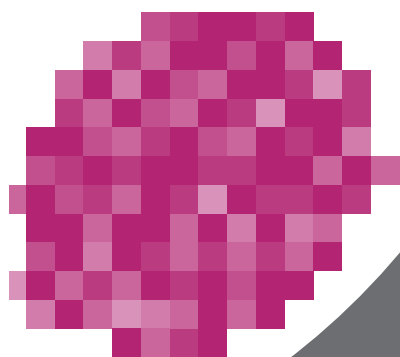


*Humanidades
digitales
y abiertas*



VII de Investigación y VI de Extensión

Jornadas 2017

Profesor Washington Benavidez

V Encuentro de Egresados y Estudiantes de Posgrado

Grupo de Trabajo 48
William Shakespeare (WS)

LA TEMPESTAD, DE WILLIAM SHAKESPEARE, COMO ALEGORÍA DE LA RELACIÓN DEL INDIVIDUO CONTEMPORÁNEO CON EL LENGUAJE

DIEGO ABAD¹

¿Puede *The Tempest*, de William Shakespeare, funcionar como una alegoría de la relación del individuo con el lenguaje? El propósito de este trabajo es explorar la posibilidad de que podamos recibir la obra como una escenificación del conflicto de un individuo contemporáneo dividido, entre la necesidad de vincularse con un discurso institucional en tanto ejercicio de un poder ineludible, intrínseco a las formaciones sociales y sus crecientes deseos de libertad y expresión de sí.

I

«La palabra es un gran soberano que con un cuerpo pequeñísimo y totalmente invisible realiza acciones divinas.»
Gorgias, *Encomio de Helena*

LENGUA, INDIVIDUO Y COMUNIDAD

The Tempest es terreno fértil para el abordaje de la cuestión de la relación entre lengua y poder, en particular desde una óptica post-colonial. En lo esencial esta perspectiva ha partido de la cuestión de la relación conflictiva entre las lenguas de un colonizador y un colonizado, donde una lengua foránea invade paulatinamente el espacio de una autóctona y la aniquila o desplaza a un segundo plano, operando así como una forma más —acaso la primera y más poderosa— de colonialismo. Según esta tesis los nativos se verían privados del instrumento que les es propio y natural para comunicarse, para pensar y pensarse en el mundo, capaz de reflejar más fielmente su sentir; instrumento cuyo espacio viene a ser usurpado por uno extraño, que instala en su psiquis herramientas y estructuras de pensamiento ajenas y una visión distorsionada de su relación con el mundo, que logra efectivamente hacer invisibles las relaciones de poder y, sobre todo, de dominio en las que están atrapados. Como reflejo de esto, en la introducción a la sección dedicada al tema del lenguaje en *The Post Colonial Studies Reader* podemos leer:

Language is a fundamental site of struggle for post-colonial discourse because the colonial process itself begins in language. The control over language by the imperial centre—whether achieved by displacing native languages, by installing itself as a ‘standard’ against other variants which are constituted as ‘impurities’, or by planting

1 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.

the language of empire in a new place—remains the most potent instrument of cultural control. Language provides the terms by which reality may be constituted; it provides the names by which the world may be ‘known.’ Its system of values—its suppositions, its geography, its concept of history, of difference, its myriad gradations of distinction—becomes the system upon which social, economic and political discourses are grounded (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2003: 283).

Así planteada la cuestión, surge de forma casi inevitable la pregunta de cómo pueden individuos y comunidades sometidos a este proceso encontrar o reencontrar una semiótica auténticamente propia; las respuestas a esto son variadas y ha surgido gran riqueza de propuestas, entre las que podemos contar tanto un intento de restauración de la lengua materna, consustancial con una identidad étnica o nacional, como la vía de la subversión, esto es, la reversión del proceso de dominación a través de distintas formas de intervención sobre la misma lengua colonial (283-284).

No obstante lo anterior, otra perspectiva nos aparece también como posible al momento de abordar la relación entre lengua y poder y, en particular, con relación a *The Tempest*: la de la desposesión —tema que atraviesa la obra— de cualquier sujeto que intenta servirse de la lengua como herramienta semiótica, donde todo individuo —tanto colonizado como colonizador— es, en cierto sentido, y con esto ya anunciamos una tesis de la que nos serviremos, desde siempre ya objeto de ciertas fuerzas exteriores a él como son las lenguas. Son las muy singulares circunstancias de vida del esclavo Calibán las que nos abren las puertas de esta perspectiva: Calibán ha convivido con su madre, la bruja Sycorax, el tiempo suficiente para ser viable como ser humano, sin embargo, la ha perdido antes de que esta tuviera oportunidad de ofrecerle gran cosa en términos de educación, ha crecido, por lo tanto, hasta aproximadamente los doce años de edad sin contacto alguno con otros seres humanos.

En la primera aparición de Calibán en la obra, cuando Próspero y Miranda van a su encuentro, se le reprocha el no haber podido superar este estadio primitivo a pesar de los grandes esfuerzos hechos en su beneficio; uno de los principales reproches, y que haría aún más abominable el intento de violación a Miranda del que se lo acusa, es que ella ha sido con él tan buena y generosa, casi como una hermana. Como gran ejemplo de esto se cita el esfuerzo hecho por ella para enseñarle a hablar su idioma; haber intentado violar a quien ha sido tan generosa con él hace su ingratitud máxima, subraya su naturaleza baja y justifica su ostracismo a la sección más inhóspita de la isla:

Abhorred slave,
Which any print of goodness wilt not take,
Being capable of all ill! I pitied thee,
Took pains to make thee speak, taught thee each hour

One thing or other. When thou didst not, savage,
 Know thine own meaning, but wouldst gabble like
 A thing most brutish, [...] (I.ii.352-357).

Calibán enfrenta estas acusaciones de forma desafiante, despreciando la lengua que se le ha enseñado, su impresión es que lo que ha aprendido no le ha servido para nada o, al menos, nada bueno:

You taught me language, and my profit on 't
 Is I know how to curse. The red plague rid you
 For learning me your language! (I.ii.363-364).

Ahora bien, ¿podríamos interpretar esto como el producto de la comprensión, en alguna medida, por parte Calibán, de que la lengua es un cierto orden disciplinario del que, una vez dentro, es imposible escapar? Para comprender mejor esta perspectiva puede ser útil recordar la clásica distinción hecha por Ferdinand de Saussure en su *Curso de Lingüística General* entre «lenguaje»; «lengua» y «habla». Allí define al «lenguaje» como una facultad del ser humano, mientras que la «lengua» es la parte social de este, exterior al individuo, que por sí solo no puede crearla ni modificarla. El «habla», por el contrario, es un acto individual de voluntad y de inteligencia, que incluye las combinaciones por las que el sujeto utiliza el código de la lengua con miras a expresarse (Saussure, 1945: 36-43).

Saussure señala, además, que ninguna sociedad conoce una lengua que no sea la heredada de las generaciones precedentes. Así, desde el punto de vista del individuo que vive en sociedad la lengua siempre ha estado allí, porque la lengua —ese vínculo estrecho entre la facultad del lenguaje y la producción de discursos— ha sido cooptada por la Institución Colectiva. En ella se destaca el carácter eminentemente arbitrario de la relación entre el significante y la cosa que designa, esto es, la no existencia de una continuidad natural entre las cosas y su nombre asignado: el nombre «crea» aquello que nombra, en la medida en que lo aísla de la masa informe de cosas que constituyen el universo innominado. La inteligibilidad del código viene asegurada por un pulso de poder histórico que vela por su permanencia: cada nuevo integrante de una comunidad lingüística no puede elegir libremente sus significantes (ni sus significados); todo se le presenta hecho desde el inicio de su vida en sociedad, produciendo en él la impresión de una consubstanciación entre el nombre y la cosa que designa, donde el nombre y su referente se funden en una realidad evidente. La mente así impregnada de estructuras lingüísticas, solo puede reflexionar sobre estos puntos una vez muy avanzado su proceso de incorporación del código semiótico de la comunidad y, por supuesto, con las herramientas intelectivas que este código proporciona. No obstante lo anterior, la lengua no es solo una reverberación de las voces de los antepasados sino que, en revancha, su carácter ambivalente está dado por ser

también la materia de la que se sirve la persona para elaborar su pensamiento. En este sentido apunta Hegel:

Esta existencia [la de las palabras] es una necesidad absoluta para el pensamiento. No tenemos conciencia de nuestros pensamietos, no tenemos pensamientos determinados y reales más que cuando les damos forma objetiva, que los diferenciamos de nuestra interioridad, y que por lo tanto los dotamos de forma externa, pero de una forma que contiene también el carácter de la actividad interna más alta. Es el sonido articulado, la palabra, el único que nos ofrece una existencia donde lo interno y los externo están tan íntimamente ligados. [...] Es cierto que de ordinario se piensa que lo más alto que hay es lo inefable. Pero esta es una opinión superficial y sin fundamento, porque en realidad lo inefable es pensamiento obscuro, pensamiento en estado de fermentación, y no se vuelve claro sino cuando encuentra la palabra (Hegel, 1970: § 462).

Sea como fuere, en esta dualidad, la solidaridad con el pasado parece ganar la partida. Apartarse radicalmente del sistema —convenientemente denominado de lenguas «naturales»— resulta infructífero en la medida que, en el fondo, estos prueban ser altamente dependientes de las lenguas maternas de sus mentores. Esto es acaso ilustrado en *The Tempest* por la artificialidad y la impracticalidad con las que pueden ser percibidos los esfuerzos conscientes de reforma de la lengua de Gonzalo, donde la erradicación de algunos términos —«[...] no name of magistrate; Letters should not be known [...]» (II.i.157)— no hace más que subrayar la filiación que une en todos los demás aspectos a esta «nueva» lengua con el modelo anterior. Por otro lado, la elaboración de una semiótica exclusivamente personal que refleje «fielmente» el sentir de un individuo lo expondría a la incomunicación total dentro de su comunidad.

INSTITUCIÓN Y NATURALIZACIÓN

La lengua se nos presenta entonces con una naturaleza ambigua: por un lado es un fuerte elemento de convivialidad, de estabilidad en las comunidades a través del tiempo y una suerte de recurso prêt-à-porter que enriquece y simplifica el funcionamiento de la mente humana; pero paralelamente también es el ejercicio subrepticio de un poder intergeneracional, la disolución de la libertad individual y la cancelación de la emergencia de formas alternativas de construcción del pensamiento. Artificial, como dijimos, al no ser más que el ejercicio repetido de una práctica que por repetición se ha erigido en norma —su continuidad reposa en asegurar la perpetuamente renovada aquiescencia de la comunidad—. Su naturaleza convencional es la que la hace más vulnerable: al no reposar en ninguna ley natural, una convención, en principio, puede fácilmente ser destronada por otra; en reacción a esto y para asegurar su perpetuidad, la Institución social toma gran cuidado en difuminar la cuestión de la contingencia de sus orígenes y busca presentar a las palabras como si el nombre

participara de una especie de «esencia de la cosa», de la que esta no sería más que otro atributo. Michel Foucault en *El Orden del Discurso* lo expresa en estos términos:

Hay sin duda en nuestra sociedad, y me imagino que también en todas las otras, pero según un perfil y escansiones diferentes, una profunda logofobia, una especie de sordo temor contra esos acontecimientos, contra esa masa de cosas dichas, contra la aparición de todos esos enunciados, contra todo lo que puede haber allí de violento, de discontinuo, de batallador, y también de desorden y de peligroso, contra ese gran murmullo incesante y desordenado de discurso (Foucault, 2005: 51).

En efecto, cuando venimos a considerar lo que sucede en *The Tempest*, Miranda presenta a Calibán su visión de la lengua como una simple aportación entre el pensar y el decir, como si esta fuese un continente listo para expresar un contenido, el mejor vehículo de un cierto pensamiento que le precede:

I endowed thy purposes

With words that made them known (I.ii.357-358).

