no pasado. Porén, como resultado final, a “traición” ou “intento de traición” de Calibán xunto a Stephano e Trinculo rematará por funcionar como unha especie de cortina de fume tras a que Próspero ocultará a súa acción colonizadora, dando lugar a unha conciliación só aparente entre os personaxes. Nesta conclusión difusa e pouco convincente que amosa a obra, fronte ao final calculado e arquitectonicamente perfecto doutras pezas shakespearianas fúndase a principal ambigüidade da obra; nela apoiouse a crítica para manifestar as incoherencias internas do discurso da modernidade en Occidente, edificado sobre as ruínas nunca ben ocultas dunha masacre.

Toda esta exhibición de poder que acomete Próspero ao longo da obra está camuflada ou, mellor diríamos, harmonizada, mediante unha visión esteticista provocada polo uso recorrente de música harmoniosa –asociada sempre ao personaxe de Ariel– e numerosas referencias ao pastoril, tematizadas no episodio mitolóxico de Ceres e Xuno. O ambiente de égloga musical que por momentos triunfa cumpre un papel de pano tras do que se oculta a tensa relación que gardan Próspero e Calibán⁷. O xénero pastoril, que ocupa un lugar central no sistema literario da época, introduce o lector nun horizonte de lectura cunhas claves pragmáticas ben codificadas e cunhas expectativas que non se poden ver colmadas dende o momento en que aparecen a figura de Calibán

⁷ Non deixa de ser significativo que as referencias pastorís estean case ausentes en *Une Tempête*, de Aimé Césaire.

e a súa relación de escravitude con Próspero, dous elementos alleos por completo á ficción pastoril e arcádica⁸.

E pola senda do pastoril rematamos por desembocar unha vez máis nas teses de Montaigne sobre os caníbales. A súa voz na obra será o monólogo no que Gonzalo establece os principios que faría imperar nunha sociedade gobernada por el:

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 sovereignty⁹.

(Shakespeare, 1997: vv. 145-153)

All things in common nature should produce
without sweat or endeavour. Treason, felony,
sword, pike, knife, gun, or need of any engine
would I not have; but nature should bring forth
of its own kind all foison, all abundance,
to feed my innocent people¹⁰.

(Shakespeare, 1997: vv. 156-161)

⁸ Do mesmo xeito ocorrería coa aparición repentina da morte no inicio de *La Galatea*, de M. de Cervantes, ou no cadro *Et in Arcadia ego...*, de N. Poussin; a desintegración do romance nunha especie diferente é un feito inherente ao pensamento moderno.

⁹ "Pois ningún tipo de comercio admitiría, nin nome de maxistrado. De letras non sabería ninguén. Nada de riqueza, pobreza ou servidume. Nada de contratos, herdanzas, fronteiras, terras ou viñas. Sen uso do metal, gran, viño ou aceite. Sen traballo: todos os homes ociosos, todos, e tamén as mulleres, pero inocentes e puras. Nada de soberanía". Tradución miña.

¹⁰ "As cousas todas produciría a natureza sen suor nin esforzo. Traizón, felonía, espada, pica, coitelo, arma ou necesidade dalgunha máquina non farían falta; senón que a natureza proporcionaría por si mesma todo tipo de colleita, toda abundancia, para alimentar os meus inocentes súbditos". Tradución miña.

A utopía de Gonzalo constrúese a partir dunha *compositio* entre a lectura do autor dos *Essais* e o mito da Idade de Ouro ao que xa fixemos referencia e que a continuación el mesmo explicita:

I would with such perfection govern, sir,
t'excel the Golden Age.

(Shakespeare, 1997: vv. 164-165)

Deste xeito atopamos por vez primeira e dun xeito non velado a conexión que se establece, como dúas caras dunha única moeda, entre a visión montaigneana e a execución do poder imperialista e colonial. A *innocent people* á que se refire Gonzalo lémbra-nos os indios descritos por Bartolomé de Las Casas, na súa natural –pre-social– bondade. En xeral, se facemos caso omiso do discurso atlántico no que se insire a trama, podemos ver este fragmento como un exercicio da literatura utópica da época, na liña de Thomas More. Pero a imposibilidade de desterrar por completo as marcas espaciais e históricas que interveñen no discurso fai necesario vincular este proxecto coa situación das terras americanas. A utopía revélase entón como estrutura de poder; o lugar de enunciación devén malévolamente demiúrgica.

104

Antes de rematar coa análise de *The Tempest* faremos unha breve supervisión do papel que teñen na dialéctica de poder establecida na obra certos personaxes máis ou menos secundarios. Por unha parte, temos a Ariel, o espírito ou forma etérea que cumpre funcións de todo tipo na axuda de Próspero. Ariel reclama unha e outra vez a súa liberdade; o momento de concederlha sempre fica aprazado polo seu amo. Contra isto –é ao contrario que Calibán– Ariel responde docilmente, confiado nas promesas de Próspero sobre unha próxima liberación. É a contrapartida colaboracionista de Calibán, a súa imaxe paralela pero oposta; se ambos perseguen un mesmo fin e serven un mesmo dono, a súa metodoloxía de actuación é radicalmente contraria. Cando, ao final da obra, queden ambos os dous en liberdade, Ariel contará co beneplácito e agradecemento de Próspero, mentres que Calibán recibirá un perdón algo forzado para obter un final conciliador.

