

**LA TEMPESTAD DE SHAKESPEARE EN LA CONSTRUCCIÓN  
DE LA IDENTIDAD SUDAMERICANA EN EL SIGLO XX.  
EL ARIEL (1900), DE J.E. RODÓ, E INGLATERRA,  
UNA FÁBULA (1999), DE L. BRIZUELA**

Malvina Aparicio\*  
Susana Biasi\*\*

**Resumen:** Con motivo del Bicentenario y dentro del fenómeno de la globalización, se produce un cuestionamiento generalizado sobre el concepto de identidad y específicamente sobre la naturaleza de la identidad argentina e iberoamericana. A más de 400 años de la primera representación de *The Tempest*, de W. Shakespeare, el poeta que definiera la identidad cultural británica, esta situación se presenta como una feliz conjunción para examinar, dentro de nuestro campo de estudios, las relaciones intertextuales entre dicha obra y algunas producciones en español y en inglés que problematizaron estos temas con el objetivo de identificar las percepciones que se integraron al imaginario colectivo rioplatense. A tales fines se investigaron fuentes tales como Roberto Fernández Retamar, Isak Dinesen, Bruce Chatwin, Lucas Bridges, entrevistas periodísticas y personales (Leopoldo Brizuela), entre otros. Se cotejaron diversas ediciones y dramatizaciones de la obra shakespeariana y se leyó a Rodó y a Brizuela en su contexto epocal con miras a comparar prácticas discursivas desde una perspectiva poscolonial. Asimismo, se atendió

---

\* Doctora en Lenguas Modernas por la Universidad del Salvador y Profesora en Lengua y Literatura Inglesa por la Universidad Nacional de La Plata. Realizó estudios de posgrado en las Universidades de Oxford, de Birmingham (Stratford-upon-Avon), de Londres y en la Universidad de París (Sorbona I). Profesora Emérita de Literatura Inglesa en la USAL y Titular de Literaturas Poscoloniales en la Universidad Católica Argentina. Directora del grupo interdisciplinario de Investigación en Lengua Inglesa de la USAL (Shakespeare). Miembro del Centro de Narratología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: malvina.aparicio@gmail.com

\*\* Magíster en Integración Latinoamericana por la Universidad Nacional de La Plata, Profesora en Historia por la Universidad de Buenos Aires y Traductora Pública de Inglés por la Universidad del Salvador (USAL). Profesora emérita de Historia en la Facultad de Historia, Geografía y Turismo y en la Escuela de Lenguas Modernas (USAL). Investigadora principal del grupo interdisciplinario de Investigación en Lengua Inglesa de la USAL (Shakespeare). Correo electrónico: susana.biasi@fibertel.com.ar

*Gramma*, XXVI, 55 (2015), pp. 17-31.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

a la evolución de la figura/concepto «Ariel» en ambos textos para determinar su valor en modelos educativos en transición.

**Palabras clave:** Identidad, Intertexto, Poscolonial, Educación, Discurso.

**Abstract:** *The Argentine and other Bicentennial celebratory events in our Iberoamerican world have prompted a generalized challenge of the concept and meaning of the so-called «american» identity. Shakespeare, the poet that has for a long time defined British cultural identity, in his last play The Tempest seems to provide a wonderful opportunity to examine the impact that his genius caused on the intellectuals that chose to reflect on the problems and issues arising from the complexity of reality all along the XX century within the framework of globalization. In this paper we have sought to single out intertextual relationships between the shakespearean play and some productions in English and Spanish with a view to identify perceptions that were later to enter the collective imaginary of our societies. To such ends we have dwelt on such sources as Roberto Fernandez Retamar, Isak Dinesen, Bruce Chatwin, Lucas Bridges, press & personal interviews (Leopoldo Brizuela) as well. Different editions and performances were explored and both Rodo and Brizuela were read in context with a view to compare their discursive practices from a post-colonial perspective. The development of the figure/concept «Ariel» in both texts was studied in order to ascertain its interest in changing educational models.*

**Keywords:** *Identity, Intertextual, Post-colonial, Education, Discourse.*

*deja ahora que la luz de Shakespeare  
ilumine tu propia zona de sombra  
Leopoldo Brizuela, Inglaterra, una fábula*

## I

El objetivo de nuestra investigación consistió en examinar, desde la doble perspectiva histórico-literaria, las relaciones intertextuales entre *The Tempest* (1611) y algunas producciones —*Ariel* (1900) de J. E. Rodó, uruguayo, e *Inglaterra, una Fábula* (1999), de Leopoldo Brizuela, argentino— que problematizaron cuestiones relativas a la identidad de nuestras sociedades, con el fin de localizar percepciones que se integraron al imaginario colectivo de nuestra región.

El ensayo de Rodó supone un lector ideal joven que se prepara intelectualmente para la dirigencia del futuro y que se modela sobre Ariel, interpretado como un discípulo de Próspero, de rasgos grecolatinos. La novela de Brizuela, por su parte, conecta fenómenos, sucesos, textos icónicos de la cultura occidental, lugares y personajes donde lo real y lo ficticio se integran en formas que requieren de un pormenorizado estudio de fuentes como primer paso para su resignificación dentro del nuevo texto.

La conclusión intenta determinar cómo Shakespeare, especialmente en *The Tempest*, contribuye a la construcción de sentido de estos textos desde una perspectiva postcolonial, y cuál podría ser ese sentido para nosotros en nuestro tiempo y lugar.