Podemos interpretar estas líneas de Miranda como el celo puesto por la Institución en no ser percibida como tal, por sortear el problema del origen artificial y por tanto potencialmente inestable de su recurso semiótico más importante, transportándolo a la esfera de lo inmemorial. Cancelando la problematización del origen el tema de la legitimidad nunca aparece. Estas líneas de Miranda bien pueden ser el intento de «conjurar sus poderes y peligros [del discurso], dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad» (14). Este miedo que provoca la libre proliferación de la lengua se origina posiblemente en que los órdenes sociales están estrechamente vinculados con los órdenes discursivos, la materialidad de las palabras no es otra cosa que su capacidad para hacer y deshacer (en) el mundo y es temible en la medida en que su carácter contingente hace a estos órdenes, transitorios. Esta inestabilidad del discurso hace que toda palabra alternativa proferida por un individuo sea siempre una amenaza potencial al orden, amenaza de incomunicación, de ingobernabilidad, de proliferación de una diversidad sin límites, de caos. De nuevo, Foucault señala que esto ha hecho que el pensamiento occidental haya velado por que «en el discurso haya el menor espacio posible entre el pensamiento y el habla; parece que haya velado para que discurrir aparezca únicamente como una cierta aportación entre pensar y hablar; de eso resultaría un pensamiento revestido de sus signos y hecho visible por las palabras, o inversamente, de eso resultarían las mismas estructuras de la lengua utilizadas y produciendo un efecto de sentido» (47). Esto es exactamente lo que reflejan las palabras de Miranda, un olvido del momento histórico en que se naturalizó la convención, un intento de llevar la cuestión de los orígenes más allá de toda cuestión, de toda historia, incluso hasta el mito, si fuera posible, donde la palabra sagrada aparece unida misteriosamente al mundo significado por efecto de fuerzas sobrenaturales como sucede en el Crátilo de Platón (438 e).

Pero el discurrir no es simplemente una cierta aportación entre pensar y hablar y las palabras no fluyen de las cosas, sino que son más bien la proyección de un orden disciplinario sobre el mundo; la lengua es una cárcel que atrapa a cosas y personas por igual. Comparando la situación de Calibán previa a la llegada de Próspero y Miranda a la isla y después, podemos percibir claramente el contraste entre un estado asocial pre-lingüístico o a-lingüístico y el estadio político, necesariamente lingüístico. No teniendo que compartir su isla con nadie, no teniendo que expresarle a nadie sus impulsos y deseos, ni entenderse con nadie para coexistir y, por lo tanto, que negociar acuerdos de convivencia, Calibán no ha desarrollado formas del idioma; con toda probabilidad debía tener alguna forma de representación mental del mundo que le permitiera interactuar con su medio y sobrevivir, pero fueran estas formas de la naturaleza que fueran en su conciencia, habrán sido el producto de la interacción entre los estímulos del medio, sus sentidos y su psique, sin mediar una semiología aprendida de sus antepasados en la construcción de esos recursos; en este sentido es importante no confundir idioma e ideología: el estadio ideológico no es político pero el lingüístico sí. Así, antes de la llegada de Próspero y Miranda a la isla podemos pensar en un Calibán completamente libre, no solamente de las todas las formas de dominación que se puedan adscribir a Próspero, sino —y entendemos esto como lo más excepcional— de prácticamente todo peso lingüístico del pasado en la conformación de los mecanismos de su mente. Si, como dice Bourdieu «las estructuras mentales son estructuras sociales interiorizadas» (Bourdieu, 2000: 2), en el caso de Calibán esto no sería así, los recursos mentales y pensamientos que haya tenido le pertenecían, en tanto podemos considerarlos como auténticamente producidos por él y no la herencia forzosa de una tradición. Si hablamos de colonización, es importante notar que Calibán es sometido a un proceso de colonización muy especial donde —en contraste a lo que normalmente sucede con los pueblos colonizados— adquiere la lengua de Próspero como un niño adquiere su primera lengua. Esto es posiblemente acentuado por el hecho que haya aprendido a hablar con tanta competencia, al punto de antagonizar a Próspero en calidad de elocución. En estos términos, sí decidimos verlo como sujeto colonizado, deberíamos entonces considerar la posibilidad que, en este sentido, la adquisición de la primera lengua puede asimilarse a un proceso de colonización. Con la llegada de Próspero y Miranda, Calibán se vuelve esclavo; no solo esclavo en el sentido material al servicio de Próspero, de cuyo yugo eventualmente podría liberarse sino, muy especialmente, al adquirir la lengua, esclavo de un pasado lingüístico que se ha filtrado indefectiblemente en su mente, y del que ya no podrá escapar jamás, recordemos que es el recurso que utiliza para pensar ya incluso cuando se encuentra a solas. Existe así un paralelo en la obra, entre el pasaje del estadio pre-lingüístico al lingüístico y el de la libertad a la esclavitud. El desagrado que expresa Calibán en su réplica a Miranda bien puede ser la ilustración del rechazo a la apropiación de la lengua por la comunidad: toda lengua es instituida, y como tal no es

hablada más que a través de los discursos de la Institución, donde es su carácter convencional-contractual el que resalta. La lengua que los individuos tenemos a nuestra disposición para pensar y hablar tiene una historia propia, no ha surgido de la nada, sino que es un medio en el que la práctica colectiva ha producido recursos para su funcionamiento. El sujeto —en este caso Calibán— no tiene más remedio, por más que no quiera, por más que se dé cuenta de la maquinaria que hay detrás, que «tomar la palabra», esta palabra instituida y no otra si es que quiere comunicarse.

II

La sabiduría y el poder tienden naturalmente a unirse: se persiguen sin cesar uno y otra, se buscan, se unen.
Platón, *Cartas*.

LA LENGUA: ADENTRO Y AFUERA IDEOLÓGICO

Sin embargo, el esfuerzo perpetuo de la Institución por mantener el control también es un indicio de que el temor a la materialidad del discurso nunca se disipa. La estabilidad por la que se vela en la lengua no resulta en inmovilismo y, por mayores que sean los esfuerzos, el control nunca puede ser total, la disonancia —y de esto la disrupción que supone la contestación burda de Calibán a Miranda es una ilustración— es siempre posible. El discurso no es un vector unidireccional del poder institucional, sino que también es un espacio donde ocurren enfrentamientos y en cuyo cuerpo podemos muchas veces ver las cicatrices de heridas y fracturas producidas por batallas a lo largo de su historia (Foucault, 2005: 15). Es en esta posibilidad de fracturar el continuum ideológico del discurso de Próspero, es decir, de exponer el discurso y su asiento, la lengua, como entidades activamente ideológicas, donde hay que situar la intervención de Calibán. En este sentido es la antítesis de Ferdinand, a quien su amor por la lengua distingue como el candidato ideal para Miranda. Ahora bien, la puesta en cuestión de la ideología nunca puede surgir realmente desde dentro de formaciones discursivas consustanciales con ella, será necesario un cierto conflicto con las palabras del sistema. Por principio, la ideología no conoce otra realidad más que la que propone, nunca se presenta a sí misma como ideológica. Para quien vive dentro de una ideología, esta constituye conocimiento objetivo de la realidad, mientras que para quien está fuera, es precisamente su carácter convencional e ideológico el que destaca (Althusser, 2003: 148). Pero para enfocar la lengua como un objeto particular con una historia propia a desenmarañar, es necesario empezar por anclar el relato nebuloso y con pretensiones de eternidad de la Institución, en este caso el de Próspero, en una historicidad concreta que permita poner el dedo sobre su origen; reposicionar

la narración en la que se fundan los hechos tomados como dados, permitirá ver qué otras cosas pueden ser dichas y que se puede decir de otra manera.

El relato del origen es importante porque es donde la ideología funda la legitimidad de sus demás discursos. Si Próspero representa en la isla a ese poder colonizador que se instala a sí mismo en un lugar central, de él emana entonces un discurso con pretensiones de verdad universal, de conocerlo, explicarlo y ordenarlo todo y de lo que la prolongada analepsis en la que informa a su hija de las circunstancias que los hicieron desembarcar en la isla, así como también la proyección confiada de sus planes a futuro, son una muestra. Sin embargo, considerado en retrospectiva, llama grandemente la atención que una evocación tan rica en detalles, sea singularmente opaca en lo que refiere a los primeros tiempos de Próspero en la isla y al establecimiento de las relaciones de poder que al momento de la acción se nos presentan como dadas. Sobre esto nada se nos dice y el relato «oficial» de lo acontecido termina con «Here in this island we arriv'd» (I.ii.172) para luego pasar al presente de la acción, induciendo a imaginar entre los dos momentos una continuidad en la que no hubieran ocurrido mayores eventos. No se nos dice si había habitantes anteriores en la isla, si estaban organizados, qué idioma hablaban, cómo fueron los primeros contactos; ni siquiera se presenta una versión funcional al discurso colonial de los hechos, sencillamente nada se dice y nada es lo que estamos destinados a saber, en un principio, del momento fundacional de esa nueva comunidad con Próspero a la cabeza. Con esta elisión este período es transportado más allá de todo recuerdo posible, ya que a diferencia de la miríada de hechos triviales que debieron tener lugar en este período pero que pueden ser imaginados, la supresión de estos elementos más que una trivialización puede ser considerada como una erradicación que, desde dentro del discurso colonial, ningún ejercicio de imaginación podrá reconstituir jamás. En este sentido Miranda ofrece la caja de resonancia óptima para el discurso de su padre, con relación al cual no tiene actitud crítica alguna. No ha nacido en ella ninguna inquietud con relación a la situación en que viven y las circunstancias que le dieron origen y, cuando el propio Próspero las trae al relato, deja que su padre llene todos los blancos que pudieran surgir. Miranda puede representar así la recepción apromblemática del statu quo, la actitud de quien, completamente inconsciente del carácter ideológico de lo que lo rodea, vive sin conflictos en el territorio de una ideología particular cuya existencia no percibe, simbólicamente en la plácida ensoñación («good dullness») en la que su padre la hace caer (I,ii,185); la candidata ideal para Ferdinand, su actitud es resumida por ella misma diciendo «More to know did never meddle with my thoughts» (I.ii.21). Será solo la emergencia de otras voces que, en pronunciado contraste, intentarán posicionarse fuera de ese discurso, lo que hará posible una puesta en cuestión de la versión oficial de ese mito fundacional: solo a la luz de este contrapunto, podrá percibirse que las palabras de Próspero no son las únicas posibles, que otras palabras pueden ser dichas sobre esos hechos y que otros hechos podrían ser concebidos con otras palabras.

Estas voces, que no son otras que las de Ariel y Calibán, aparecen en rápida secuencia en la segunda escena del primer acto, en el marco de encuentros con el propio Próspero. Ambos intercambios tienen paralelos: son exigidos por Próspero en ejercicio de la certidumbre hegemónica de ser atendido y entendido; en los dos casos los interpelados responden a su llamado, pero Próspero no es solamente el centro que los invita a hablar, sino que es también de quien obtienen su voz: él pone a su disposición la única palabra que pueden y deben tomar para interactuar con él. Pero, mientras que esta les es dada solo con la intención de que puedan devolverla en forma de aquiescencia, un juego en el que están llamados a reflejar lo que en ellos se proyecta, y si bien Próspero consigue finalmente de ambos que cumplan con sus deseos, estos lo obligan a visitar aquellos orígenes de los que aparentemente no había habido nada para decir y, por lo tanto, a revisar la legitimidad del orden de cosas que existe de facto en la isla. Estas similitudes entre los dos encuentros no eclipsan el hecho que tienen desarrollos e implicancias algo diferentes y que hay que notar por separado. En el encuentro entre Próspero y Ariel, por ejemplo, este reclama al primero la restitución de su libertad y si bien Próspero, aunque la dilata en el tiempo, no niega esta petición, para justificar la prolongada esclavitud de Ariel se ve obligado a dar vida retórica a eventos de los que la relevancia o conveniencia de incorporar al discurso no era antes percibida. En este sentido Próspero presenta su accionar como esencialmente positivo: la violencia que supone la esclavitud temporaria a la que ha sometido a Ariel sería una retribución razonable por haberlo liberado de un tormento muy superior y de final incierto como fue su encierro en un pino por la bruja Sycorax. La situación, así presentada, aparece como conflictiva pero no como completamente injustificable. La actitud de Ariel, quien acepta esta versión sin ulteriores reproches, parecería hacer de esta una interpretación válida aunque, como veremos más adelante, no la única posible. Sea como fuere, el punto fuerte de la acción de Ariel aquí es el hacer que el relato fundacional de Próspero aparezca en retrospectiva como mutilado. Si bien Próspero «gana la partida», es puesto en la posición de tener que justificarse y de hacer aparecer en su relato puntos —la historia de Sycorax, la del propio Ariel, en definitiva, la de todo un mundo que funcionaba en esa isla pre-Próspero— que ponen bajo la lupa su accionar y, traídos a la luz, permiten intuir que el discurso de Próspero si bien no falsario, contiene omisiones y no es absolutamente confiable. La intervención de Ariel es revisionista en el sentido que exige mayor desarrollo, aunque no supone una desarticulación del discurso de Próspero que sigue, transcurrido el episodio, gozando quizás no de la misma confianza, pero sí de buena salud.