Por outra parte, atopamos a Stephano e Trinculo. O seu encontro con Calibán tense cualificado como *a low version of colonialism* (Hulme, 1986). Dun xeito paródico e como unha *mise en abîme* inserta na diéxese, estes dous perso-

naxes actúan como dous novos Prósperos que cambiaron a maxia polo viño como xeito de controlar a un Calibán caracterizado de xeito máis explicitamente grotesco e animal que no resto da obra. Este pide a Stephano que sexa o seu novo amo, e proponlle ser soberano da illa, para o que é requisito previo o derrocamento de Próspero. As escenas centradas nestes tres personaxes están impregnadas dun ton cómico e paródico que ridiculiza en certo modo o acto de rebelión.

En definitiva, o texto de *The Tempest* formula unha serie de interrogantes relativos ao lugar que ocupa en relación co tecido semiótico da literatura de Indias. Sen dúbida, o aspecto de maior interese é o modo en que se introducen, de xeito descontextualizado e a primeira vista inocente, unha serie de elementos vinculados de modo inequívoco ao ámbito do protocolonialismo nos inicios da modernidade. O devir da historia irá poñendo no seu lugar os mecanismos e estruturas de poder que subxacen na trama da illa e que veremos a continuación.

A historia das lecturas: recontextualización, transformación e creación do mito

105

O proceso de recepción de *The Tempest* coñece tres intres ben diferenciados, que se poden resumir nun período escuro que abarca até a primeira metade do século XIX, unha fase de aceptación en plena época colonial e, por último, a súa adopción e subversión, como símbolo de resistencia, no eido das literaturas poscoloniais¹¹.

Centrémonos no primeiro destes intres. Despois das primeiras representacións levadas a cabo na década de 1610, a obra quedou relegada ao esquecemento durante séculos, especialmente dende que en 1667 foi substituída por unha versión a cargo de David Devenant e John Dryden, titulada *The Tempest or the Enchanted Island*, que operaba non poucos cambios no argumento, ao

¹¹ É preciso ter en conta que a secuenciación proposta, así como os índices cronolóxicos, son unicamente estruturas do relato que teñen como obxecto facer posíbel unha argumentación menos caótica. Indicamos con esta aclaración que a xenealoxía de cada un destes modos de lectura pode trazar o seu camiño por medio de interseccións cos outros períodos sinalados. Trátase de liñas superpostas e non en mera xustaposición.

tempo que se apropiaba dun terzo dos versos da obra orixinal. A obra tivo unha certa fortuna, e mesmo pasou ao campo da ópera, pero o seu tempo de gloria rematou cando, en 1838, Macready devolveu á escena a obra orixinal de William Shakespeare, aquela da edición de 1623.

A peza suscitou sempre debate entre os lectores, e xa en plena época colonial podemos atopar reescrituras de notábel relevancia. O autor máis destacado neste aspecto é o filólogo orientalista Ernest Renan, sinalado por E. Said no seu *opus magnum* como un dos teorizadores do espírito colonizador e europeísta na súa rama científica durante o século XIX (Said, 1978). Así mesmo, é duramente atacado por isto no *Discours sur le colonialisme* de Aimé Césaire (Césaire, 1955). Dúas obras de Renan aparecen explicitamente declaradas como continuacións de *The Tempest*: son, dunha banda, *Caliban*, e doutra, *L'eau de Jouvence. Suite de Caliban*.

106

Na primeira, Calibán é posto á fronte do goberno de Milán por unha revolución popular. A crítica adoita situar a peza dentro do grupo de escritos de Renan motivados polos feitos acaecidos en torno á Comuna de París (1871), e a figura dun Calibán corrompido polo poder é significativa da súa solidariedade co grupo burgués fronte ás pretensións populares; ao mesmo tempo, supón unha postura de negación cara á posibilidade dun triunfo calibanesco sobre Próspero na illa de *The Tempest*. Trataríase dunha continuación inserida plenamente no sistema literario e cultural metropolitano, xa que en ningún momento se poñen en dúbida os presupostos de superioridade do home branco sobre os que se sustenta a obra shakespeariana.

Precisamente é interesante analizar algúns aspectos desta obra como descriptación dos conflitos latentes no orixinal, como un xeito de actualización de momentos potenciais que o lector Renan, imbuído dunha concepción xerarquizada e providencialista das razas, resolve no seu diálogo intertextual co texto de Shakespeare. A primeira escena do drama recrea un diálogo entre Ariel e Calibán, onde aquel, convertido en acérrimo defensor da misión divina do seu mestre Próspero, descualifica a Calibán en termos perfectamente acordes coa retórica colonialista da que o texto é estandarte; Ariel atribúe a humanidade de Calibán á intervención de Próspero:

Tu oublies que c'est par Prospero que tu es un homme, que tu existes
(Renan, 1984).

A negación da humanidade precolonial leva consigo unha negación da propiedade, ou mesmo unha imposibilidade de posesión; isto percíbese cando Calibán reclama o seu dereito sobre a illa e Ariel responde:

L'île, dis-tu sans cesse, t'appartenait. Elle t'appartenait de la même manière que le désert appartient à la gazelle, que la jungle appartient au tigre (Renan, 1984).

A figura de Calibán, do colonizado, como “o que non posúe”, como xa vimos anteriormente. Trátase dunha degradación ontolóxica de Calibán, agora reducido a unha animalización que non deixa de nos lembrar as figuracións que sobre este personaxe retratou Odilon Redon nos seus debuxos desta mesma década, baixo unha perspectiva entre onírica e salvaxe, infrahumana e infrarracional –e ás veces fantástica–, nun creador familiarizado co darwinismo, e capaz polo tanto de dar unha nova interpretación do mito calibanesco.