## II

Con motivo del Bicentenario y dentro del fenómeno de la globalización, se produce un cuestionamiento generalizado sobre el concepto de identidad y sobre la naturaleza de la identidad argentina e iberoamericana. A las puertas de la celebración de los 400 años de la primera representación de *The Tempest* de William Shakespeare, el poeta que definiera la identidad cultural británica, esta situación se presenta como una feliz conjunción para examinar, dentro de nuestro campo de estudios, las relaciones intertextuales entre dicha obra y algunas producciones en castellano que problematizaron estos temas, con el fin de identificar las percepciones que se integraron al imaginario colectivo

De tal modo, hemos leído comparativamente *The Tempest*, el ensayo de José Enrique Rodó *Ariel* (1900) y la novela de Leopoldo Brizuela *Inglaterra, una Fábula* (1999), tanto desde la perspectiva de la escritura y sus características genéricas cuanto de la perspectiva histórica que delimita el ámbito temporal de su emergencia. Por medio del rescate de textos fundantes de nuestra cultura, nos unimos al espíritu de búsqueda y de renovación iniciados con el cambio de siglo.

El estudio del texto de Shakespeare comporta un complejo procedimiento. Por una parte el acceso a diversas ediciones críticas de este, que responden a diversas épocas, diversas aproximaciones teóricas y, por lo tanto, a variantes de forma y fondo. El hecho de que Shakespeare sea no solamente un poeta, sino también un actor con un profundo sentido de lo dramático torna obligatoria la recurrencia a diversas concretizaciones de la obra (aquellas disponibles en nuestro medio).

La concretización de Ariel en escena es particularmente relevante porque ha sufrido cambios genéricos a lo largo de la historia de la representación dramática. Desde los tiempos de Shakespeare en que, como sabemos, los actores eran todos varones, hasta la llegada de las mujeres a escena, cuando se estableció una tradición teatral de dar el rol a un actor mujer. En la audiograbación de 1963 de Harper & Row NY, con Sir Michael Redgrave en el rol de Próspero, la fina vocecita femenina del personaje de Ariel es a veces difícil de distinguir de la del personaje de Miranda (Vanessa Redgrave). En las versiones de la BBC de los setenta y en la de una compañía de repertorio (Renaissance) estadounidense, con actores ingleses en los roles principales, se coincide en utilizar a un actor varón para Ariel. La división junguiana animus/anima que obra en el dúo Próspero/Ariel(a) desaparece de las modernas construcciones del personaje, las cuales se van politizando poco a poco. En la versión del Teatro Gral. San Martín de 2005, Alfredo Alcón proponía una multiplicación de Arieles; cuatro en traje de fajina, especie de «senderistas» a la orden del Che-Próspero, encarnado por él mismo.

La invisibilidad de Ariel es uno de los problemas que debe enfrentar la puesta en escena. Dicho problema resulta significativo en sí para la caracterización del personaje. En efecto, los espectadores pueden verlo actuar, oírlo cantar, dialogar, eventualmente discutir con Próspero, pero deben estar conscientes todo el tiempo de que, en realidad, nadie puede conocerlo o siquiera saber de él, solo su patrón.

Ariel, criatura súper eficiente, adaptable, confiable, resiente, sin embargo, su servidumbre y, como tal, discute con Próspero a la manera de Caliban y, como Caliban, es reprendido y amenazado en parecidos términos ofensivos. A diferencia de Caliban, sin embargo, tiene un lazo de gratitud con el patrón, que lo liberó de la esclavitud de la gente de Caliban, una esclavitud que aparecía como sin esperanza. Confía en el sentido de justicia de su patrón porque parece comprender el sistema de valores que rige la conducta de Próspero, por lo que se esfuerza en la creencia de que su trabajo finalmente redimirá su servidumbre. Al optar por Próspero, se apropia de una cultura que le brinda nuevas oportunidades. Aparece así como *el ser postcolonial*, integrado a una identidad que se pretende universal. En la perspectiva postcolonial, parece responder a las características de lo que se denomina el «intérprete», el que ocupa la posición intermedia, la posición imposible en la polaridad civilización/barbarie; el que está en la brecha.

En la simetría Caliban-Ariel anteriormente mencionada, Caliban toma, a la inversa de Ariel, solo lo negativo de la cultura invasora. El alcohol, la vulgaridad, el ansia de dominio, la holgazanería. No puede o no quiere procesar la experiencia/el conocimiento obtenido por el contacto con la cultura dominante. Querría revertir la situación al estado previo a la conquista, negando así el decurso histórico. Repite sin cesar el mismo comportamiento que lo llevó a su esclavitud original (Cf. su actitud hacia el bufón y el mayordomo, el mismo que observara con Próspero originariamente). El proceso independentista de las colonias del antiguo imperio británico en la segunda mitad del siglo XX indujo a examinar el rol de Caliban en la economía de la obra shakespeariana con mayor atención y a simpatizar con sus acciones y reclamos exasperados. De allí la proliferación de bibliografía que explicita posiciones teóricas variadas, reivindicatorias del personaje.