La entrevista con Calibán, de la que en parte ya hemos hablado, tiene un resultado diferente. Calibán también obliga a Próspero a repasar los orígenes al reprocharle haberlo violentamente desposeído de su isla y de su libertad, pero, a diferencia de lo que ocurre con Ariel, el conflicto que resulta no es en ningún sentido mitigado sino todo lo contrario. Calibán es abiertamente hostil y se niega a aceptar el mito fundante

de Próspero, con lo que lo que lo obliga a ir más allá: Próspero no encuentra construcción discursiva que ofrezca un contrapeso a la acusación de haber desposeído a Calibán de su isla y, recurriendo a un ataque ad hominem, lo acusa de violación, esto es, de tener un efecto contaminante; de mentiroso, o sea, de producir un discurso incompatible, para finalmente, cuando no tiene más que decir, ya arrinconado «al borde de su discurso» llamarlo al orden mediante la invocación de apremios físicos: agotada la fuerza discursiva, solo queda el recurso a la fuerza física que le asegura —en última instancia— su hegemonía. Si bien Próspero también retiene aquí su supremacía, queda evidenciado que esta no se asienta en ningún orden natural de cosas. A diferencia de lo que había ocurrido con Ariel se produce realmente un corte en el discurrir fluido del entramado discursivo de Próspero y la arbitrariedad del orden dominante no puede ser más negada: la fuerza con la que amenaza a Calibán es la misma que requiere la Institución para mantener unidos significado y significante. La intervención de Calibán constituye así no solo una cierta adición de lo que no fue dicho sino la problematización del relato de un origen o del origen de un relato, en el que todo conflicto estaba obliterado. Si con Ariel percibimos faltantes, con Calibán percibimos grietas; y los problemas que hay en los orígenes del discurso colonial hegemónico de Próspero bien pueden reflejar los mismos problemas que hay en todas las ficciones de la Institución que consideramos antes: la desposesión de la libertad originaria, la instalación de un orden arbitrario y el olvido de esa arbitrariedad que corona la pretensión de que ese orden es el natural y el mejor posible. Estos discursos fundados en axiologías particulares, en tanto son productos activamente ideológicos carecen, en realidad, de legitimidad para realizar su pretensión de prescribir un ordenamiento universal, carencia que proviene de la insalvable falta de nexo natural entre las ideologías —de las que la lengua es el más importante componente— y el propio mundo, entre el significado y el significante. Así, la revisión radical que propone Calibán es insoportable, en la medida en que, al remontar rápidamente el curso de los fundamentos hasta su origen, descubre el sitio donde está sepultada la arbitrariedad fundacional de esa comunidad: el único recurso que queda a la Institución para defenderla es el ejercicio de una cierta violencia ahora ya no discursiva sino física. En esta línea, pero todavía con más intensidad hay que situar también la rebelión de Calibán que tiene lugar en el acto IV donde Miranda comenta «Never till this day saw I him [Prospero] touch'd with anger, so distemper'd» (IV.i.144-145). La preocupación de Próspero ante la destrucción de la armonía de la mascarada podría parecer algo desproporcionada, si no tenemos presente que introduce el único gran incordio en una (su) obra altamente estructurada, el clímax dramático de una acción que por lo demás parece fluir... naturalmente. ¿Cuál es el sentido de esta desproporción entre causa y efecto? De nuevo obliga —en mucho mayor medida que en la primera entrevista— a sacar a la luz lo que estaba cuidadosamente disimulado, esto es, el ejercicio de la fuerza que asegura el consenso: la negación de Calibán a aceptar lo que se le dice

evidencia que, en última instancia, no existen argumentos objetivos irrefutables a los que se pueda apelar, el hecho que pueda rebelarse, o mejor dicho, que su rebelión inspire preocupación, en la medida en que supone una amenaza real, pone en relieve que la ley de Próspero no es una ley natural y que su lengua no es la «lengua natural».

LENGUA, NACIÓN E INDIVIDUO

Francis Barker y Peter Hulme señalan que «Prospero's disavowal is itself performative of the discourse of colonialism, since this particular reticulation of denial of dis-possession with retrospective justification for it, is the characteristic trope by which European colonial regimes articulated their authority over land to which they could have no conceivable legitimate claim» (Barker y Hulme, 2002: 200); pero a esto agregaríamos que no es solo un tropo del discurso colonial, sino posiblemente de todo discurso institucional. Una problemática del lenguaje bien apreciada, que explore la cuestión de las relación entre poder e individuo, excede la perspectiva de una oposición entre lenguas propias y ajenas, ya que hace un poco a un lado todo lo que puede haber de discontinuo, de ajeno y de avasallador en la «propia» lengua de la nación del colonizado, reenfocar la mirada en un horizonte más amplio, donde la lengua pueda ser considerada como la manifestación más vigorosa de un poder más importante, podría hacer mucho por iluminar la posición en la que queda ubicado el individuo en un proceso de expansión imperial. Proceso que podría ser enfocado como la expansión de un orden ideológico-discursivo (arbitrario) frente a otros órdenes ideológico-discursivos (no menos arbitrarios). Incluso desde este punto de vista sería posible imaginar el proceso de expansión colonial —y toda expansión imperial— como una parte del gran esfuerzo hecho por las formaciones ideológicas por alcanzar la hegemonía, producto de un instinto por disimular esta «falla» de base de la que hablamos. Podemos proponer que acaso sea una combinación de la confianza en la legitimidad propia basada en la ilusión de creer haber logrado unir significante y significado, así como un sordo temor de intuir la falsedad de esta pretensión, lo que hace que cada ideología identifique a las otras como defectivas a la vez que aspira a la universalidad: la mera existencia de cosmovisiones alternativas amenaza con hacer emerger este subconsciente. Así, el margen de tolerancia a la diferencia de las ideologías se nos revela, en realidad, extremadamente limitado, y no existiría la ideología abierta, esto es, capaz de incorporar en su cuerpo todas las concepciones y formas de vida: toda ideología, como todo estado-nación es un territorio con fronteras y monstruos que habitan esos márgenes. Es necesario aclarar que esto no pretende ser una refutación de la tesis que una lengua colonizadora pueda funcionar como herramienta de dominación, es decir, contenga estructuras o pueda vehicular relatos que funcionen como elementos de validación del grupo colonizador y que, desde la perspectiva de un nativo sometido a un proceso de aculturación, dificultarán tanto una percepción del mundo diferente, como la elaboración de pensamiento crítico sobre su situación.

No obstante lo cual es necesario poner en perspectiva que con frecuencia la situación parece plantearse en términos que, con la instalación de la lengua foránea y el desplazamiento de su contraparte local, el nativo queda subordinado a una cosmovisión ajena, por oposición al recurso propio capaz de reflejar más fielmente su sentir. Así parece plantearlo Ngũgĩ wa Thiong'o: «Thus [after English schooling] language and literature were taking us further and further from ourselves to other selves, from our world to other worlds» (Ngũgĩ wa Thiong'o 2003, 288). Si vemos la lengua local como un espacio en esencia positivo, como «the collective memory bank of a people's experience in history» en la que «experiences are handed over to the next generation» (289), un repositorio de tradiciones locales con las que hacer frente a un invasor, corremos el riesgo de relegar a un cono de sombra todo lo que pudiera haber de sofocante en las tradiciones locales pre-coloniales que así concebidas tienden a aparecer como espacios libres que el orden colonial creado por la intrusión extranjera viene a aniquilar.

Sin perder de vista que no solo la lengua extranjera instrumentaliza el ejercicio de un poder disciplinario y que la lengua «nativa» es parte de las estructuras de poder existentes en la cultura local, resta preguntarse dónde queda posicionado el sujeto. Como señalamos un recurso per se a las lenguas locales no redundará en mayor comprensión de las formas en que el poder se manifiesta en la sociedad y podría resultar en una rehabilitación de estructuras coercitivas locales. Sin embargo, lo que podría llevar a enfocar más nítidamente su carácter ideológico y contingente, a una evaluación de los instrumentos y valores que transmiten y a una eventual revisión, es el choque mismo entre dos lenguas. Barker y Hulme señalan:

... discourse functions effectively precisely because the question of codifying its rules can never arise: the utterances it silently governs speak what appears to be the natural language of the age. Therefore, from within a given discursive formation no general rules for its operation will be drawn up except against the ideological grain (Barker y Hulme, 2002: 197).

En sintonía, Foucault apunta que «si uno se sitúa en el nivel de una proposición, en el interior de un discurso, la separación entre lo verdadero y lo falso no es ni arbitraria, ni modificable, ni institucional, ni violenta» (Foucault, 2005: 19). El choque de las lenguas tiene así un efecto productivo: si la ideología nunca se presenta como ideológica y tiende a hacerse pasar por natural, el juego de contrastes hará mucho por hacer aparecer más nítidamente la contingencia de ambas y lograr así una mejor comprensión de las formas que toma el poder en las formaciones sociales.

CHOQUE DE LENGUAS Y USO POÉTICO DEL LENGUAJE

Son las posibilidades del uso poético de la lengua en el campo de la expresión alternativa, las que hacen que no sea casual que Calibán y Ariel tiendan a ella al apartarse del lenguaje instituido por Próspero, que por contraposición nos aparece como más

pragmático. Su habla se caracteriza por la repetida expresión de sí, por la ávida proyección de su orden sobre el mundo, donde son numerosas las locuciones de interpretación literal dominadas por verbos volitivos. Para comprender mejor cuál puede ser el motivo de esta tendencia puede ser útil recordar los análisis de Roman Jakobson en relación a cómo la función poética del lenguaje pone el acento sobre el lenguaje mismo (Jakobson, 1981: 358-359). Al poner el lenguaje en foco, la lengua literaria se inscribe como un espacio de potencial peligro para la estabilidad del habla social, destacándola e invitando a su escrutinio. Pero además, esta explora variaciones potenciales: al proyectar el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación, el resultado es una secuencia donde la equivalencia se convierte en un recurso constitutivo (360-363). El producto es una lengua altamente connotativa donde —puesto en palabras de Víctor Manuel de Aguiar e Silva— la configuración representativa del signo verbal no se agota en su contenido intelectual. El signo lingüístico se vuelve portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una recusación de los hábitos lingüísticos, unida a la exploración de las posibilidades significativas de la lengua (Aguiar e Silva, 1979: 18-26). El texto literario es una transgresión de la lengua social y una evidenciación de su carácter limitado, insatisfactorio, contingente. Dicho esto, podemos considerar que al discurso de Próspero, Calibán opone otro en el que vimos hay un intento de uso alternativo de la semiología que le fue transmitida pero, como veremos ahora, también un anuncio de que esta semiótica no es la única. Así, por una parte, podemos detectar en el discurso de Calibán los rudimentos de una técnica muy apreciada por los autores post-coloniales, que es la inserción de las lenguas colonizadas en la matriz de la lengua estándar, tal y como lo plantea Gabriel Okara:

As a writer who believes in the utilization of African ideas, African philosophy and African folklore and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion the only way to use them effectively is to translate them almost literally from the African language native to the writer into whatever European language he is using as medium of expression. [...] For, from a word, a group of words, a sentence and even a name in any African language, one can glean the social norms, attitudes and values of a people. (Okara, 2003: 286).

Son acaso indicios de este procedimiento los que vemos aparecer cuando Calibán menciona al dios «Setebos» (I.ii.373; V.i.261); la mera existencia de esta palabra, que notoriamente no procede de la misma matriz lingüística que el discurso de Próspero tiene el efecto casi mágico de contener en tres sílabas todo un mundo lingüístico-ideológico alternativo que existió pre-Próspero y cuyo afloramiento resquebraja el discurso en el que se inserta. Al enfrentarse en su propio cuerpo con la materialidad de otra ideología ya no aparece en una posición absoluta, sino relativizada y puesta en perspectiva como una alternativa, a la vez que permite elaborar nuevos significados a partir de dos cosmovisiones.