Xa volvendo á obra de Renan, a carón das recriminacións propias do colonizador, como a xa comentada, atopamos esbozos da resposta que con posterioridade será habitual na boca do colonizado; referímonos ao lugar común do “favor” non pedido que representa a colonización; Calibán responde: “Il m'a tout appris, dis-tu? (...) Je ne lui avais rien demandé”. De calquera xeito, esta declaración aparece pronunciada por un personaxe ridiculizado, nunha obra na que prima a idea dunha misión divina das nacións civilizadas, encarnadas aquí en Próspero. A complacencia co colonialismo, latente en Shakespeare, é aquí un *leitmotiv* descarnado.

107

En canto a *L'eau de Jouvence* convén destacar a matización da figura de Calibán, mellorado en detrimento dun Próspero corrupto polas súas alianzas xesuíticas. Todo isto, por suposto, sen cambiar nada sobre a concepción de Calibán como ser inferior. Ao fin é ó cabo, un atento lector de Renan como Aimée Césaire sinalou hai medio século (Césaire, 1955) dous dos puntos centrais da súa concepción da historia e da antroploxía: a consigna *regere imperio populos* como lei providencial encomendada a Europa, e a traslación ao plano racial dunha tripartición clásica no estudo antropoloxía, resultando unha raza branca de señores, outra negra de obreiros, e unha amarela de artesáns. En definitiva, o ideario da Europa imperialista de Renan actualiza as potencialidades do incipiente colonialismo inglés que espertaba nos tempos de *The Tempest*.

Xa doutra época, unha das máis célebres reescrituras de *The Tempest* no campo da literatura europea é *The Sea and the Mirror*, publicado por W. H. Auden en 1944, en plena Guerra Mundial. Explicitamente escrito como “A Commentary on Shakespeare’s *The Tempest*”, supón unha das derradeiras e culminantes relecturas da obra previas á eclosión do novo paradigma poscolonial, coas radicais diferenzas que xurdirán na percepción dos conflitos que latexan na obra. O texto preséntase como unha reflexión sobre o carácter dobremente ilusorio da arte, a súa diferenciación da verdade relixiosa e, a un tempo, unha discusión sobre o maniqueísmo da obra shakespeariana entre as dicotomías ben/mal, espírito/corpo. Dentro deste mesmo xogo de oposicións, Ariel e Calibán aparecen como dous personaxes contrapostos e imposíbeis de existir o un sen o outro –representando, respectivamente, a personificación do espírito e da natureza– do mesmo xeito en que o serán, na obra de Aimé Césaire, pero con respecto a coordenadas de oposición ben diferentes. É unha mostra de que, á marxe da clave hermenéutica empregada, a oposición entre os dous personaxes é un trazo estrutural da obra. E de cara ao que será a revisión de *The Tempest* dende os presupostos do poscolonialismo, cómpre deterse nunha pasaxe da intervención de Calibán. Este increpa a Shakespeare por telo introducido na súa obra, a el, o unico personaxe ao que a Musa “will not under any circumstances stand”, “the child of unrectored chaos”, “the represented principle of not sympathising, not associating, not amusing” (Auden, 1968). Trátase dun personaxe fronteirizo, nos límites da convención narrativa, unha interrupción monstruosa na historia poética de occidente. Deste xeito, unha das últimas grandes lecturas que do mito calibanesco xurdiron dende a metrópole resulta unha especie de ponte, de preaviso, do que é o status, sempre marxinado e case expulsado, de Calibán.

The Tempest e a literatura na era poscolonial

Até o de agora vimos observando a evolución da historia das lecturas de *The Tempest* e as súas reescrituras, sempre dende unha perspectiva compracida co feito colonial. Pero isto axiña cambiará.

Non moito despois de que Renan escribise *Calibán e L'eau de Jouvence*, José Martí, dende Cuba, reclamaba a identificación do pobo americano con Calibán. Facíao como toma de posición en resposta a visións como a do uruguaio José Enrique Rodò, que identificaba a causa das ex-colonias españolas

de América con Ariel, como colaboradoras do novo amo: os EUA. É interesante a figura deste último e o plan que deixou trazado no seu ensaio *Ariel*. Cando Rodò le a peza de Shakespeare, parte dunha concepción europeísta do que debe ser América: o novo fogar da Razón –e, de feito, a recorrencia ao símil do “milagro griego” é constante. Rodò leu *The Tempest* como un habitante da Europa colonial e imperialista, entusiasmado na perpetuación do proxecto ilustrado como o estaba tamén o seu coetáneo –e de ideas declaradamente similares– Rubén Darío; como resultado, Calibán parécelle un personaxe inaceptábel: “Invoco a ARIEL como mi numen”. Máis aínda, a súa posición ideolóxica aparece declarada cando cita unha das súas *auctoritates* preferidas: “Leed a Renan, aquellos de vosotros que lo ignoréis todavía, y habréis de amarle como yo” (Rodò, 1910).

A eclosión de literatura derivada de *The Tempest* ten lugar a partir da década de 1960, unha vez producido –ou *in fieri*, segundo o caso– o proceso de descolonización na posguerra mundial. É entón cando un gran número de autores volverán os seus ollos a esta obra de Shakespeare:

En 1969, y de manera harto significativa, Calibán será asumido con orgullo como nuestro símbolo por tres escritores antillanos, cada uno de los cuales se expresa en una de las grandes lenguas coloniales del Caribe. Con independencia uno de otro, ese año publican el martiniqueño Aimé Césaire su obra de teatro, en francés, *Una tempestad. Adaptación de “La tempestad” de Shakespeare para un teatro negro*; el barbadiense Edward Brathwaite, su libro de poemas en inglés *Islas*, entre los cuales hay uno dedicado a “Calibán”, y el autor de estas líneas, su ensayo en español “Cuba hasta Fidel”, en que se habla de nuestra identificación con Calibán (Fernández Retamar, 1995).