El objetivo inicial de nuestra investigación se centra en la lectura que hace el uruguayo J. E. Rodó de la obra shakespeariana elegida. En efecto, en 1900 publica su *Ariel*, ensayo de unas cien páginas donde refleja las incertidumbres que los intelectuales de su época en estas latitudes experimentaban frente al cambio de siglo. El imaginario de *La tempestad* seguirá provocando a Rodó todavía por algún tiempo ya que sus reflexiones en esa clave serán publicadas en dos tomos llamados *El mirador de Próspero*, edición madrileña de 1920 (Biblioteca Andrés Bello).

Nuestro interés apunta a rever la recepción de época de *La Tempestad*; asimismo a registrar el cambio de perspectivas que se produce de una vuelta de siglo a otra.

A tal fin, tomamos otro texto, también rioplatense, esta vez argentino, publicado en

1999 bajo el nombre de *Inglaterra, una fábula*, que alude directamente a la patria del Bardo. La vigorosa presencia de *La Tempestad* en nuestra literatura vuelve pertinente la curiosidad y el deseo de estudiar las razones y las raíces de tal vitalidad.

También nos hemos abierto a ecos y producciones que la obra ha suscitado en nuestra América multicultural, especialmente la obra ensayística del cubano Roberto Fernández-Reamar reunida en su libro *Todo Calibán* (2004). La misma forma parte de una generalizada toma de posición socio-política del último tercio del siglo veinte que lo va perfilando como el verdadero héroe/víctima de la obra, en contrapunto con Próspero, perdiendo así la simetría tradicional con Ariel, motivo por el cual ocupa un lugar marginal en nuestro escrutinio.

De las lecturas, visionados y debates de las obras mencionadas, rescatamos algunas respuestas idiosincrásicas. Con respecto a la lectura de *Ariel* (1900), la misma plantea de entrada dificultades de estilo. Poético, elaborado y con una retórica propia de la época, cargado de alusiones a veces oscuras, otras necesitadas de profusas explicaciones y extendidas glosas, se aparece a lectores contemporáneos como de difícil lectura. A la vez, el mismo estilo nos acerca a una época con la que no estamos familiarizados, pero que a partir del texto comenzamos a entender mejor. Los jóvenes que se embarcaron en su formación como investigadores a través de este proyecto lo encontraron atractivo y digno del esfuerzo que les exigía<sup>1</sup>. El hecho de que el ensayo, dedicado a «la juventud de América», tenga la estructura de una clase presidida por un Maestro que recuerda a Próspero y cuya «voz magistral» se revista de un tono cordial pero serio para dirigirse a sus discípulos virtuales, los eventuales lectores, lo tornan muy legible a pesar de las dificultades apuntadas anteriormente y estimulan, como un maestro real haría, a seguir esforzándose para recibir el mensaje que se emite.

El hipotexto shakespeariano se manifiesta desde el título y a través de la imagen que se describe de una figura alada que representa al personaje, de los libros que desde las paredes simbolizan la presencia de Próspero. Pero la lectura de Rodó toma la obra de Shakespeare como punto de partida para una apasionada exhortación a favor de una educación que proteja al hombre de la tentación utilitaria, lo fortalezca frente a los reclamos de su naturaleza que le mantienen esclavo de la misma, indiferente a las posibilidades que su humanidad le abre. Rodó aboga por un sistema de valores que fundamente la educación común, el gran desafío político de la época que las sociedades rioplatenses estaban afrontando con éxito. Esta educación conduce al sufragio universal al que, sin embargo, nuestro escritor mira con recelo debido a los «calibanes» que podrían, por el peso de su número, frustrar las perspectivas de desarrollo futuro de las jóvenes naciones. Al apelar de esta forma a los jóvenes, está exhortándolos a prepararse para ser dirigentes de esta nueva sociedad cuya identidad está en proceso de definición. Tomar conciencia de que dicha identidad será, al menos en parte, su decisión.

---

1 Silvina Barna; Marcelo Videtta; Marco Luccon; Ariana Araki.

Tal vez porque esta inquietud viene ya desde el hipotexto: lo educativo aparece muy marcado en *The Tempest* desde el primer acto, escena segunda, cuando dialogan Próspero y su hija: el rol del padre como maestro, la educación impartida a la hija y a Caliban, la valoración del maestro sobre su acción («Have I, thy schoolmaster, made thee more profit than other princesses can that have more time for vainer hours and tutors not so careful» [Shakespeare, 1962, p.21]. [«Yo, como tu maestro, te he dado más ventajas que las que han tenido otras princesas con horas perdidas y tutores no tan cuidadosos»]<sup>2</sup>); la valoración de uno de sus dos alumnos, tal como la sintetiza Caliban («You taught me language, and my profit on't is, I know now to curse» «The red plague rid you for learning me your language!» [Shakespeare, 1962, p.37]. [«Me enseñaste el lenguaje, y mi ventaja es, ahora sé maldecir...» «¡Maldito seas por enseñarme tu lenguaje!»]). El objeto del aprendizaje, tal como aparece en situación, es, pues, el lenguaje mismo. La referencia volverá en diversas oportunidades, como cuando Ferdinand diga de Miranda: «My language! Heavens» (Shakespeare, 1962, p. 41) [«¡Mi lengua! Cielos»]; o cuando Stephano, el mayordomo del rey de Nápoles, se asombre al ver/oir a Caliban por primera vez: «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?» (Shakespeare, 1962, p.79) [«Este es algún monstruo de la isla, con cuatro patas, y creo que tiene los temblores. ¿Dónde diablos habrá aprendido nuestra lengua?»]).