Pero la situación especial de Calibán hace que su discurso tenga implicancias singulares, su remoto contacto con otro ser humano, su largo período de aglosia y su adquisición tardía del idioma, nos permiten especular con la idea que más que una fuerte hibridación de lenguas, el efecto fascinante de algunos de sus parlamentos sea también el producto de algo que podría asociarse a la afloración de una conciencia pre-lingüística: «how to name the bigger light, and how the less» (I.ii.334-335). Son los intentos por aflorar de una mente libre, que se mantuvo así más tiempo del habitual y por eso se niega a desaparecer completamente, los que dan al habla de Calibán sus rasgos distintivos, proceso que es comparable a los intentos de autores literarios de insertar componentes —en este caso más bien para— que prelingüísticos en sus textos. La introducción de estos elementos es comparable a la de una lengua en otra, salvo que la lengua introducida no es exactamente tal sino la proyección de una interioridad personal, una suerte de ideología individual pre-discursiva. Este mundo interno compone el substrato de un proceso similar al que Chantal Zabus describe con el nombre de «relexificación»: «... the invitation to the frowning, recalcitrant reader into a realm where a seemingly familiar language conveys an unfamiliar message» o «the making of a new register of communication out of an alien lexicon» (Zabus, 2003: 314). Resignificar desde un punto de vista personal una lengua ya sea con los recursos de otra o explorando la propia interioridad, tratando de encontrar nueva expresión, equivale a la forja de otro idioma que, conservando mucha de la apariencia del anterior, es en realidad el reflejo de una axiología distinta y al mismo tiempo atrae la atención sobre las distancias que separan a esa nueva palabra, desde el punto de vista personal más satisfactoria, de la lengua estándar. Este proceso no hay por qué restringirlo a la literatura postcolonial, y bien puede aplicarse a todo el campo literario. En definitiva, ambos procedimientos simultáneamente —la hibridación de lenguas y la búsqueda la palabra propia— evidencian la artificialidad subyacente en las lenguas y permiten no solo la focalización de los sistemas de valores que estas transmiten sino, muy especialmente, el florecimiento, en medio de este proceso de elaboración en la frontera de distintas cosmovisiones, de la interioridad individual; ya no como la oposición de un «verdadero» sentir en un sentido esencialista, conservado en la lengua «materna» y la restauración de la libertad perdida, sino por una toma de conciencia del carácter esencialmente ideológico de los sistemas semióticos con los que interactuamos con el mundo.

Ahora bien, el intento de Calibán por recuperar su libertad perdida no puede distraernos de lo insólito de su estado original, la conservación del recuerdo de una conciencia pre-lingüística es algo único; la libertad absoluta de Calibán previa a la llegada de Próspero y Miranda a la isla parece incuestionable, aunque hay que notar que esto solo fue posible en el aislamiento y es precisamente lo excepcional de este aislamiento lo que amenaza con poner semejante estado en entredicho. Sea como fuere, es sin duda este agudo sentido de libertad perdida lo que hace que Calibán

reaccione con tanta intensidad a la situación a la que se encuentra reducido al inicio de la acción dramática. Siempre podremos preguntarnos si hubiese reaccionado de la misma manera si Próspero se hubiera comportado de forma más indulgente con él con relación al «intento de violación», pero de nuevo podríamos preguntarnos si algún otro desenlace era posible: ¿cómo podría un individuo que hasta los doce años se ha desarrollado en plena libertad acoplarse perfectamente a los nuevos códigos que le transmite Próspero sin, en ningún momento, revertir a su estado previo como aparentemente habría hecho en el mencionado episodio? Más que una transgresión el episodio revela posiblemente un desconocimiento del concepto mismo de «violación». El sentimiento de libertad perdida en él debe haber sido sentido con demasiada intensidad, su aculturación al orden demasiado tardía para olvidar completamente su libertad previa, un conflicto era inevitable. Finalmente, en su rabia hacia Próspero y su odio a la lengua se revela el intenso conflicto que supone su deseo, irrealizable, de volver a su estado anterior.

LA CONFLICTIVA RELACIÓN ENTRE IDEOLOGÍAS

Pero ahora es necesario volver sobre Próspero para enfocar la otra cara de su situación, la que se nos dificulta ver si lo vemos únicamente como el gran antagonista de Calibán y que queda sobredimensionada en las lecturas que confunden *The Tempest* con la obra de Próspero. Hasta ahora lo hemos considerado como un centro autointalado del que irradia un discurso con vocación hegemónica, sin embargo, ha llegado el momento de verlo como lo que también es: la víctima de otro poder que lo ha desplazado hacia la isla. La llegada de Próspero a la isla no es exactamente una operación de conquista, sino más bien el resultado de un exilio involuntario; porque si Próspero ha desplazado a Calibán también él ha sido desplazado. Si el discurso de Próspero nos aparece como hegemónico y con vocación universal en la isla de *The Tempest* esto es a relativizar, en la medida en que consideramos la relación de fuerzas en el marco más amplio de los conflictos políticos en Milán. Allí es irónicamente el carácter alternativo del discurso de Próspero lo que destaca. Su hermano Anthonio logra expulsarlo porque aquel había abandonado sus actividades oficiales para dedicarse al cultivo de sus estudios personales. La vida pública se nos revela incompatible con la exploración de esas fórmulas mágicas o «secret studies» (I.ii.77). Ahora bien, la palabra mágica está estrechamente vinculada con la palabra poética, así nos lo hace saber Eleazar Meletinsky:

La palabra cantada en la poesía arcaica ritual desempeña un papel mágico y simbólico; [...] Plegarias y encantamientos mágicos y sagrados son las primeras fuentes de la frase poética. El ritual, en su totalidad y particularmente en su aspecto verbal, procede de una finalidad mágica. La magia de la palabra engendra la repetición y la métrica de algunas palabras desemboca en el empleo de variaciones sinonímicas y de expresiones metafóricas [...] (Meletinsky, 1993: 19).

Es el poder creador de un universo de la palabra lo que cobra relevancia aquí (aquella materialidad de la palabra de la que hablamos antes). Así, podemos pensar en una suerte de parentesco entre la palabra mágica de Próspero y la palabra poética de Calibán. La usurpación a Próspero, también puede leerse como un intento por frenar la emergencia de discursos alternativos dentro de la lengua dominante. Entonces podemos proponer una equivalencia entre la relación que se establece entre las fórmulas exploradas por Próspero y el discurso del *establishment* milanés por un lado y la que se establece entre el discurso de Calibán y el de Próspero en la isla respectivamente. En consecuencia, lo dicho sobre el efecto de la palabra poética de Calibán con relación al discurso de Próspero podría valer también para la de Próspero con relación a Milán... y para la de la bruja Sycorax con relación a Argier, la actitud de Próspero hacia Calibán bien puede encontrar equivalente en la de Sycorax con relación a Ariel y en la de Milán con relación a Próspero... Porque es de destacar que *The Tempest* puede presentarse como un juego en el que «usurpadores» y «usurpados» se suceden, intercambiando sus roles. Este efecto reverberante de disputa, dominio y silenciamiento hace mucho por revelarnos cómo la lengua articula un poder inherente a las formaciones sociales que tiene vida propia.

III

Los numerosos dioses antiguos, desmitificados y convertidos en poderes impersonales, salen de sus tumbas, quieren dominar nuestras vidas y recomienzan entre ellos la eterna lucha [...].

Max Weber, *El Político y el Científico*, 218.

LA TEMPESTAD POSTMODERNA

Como señala Roland Barthes: «Los sistemas ideológicos son ficciones [...]. Cada ficción está sostenida por un habla social [...]» (Barthes, 1993: 47). Los órdenes sociales son órdenes ideológicos y contingentes que reposan en construcciones discursivas. Traer a primer plano el carácter contractual de la lengua tiene un costo social y personal muy alto, ya que desestabiliza el contrato que cohesiona una sociedad: toda lengua es ideológica e implica una forma de poder, que por fuerza se ha impuesto sobre otras formas potenciales de decir el mundo. Sin embargo, la persona que habla siempre puede hacer un uso particular de esa lengua. Los deseos de exploración de las posibilidades del lenguaje traducen una inquietud típicamente contemporánea, donde la lengua no ha escapado a esa irreverencia al statu quo característica de la postmodernidad. Traída al primer plano, después de operar paradójicamente de forma subrepticia durante milenios, aparece hoy en día, por lo tanto, como un elemento a tematizar. Si la lengua está en crisis, pensamos, y se replantea permanentemente el debate de qué lengua hablar y qué valores debe realizar es porque refleja el estado de una Institución que también está en crisis, esto es, crisis no en un sentido negativo o,

solo así, en la medida en que se interprete como algo perjudicial el hecho que ya no esté animada por una sola ideología que dirija el concierto de las voces. Es discutible proponer que esto emerja de una conciencia generalizada del carácter contingente de todas las ideologías, 'porque por lo menos en el caso de la propia, pensamos, siempre hay una tendencia a crearla fundada en principios más firmes, surge sí quizás del escrutinio crítico de cualquier pretensión de hegemonía. Si la postmodernidad es la desconfianza de los metadiscursos (Lyotard, 1998: 10) y la legitimación de todos los estilos de vida (Lipovetsky, 1992: 109) la actual relación entre individuo e ideología es, en realidad, el reflejo de una situación amplia de desconfianza de la capacidad de algún proyecto a gran escala de brindar el tipo de soluciones personalizadas y específicas que el individuo postmoderno, cada vez más remitido a su condición de tal, requiere. De aquí la búsqueda actual de acuerdos particulares y personalizados, específicos y transitorios, por oposición a las grandes axiologías colectivas, que son vistas como espacios más bien anónimos y avasalladores que buscan la consistencia a través de la homogeneización. No es de extrañarse entonces, que el habla social, el sistema semiótico más importante de la Institución, la herramienta del «sentido común», se muestre incapaz de vehiculizar los deseos y aspiraciones personales de un individuo, cada vez más agudamente consciente y orgulloso de su individualidad. Si en la postmodernidad la eclosión de las singularidades hace muy difícil que un gran eje organizativo pueda satisfacer las expectativas de cada individuo, la lengua instituida, a pesar de ser el componente fundamental e inevitable de toda cultura, nunca podrá mostrarse satisfactoria, ¿cómo podrá el individuo hacer un uso más gratificante de su capacidad para el lenguaje y, por lo tanto, vincularse con el poder intrínseco a las formaciones sociales?

En la isla de *The Tempest* podemos ver representadas actitudes diferentes en este sentido. En el caso de Próspero, quien había llegado a la isla exiliado por explorar formas del lenguaje alternativo, la culminación satisfactoria de sus planes claramente no lo conduce a su felicidad y nos deja en buena medida una impresión fracaso, la recuperación de su trono y el matrimonio de su hija con el hijo del rey de Nápoles ponen un punto final a su cultivo de las artes liberales y, visto en términos simbólicos, marcan la clausura de sus exploraciones de las posibilidades alternativas del lenguaje. Esta estratagema comienza a delinearse probablemente desde sus primeras épocas en la isla en la medida en que, si bien cuidadoso en ofrecerle a Miranda una educación esmerada «Have I, thy schoolmaster, made thee more profit Than other princesses can that have more time For vainer hours and tutors not so careful.» (I.ii.172-174), no le transmite su patrimonio lingüístico personal, su magia, contenida en esos libros misteriosos, de los que tanto se habla, pero cuya naturaleza nunca llegamos realmente a conocer. Próspero maneja dos registros y su elección de educar a Miranda en el estándar de la lengua bien puede reflejar su deseo que, a la luz de las desgracias que su estudio de alternativas ha producido en ellos, su hija tenga una vida menos

problemática, ajena a especulaciones inquietantes e insatisfactorias. *The Tempest* es para Próspero una comedia de aprendizaje, que quedará en cada uno valorar como positivo o negativo. Sea como fuere, con la destrucción de sus libros Próspero parece renunciar a cualquier forma de disidencia, parece sentir que el abandono de sus estudios es la condición para su ansiado retorno a un hogar que, sin embargo, es contradictoriamente descrito por él mismo como ese lugar «where every third thought shall be my grave» (V.i.311). Esta expresión es incomprensible, considerando que todo se ha desarrollado según lo planeado. ¿Cómo explicar esta nota sombría? ¿Acaso todo su plan se nos revela, finalmente, como un esquema armado para poder dejar de llevar una vida contra la corriente, de la toma de conciencia de haber emprendido un camino que parecía prometedor en un principio, pero que ha terminado mostrándose complejo y agotador? ¿Todas sus maquinaciones no son sino el deseo de volver a un statu quo menos problemático y más cómodo que la incertidumbre de las exploraciones o el ostracismo que implican? No podemos evitar pensar, sin embargo, que Próspero no puede, aunque se haya dado por vencido en su búsqueda, ahogar el conocimiento de que hay «algo más», y aunque se obliga a volver a un pasado más allá de todo cuestionamiento, no podrá ahuyentar el espectro de saber que está eligiendo volver a una prisión. Así, su final está lleno de contradicciones, y a pesar de su victoria debe pedir al público que lo libere (Epílogo, 20). El fin de Calibán, que con sus desplantes y su revolución prometía grandes movimientos y transformaciones y se perfilaba como el gran antagonista (¿protagonista?) es igual de desconcertante, su destino es bien incierto, reconoce que su alianza con Stephano es un fracaso, no es claro si se queda en la isla o es llevado a Milán, pero lo que parece incontrovertible es que no será un destino feliz. Podemos elegir verlo no tanto como el faro de la lucha por la libertad, sino como la personificación de los intentos radicales por reclamar una libertad absoluta, en el fondo inexistente. Su deseo de volver a tener la isla para sí, que no podemos concebir como realizable y que efectivamente no realiza, sería la confirmación en este sentido. Con él, la vía de la oposición radical, la que buscaría restaurar la libertad absoluta del eremita, se revela imposible y permanece asociada a pulsiones primarias —«this thing of darkness!» (V.i.274), en palabras de Próspero— que no hallan comunión con la vida en grupo.