109

É destacábel o feito de que a meirande parte destes autores proceden do contorno do Caribe: Aimé Césaire, martiniqueño; Roberto Fernández Retamar, cubano; George Lamming e Edward Brathwaite, barbadienses. Téñense proposto algunhas razóns máis ou menos discutíbeis para isto, e principalmente a insularidade como factor condicionante común en *The Tempest*. Pero podemos considerar tamén o feito influínte de que fose un cubano, José Martí, senón o primeiro, polo menos quen máis popularizou a identificación de Calibán coa situación das novas nacións.

As obras xa citadas podemos engadir algúns textos como o artigo do keniaita James Nggui, “África e a descolonización cultural” (1971), ou o de Paul

Brown, que citamos máis arriba, “This thing of darkness I aknowledge mine, *The Tempest* and the discourse on colonialism”. Nestas obras, a figura de Calibán recóllese a modo de icono de resistencia. Algo semellante sucede nos libros de poemas de Brathwaite, *Islands*, e de David Dabydeen, *Coolie Oddysey* –no que se recollen dous poemas titulados “Calibán” e “Miranda”. Pero sen dúbida, a obra que reescribe a Shakespeare de modo máis estreito e directo é a do antillano Aimé Césaire: *Une tempête*. Á análise deste texto dedicaremos un lugar de preferencia.

Une tempête: Aimé Césaire e a négritude

110

Todo comezou no período de entreguerras. Entre o 20 de novembro de 1931 e o 20 de abril de 1932 publicábase en París a *Révue du monde noir*. Entre os membros da redacción atopábanse o antillano Aimé Césaire e outros escritores como Léopold Sédar Senghor ou Léon Gontran Damas. A publicación, nacida na estela da *Harlem Renaissance* que se desenvolvera no outro lado do Atlántico, desembocaría noutros proxectos apegados ao marxismo e ao surrealismo, para finalmente culminar na publicación de *L'étudiant noir*, onde se rexeitaban estas correntes en beneficio duns principios de construción diferenciais da identidade negra. Tres factores resultan determinantes na formulación dunha defensa antropolóxica do negro: a difusión do relativismo –coa súa negación dos valores positivos ou negativos dunhas culturas respecto das outras–, as teorías de Lévy-Bruhl acerca da oposición *intuición africana / razón europea*, e o postulado da existencia dunha historia e dunha civilización africanas. A *négritude* remataría así por reivindicar aqueles trazos que secularmente tiñan sido asignados aos negros, desprovéndoo da súa connotación negativa: ritmo, sensualismo, irracionalidade e tendencia cara á comprensión global fronte á analítica (Neri, 2002). Deste xeito, na apropiación do prexuízo habitaba a senda da contestación. Trátase do xurdimento de “une conscience noire créatrice d'une esthétique particulière” (Moura, 2001) mediante a aceptación das representacións imaxolóxicas de orixe occidental na construción dunha autorrepresentación que hoxe semella exotizante. A xustificación antropolóxica dos presupostos da *négritude* era tan pouco clara como a de Renan e os pensadores occidentais do século XIX.

Aimé Césaire, con matices e diferenzas, defendería estes principios ao longo da súa obra. Trátase dun feito perceptíbel na peza teatral que nos ocupa,

e que representa un fito na historia dos enfrontamentos e discusións entre as novas literaturas e a tradición europea. *Une tempête. D'après "La Tempête" de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre* foi estreada en Túnez, Avignon e París en 1969, cando as consecuencias culturais do proceso descolonizador estaban no seu momento de eclosión e se sentía máis ca nunca a necesidade de atopar un lugar para as literaturas emerxentes das sociedades emancipadas.

Trátase dunha contraescritura¹² que se cinxe de modo estreito ao texto orixinal¹³, operando sobre el sen modificar a meirande parte de estruturas e principios formais. Se lembramos a Roland Barthes cando afirmaba que "tout texte est un intertexte" (Barthes, 1978), no caso da contraescritura o carácter de escrita en segundo grao convértese nunha clave hermenéutica primordial e definitiva –pois un texto só é contraescritura respecto doutro texto, corrente ou tradición literaria. A contraescritura establécese así como forma vicaria e de resistencia: ten lugar unha inversión xerárquica que se proxecta no texto secundario –aquele que chamamos contraescritura– como tematización do que era marxinal no texto primario, quedando na marxe aquilo que neste era central. É un xogo de inversións, de desprazamentos da representación –de contrarrepresentación– que serve a un proceso de deconstrución das relacións de poder e coñecemento estabelecidas de modo hexemónico. Tomando prestada a denominación de Jean Marc Moura (Moura, 1997), poderíamos falar dunha *esthétique de la résistance* como modo de creación textual fundado a partir dun desprazamento epistemolóxico operado no interior da obra, de xeito que "a tecnoloxía e as ferramentas de representación" do texto primario serven á construción dun fenómeno textual secundario, diferenciado daquel de base polo lugar de enunciación e o modo de percepción e representación da realidade, que provoca un cuestionamiento dos presupostos implícitos da obra contraescrita.

III

¹² M^o José Vega describe a noción de *contraescritura* como un tipo de reescritura que opera sobre textos xa existentes mediante un desprazamento no eixo da representación, constituíndose en fenómenos de *resistencia textual* (Vega, 2003).