Para la época de Rodó los valores de la civilización occidental no estaban en tela de juicio como ahora y, por lo tanto, Ariel polarizaba la atención de los intelectuales.

Ariel crea o destruye a la señal del amo a quien reconoce como superior. Pero cuando hacia el final le observa a Próspero que el castigo/hechizo infligido a sus enemigos es tan poderoso que si ahora Próspero los viera, aun él se enternecería, Próspero le responde «¿realmente piensas eso, Espíritu?» en un tono tal que muestra a Ariel como un interlocutor en un diálogo igualitario:

*Ariel: Your charm so strongly works 'em  
That if you now beheld them, your affections  
Would become tender.*

*Prospero: Dost thou think so, Spirit?*

*Ariel: Mine would, sir, were I human* (Shakespeare, 1962, p.141. La cursiva es nuestra).

[Ariel: Tu hechizo sobre ellos es tan potente  
Que si tú ahora los vieras, tus sentimientos  
Se conmoverían.

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones son nuestras.

Próspero: Eso piensas, Espíritu?

Ariel: A mí me pasaría, si yo fuera humano].

Rodó, en Ariel, nos está proponiendo la integración a esa cultura dominante, simbolizada por los libros de Próspero y por la idealización de la cultura del Mediterráneo, vehiculizada en esta instancia por la colonización española.

En efecto, el gran debate de la época sobre la identidad reconoce diversas vertientes: por una parte, las clases patricias se ven amenazadas por las inmigraciones que, originariamente destinadas a las zonas rurales, se afincan en las grandes ciudades donde prosperan y desafían políticamente al orden tradicional. Por otro lado, el avance del imperialismo norteamericano crea una corriente reivindicatoria de las raíces hispanas que, socavadas durante todo el siglo XIX, parecen resurgir como alternativa válida en este debate. Rodó y los universitarios a quienes él está buscando inspirar necesitan encontrar la voz, el discurso que exprese estas contradicciones.

### III

*Inglaterra, una fábula* (1999), la novela de Leopoldo Brizuela, presenta rasgos y se vale de estrategias que la hacen susceptible de un tratamiento desde la perspectiva cultural y/o postcolonial.

Sin entrar todavía en el debate teórico sobre la aptitud de estos enfoques para su lectura, sobre las eventuales diferencias entre estos o también sobre una supuesta postmodernidad que su autor rechazó con cierta vehemencia, nos pareció natural, para principiar el abordaje de esta, detenernos en algunas características de la escritura que nos orientan hacia esos campos de la crítica literaria.

Fuertemente marcado por una intertextualidad shakespeariana, como era de esperarse desde el título, el autor no tiene reparos en descubrirnos, en su Cuaderno de Bitácora hacia el final de la narrativa, otras escrituras entretrejidas en esta, que el lector experimentado ya habría detectado, tales como Virginia Woolf, Henry James, Lucas Bridges, Bruce Chatwin e Isak Dinesen, entre otros. Ante la profusión de voces elegimos a Isak Dinesen, una escritora poco leída en nuestro medio<sup>3</sup>, la cual no solo testimonia una larga y profunda relación con Shakespeare en varias de sus obras sino que ella misma ha sido leída con igual intensidad por nuestro autor Brizuela, especialmente en clave narratológica.

En el caso de la escritora danesa, que escribía en inglés y luego traducía sus obras a su lengua madre, se trata de una conciencia narradora ubicada al margen de lo nacional *strictu sensu*. Conciencia que podría definirse también como de doble pertenencia o bien *outsider* (marginal). No es un dato menor para el análisis ya que una de las primeras

3 Que Dinesen haya sido propuesta dos veces para el premio Nobel de Literatura indica la apreciación en la que se la tenía.

cuestiones que se plantean en la novela es la relativa a la *posición del narrador* en su texto, es decir, ¿desde dónde se narra?

Aquí nuestros «senderos» se «bifurcan». Por un lado, el intento de captar al narrador, definir su identidad. Por el otro, el de la identidad de los modelos o predecesores con los cuales Brizuela dialoga al ir trazando su «fábula».

La evocación borgeana resulta casi inevitable al aparecer en la narrativa el nombre «Dahlman» conferido a un personaje delineado sobre el pastor Tarrant (de *The Bostonians* por Henry James). Esta alusión al cuento «Sur» parece querer enraizar firmemente el relato en territorio argentino. Es también un nombre real que consta en las crónicas patagónicas. La utilización de datos reales asociados a situaciones/lugares/sucesos ficticios es una técnica de la mimesis decimonónica de la cual el autor se declara gran admirador y que, sin embargos contradice al género «fábula» que se anuncia en el mismo título. Hay una voluntad narradora que parece querer desestabilizar las certezas desde el inicio.

La doble dedicatoria de la novela, una previsible (a los padres del autor), la otra a «la memoria de Niní Marshall» parece seguir la misma vía hasta que el tema del teatro se instala y la figura de la gran artista argentina, singular por la creación de múltiples voces, aparece como una elección eminentemente apropiada al relato<sup>4</sup>. Un relato del cual Brizuela afirma que es una novela sobre la literatura. O, deberíamos decir, la metaliteratura. Donde la construcción del relato, sus partes, sus saltos témporo-espaciales, la constante labilidad de los personajes, las frases memorables que enhebran los diferentes episodios nos recuerdan continuamente que se trata de una escritura re-flexiva.