Ahora bien, Ariel, por otra parte, con su corporeidad evanescente, bien puede representar la contracara de la materialidad pesada de Calibán. Su naturaleza fluida y andrógina transmite esa capacidad para adquirir nuevas formas e interpretar distintos personajes, sin perder identidad. En este sentido podríamos verlo como un espacio encontrado de equilibrada autonomía, que no es ni esa libertad infinita que haría imposible la vida en común, ni tampoco el abandono de sí a las formas sofocantes de la comunidad. Con su actitud y su expresión, tan poética como la de Calibán, metaforiza la actitud de quien no produce ni un metarrelato prescriptivo, ni un discurso con pretensiones de cancelar todo poder, sino un discurso personal, consciente tanto

de su carácter ideológico, como del de lo que lo rodea. Así, su libertad es la escenificación del establecimiento de una relación de compromiso con las distintas ideologías —incluso con la propia— y el cultivo entre sus grietas de un espacio de autoexpresión gratificante. La libertad de Ariel es el resultado de un equilibrio hallado entre el respeto a las convenciones y la exploración personal de las posibilidades de la conciencia: comprende el carácter represivo congénito de la sociedad y sabe que nunca podrá liberarse de él, sabe que la transgresión tiene un límite —como lo demuestra en su primer diálogo con Próspero— que la organización de la sociedad reposa indefectiblemente en ficciones arbitrarias. Pero a la vez, sabe cómo transgredir y hasta dónde, que no se transgrede en cualquier espacio ni de cualquier manera, y así no deja de cultivar su espacio de cognición personal. Ariel representaría las posibilidades del individuo de encontrar un espacio gratificante, sin tener la pretensión impracticable de liberarse de todo poder, pero sin ser tampoco neutralizado por este. Si como afirma Steven Connor, la modernidad se ha vuelto «un nombre para designar a un pasado ciego y logocéntrico, expresión de un deseo totalitario de poder absoluto» (Connor, 1996: 84), Ariel representaría un tiempo postmoderno caracterizado por «el desarrollo de las estructuras fluidas moduladas en función del individuo y de sus deseos, la neutralización de los conflictos de clase, la disipación del imaginario revolucionario» (Lipovetsky, 1992: 113). Una solución de compromiso que en *The Tempest* resulta ser la más exitosa, ya que Ariel es uno de los tres personajes —junto con Miranda y Ferdinand— que nunca parecen ser conscientes del universo ideológico que los rodea, —de los que puede afirmarse que terminan la obra con perspectivas de felicidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar e Silva, Victor Manuel de. *Teoría de la Literatura*. Madrid, Gredos, 1979.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* en Žižek, Slavoj (comp.) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, FCE, 2003.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (eds.). *The Post Colonial Studies Reader*. Taylor & Francis e-Library, 2003.
- Barker, Francis y Hulme, Peter. «Nymphs and reapers heavily vanish: the discursive con-texts of The Tempest» en Drakakis, John (ed.). *Alternative Shakespeares (vol. I)*. New York, Routledge, 2002.
- Barthes, Roland. *El Placer del Texto y Lección Inaugural*. México, Siglo XXI, 1993.
- Bourdieu, Pierre. *Lo que significa hablar*. <http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/42_06ens.pdf> (23 de febrero de 2015). Tomado de: *Cuestiones de sociología*. Madrid, Istmo, 2000.
- Connor, Steven. *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal, 1996.
- Craig, W. J (ed.). *The complete works of William Shakespeare*. Oxford University Press, 1969.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets, 2005.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grunrisse* [*Enciclopedia de las ciencias filosóficas*]. <http://www.hegel.de/werke_frei/startfree>.

- html>. Tomado de: G. W. F. Hegel, *Werke in 20 Bänden*. Suhrkamp Verlag, 1970. La traducción es mía.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral, 1981.
- Lipovetsky, Gilles. *La Era del Vacío*. Barcelona, Anagrama, 1992.
- Lyotard, Jean-François. *La Condición Postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1998.
- Meletinsky, Eleazar. *Sociedades, culturas y hecho literario*. En: *Teoría Literaria*, editado por Marc Angenot. México, Siglo XXI, 1993.
- Ngũgĩ wa Thiong'o. «The Language of African Literature». En: Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (eds.). *The Post Colonial Studies Reader*. Taylor & Francis e-Library, 2003.
- Okara, Gabriel 'African Speech...English Words', *Transition*, 10 (Septiembre de 1963). Citado por Ngũgĩ wa Thiong'o. «The Language of African Literature». En: Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (eds.). *The Post Colonial Studies Reader*. Taylor & Francis e-Library, 2003.
- Platón. *Crátilo*. Tomado de: Platón, *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1976.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Losada, 1945.
- Zabus, Chantal. «Relexification». En Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (eds.). *The Post Colonial Studies Reader*. Taylor & Francis e-Library, 2003.

ROBERT CURRY, ANTHONY FLETCHER: EL DOCUMENTAL COMO ELECCIÓN ESTÉTICA PARA LA PRESENTACIÓN DE UN CLÁSICO

FLORENCIA BARSANTI

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo tiene como objetivo fundamental el estudio de los signos más potentes presentes en tres momentos del texto «The Tempest» (1611) de William Shakespeare.

Estos signos serán rastreados a través de tres versiones cinematográficas: la primera de Derek Jarman, *The Tempest* (1979), la segunda de Peter Greenaway, *Prospero's Books* (1991), y la última a cargo de Anthony Fletcher y Rob Curry, *The Tempest* (2012).

La idea principal consiste en visualizar la continuidad de ciertos conceptos o valores recurrentes en el texto que se expliciten en la imagen; la vigencia de ese constructo universal, y poder observar cómo en el cambio de código, tanto directores como productores se han adaptado y/o apropiado de este texto, qué variantes surgen a la hora de plasmar esa «universalidad» en ellos, y lo más importante, cómo llega ese trabajo a nosotros lectores-espectadores.

Siguiendo la línea de J. Kristeva, H. Moreira se focaliza en la importancia del significante como soporte material, o sensorial, para construir sobre él redes infinitas de significados, imponiendo como metáfora la imagen del caleidoscopio.

En su texto *Antes del asco*, Moreira dirá que la semiótica, o semanálisis, «constituye una exploración en volumen sobre el significante como producción y transformación de la significación que se produce en la(s) cultura(s)» (P 9)

En este mismo soporte la autora incluirá ciertas imágenes que pertenecen a un estadio pre-simbólico, es decir, que son intuitivas o percibidas durante el acto comunicativo pero que aún no están convencionalizadas. Es por tal motivo que he elegido esta noción de signo, ya que sumadas a la metáfora de caleidoscopio, podemos observar (*kalós: bello, éidos: imagen, skópeo: observar*), como es el caso del signo teatral y cinematográfico, que el mismo, se encuentra en constante mutación y movilidad, ya que sus componentes provienen de la interacción de distintas imágenes, de diferentes códigos, a saber: lumínico, sonoro, textual, corporal, vocal, escenográfico, etcétera.

Y, para cerrar esta idea, podemos decir, que la imagen de caleidoscopio, permite unir la idea de belleza y observación, con «la posibilidad semiótica de levantar,

dignificar y hasta embellecer cualquier elemento, por neutro, humilde y hasta despreciado que lo considere una cultura» (pág.11).

Esta noción de signo resulta muy intrigante para poder rastrear, o por lo menos, intentar visualizar, la figura de Calibán, como el caníbal de los diarios de Colón, Bartolomé de las Casas o los ensayos de Montaigne, o simplemente, comparar el texto *La tempestad* shakespeariana con sus tres versiones cinematográficas.

¿QUÉ FRAGMENTOS SELECCIONAR Y POR QUÉ?

Esta es una tarea que a primera vista resulta muy compleja, y es por eso que quiero dejar en claro que el mundo seleccionado resulta de un acto arbitrario, ya que es imposible poder acceder en este trabajo al mundo de signos utilizados por los distintos directores y poder contrastarlos con los signos, tales como aparecen en el texto (tanto denotativamente como connotativamente), ya que ambos pertenecen a códigos diferentes. Es por tal motivo que este trabajo, selecciona tres momentos de gran importancia en el texto, y los muestra haciendo distintas consideraciones, en base a los recursos utilizados por los tres directores anteriormente mencionados. De tal manera que el lector podrá visualizar no solo diversas opciones que derivan de un mismo significante sino construir sensorialmente esa imagen a la luz de sus cruces e intersecciones, como ya sabemos, en base a nuestro espectro de experiencia respecto al propio texto, y al autor de origen —Shakespeare— a quien estudiamos en este momento).

Para llevar a cabo tal tarea es preciso realizar una breve reseña del código cinematográfico y sus grandes diferencias con el código lingüístico.

EL TIEMPO DE LA NARRACIÓN: DESCRIPCIÓN Y RELATO

Resulta imprescindible poder distinguir la gran diferencia que existe entre contar una historia en el campo del texto literario y hacerlo a través de un film.

En el caso de este último, la descripción logra captar el instante e inmortalizarlo, al igual que la fotografía mediante la imagen. Mientras tanto en el texto literario necesitamos de la consecución de palabras para visualizar en la mente aquello de lo que se habla.

Según Malinó:

En el texto literario la supremacía del relato la toma la línea temporal más que la espacial ya que la historia (el relato) se arma, desarrolla o cuenta mediante enunciados/oraciones que se suceden en un desarrollo lineal (Saussure); esta realidad del lenguaje va más allá de los recursos con los cuales se puedan modificar los estados temporales del relato (válidos para el cine y la literatura) *flashback* y *flashforward* (p.109).

Ahora bien, ya que mencionamos el tiempo del relato, en el caso de la literatura, que se desarrolla en una secuencia temporal, lenguaje articulado, como en el caso del tiempo del lector-espectador, también debemos tener presente el tiempo propio de la narración; es decir, el tiempo desarrollado en esas horas lectura u horas film que nos es contado. Es aquí precisamente, donde se suscita una nueva diferencia entre estos dos lenguajes; en el código cinematográfico está presente el tiempo simultáneo para el espectador, las escenas sucesivas como pantallazos en un instante, los flashes característicos de la estética de videoclip y la superposición de escenas en un *espacio* único y definido para los espectadores.

A este punto sobre el espacio debe sumarse, el hecho de que en el relato fílmico es mostrado a través de una imagen concreta, mientras que en el caso de la literatura el espacio es una construcción mental que el lector debe realizar a través de las pautas que le son dadas mediante las descripciones y las palabras no solo del narrador sino de las miradas del resto de los personajes que componen el texto. Dicho de otra manera, en el texto, el armado imaginario ocurre en la fusión apasionante de cada lector levantando paredes, pintándolas en su mente, decorando y llenando cada espacio que el autor dejó para que nosotros creáramos los gustos que «faltan» de ese personaje, mientras que, en el caso del cine, es la misma temporalidad, aquella que se fusiona en la imagen indisoluble al espacio, y recrea la mirada «llena» en la imagen, de ese director y su interpretación-visión de esos espacios disponibles en otro momento por el autor del texto A (entendiéndose por «A», el texto referencia en el que se base el film).