¹³ É importante sinalar que esta contraescritura de *The Tempest* non só parte do texto shakespeariano para a súa conformación, senón que conta con outra fonte imprescindible no *Calibán* de Ernest Renan, sendo esta unha obra onde o colonialismo aparece dun xeito moito máis explícito que no autor inglés. Os ecos aprécianse xa dende a narración de Próspero a Miranda, cando insire o motivo da súa reclusión a mans da Inquisición por ter proposto a existencia de terras ao oeste do mar. Ademais, algúns dos aspectos máis duramente invertidos no texto de Césaire teñen como fonte directa esta obra. Por citar un exemplo, a insistencia que fai Ariel a Calibán no comezo da obra acerca da "alta misión" do seu amo como vicario da divindade na terra, ten a súa contrapartida en *Une tempête* en forma de recriminacións de Calibán a Próspero ("Ta vocación est de m'enmerder") e tal vez no vocativo co que se dirixe a Ariel ("Éxécuteur des hautes pensées du maître").

Que caracteriza ao ámbito de recepción/produción colonial no intre de contraescribir unha obra ou tradición metropolitana? O primeiro aspecto importante é o *lugar* do escritor. Aceptemos que a contraescritura xorde como produto da lectura dunha obra concreta na que o lector non acepta algún dos presupostos implícitos sobre os que esta se constrúe. Agora pensemos que a produción literaria metropolitana está marcada por un lector implícito que, lonxe de situarse na neutralidade, está marcado con trazas concretas de raza e cultura: branco e occidental, ou iso como mínimo –pois o factor relixioso adoita ser primordial; pensemos en caracterizacións de grupo como o WASP ou *white anglo-saxon protestant*. Se formulamos unha hipótese de lectura que modifique algunha destas variábeis –tal como sucede cando un lector do lado dos “outros”, dos colonizados, como aquí Aimé Césaire, afronta a lectura dunha obra metropolitana– obteremos un conflito pragmático dende o momento en que o lector empírico se sente incapaz de confluír co lector implícito –ou faino renunciando a si mesmo, como no caso, por exemplo, dos lectores negros que interiorizan a identificación cun lector implícito que asume as categorías de discriminación racial cara á poboación da etnia á que eles mesmos pertencen. Deste xeito, o lugar do escritor das antigas colonias proporciónalle unha relación particular coa tradición occidental, que secularmente o marcou como “o outro”, e polo tanto a súa escrita orientarase conforme a certos parámetros de deconstrución das relacións de interacción entre colonizador e colonizado.

Se isto é o que ocorre a nivel pragmático, a propia significación da obra continúa a derruír as expectativas do lector; a contraescritura terá que producir unha *ruptura das representacións*: un contrapunto a aquela visión compracida no feito colonial que figura como elemento latente da tradición occidental, asumida por uns, non captada por outros, e que expulsa do texto os membros alleos a esta tradición –recordemos, unha vez invertida a situación, un Jean Paul Sartre arrepiado ao non atoparse no lector implícito dos textos de Frantz Fanon. A crise comunicativa que xorde no texto metropolitano resólvese na creación dunha nova obra, onde o lector implícito asuma o perfil do colonizado, e onde teña lugar unha traslación do foco de identificación lector-personaxe dende o personaxe-colonizador até o personaxe-colonizado, nunha polarización inversa do eixo de *simpatía*. Non unha vinganza, pero si a reescritura dunha *historia* secularmente inmovilizada no bando do colonizador ou, noutra feliz expresión, a devolución da mirada.

Este tipo de contraescritura parte da tradición metropolitana, servíndose dunha obra canónica desta tradición –Shakespeare, nin máis nin menos. Deste xeito creáse unha subversión dentro dese canon, invádese o seu propio campo discursivo, cuestiónase de modo frontal, e así establécese como unha ferramenta de discusión do eurotropicalismo dominante non só na propia Europa, senón nas culturas liberadas da antiga invasión europea, con esa relación de amor e odio, de identidade e alteridade cara á cultura das antigas potencias colonizadoras. Procédese a unha restructuración das realidades europeas; é, en definitiva, un cambio de perspectiva proxectado sobre un texto anterior e que dá forma ao novo. En palabras de Jean Marc Moura, “la transgression, le jeu, la déconstruction des codes européens tels qu’ils se sont affirmés dans la culture concernée” (Moura, 2001).

En fin, como responde *Une tempête* aos parámetros que vimos de establecer no que respecta á súa relación co texto shakespeariano? Polo pronto, mantense o xénero teatral, e redúcense os cinco actos orixinais a tres. A condición da reescritura estrita confírmase xa na lista de *dramatis personae*: “Personnages: Ceux de Shakespeare” (Césaire, 1998). Así de sinxelo: os personaxes son os da obra de Shakespeare, que o receptor debe coñecer, a menos que se conforme cunha lectura da obra á marxe do seu carácter marcadamente contestatario –o cal non só é posíbel, senón que debe ser tido en conta na análise do texto. Porén, Césaire complementa esta declaración de fidelidade ao texto primario con “deux précisions supplémentaires” e “une addition”. As precisións son moi explícitas da clave hermenéutica suxerida: Ariel é un “esclave, ethniquement un mulâtre”, mentres que o Calibán *overdetermined*, confuso na súa configuración externa, é agora claramente un “esclave nègre”. Deste modo, concretizáronse certas lagoas de indeterminación que presentaba *The Tempest*. A adición é “Eshu, dieu-diable nègre”, carácter representativo do espírito negro proclamado polo movemento da *négritude*. A acoutación espacial alónxanos daquel ámbito pastoril que disimulaba a tensa relación entre Próspero e Calibán, e vólvese agora en “Athmosphère de Psychodrame”. O texto base devén nun xeito de estrutura maleábel sobre a que se operan certos cambios de matiz que non fan senón definir o que antes era confuso, concretando, agora si, nun ambiente de relacións coloniais, o que se presentaba como unha relación de tipo indeterminado. Noutras palabras, trátase da imposición dunha hipótese de lectura: reescíbese *The Tempest* segundo foi entendida dende a crítica poscolonial.