La preferencia de Brizuela por las personalidades femeninas fuertes se hace evidente en la importancia que en su novela tiene la lectura del último libro publicado de Isak Dinesen *Anecdotes of Destiny* (1958) que consta de cinco cuentos, de uno de los cuales extrajimos el siguiente párrafo:

*And now I have gained courage, and I will write to you the secret of which you know nothing.*

*You are to know then, Arndt, that when I was in the midst of the storm in Kvasefjord, on Sofie Hosewinckel, then I was not in the least afraid.*

[...].

*And I understand now, and see well, that in a human being it is beautiful to fear, and also I see clearly that the one who does not fear is all alone [...]. But I, I was not in the least afraid.*

[...]. *I thought that the storm was the storm in the play The Tempest in which I*

---

<sup>4</sup> En una reunión con el autor, él mismo se refirió con afecto y gratitud a la entrevista que le hiciera en los comienzos de su carrera a la Sra. Niní Marshall en su casa, donde la artista no escatimó información sobre los diferentes aspectos de su actividad creativa.

*was then soon to play a part, and which I had read more than a hundred times. Therein I myself am Ariel, a spirit of the air, and a mighty magician, Prospero, is my master. And in that night I thought that if Sofie Hosewinckel went down, I could fly off and wing my way from her.*

[...].

*In this play there is also a lovely island full of tones, sounds and music sweet, on it in the end all the shipwrecked folk are rescued unharmed. And I thought, in the midst of the snowstorm, that this island was not far away. Yes, now you know all. And it is for such a reason that you cannot keep me, for I belong elsewhere and must now go there. For it is possible, I know, that you might forget what had once happened. But it would ever be the same in all that happened between you and me. Ay, that the hungry man dreameth, and behold, he eateth; and he awaketh, and his soul is empty. And that the thirsty man dreameth, and behold, he drinketh; but he awaketh, and he is faint, and his soul hath appetite (Dinesen, 1958, p.130-131).*

[Y ahora he cobrado coraje, y te escribiré sobre el secreto del cual tú no sabes nada. Debes saber, pues, Arndt, que cuando yo estaba en medio de la tormenta en Kvasefjord, en el *Sofie Hosewinckel*, entonces yo no tenía miedo en absoluto. [...].

Comprendo ahora, y lo veo con claridad, que en un ser humano es bello tener miedo, y también claramente veo que quien no teme está solo. [...]. Pero yo, yo no tenía miedo en absoluto.

[...]. Pensaba que la tormenta era la tormenta de la obra *La Tempestad* en la cual yo pronto jugaría un papel, y la había leído más de cien veces. En la obra yo era Ariel, un espíritu del aire, y un poderoso mago, Próspero, era mi señor. Y esa noche pensé que, si el *Sofie Hosewinckel* se iba a pique, yo podría aletear y volar desde el barco hacia el cielo.

[...].

En esta obra también hay una deliciosa isla llena de tonos, sonidos y dulce música, en ella todos los naufragos son finalmente rescatados indemnes. Y pensé, en medio de la tormenta de nieve, que esta isla no estaba demasiado lejos. Sí, ahora lo sabes todo. Y es por esta razón que no puedes retenerme, porque pertenezco a otro lado, y ahora debo ir allá. Es posible, lo sé, que debas olvidar lo que una vez fue. Pero siempre sería lo mismo en todo lo que pasara entre tú y yo. Sí, que el hambriento soñara, y ¡mira!, que comiera; y luego despertara con su alma vacía. Y que el sediento soñara, ¡y mira!, que bebiera, y al despertar desfalleciera, y su alma sintiera hambre].

Las repetidas referencias a *La tempestad* en un texto que pretende ser oral (se dirige a una segunda persona, «tú», nombrándola «Arndt», nombre masculino con el que parece dialogar) a la vez que, paradójicamente, se declara escritura («I will write to you the secret») [«Te escribiré el secreto»] construyen una versión de la obra shakespeariana desde la perspectiva de Ariel, el sirviente. Es esta versión de Ariel de la que Brizuela se apodera cuando dice que Ariel es «el espíritu de la palabra» (1999, p. 391) Pero también, en otro momento, lo define como una «arpía» (1999, p. 200), el gran pájaro graznador que recuerda a los aristócratas náufragos frente a su banquete porque, al final de este, seguirán con hambre y con sed.

En las líneas 5-6, la voz narradora pone en el centro de su discurso el tema del miedo. De cómo lo transfigura por medio de la imaginación creadora, de la huida hacia un mundo paralelo donde se identifica con Ariel, el «espíritu del aire». Levantado así de la tierra y de sus inevitables horrores, es investido con los poderes de su señor, el Mago Próspero, de quien se vuelve agente transformador de la realidad. ¿Cómo podría Ariel sentir miedo?<sup>5</sup>

El modelo de Henry James también puede ser estudiado desde la doble identidad o doble conciencia típica del postcolonialismo o interculturalidad. La posición periférica del escritor estadounidense en la forma de encarar sus relatos donde el narrador no se identifica con los valores tradicionales de su país de nacimiento —ni con los de su lugar de residencia (sea este Londres, París, a veces la Costa Azul, etc.) parece ser también la posición escogida por el narrador de *Inglaterra, una fábula* (1999)—. La cuestión permanece: ¿dónde está exactamente ese lugar?