Antes de pasar a otro punto, es preciso hacer unas últimas consideraciones acerca del espacio, como ser su función metonímica respecto al personaje, ya que el mismo puede reflejar el estado anímico del anterior, es decir, que los valores de uno se comienzan a mezclar y reconfigurarse con el otro. Por ejemplo, Calibán, en la versión de Greenaway, se encuentra posicionado en un altar, o mejor dicho, en una roca-altar, y esta apreciación resulta fundamental para mostrar algunos aspectos del personaje y por extensión de su mundo, su realidad.

Calibán/Caníbal es la pura y simple personificación del salvajismo, de la barbarie, de la no-civilización. Es simplemente, el hombre aún no humano, ya que no sabe, no puede, siguiendo el texto A —*La tempestad* shakespeareana— demostrar sus sentimientos hacia Miranda o Próspero, sin la violencia, fuerza conocida en el mundo natural del cual el personaje proviene, hasta que aprende por parte de estos, sus conquistadores humanos civilizados, que enseñan a este un nuevo modo de relacionamiento con el mundo desconocido, que por otra parte, en el final de la obra, entendemos que le es negado a Calibán (respecto a esta disertación cabe aclarar que el punto de partida para esta referencia son las lecturas caribeñas, la base de un Calibán que se puede identificar con el americano-colonizado, y a su vez, formando parte de lo que tanto A. Rama como M. Lienhard, describen como un poder hegemónico).

Exactamente por ese mismo origen de Calibán-Caníbal: el lenguaje articulado, el conjuro de las palabras como modo de dar una nueva vida y sentido a las cosas.

Por un lado, podemos ver que el personaje es encerrado por los invasores-salvadores de la isla, que es utilizado como recurso vital para sostener esas vidas, ya que, sin su fuerza bruta, no podrían cargar sus propios troncos para sustentarse. Por otro lado, se sostiene en el texto que Calibán es acogido por Próspero como un hijo, pero con intenciones oscuras según Calibán:

This island 's mine, by Sycorax my mother,
 which thou tak 'sk from me. When thou cam 'st first,
 thou strok 'st me, and made much of me; wouldst(give me)
 Water with berries in 't, and teach me how
 to name the bigger light, and how the less,
 that burn by day and night. And then I loved thee,
 and showed thee all the qualities o 'th 'isle,
 (p. 148)

En este caso, el encierro de Calibán sugiere varias representaciones (expone una serie de relaciones psicológicas e ideológicas bajo el manto de la palabra/imagen) no solo la protección de la guarida, para los invasores, de los peligros externos, y mano de obra barata, sino también el encierro, o encarcelamiento de la figura del salvaje, es tratado como un animal peligroso (claramente en dos de las tres versiones seleccionadas se hace especial hincapié en la caracterización física del personaje de manera hiperbólica), mientras se espera a los visitantes nuevos, que como lo observamos a través de los pensamientos de Próspero, ya sabemos tanto lectores, como espectadores, que no podremos esperar nada bueno de ellos, al menos del hermano traidor; el autor enfatizará en resaltar la figura de Fernando como el fruto puro sin corromper dentro del conjunto o modelo para Miranda. Pero nuevamente, se deja de lado una posible reformulación o proyecto para ese salvaje que ahora habla, que es hijo de una bruja y producto de un medio adverso y bárbaro como la propia naturaleza, imposible de dominar/domesticar si no es por medio de la magia del mago-invasor para Shakespeare.

Según Sylvia Wynter:

To put it in more directly political terms, the absence of Caliban 's woman, is an absence which is functional to the new secularizing schema by which the peoples of Western Europe legitimated their global expansion as well as their expropriation and their marginalization of all the other population-groups of the globe, including, partially, some of their own national groupings such as, for example, the Irish... (p. 356).

Calibán, siguiendo la línea de las lecturas caribeñas, como ser Fernández-Retamar, y desde la perspectiva de un americano-colono, que aprende la lengua, en tanto forma de subordinación, como los estudios de Lienhard señalan, la oralidad de su lengua madre no es tenida en cuenta, al menos en la obra, mientras tanto, al aprender el lenguaje de Próspero, aunque no pueda «escribirlo/plasmarlo», tiene un código propio, el problema no es que no pueda emitir su mensaje sino que los otros no pueden decodificarlo, y es precisamente porque no comparten ese mismo lenguaje (puede maldecir y quejarse, pero con quién lo haría?)

Según Carmen Peña-Ardid:

El cine de ficción narrativa nació de una intersección original de la sustancia expresiva de la fotografía, de la condición espectacular del teatro y de la ubicuidad del punto de vista y pancronismo de los acontecimientos propios de la narración novelesca, cuya síntesis supera y distingue su propia naturaleza de cada una de las matices de las que procede (p. 53).

El problema del mimetismo de la imagen, como derivado del antagonismo entre lo visual y lo verbal —texto lingüístico y texto filmico— aún persiste.

Podríamos señalarlo para el tercer film elegido para este trabajo, versión de Anthony Fletcher, género documental.

Esta versión se ubica en el año 2012, y es partícipe, o se presenta, como parte de un proyecto de teatro barrial. Del resultado de este proyecto, nace el film que llega a nuestros ojos hoy mismo.

El problema fundamental, se halla, sin ir más lejos, en el posible desconocimiento del texto A que podría tener un espectador X, ya que sin conocer el texto, y solamente, teniendo una noción escasa del proyecto, resultaría muy poco atractivo el formato escogido; ya que no podrán apreciarse sustituciones de código, cambio en el sexo-género de algunos personajes, la austeridad y pureza de la puesta llevada a cabo; ese lenguaje otro que acerca el director en los ensayos a su grupo, que parte de la consigna de «apropiación» de un texto canónico, sumamente estudiado y conocido por la crítica, pero que se reformula y reconfigura a partir de la sustitución y reconfiguración de códigos propios que parten de un lenguaje nuevo, creado por ese grupo humano para comunicarse a la luz de esos signos comunes y vigentes que trae consigo la pieza original. Pieza que por otra parte es, fragmentada, desordenada y recompuesta, en donde el total no resulta de la suma de todas las partes, sino de su montaje (este concepto se abordará más adelante con mayor detalle).

Debemos recordar aquí, y cada vez que nos visualizamos frente a una pantalla, que el código filmico no funciona por adición, en donde un código se añade al otro, sino que constituye un sistema complementario, en donde la imagen y la palabra crean un nuevo sentido, y para eso es interesante pensar en un sistema de contradicciones, sin ir más lejos, podemos retomar el ejemplo de Calibán y llevarlo a la escena con Trinculo y Stephano; allí observamos cómo la figura, estampa, impronta, del

esclavo, asusta a los visitantes, pero su lenguaje es mucho más apropiado que el de los sirvientes visitantes. Ellos mismos no dan crédito a cómo se expresa, y esto no es casual, porque la mera condición de entender y nombrar el mundo, como ahora puede hacerlo Calibán, no le permite poder apropiarse de él en un nuevo sentido, por eso su forma física sigue siendo la de un animal, confundido con una bestia, es el fracaso de Próspero como maestro, porque claramente, la bestia aprendió a hablar, no perdió aun su condición de bestia, y todo aquello que se encuentra alrededor suyo lo sigue mostrando, todo aquello que es nombrado como parte de la isla y que Calibán puede nombrar, va a quedar en sus manos, cuando los invasores se vayan, pero Calibán solo en esa isla, con otro ser único y diferente como él (Ariel), está condenado a extinguirse, a desaparecer sin dejar descendencia, aquella que en la escena antes mencionada, Calibán reflexiona, y guarda rencor a Próspero por quitarle esa posibilidad-la de la trascendencia. La posibilidad de la desmitificación del salvaje-humano, de la bestia-hablante.

¿CÓMO SALVAR DISTANCIAS ENTRE EL ARTE TEATRAL Y EL CINEMATográfico SI DE RECEPCIÓN HABLAMOS?

Es importante realizar ciertas apreciaciones para poder dar respuesta a tal pregunta, a fin de poder acercar ambas artes a todos aquellos que estén leyendo este trabajo acá van algunas:

**la espectacularidad:* presencia del actor/ausencia del actor (co-presencia teatral)

**identificación:* el espectador se identifica con la mirada de la cámara/distanciamiento escénico (el espectador al estar frente al personaje-actor no se identifica de la misma forma en que lo hace a través del texto o en la pantalla)

**la palabra y el diálogo:* se fusionan en el cine con el espacio-tiempo y resultan indisolubles, ya que estos últimos adquieren sentido a través de descripciones y funciones icónicas. En el teatro el espacio se ve reducido en algunos casos a un simple marco para la representación y no se concibe el espacio escénico como el lugar de la fusión temporal que realmente representa. La convergencia de una infinidad de tiempos e interpretaciones distintas enmarcadas en un mismo espacio.

Según Romagueira:

El término técnico Schnitt se ha incorporado al idioma alemán. El término francés montage, que significa «composición», es más expresivo que Schnitt o su equivalente inglés cutting. Se trata realmente de una composición. Cuando el director ordena los planos en una determinada sucesión, para alcanzar un efecto fijo, lo que puede lograr de forma meditada, está realizando el mismo trabajo que un montador cuando reúne y compone las piezas sueltas de una máquina para que se convierta en instrumento de producción.

El encuadre más logrado no basta para expresar todo el significado del objeto sobre la pantalla. Esto solo puede lograrse por una combinación de los planos parciales, es decir, por el montaje. El último capítulo en la realización de un film, el trabajo final, es el montaje (p. 78).

Interesa mucho en este punto pensar en la innovación que el lenguaje cinematográfico supone, en tanto código nuevo, respecto al teatro, ya que en este último no se propone un cambio de perspectiva del espectador durante la escena, ni sus diferentes planos, ya sean de acercamiento o distanciamiento del sujeto/objeto (engarces realizados a través del montaje — primeros planos, distanciamiento, flashes y más). Pero no es esta la única innovación respecto al teatro, existe una, tal vez mucho más interesante a simple vista, o más sencilla, y consiste en la visión del espacio escénico. En otras palabras, mientras que el teatro ofrece una visión totalizadora del espacio escénico, el cine muestra a través del montaje, una amplia gama de planos y tomas realizadas desde diferentes ángulos en escenas que se continúan pero que se distancian en el tiempo...ofreciendo mediante el flash-back o flash-forward, diversas perspectivas de ubicación espacial (en ejemplos podrían ampliarse a través de diferentes sonidos para mostrar la evolución de un personaje o derruirse a través de un cambio de color para expresar el pasaje del tiempo).

Ahora que hemos realizado este recorrido, acerca de las distancia y salvedades que es preciso realizar a la hora de trasponer un signo o interpretarlo si se quiere, resulta imprescindible mencionar la perspectiva que propone Julie Sanders respecto de los pasajes posibles entre un texto y otro código, ya sea este teatral o cinematográfico, en la cual me he apoyado para este trabajo:

Dice Sanders:

In the literary sphere, Roland Barthes declared that «any text in an intertext» (1981:39), suggesting that the works of previous and surrounding cultures were always present in literature. (...). Intertextuality as a term has, however, come to refer to a far more textual as opposed to utterance-driven notion of how texts encompass and respond to other texts both during the process of their creation and composition and in terms of the individual reader's or spectator's response.

Adaptations and appropriations can vary in how explicitly they state their intertextual purpose. Many of the film, television, or theatre adaptations of canonical works of literature that we look at this volume openly declare themselves as an interpretation or re-reading of a canonical precursor. Sometimes this will involve a director's personal vision, and it may or may not involve cultural relocation or updating of some form:(...)t, in any study of adaptation and appropriation the creative import of the author cannot be as easily dismissed as Roland Barthes's or Michael Foucault's influential theories of the 'death of the author' may suggest (Barthes 1988; Foucault 1979) (p. 16).

Ahora bien, teniendo en cuenta estos conceptos, tan importantes, para los casos que nos competen, es necesario destacar que en las adaptaciones de las que habla Sanders, podemos encontrar las dos primeras versiones seleccionadas, a saber, la de Jarman y Greenaway, y estas, como lo señala Sanders, reclaman y perpetúan desde el canon literario su existencia, pero también pueden contribuir a la reformulación y expansión de la obra. Siendo estas conservadoras de su género. Mientras que la tercera versión, la de Fletcher, se encuentra en el marco de la apropiación, en tanto que es una innovadora del género, y se planta desde la oposición, mostrando su intertexto desde la subordinación del «otro», que no solo se vuelve foco, sino el ojo a través del cual miramos la obra (Calibán).