Xa na narración de Próspero a Miranda en I, 2 aparece declarada a empresa colonial: “Ces terres qui depuis des siècles sont promises à l’homme, et que je commençais mes préparatifs pour en prendre possession, (...) cet empire à naître” (Césaire, 1998: 20).

A misión providencial do home –naturalmente, o home branco–, o imperio nacente, son lugares comúns do discurso imperialista –moi explícitos, por certo, en Renan– que aparecen alí onde en Shakespeare non había máis que a chegada accidental a unha illa previamente descoñecida. O discurso atlántico impoñe definitivamente sobre o discurso mediterráneo, ao tempo que as alusións veladas dan paso a declaracións de principios que se integran na tradición do colonialismo occidental.

114

A primeira intervención de Calibán é definitoria do novo contexto; ao ser chamado por Próspero, responde “Uhuru!”. Trátase do berro de liberdade en swahili que deviu en clave internacional da liberación das ex-colonias africanas na década de 1960 (Vega, 2003). Iso basta para que Próspero lle reprenda a súa “langage barbare” e o defina como “une bête brute que j’ai éduquée, formée, que j’ai tirée de l’animalité qui l’engangue encore de toute part”. O argumento da misión educadora, que xa resultaba problemático en Shakespeare, recibe aquí unha contestación demoledora de Calibán: “Tu ne m’as rien appris du tout. Sauf, bien sûr a baragoigner ton langage pour comprendre tes ordres (...) Quant à ta science, est-ce que tu me l’as jamais apprise, toi?”. Trátase do primeiro signo da *contestation*, neste caso proxectada na declaración do carácter falaz da misión educadora: unha educación orientada a obter man de obra capaz de comprender ordes, pero que nin por asomo poida competir co colonizador; o dominado aprende a farfullar na lingua do dominante, pero nunca a dominala; aprende a colaborar na súa ciencia/maxia, pero a empregala, xamais. Como un fillo repudiado de Prometeo, Calibán non accede completamente ao dominio dos signos.

O segundo signo da *contestation* aparece nun motivo moi relacionado con este: a suposta necesidade que ten o colonizado do poder paternalista do colonizador: “Sans moi, que serais tu?” E responde Calibán: “Sans toi? Mais tout simplement le roi! Le roi de l’île! Le roi de mon île que je tiens de Sycorax, ma mère”. O tema da usurpación aflora no proceso de negación da necesidade do paternalismo. Trátase dese intre do pasado, o momento cero da colonización, un lugar de non retorno que aparece como unha lagoa no discurso

dominante e que Calibán porá en cuestión ao longo das súas intervencións. O momento do trauma e a creación dun *lieu de mémoire* focalizado no centro neurálxico da historia que, convertido en presente perpetuo, viola as leis desta por medio da reformulación da narración histórica como un percurso circular ao seu redor¹⁴. Formulando de xeito inverso o aspecto da dependencia, Calibán engade: “Qu’aurais tu fait sans moi, dans cette contrée inconnue? Ingrat! Je t’ai appris les arbres, les fruits, les oiseaux, les saisons”. A relación de dependencia do colonizado para co colonizador transfórmase así, como mínimo, nunha conexión de interdependencia onde se reclama a importancia da adaptación ao medio, da identificación coa natureza, no que representa un tema potenciado pola reescritura de Césaire e, como xa temos visto, crucial no ideario da *négritude*, por oposición á “cegueira racional” europea. Non en van foi este autor quen escribira, no *Discours sur le colonialisme*: “L’idée, la mouche importune” (Césaire, 1955).

O fenómeno da usurpación aparece formulado nunha das intervencións máis destacadas de Calibán:

Y a que Calibán n’est pas mon nom. C’est simple! (...) C’est le sobriquet dont ta haine m’a affublé et dont chaque rappel m’insulte. (...) Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait l’homme sans nom. Plus exactement, l’homme dont on a volé le nom. (...) Le fait fondamental, que tu m’as tout volé et jusqu’à mon identité. Uhuru! (Césaire, 1998: 28).

115

A colonización exprésase aquí como unha experiencia de desposesión; unha desposesión que non afecta só ao aspecto territorial, senón que anula a identidade do colonizado, converténdoo nun experimento de alienación radical: trátase dunha fábrica de non-persoas, onde o colonizado devén nunha marioneta carente de nome, de liberdade e de calquera dereito; a designación de Calibán como un feito de anomia absoluta. Fronte á versión que ofrece Próspero dunha humanización que parte da orixe animal por el postulada, o que realmente atopamos é un proceso polo que o ser humano se ve reducido á simple existencia biolóxica, por demais orientada a ser man de obra anónima; atopamos entón unha noción de humanidade fundada no límite, nunha especie de estado de crise no que se cuestiona o status ontolóxico do colonizado e a súa dignidade persoal. “Es el hombre privado de toda

¹⁴ A este respecto, *vid.* Agamben (2002) e Hutcheon (2002).