La narrativa se inicia como un relato de viajes con un narrador heterodiegético que provee, como hemos señalado, datos veraces, lo que la asemeja casi a una guía de turismo, dentro de la cual aparece el personaje de Waichai, un «indio viejo». Desde esa perspectiva, el texto podría ser definido como el trayecto de una palabra en busca de su significado. El lector supone<sup>6</sup> que se trata de un nombre propio indígena, y se podría preguntar, si cabe, si será nombre ona (selknam) o yagan, alacalufe o qué. Hacia el final de la novela comprenderá el lector que en realidad el nombre es inglés!, una apropiación local de la expresión *wild child* ('niño o criatura salvaje').

---

5 Plantea Brizuela (en nuestra entrevista) una especie de juego de significados sobre lo que le ocurriera en su casa cuando policías de civil irrumpieran allí sin saber él muy bien por qué y él quedará separado de sus padres con un custodio en la sala donde había estado estudiando para su examen de piano. Él continuó deslizando sus dedos sobre el teclado, atento a la partitura, tal un Ariel sonoro en el bosque de la isla de Próspero, donde se amortiguará la inquietud y sus padres, al oírlo, sabrían que todo estaba «bien» con su hijo. Sin embargo, al conjurar el miedo con su música, al escaparse, la amenaza permanece, queda en la puerta de la consciencia, y se transforma una y otra vez en la escritura.

6 El verbo «suponer», con «viajeros» como sujeto (real o implícito), es recurrente, de donde «viajeros» puede llegar a identificarse con «lectores» y allanar el camino para una construcción de sentido a partir de la figura del homo viator.

¿El «nosotros» con que prosigue la narración está referido a los argentinos debido a que el autor es argentino? ¿O a los descendientes de los británicos/europeos que visitaron nuestras tierras o que se afincaron finalmente en ellas porque habla con soltura de «los ingleses» como si fueran parte de esta identidad?<sup>7</sup>

Refiriéndose a la acogida del Waichai a su isla, el sujeto «nosotros» menciona que llegaron ahí «remando», definiéndose así parcialmente la identidad como «marinos», otro sujeto plural plausible. Sin embargo, hacia el final del discurso introductorio, la entidad narradora cuenta que el indio «por fin nos dejó solos en aquella *penumbra*, como si quisiera que los propios objetos de la casa nos contaran su historia, la increíble y triste historia que hasta ahora solo han contado las leyendas y que *yo ahora quiero* narrar en este libro» (1999, p. 17).

Emerge así, brevemente, el *yo* narrador, sin precisión alguna, para revertir luego al «nosotros», provisoriamente también, antes de perderse en la marejada de relatos que van a componer el total de la novela. La pregunta pues permanece, ¿quién es «nosotros»? Se incorpora además la cuestión *temporal*. ¿Quién llega *hoy* remando a Ushuaia? ¿O a cualquiera de las islas de los alrededores? Se está refiriendo obviamente a un tiempo anterior al contemporáneo. Descartamos totalmente al «viajero» de quien no se espera que reme excepto en situación de naufragio<sup>8</sup>.

En la literatura postcolonial tal como la entendemos (siguiendo la sistematización de los australianos Ashcroft, Griffiths y Tiffin en su *The Empire Writes Back* de 1989), el espacio es su dimensión significativa y aun el tiempo se vuelve espacio desde esta perspectiva. El término mismo «postcolonial» podría definir un compromiso con todas las variadas manifestaciones del poder colonial, al referirse a una capacidad de estas teorías para demostrar la complejidad de la operación del discurso imperial, inglés en este caso; o sea la necesidad de afincar al postcolonial en el hecho mismo de la experiencia colonial. Sin embargo es problemático afirmar dónde/cuándo esa experiencia y sus efectos comienzan o concluyen, razón por la cual el «acto de comprensión» al cual el narrador alude una y otra vez en su relato, no se localiza en un momento o período determinado sino que parece ínsito al proceso narrativo.

Asimismo planea frecuentemente sobre los personajes de Isak Dinesen (como en los de Henry James) la ambigüedad de género. Probablemente sean figuraciones de identificaciones divididas. El mismo Brizuela se refiere a esto en su artículo de *Página 12* «Juego de Damas» (2011) cuando, refiriéndose a María Elena Walsh, afirma que su interés en la

---

7 Llamar «ingleses» a los británicos es típico de nuestra habla que antes de la globalización no distinguía mayormente entre irlandeses, escoceses, ingleses, galeses, aun cuando entre sí se hallaran bien diferenciados en nuestro medio.

8 Tal vez no se debieran descartar las situaciones críticas a las que se exponen actualmente los turistas que cada verano toman los cruceros a la Antártida.

ambigüedad reside en que esta tiene motivos estéticos «porque hay un aprovechamiento de la polisemia... que produce más de un sentido, no es una *castración*» (cursiva nuestra).

Vemos en contexto cómo en el concepto de ambigüedad aparece implícitamente lo sexual (cf «castración»). De ahí que los personajes de Ariel y Caliban en particular sean los más visitados por la reflexión crítica en función de su indefinición existencial. Pero no solamente ellos: el Cuaderno de Bitácora finaliza con una cita que el autor no se molesta en traducir: «When shall we three meet again? In thunder, lightning, or in rain...» (1999, p. 397). Simplemente agrega «en la próxima tempestad» estableciendo así una relación entre la última pieza de Shakespeare, una de sus obras más memorables, *Macbeth*, a través de los tres personajes que, como Caliban, despiertan mayores perplejidades tanto entre críticos como teatristas: las tres *weird sisters* o «hermanas extrañas»: otro caso de identidad dudosa.