THE TEMPEST: DEREK JARMAN, 1979

En el comienzo, en el estruendo de la tormenta que se escucha de fondo en los créditos de los primeros minutos, ya puede apreciarse la importancia que lleva el sonido en este film, sostenidos en la base del adelanto de la tormenta que aparecerá, y la presencia de una voz susurrante, que acto seguido descubriremos (Próspero).

La imagen inicial de la tormenta se encarga de hacer visible su «bravura», es decir, la intensidad de la misma que se muestra en una imagen azul oscura sobre el celeste del cielo. Acto seguido, podremos observar a los marines tratando de aferrarse a las velas para evitar el inevitable naufragio.

Estas impactantes imágenes de tormenta, tempestad, son intercaladas y apoyadas sobre susurros que cada vez van tomando mayor énfasis, y que descubriremos, provienen del sueño-realidad de Próspero, nada más y nada menos, que nuestro mago protagonista. Este personaje parece encontrarse en medio de un sueño-pesadilla, que luego veremos vive gozoso, que se presenta muy lúdico a través de los efectos que se suceden entre una escena y la otra, adelantando con sus palabras lo que va sucediendo. Tal vez el hecho de mayor contraste en estas escenas sea la imagen de la rata con el sonido que emite y corta la escena en dos oportunidades.

Resulta curioso e interesante, visualizar en la caracterización elegida para el personaje de Próspero que este se presenta bastante joven, teniendo en cuenta su caballera oscura y abundante, en relación al caso de *Prospero's Books*, donde nos encontramos con un anciano, que aparentemente ha perdido toda caracterización cortesana, mientras que este, si bien aparece rodeado de unas telas un tanto místicas durante su sueño, cuenta con una apariencia mucho más nobiliaria que en el caso de Greenaway.

En el caso de esta adaptación también es de destacar que la magia desde una primera instancia parece presentarse como un arte/oficio/capacidad compartida por los personajes de Próspero y Ariel de una manera mucho más potente a mi entender que en los otros dos casos, ya que la primera aparición del espíritu de Ariel se da con el

sonido del *trueno*. Y el hecho de que aparezca con este sonido, si prestamos especial atención en las escenas precedentes es entendido como el *realizador/ejecutor* de los planes del gran mago.

Siguiendo en este orden, la obra pasa a presentarnos a Miranda, con una belleza atípica, caracterizada por una piel blanca, joven y vigorosa, pero con un peinado que caracteriza su condición de isleña primitiva, salvaje. No es un gran peinado real sino más bien una caracterización indígena, isleña, sus trenzas casi africanas, le dan el toque de salvaje adquirido por los años de residencia.

De inmediato observamos como la escena se divide en una dicotomía que será explicada a continuación, Miranda pasa por delante de Calibán, mientras este, caracterizado como un salvaje apenas humanizado, como con angurria y sin ningún tipo de recato, como lo haría un animal desde la perspectiva de la irracionalidad, su risa aparenta la pérdida de la cordura y revela unos dientes descuidados y amarillentos, y su conducta está orientada a generar incomodidad a la dupla usurpadora de la isla. Así no es presentado al asustar a Miranda, mientras ingiere sus alimentos (bebe un huevo).

Luego, veremos el encuentro entre los tres, a través del cual podremos juzgar esa relación que parece decir una cosa y manifestar otra. Si bien, desde un comienzo Próspero llama *slave* a Calibán, lo destrata verbal y físicamente (al pisar su mano), acto físico que no figura en el texto shakespeariano, de alguna manera fortalece la expresión de la palabra cuando este se burla y asume con orgullo sus actos de violencia contra Miranda. En estos momentos el encuadre de la escena se refuerza mostrando un contraste de colores mayor entre Calibán y Próspero, uno aparece iluminado y su rostro se muestra con claridad (Calibán), para remarcar sus aspectos físicos: fealdad (y patetismo). Mientras que el otro (Próspero) se muestra con gran profundidad del claro-oscuro, su apariencia es la de un romántico casi, sus ropajes, su cabello, apenas revuelto, sus ojos realzando la mirada, da una imagen más mística, misteriosa al estilo del viejo terror frankensteiniano.

La persistencia en la idea de destrato o humillación del maestro mago al esclavo prevalece en la obra y se refuerza en la imagen de la boda, a través de la humillación pública frente a los anteriormente llamados *traidores*. Hago hincapié en esta escena ya que ha sido una de las más discutidas y criticadas en los ámbitos cinematográficos. Es tal vez, junto con la versión de Greenaway, una de las llamadas de mal gusto, o *kitsch* (en el sentido más amplio de lo que el movimiento artístico significa), aunque otros muchos han visto en esta adaptación la imagen de la película de terror clásica. La presencia de un excesivo maquillaje, que excede al Barroco, un vestido increíblemente cargado de elementos, la presencia de distintas voces cantantes (una femenina —Elizabeth Welch— que precede el canto de Ariel), han hecho entre tantas otras escenas de ambas versiones, ser merecedoras de ubicarse en este movimiento, por lo menos, para algunos críticos.

Situándonos ahora en el final del film, pasemos a ver la despedida del gran mago, de Ariel y sus elementos. Nuevamente nos remitimos al principio de este, entre suspiros, susurros oníricos escuchamos la voz de un Próspero dormido, o haciendo el duelo por una muerte acechante, la de su magia.

Ariel huye mientras Próspero duerme, y la despedida se hace presente, aunque no con las palabras elegidas por Shakespeare totalmente.

PROSPERO'S BOOKS: PETER GREENAWAY, 1991

Este film comienza mostrándonos *los libros de Próspero*, tal cual lo señala su título, y enfatiza, en este principio, el libro más importante de todos: *el libro del Agua*. Esta presentación está acompañada no solo por la voz del protagonista sino por imágenes de su escritura que se vuelve tema central de la obra y que mediante distintos recursos Greenaway enfatizará. Uno de los más potentes tal vez sea Próspero hablando de los símbolos, mientras la toma recorre los libros que son interrumpidos por flashes de agua goteando sobre una superficie y el sonido constante que acompaña a la imagen con el resonante eco de la voz del artífice mago.

Los efectos de la puesta de Greenaway para introducir la imagen de la tormenta encuadrada en un rectángulo saliendo de un plano en el ambiente del protagonista, reflejan la modernidad y la ruptura que desea generar su director. Podríamos hasta arriesgarnos a pensar que la idea de este plano en el fondo y una escena puesta delante generan la impresión de una contraescena que se da en ese espacio primario creado por Próspero, en el cual escribe el destino de los marinos de la mano de su fiel sirviente Ariel.

Algunas críticas cinematográficas han marcado la idea de viaje en estas primeras escenas, el recorrido que comienza realizando el protagonista desde el barroco al renacimiento en busca del equilibrio perdido: de la vuelta a Milán, claramente se ve la marca de la salvación para el protagonista en su vuelta asumida a la civilización, alejándose del salvajismo que presenta el lugar que habita al comienzo de la obra (seres autóctonos: Calibán, Sicorax y Ariel).

Ahora bien, es posible visualizar este recorrido una vez que el protagonista se desplaza entre los intérpretes, las exacerbaciones presentes son acalladas por los poderes que este desprende.

Los traspasos que se dan del plano al volumen, dejan en claro la ficción y parece haber un dejo teatral en este recurso. La imagen de la tormenta representada por las hojas revueltas, arena fluyendo sobre los dibujos, maquetas de papel, los intérpretes marcando formaciones y el rectángulo en el centro con la escena del naufragio es todo posible gracias al efecto de montaje.

Las palabras de Próspero son sucedidas por varias imágenes que aisladas solo parecen acompañar al relato, pero que dispuestas en la manera que lo hace el director,

muestran la coherencia necesaria y se hacen el relato vivo. Un objeto «libro» se funde con las aguas del mar que se menciona; el elemento «arena» se deposita suavemente sobre las hojas de papel, el sonido se hace más potente y puede sentirse la marea, se ve el avance del personaje que literalmente se abre camino entre el resto de los participantes de la escena, como sabemos se abrió camino para llegar a dónde está en ese momento específico del relato. Simultaneidad de datos, información desbordante para la muestra de una tormenta y un naufragio ya pautado. La magia del personaje se muestra paso por paso como un recetario místico, así el rectángulo en donde podemos apreciar la tormenta se vuelve la estrella, robando todo el protagonismo y pasamos del diseño, de las palabras y los objetos al poder del mago y su servidor (Ariel).

Este personaje aparece, curiosamente, representado por tres intérpretes distintos a lo largo de la película, es encarnado por un niño, un adolescente y un joven, no debemos olvidar que Ariel funciona como gestor y ejecutor de los planes de Próspero, pero esta figura nativa de la isla es un ser de naturaleza distinta a la humana, y que tanto en la obra como en la película no podemos determinar su edad con exactitud. Greenaway por su parte no es el único que juega con la figura de Ariel cargándola de misticismo, cabe recordar el hermafroditismo que le otorga Julie Taymor en su versión de *La tempestad* como otra forma de juego que el personaje permite.

Calibán por otra parte, es en esta versión representado como un intérprete de danza contemporánea, sus movimientos son armónicos y su presentación es casi en un escenario. Rodeado de naturaleza sobre una roca en posición casi fetal, aparece aquel a quien Próspero señala como el salvajismo nativo de la isla. Aparece caracterizado con un maquillaje muy particular: body painting, y sus uñas podrían ser perfectamente garras de animal.

En esta presentación confirmamos la importancia del elemento sonoro y su acompañamiento con la danza en la puesta de Greenaway.

Hasta ahora podemos decir que, habiendo visto estas primeras escenas y la breve reseña de Calibán, a la hora de visualizar este film es preciso estar preparado para poder decodificar todo este pastiche de códigos que aún a este director que no deja de sorprendernos en cada escena, en las cuales ninguno de sus componentes se encuentra allí de forma azarosa. Tal es el caso del final-despedida de Próspero. Esta tal vez sea una de las escenas fundamentales en la historia de la literatura universal, ya que como es sabido, en este último texto shakespeareano, nuestro dramaturgo real, y nuestro protagonista, se despiden ambos del mundo mágico de la creación. En un caso de la magia y en el otro literaria.

Situados en el final, luego de la boda, Próspero comienza a deshacerse de su *patrimonio mágico*. En estas escenas, como en las primeras que vimos, el canal indicado para cumplir con cualquier tarea mágica es el agua (un canal comunicativo, religioso y creador desde el vientre materno). ¿Esta tarea final la llevará a cabo de la mano de su fiel asistente Ariel, joven, niño y púber? Allí se despojará de sus ropajes

característicos, de sus libros (acuáticos desde un principio, cargados de saberes ocultos), y mientras esto sucede, se produce un cambio en el encuadre, cuando una chispa se da en el agua dejando un pequeño humo a su paso, un nuevo libro con fondo de agua abre sus páginas: *W.Sh.* Este resulta ser la recopilación de treinta y cinco obras, pertenecientes a *Comedies, Histories, Tragedies*. Y a continuación, el libro final, la obra número treinta y seis: *The Tempest*.

Una vez que se completa el ciclo, y los libros van al agua, al igual que lo hicieron sus ropas, por último, se desprende de su báculo. Ese elemento tan cargado de simbolismo y poder. Recién allí los elementos podrán ser libres junto a Ariel. Y el momento más importante ha llegado, la despedida. Un primer plano marcadísimo, enfocado a la gestualidad del protagonista emerge. Mientras escuchamos las palabras de Próspero, parte shakespearianas y greenawayeanas, el sonido del agua, el canal abierto llevando sus obras se abre paso. Esta transformación da lugar al cambio de encuadre y la pantalla se vuelve escenario profundamente teatral que nos sitúa en el palacio de Próspero, y nos muestra la liberación de ese múltiple y maravilloso Ariel. Finalmente observamos cómo desaparece acompañado del sonido de un trueno, de uno de los muchos que hicieron posibles esta *Tempestad*.

THE TEMPEST: ANTHONY FLETCHER-ROB CURRY, 2012

Antes que nada, es preciso hacer hincapié en que esta versión es un documental que muestra el trabajo de un grupo barrial de jóvenes estudiantes de teatro, y que data del año 2012.

Para este caso, me resulta relevante referirme a las singularidades del documental tal como se desarrolla en *La otra cara del cine* (p. 20).