Würde, de toda dignidad, simplemente hombre, y precisamente por ello, no-hombre” (Agamben, 2002); é a conclusión que extrae Giorgio Agamben sobre o experimento de deshumanización realizado no campo de Auschwitz polo III Reich; as concomitancias lémbrennos a Aimé Césaire cando escribe que o nazismo resulta “d’avoir appliqué à l’Europe des procédés colonialistes dont ne relevaient jusqu’ici que les Arabes d’Algérie, les coolies de l’Inde et les nègres d’Afrique”. A civilización europea amósase entón como unha construción que porta en si o mal supremo: “Hitler l’habite, qu’Hitler est son démon”. Non cómpre aquí debater a pertinencia da asimilación que fai Aimé Césaire entre a barbarie dos campos de concentración e a dos territorios colonizados; de calquera xeito, aos efectos de *Une tempête* parece claro que se trata da mesma anulación do oprimido, ou o que é o mesmo, a expulsión deste da esfera da súa dignidade humana. O desenvolvemento da obra, non obstante, derrúe este proxecto de degradación: Calibán, resulta obvio, non foi un experimento satisfactorio; mesmo é a mostra da irrealizabilidade da teoría en cuestión, pois a resistencia do oprimido acabará por triunfar, e a educación recibida, que xa o Calibán de Shakespeare empregaba para maldicir a Próspero, será agora unha chave que, usada con fins diferentes aos previstos por este, rematará por dotar a Calibán do lugar perdido que lle corresponde na illa.

116

Outro aspecto potenciado na contraescritura de Césaire é a bifurcación que ten lugar no camiño empregado para acadar a liberdade por parte de Ariel e Calibán. O momento central no que se desenvolve esta dicotomía é o diálogo entre os dous personaxes en II, I: entón ponse de manifesto a posición de ambos os dous como escravos de Próspero desexosos de obter a liberdade; pero, como di Ariel, “Tous deux nous voulons la liberté, seules nos méthodes différent”. Ariel, en efecto, é unha vez máis a icona da vía pacífica e colaboracionista: “À quoi te sert de lutter?” pregunta a Calibán. Confía nunha liberación a medio prazo, oposta ao “Freedom now” que proclama o escravo negro, e ante todo, o seu proxecto resúmese en *cambiar a Próspero*: cando este comprenda o seu erro e teña conciencia del, poderán formar entre os tres unha sociedade. Pero para que en Próspero poida nacer esa conciencia, responde Calibán, “autant se mettre devant une pierre et attendre qu’il lui pousse des fleurs”. Desenvólvese unha dialéctica entre o recurso á violencia e a obediencia como vía de redención:

ARIEL: Je ne crois pas à la violence.

CAL: À quoi crois tu donc? À la lâcheté? À la démission? À la gémulation?
(Césaire, 1998: 37).

No decorrer da historia, Ariel acabará por ocupar unha posición que o identifica máis co propio Próspero que con Calibán: ambos exclamarán, de modo idéntico, un “Pauvre Calibán, tu vas a ta perte!”, que sinala a confluencia no lado do poder de ambas as personalidades, ao tempo que resulta irónico á luz do desenlace. Porque cando Próspero se amose disposto a liberar a Calibán, este rebelarase contra a condescendencia do seu amo, contra ese paternalismo que só agocha desprezo baixo unha pomposa retórica de afecto. O monólogo de Calibán é unha dura réplica a Próspero, onde aparece explícita por vez primeira a resistencia á imposición da imaxe do “outro” por parte do colonizador:

Et tu m’as tellement menti,
menti sur le monde, menti sur moi-même,
que tu as fini pour m’imposer
une image de moi-même:
un sous-developpé, comme tu dis,
un sous capable,
voilà comme tu m’as obligé à me voir,
et cette image, je la hais! Et elle est fausse!
Mais maintenant, je te connais, vieux cancer,
et je me connais aussi! (...)
(Césaire, 1998: 88).

117

Calibán resístese a interiorizar a máscara que Próspero lle ten asignado. O colonizador aparece como un demiúrigo que impón unha *Weltanschauung* e administra a súa propia configuración dos individuos, obrigando a estes a asumila e a verse no espello distorsionado que se lles tende. E por fin xorde a posibilidade de que sexa Calibán o que xulgue e poida devolver a mirada a Próspero, nunha obra que non trata doutra cousa senón de narrar o feito colonial, pero desta vez dende o punto de vista dos colonizados e para os colonizados; en palabras de Wole Soyinka, “the process of a self-apprehension” —e fronte á cita de Marx que abre *Orientalism*. Próspero pasou de suxeito a obxecto da visión; o monólogo de Calibán é unha declaración a posteriori do que é *Une tempête* no marco da historia literaria: a resposta dos oprimidos, *les damnés de la terre*.

Non obstante, Próspero non é un bo perdedor, e decide quedar na illa en lugar de acudir coa súa filla Miranda a Europa; todo isto co obxectivo de seguir exercendo o seu dominio sobre Calibán: é a consecución definitiva do coloni-

zador que converte a dominación no seu *leitmotiv*. O final da obra, pola contra, amosa un Próspero desolado, buscando infrutuosamente a axuda dun Calibán que é por fin libre polos seus propios méritos e que vive na súa illa, na perfecta harmonía coa natureza proclamada pola *négritude*. O colonizador, aquí un xeito de símbolo de Europa, fabricou o seu propio verdugo, nunha analoxía co proceso de desaparición do imperio romano de Occidente que Aimé Césaire xa enunciara no seu *Discours sur le colonialisme*. Trátase dunha Europa caracterizada, xa nesa obra, como civilización moribunda, incapaz de resolver os seus propios problemas, e por demais, unha empresa inxustificada. “L’Europe est moralement, spirituellement indéfendable”.