Al cruce del océano, al paso por los trópicos, a la travesía del Ecuador se dan asimismo mutaciones de género, de nombre, de nacionalidad, que operan no solo en el espacio sino también en el tiempo, ¿metáforas? de las relaciones entre Europa y América.

El tema del doble (la condesa que fue conde, el inglés Alex que se desdobra en el ruso Alexei, etc.) refuerza la hibridación temática y genérica a la que aludimos. Se trata de un texto que se lee como novela, pero en realidad se desarrolla como drama *in medias res* en un continuum más teatral que narrativo. El teatro como lenguaje encarnado que es casi la misma cosa o, en la poética expresión de Leopoldo Brizuela, «masa sonora del lenguaje» (ver nota a pie de página número 2 del presente trabajo).

Cuando Brizuela, en su entrevista de 2001 en el suplemento cultural de *Clarín* titulada «Tempestades inglesas en la Patagonia», dice en forma algo juguetona: «Lo que muestro no es en verdad Inglaterra pero hay tantos libros sobre la imagen que los otros tienen de América que ¿por qué no podemos hacer uno con la Inglaterra que tenemos inventada?» (Pérez, 2001), lo que está haciendo realmente es dando el paso hacia el campo postcolonial, hacia la contra-escritura. Eso es lo que nos proponemos explorar específicamente ahora.

En efecto, la paradoja como figura característica de la narrativa postcolonial aparece en el intento de decir la imposibilidad del decir, la brecha entre la lengua del nativo y la del colonizador. El relato en lengua original (castellano) se moldea como si fuera traducido (del inglés), y traducido en una época determinada, o sea a principios de siglo (veinte) cuando en realidad se trata de una escritura del siglo veintiuno. A causa del deterioro de las palabras, es necesario re-significarlas o re-interpretarlas constantemente, por eso la «traducción» no se realiza de palabra a palabra sino de cultura a cultura. Y la comunicación ideal es la que se logra más allá de las palabras. En el texto que sigue: «“Habla, Caliban”, rogó Shakespeare... “Tú crees ser esclavo, pero nos tienes en tu poder...”» (Brizuela, 1999, p. 211).

Si Caliban calla muere una cultura y el diálogo entonces se vuelve imposible. Lo humano se vuelve imposible. Caliban aprende, pero ese aprendizaje lo vuelve esclavo. Para hablar,

uno de los dos debe aprender la lengua del otro. Se establece así la relación amo-esclavo. No tiene el indígena otra manera de repudiar su situación más que cortándose la lengua. Pero ese acto, al cancelar la vía del lenguaje, vuelve al otro despiadado, desnudando de esta manera la situación de opresión que es lo que percibe Shakespeare (cf. «el gran William manchado de sangre y de silencio se retiró a su casa de Londres» (1999, p. 212).

Para nuestro autor, tanto Shakespeare como el «nativo patagónico» son mitos, de modo que, cuando los pone frente a frente en una búsqueda de diálogo entre dos culturas, dos épocas, dos identidades, trata de dos países imaginarios (el Reino Unido y la Patagonia, *la terra incognita*). Al escribir así sobre tierras, tiempos y sucesos que no conoció personalmente sino que le fueron transmitidos en diversas formas por otros, extranjeros visitantes de remotos lugares, su texto mismo se reviste de una calidad mítica. La condición/experiencia del viajero que al contacto con lo que no es aprende lo que es.

Brizuela cruza los mitos con datos históricos que permiten constatar el sinsentido de actos tales como la matanza de los indios perpetrada por buscadores de oro o colonos ovejeros ante la pasividad e indiferencia de los representantes del Estado nacional, para quienes estos indígenas carecen de entidad (como la naturaleza misma con la cual ellos se identifican). Análogamente proceden los *do-gooders* ('bienhechores') que les contagian enfermedades o se las causan a partir de sus intentos por «ayudar» (cf. el uso compulsivo de ropa «abrigada»).

La literatura vivida como un camino de trascendencia hace de Shakespeare un dios y de sus obras una biblia de la cual el personaje central de la condesa resulta ser una «misionera», parodia de los propagadores del Evangelio entre los indígenas.

Y esos fuegos que se avistaban desde los barcos, según cuentan los exploradores del siglo xvi, adquieren entonces un valor simbólico: un fuego se enciende con otro fuego; así el oficio del foguista se emparenta con el del narrador oral o escritor desde tiempos remotos. La condesa, como misionera de Shakespeare, alcanza su destino sobre el tablado en su rol de Caliban. En efecto, cuando a veces logra *ser* Caliban ahí es cuando alcanza lo que busca, la «comprensión», que aparecería como una suerte de comunión. La literatura reemplaza así a la religión.

Leopoldo Brizuela rescata, pues, a partir de una experiencia comunitaria como es el teatro, una especie de mayéutica socrática que extrae lo que el indio tenía sin saberlo: contrapone la búsqueda clásica de la «comprensión» a la moderna actividad de la construcción de significado.