En este género no hay una lección de un encuadre específico, o un montaje especial para lograr determinada *forma final* como es el caso del relato fílmico.

El **documental** realiza un proceso diferente, sí existe edición, pero esta se lleva a cabo siempre manteniendo como prioridad el proyecto. Y a través de este se logra hacer visible algo que hasta entonces permanecía oculto para sus espectadores. La relación, en el caso del **relato fílmico**, con la realidad es distinta. Se trata de mostrar una ficción, prevalece la misma, aunque los espectadores la encuentren en extremo *verosímil* y la asemejen a su *vida real*.

La finalidad de este género, podríamos decir, es producir una fuente documental que sea utilizada como insumo para una investigación. No es claramente la misma del relato fílmico. Este, a diferencia del anterior, no se somete a ser juzgado y contrastado empíricamente, ya que parte de posibilidades, de un mundo ficcional, posible aunque sea simplemente partiendo con distanciamiento del referente real (el ejemplo más claro es el caso de ciencia ficción); no podemos aplicarle los mismos lineamientos

que si fuera un dato, porque no lo es. No debe ser expuesto a críticas basadas en las normas de lo cotidiano; el pacto ficcional debe ser lo primero.

Tal vez a primera vista, solo podamos leer un documental, plagado de calibanes que viven en una jungla a la que otros llaman ciudad, pero para estos espectadores-actores es mucho más que eso. Como una de las participantes dice en un momento: «It's about freedom».

El acercamiento que se produce entre los participantes y el coordinador-coach del proyecto, establece una relación de confianza que fomenta en gran medida el proceso de construcción colectiva y auto-construcción o auto-gestión, mucho más que en un proyecto «formal» de puesta en escena común. Los participantes se sienten involucrados desde lo personal, y construyen a partir de sí mismos, en un proceso de sinceridad los sentimientos que observan en los sujetos o agentes que deberán encarnar/vestir.

Para comenzar diremos que en esta versión los convencionalismos sonoros e icónicos de **Tempestad**, en tanto fenómeno natural, no están presentes en las primeras escenas (pues deberemos esperar a la mitad del film para poder visualizar esta parte de la obra y establecer esa conexión). Pero resultaría una falta de atención, no visualizar *la otra tempestad presente* en estos primeros segundos del video. La catarata de imágenes sugerentes del caos (como parte de una *jungla o selva*), hurtos en supermercados, gente corriendo, fuego en locales comerciales, y el relato de un intérprete, sirven para introducirnos de lleno en el contexto crítico social en el cual nos inserta esta apropiación: drogas, hurtos, embarazos no deseados...es la única vida...: esta solo es parte de la crítica, de la interpelación que estos jóvenes le harán a la obra shakespeareana.

Esta experiencia los hace alejarse de esa realidad de vida, para relajar la mente, para pensar, para sentir y redescubrir el mensaje en la obra de Shakespeare, en un campus situado en South-London.

Las imágenes (que incluyo al final del trabajo y que se visualizan en el film) nos muestran a los jóvenes intérpretes (sabemos que el actor que representará a Próspero tiene 21 años) en plena armonía con la naturaleza, algunos de ellos posicionados encima de los árboles, junto al pasto, o solamente rodeados de aves y dulces sonidos de la naturaleza. Estos se funden con otros que al principio acompañan la armonía, pero que poco a poco, comienzan a despertar la intriga en el espectador que espera para entrar en la *historia*, la cual habrá que construir ya que vale mayormente el proyecto como experiencia que la actividad de ensayos y representación en sí, es por eso que no asistimos a la representación realizada de la obra por parte de estos chicos. Se nos van presentando los personajes-actores y de repente, la *tempestad*, nos acompaña sonoramente, y asistimos a un ensayo o pasada de escena.

Resulta muy interesante destacar el ludismo de esta pieza como aspecto fundamental. No solo por la convocatoria a estos jóvenes para vivir en un juego

experiencial, sino ver el lenguaje de la animación presente, siempre rescatando lo trascendental, agiliza la historia, enlazándola, a través del relato de los propios intérpretes. Estamos aquí, a mi entender, en el terreno de la autoconstrucción, de entrecruzamientos semióticos, de una historia mediada por diferentes perspectivas, de juegos de apropiaciones. Los personajes de Gonzalo, Stephano, Antonio, sin ir más lejos están interpretados por mujeres, lo que supone una superación del género y todas las apreciaciones de variantes posibles que se puedan formular (es fascinante pensar en cómo serían las relaciones de poder entre Próspero y Antonio o Gonzalo, aunque no es el cometido de este trabajo).

Ahora bien, me interesa detenerme en el minuto siete del film, ya que es en este momento cuando el libro de Próspero se muestra flotando en las orillas del río. Se deja ver a este llevado a la voluntad de la corriente, es arrastrado en un vaivén, en dónde el agua, aún aquí, como ya se mencionó en otra de las versiones vistas, funciona, aparece como canal, como medio en esta obra. Es la vía de salvación de Prospero y Miranda, es el canal de sabiduría, es el vehículo para la tempestad de Ariel, es el lugar en el cual Próspero despedirá su magia... es la isla, todo lo que la rodea (además de las interpretaciones que le otorgamos al agua como signo).

Habiendo visto ya las primeras escenas pasemos entonces a Calibán. Este personaje se encuentra muy unido a su *amiga imaginaria o conciencia* (esto forma parte de un ejercicio propuesto por el director, en el cual, hombre y mujer se desdoblan y mantienen conversaciones, un grupo de mujeres, que encarnan a Ariel, y el actor que encarna a Próspero entre otros, practican el mismo parlamento de Calibán, el más famoso ya citado), se complementan, es Calibán el hombre salvaje (según la perspectiva shakespeariana), mostrado en una relación con la naturaleza, con la inocencia, con su parte femenina podríamos sugerir. Se muestra (a los jóvenes) recorriendo juntos el campus, re-descubriendo la vegetación, conociendo en otros aspectos lo mismo, pero esta vez, sintiendo, porque esa parece ser la consigna de esta versión, hacer que sus intérpretes la sientan, la re-descubran como una parte suya, que logren involucrarse.

¿Cómo hacer para que las líneas shakespearianas signifiquen algo? Hoy día, parece difícil hacer que suenen reales, o tengan sentido. Pero el proceso de trabajo al que nos acercamos en el proyecto, nos deja entrever cómo puede leerse una escena, tomar su tono, improvisar sobre este, para luego volver al parlamento original, pudiendo sentirlo, habiéndolo buscado en forma personalizada y desde la creación primaria (es un ejercicio muy apreciado en el teatro, la búsqueda del creador).

El coro de Arieles en el final es una breve muestra de este proceso de búsqueda de la *originalidad*, si es que podemos mencionar este concepto, sin entrar en un vacío eterno. La obra de alguna forma recicla, y logra mezclar aquello de antaño (sus parlamentos, por ejemplo), con una idea de homogeneidad y modernidad totalmente contemporáneas. Los materiales utilizados en el vestuario (plásticos en el cabello), denotan esta contextualización, pero solo una mirada atenta, como la de los

intérpretes a los sonidos-estímulos que se utilizan a lo largo del film, permiten situar esta versión como una nueva obra.

ALGUNAS CONSIDERACIONES Y CONCLUSIONES FINALES

Luego de haber observado con un poco de detenimiento la labor de estos tres directores, y salvando las distancias espacio-temporales que presentamos, no solo frente al texto que llamamos original sino con respecto al espacio que separa cada una de las versiones trabajadas, podemos decir que al día de hoy nos quedan muchas posibilidades de incursionar en el mundo shakespeariano de *La tempestad*. Aún hay mucho por decir acerca de la versatilidad de esta obra, interrogantes por plantear, discusiones que comenzar. Y es justamente parte de este camino recorrido el que abre la puerta a revisiones constantes, que como resultado traen aparejados nuevos descubrimientos, nuevas visiones y versiones, de un texto que no ha parado de levantarse en los siglos que lleva entre nosotros.

Aterrizando en un contexto con un horizonte para visualizar, en relaciones para establecer en la propia textualidad, y arraigándonos al terreno antropológico de una tradición (en la cual cada versión no deja de estar inscripta), podemos replantearnos las distintas variantes de apropiación de un texto de gran vigencia, que nos obliga a cuestionarnos, a rever, a repensar desde las distintas voces presentes en una obra inabarcable.

Hasta ahora podemos afirmar que en las tres versiones presentadas y discutidas se puede observar, en distintas formas y texturas, el énfasis que hacen los directores, en estos tres grandes momentos seleccionados para estructurar el relato filmico: la tormenta inicial, la presentación de Calibán y el mensaje final-despedida de Próspero (Shakespeare, como se ha visto en muchas ocasiones). Este breve trabajo representa un pequeño paso para un nuevo abordaje que puede observarse en sus cimientos, ya desde el anexo iconográfico, porque el mismo es en sí una re-interpretación que une los ejes del texto, en tanto dramático y hecho para pensarse en representaciones; enlaza «esas» escenas o momentos fundamentales y las traduce, en el mundo de la luz y el color. En otras palabras, cada una de estas síntesis fotográficas muestra una «mirada» subjetiva, a la luz de un modelo artístico determinado. En el primer caso, si tuviera que definir la estética trabajada, diría que se tiñe en el romanticismo de Edgar Allan Poe y sus fascinantes cuentos al claro-oscuro de unas velas, o las lunas más místicas. En la versión de Greenaway, por el contrario, tenemos una presentación contemporánea, teatral, de una estética que por momentos roza lo «Kitsch». Y, finalmente, en el documental de Curry y Fletcher, la elección del formato documental permite una estética moderna, de abstracciones de tiempo y espacio, que se generan por la yuxtaposición de escenas en distintos espacios-tiempo, con los mismos parlamentos o pasajes, interpretados por distintos intérpretes, llegando a mostrar a través

de una estética de videoclip, con imágenes en sucesión, color y blanco-negro, como ensayo (pruebas y errores) y resultado fragmentario, para no sesgar así una mirada que apunte a este último sin visualizar el proceso en sí mismo.

ANEXO ICONOGRÁFICO





Derek Jarman (1), Peter Greenaway (2), Rob Curry y Anthony Fletcher (3)

OBRAS CITADAS

- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela. España. Madrid. 2007.
- Lienhard. M. *La voz y su huella, escritura y conflicto étnico-social en A. Latina (1492-1988)*. Cap. XI. La Habana. Casa de las Américas. 1989.
- Martínez García, María Ángeles. *Laberintos narrativos. Estudio sobre el espacio cinematográfico*. Gedisa editorial. Barcelona. 2011.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Ediciones Cátedra. Signo e imagen. Madrid. Cuarta edición. 2009.
- Rama. A. *La ciudad Letrada*. Cap. III. Montevideo. Arca. 1998
- Romagueira I Ramio y Joaquim. Alsina Thevenet, Homero. *Textos y manifestos del cine. Disciplinas, fuentes, innovaciones*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires. Segunda edición. 1988.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. The New Critical Idiom. Routledge. Londres, 2005.
- Shakespeare, William. *La tempestad*. Ediciones Cátedra. (Bilingüe) Madrid. Octava edición. 2010.
- Wynter, Sylvia. «Beyond Miranda's Meanings: un/silencing the «demonic ground» of Caliban's «wo-man»». En: Lawson Welsh, Sarah, y Donnell Alison. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Routledge. Londres, 1996

WEB

- Fernández-Retamar: <http://www.cubadebate.cu/wpcontent/uploads/2009/05/todo-caliban-roberto-fernandez-retamar.pdf>
- Fletcher, Anthony: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2013/9/letras-libres/>
<http://directorsnotes.com/2012/05/31/dn247-tempest-rob-curry-anthony-fletcher/>
- Greenaway, Peter: http://www.videomaniaticos.com/comprar/ficha_actores.asp?id_personaje=1909.

- Jarman, Derek: <http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/jarman/>. Laotracaradelcine: <https://seminariopensarelcine.files.wordpress.com/2011/03/el-documental-la-otra-cara-del-cine-jean-breschand.pdf>
- Moreira, Hilia. *Antes del asco: excremento, entre naturaleza y cultura*. Cap. 1: https://books.google.com.uy/booksid=JhNREogiNpEC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=false.

VIDEOGRAFÍA (POR DIRECTORES)

- Curry, Rob. Fletcher, Anthony. 2012. Documental. The Tempest.
- Greenaway, Peter. 1991. Prospero's Books.
- Jarman, Derek. 1979. The Tempest.