Conclusiones e propostas derradeiras

118

Temos visto o xeito en que a contraescritura de Aimé Césaire estrutura unha resposta secularmente aprazada. Unha resposta que nos permite ver, por fin, a diferente consideración dun mesmo arquivo literario –o occidental– dende a mesmidade e dende a outridade. Pero, cales son os puntos débiles da posición de Aimé Césaire? Coidamos que varios. En primeiro lugar, a obra transloce o dubidoso ideario da *négritude* e certos males de época que hoxe en día non se deberían cometer novamente. A codificación dun pasado precolonial como Idade de Ouro –nunha analoxía coa consideración, na antropoloxía clásica, da infancia como un *illo tempore* separado da temporalidade presente e incisiva por unha fractura de non retorno que constrúe un metarrelato de coordenadas fundacionais e anteriores a unha *caída*– parece máis unha volta a Rousseau que un avance. Certamente, a Idade de Ouro é un espazo mitolóxico que ten pouco que ver coa situación dos pobos colonizados no tempo anterior á invasión. Polo tanto, consideramos que a escritura poscolonial –e coñecemos a problemática que porta en si o afán totalizador deste termo– non debería ser un canto ao paraíso precolonial, senón que debería trazar unha liña oblicua sobre o intre do *trauma*, de xeito que sexa posíbel o establecemento dunha tradición descolonizada e propia que non esqueza, non obstante, o especial *status* sociocultural destes sistemas literarios¹⁵, designados coa marca do presente perpetuo que representa o intre de disolución da temporalidade habitual suposto polo trauma colonial.

¹⁵ Vid. Hutcheon (2002) e as súas consideracións sobre o que chama “An aftermath writing”.

E no que respecta ás relacións intersistémicas na creación dun pensamento e unha cultura poscoloniais, parece obvio que as posicións de Frantz Fanon sobre a necesidade dun nacionalismo anticolonial foron cedendo lugar á reivindicación dunha nova espacialidade baseada na hibridación e a reciprocidade e o recoñecemento desta, mediante a demolición das fronteiras de exclusión en favor de puntos de negociación e, en definitiva, ao establecemento dunha rede cultural de “in-between spaces” (Hutcheon, 2002) que remate dunha vez por todas coa traza espectral que deixaron tras de si cinco séculos de relacións coloniais, destrución e negación cultural. A vitoria de Calibán fronte a Próspero, fronte a unha Europa que xa non ten “espíritos que a obedezan, nin artes para encantar” (Shakespeare, 1997).

Javier Patiño Loira

Universidade de Santiago de Compostela

Bibliografía citada

119

- Agamben, Giorgio. 2002. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos.
- Auden, Wystan Hugh. 1968. *Collected Longer Poems*. Londres: Faber and Faber.
- Barker, Francis & Peter Hulme. 1985. “Nymphs and reapers heavily vanish: The Discursive Con-Texts of *The Tempest*”, en *Alternative Shakespeares*. Methuen. Londres & Nova York: Ed. John Drakakis.
- Barthes, Roland. 1978. “Théorie du texte”, *Encyclopedia Universalis France*.
- Bhabha, Homi K. 2004. *The Location of Culture*. Nova York: Routledge Classics.
- Brathwaite, Edward. 1969. *Islands*. Londres.
- Brown, Paul. 1985. “This thing of darkness I acknowledge mine: *The tempest* and the Discourse of Colonialism”, en *Political Shakespeare: New Essays on Cultural Materialism* (eds. Jonathan Dollymore e Alan Sinfield). Manchester:
- Casas, Bartolomé de las. 1999. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Castalia.

- Césaire, Aimé. 1955. *Discours sur le colonialisme*. París: Présence Africaine.
- 1998. *Une tempête. D'après "La tempête" de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. París: Éditions du Seuil.
- Dabydeen, David. 1988. *Coolie Odyssey*. Coventry: Hansib Publishing.
- Hulme, Peter. 1986. *Colonial encounters: Europe and the Caribbean*. Londres: Routledge.
- Fernández Retamar, Roberto. 1995. *Calibán; contra la leyenda negra*. Lleida: Edicions de la Universitat.
- Hutcheon, Linda e Mario Valdés (coords.). 2002. "Rethinking the National Model", en *Rethinking Literary History*. Nova York: Oxford University Press.
- Lamming, George. 1992. *The pleasures of exile*. Ann Arbor Paperbacks. The University of Michigan Press.
- Lévi-Strauss. 1955. *Tristes Tropiques*. París: Plon.
- Mignolo, Walter. 1995. *The Dark Side of the Renaissance*. The University of Michigan Press.
- 120 Moura, Jean Marc. 1997. "Francophonie et critique postcoloniale", en *Revue de Littérature Comparée*, 281.1, pp. 59-87.
- Moura, Jean Marc. 2001. "Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophon", en *Littératures postcoloniales et Francophonie. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle / textes réunis par Jean Bessière et Jean Marc Moura*. París: Honoré Champion.
- Neri, Francesca. 2002. "Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización", en *Introducción a la literatura comparada* (coord. Armando Gnisci). Barcelona: Crítica.
- Renan, Ernest. 1984. *Caliban e L'eau de Juvence*, en *Histoire et parole: oeuvres diverses*. París: Robert Laffont.
- Rodò, José Enrique. 1910. *Ariel*. Montevideo: José M^a Serrano.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. Nova York: Vintage.
- Shakespeare, William. 1997. *The Norton Shakespeare*. Nova York: W. Norton.
- Vega, M^a José. 2003. *Imperios de papel: Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.