A la ordenada visión de un mundo civilizado que debía servir de modelo y estímulo, según Rodó, para los pueblos al Sur del trópico de Capricornio, sucede entonces un torbellino (*whirlwind*) de incitaciones de todo tipo, encuentros de pueblos y grupos diversos en el llamado *confín de la tierra*, planteado por Brizuela, donde el lenguaje, referente ineludible de la identidad, ha perdido su rol y son otros gestos/signos/señas los que se proponen para definir el perfil de un ser, su capacidad de comunicar.

El fin del mundo, en este contexto, se refiere no solo al espacio físico (Tierra del Fuego) sino al tiempo, agosto de 1914, cuando se produce el derrumbe de una forma de cultura que había enorgullecido a Occidente y que se va a probar en las trincheras de lo que entonces se llamaría la Gran Guerra. El enfoque postcolonial, por su condición de híbrido, al incorporar no solo los aportes de los estudios culturales sino también los políticos, filosóficos, antropológicos, lingüísticos y otros nos ha parecido más inclusivo, más pródigo en posibilidades para este tipo de análisis. Resulta particularmente apto para el estudio de las relaciones entre diversos grupos étnicos de antigua data, en los que permite restaurar un sentido de identidad, de *diferencia*, que hasta entonces se hallaba sumergido en la de los antiguos dominadores. Efectivamente, al multiplicar los cuestionamientos y quebrar los relatos la escritura postcolonial tal como se manifiesta en el texto de Brizuela expone ambigüedades y rechaza el orden espacio-temporal para imaginar los encuentros resultantes de la expansión europea postrenacentista de la que nuestro autor toma inspiración para su novela («lo más importante para mí es jugar con lo que pudo haber pasado, lo que podría haber sucedido [...] sobre todo porque alcanzo mi verdad cuando invento: el libro produce su verdad cuando se vuelve ficción» [Martínez Pérsico, 2014, p. 9]).

#### IV

Rodó delinea con claridad un perfil de ciudadano, de dirigente, y de sociedad, inspirado por los valores predominantes en los países que a fines del siglo XIX y principios del XX —antebellum— se presentaban como el más exitoso experimento de desarrollo humano (simbolizado en el personaje de Próspero en la recepción de la época). Y ve en Ariel un destilado de esa perfección.

Leopoldo Brizuela, en cambio, despliega una variada mitología que converge en el espacio desierto de la estepa patagónica donde tiene lugar el encuentro con la población originaria, buscando así legitimar no una situación histórica en sus diversas facetas políticas, antropológicas, socioeconómicas, etc., sino más bien el reclamo de dicho territorio por parte de la imaginación creadora. Le abre la puerta de este modo a todos los hipotextos a fin de contraescribir una versión personal del «romance» shakespeariano.

El perfil identitario que Rodó buscaba definir en Brizuela estalla en infinidad de posibilidades, ninguna de las cuales aparece concretada, lo que indica de esta manera el final de las certidumbres positivistas. Efectivamente, Brizuela rescata tanto al Shakespeare tradicional (el Próspero patriarcal) cuanto a sus múltiples lecturas a lo largo del siglo XX. Sus elecciones son singularmente esclarecedoras para el lector del siglo XXI.

El diálogo con Shakespeare se da pues por medio de la Condesa, de su interpretación actoral (los actores mismos como iconos de identidades múltiples), y su potencialidad se realiza cuando los nativos, aunque no descifren las palabras, alcanzan la «comprensión» a través de la comunión que solo se puede dar en el teatro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ashcroft, B., Griffiths, G., y Tiffin, H. (2002). *The Empire Writes Back* (2.<sup>a</sup> ed.). Londres: Routledge. Texto original publicado en 1989.
- Brizuela, L. (1999). *Inglaterra, Una Fábula*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Brizuela, L. Juego de damas. *Página 12*. Recuperado el 19 de enero de 2011, desde: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/subnotas/6255-686-2011-01-19.html>.
- Dinesen, I. (1993). *Anecdotes of Destiny*. Nueva York: Random House. Texto original publicado en 1958.
- Fernandez Retamar, R. (2004). *Todo Caliban*. Buenos Aires: Clacso. Consultado el 3 de noviembre de 2010 desde: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/caliban/caliban.html>.
- Hall, S. y du Gay, P. (comps.) (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu. Texto original publicado en 1996.
- Hulme, P., y Sherman, W. H. (Eds.) (2000). *«The Tempest» and Its Travels*. Londres: Reaktion Books.
- Kott, J. (1984). *The Bottom Translation*. Evanston: Northwestern University.
- Martínez Pérsico, M. (2014, agosto 15). Leopoldo Brizuela: “Fue apasionante trabajar con trabajar con recuerdos personales para hacer ficción”. *ADN Cultura*, pp. 8-9.
- Pérez, A. L. (2001, octubre 14). Tempestades inglesas en la Patagonia. Entrevista con el autor del Premio Clarín de Novela. *Clarín*. Consultado el 29 de marzo de 2012 desde: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/novela/entrevista.htm>.
- Rodó, J. E. (2002). *Ariel*. Madrid: Letras de América. Texto original publicado en 1900.
- Shakespeare, W. (1962). *The Tempest*. Ed. de Ward, A. C. London: Longmans. Texto original publicado en 1611.
- Shakespeare, W. (1964) *The Tempest*. Ed. de Furness, H. H. Nueva York: Dover.
- Shakespeare, W. (1999). *The Tempest*. Ed. Vaughan, V. M. y Vaughan, A. T. Londres: Arden.