



Fernández, Gabriela. "Reescribir la tradición: Otra tempestad revisita a Shakespeare".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2023, vol. 12, n° 28, pp. 132-144.

Reescribir la tradición: otra tempestad revisita a Shakespeare

Rewriting Tradition: Otra tempestad revisits Shakespeare

Gabriela Fernández ¹

ORCID: 0000-0003-1210-5865

Recibido: 15/08/22 || Aprobado: 02/06/23 || Publicado: 14/07/2023

Resumen

La historia de la literatura ha tenido como paradigma una noción de tradición literaria pensada desde la autoría masculina. Este trabajo propone algunas notas para explorar y discutir esa noción patriarcal de tradición y, a su vez, aborda un modo posible de revisión: en el análisis de *Otra tempestad* (1997), texto dramático de las dramaturgas cubanas Flora Lauten y Raquel Carrió, se examinan algunas de las estrategias de la disidencia que permiten, desde la mirada de dos autoras latinoamericanas, cuestionar la idea que la colonialidad y el patriarcado han construido sobre América. De esta manera, Lauten y Carrió se apropian y distancian de la tradición occidental, haciendo de la escritura dramática un instrumento de afirmación y posicionamiento.

Palabras clave

Tradición literaria; reescritura; autoría femenina; perspectivas decoloniales.

Abstract

The history of literature has had as a paradigm a notion of literary tradition thought from male authorship. This work proposes some notes to explore and discuss this patriarchal notion of tradition and, in turn, proposes a possible way of revising it. So, we examine *Otra tempestad* (1997), a dramatic text by Cuban playwrights Flora Lauten and Raquel Carrió, to search some of the strategies of dissent that allow, from the perspective of two Latin American authors, to question the idea that coloniality and patriarchy have built on America. In this way, Lauten and Carrió appropriate and distance themselves from the Western tradition, making dramatic writing an instrument of affirmation and positioning.

Keywords

Literary tradition; rewriting; female authorship; decolonial perspectives.

¹ Doctora en Letras (UBA). Investigadora y profesora adjunta en el área de Literatura Comparada en la Universidad Pedagógica Nacional. Docente a cargo de las materias Literatura Europea I y Literatura Europea II (Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ). Su trayectoria incluye la dirección de proyectos de investigación en torno a los ámbitos disciplinares en los que se ha especializado. Se ha desempeñado como capacitadora docente. Contacto: circe2@gmail.com



Palabras introductorias

Desde su etimología, la palabra *tradición* incluye la idea de legado: *tradere* es entregar, transmitir, hacer llegar a otras y otros algo que se considera valioso. Las miradas positivas hacia la tradición rescatan, precisamente, ese valor que se intenta perpetuar en virtud de que merece permanencia, continuidad, respeto. Se intenta, de tal manera, que las generaciones del futuro compartan los presupuestos fundacionales de esa ponderación, las razones por las cuales algo merece pervivir.

En un texto clásico de la crítica, Raymond Williams se ha ocupado de perfilar la noción de tradición a partir de una perspectiva que pone en cuestión los valores que se le atribuyen:

[...] la “tradición” ha sido comúnmente considerada como un segmento histórico relativamente inerte de una estructura social: la tradición como supervivencia del pasado. Sin embargo, esta versión de la tradición es débil en el punto preciso que es fuerte el sentido incorporado de la tradición: donde es visto, en realidad, como una fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que debemos comprender no es precisamente “una tradición”, sino una *tradición selectiva*: una versión intencionadamente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social (137) (las itálicas corresponden al texto original).

Estas consideraciones arrojan otra luz sobre la noción de tradición. El carácter selectivo apunta a la construcción de sentidos previamente elegidos, como producto de un acuerdo más o menos tácito o explícito y con la intención consagratoria de esos sentidos. Las operaciones de esa construcción pierden la inocencia de lo espontáneo y ya se nos hace difícil alejar la idea de tradición de la impronta de otro término, acercado por Williams, y que ya no podemos eludir: la tradición supone la imposición de una *hegemonía* a la que se intenta vestir con los ropajes de lo ancestral, lo originario, a menudo lo sagrado o sacralizado.

Hemos de ver que, en mayor o menor medida, la tradición extiende vínculos con los productos culturales más dispares. Así, y con la idea de acercarnos a nuestro objeto de interés, la idea de tradición literaria se ha constituido en una categoría a la que se ha apelado desde lugares múltiples: la crítica literaria, la reflexión metaliteraria, la ficción misma. Y también, en el ámbito de la literatura, las coordenadas y los mojones se han establecido en solidaridad con hegemonías diversas: imperios culturalmente relevantes, centros que dibujan y se oponen a periferias, el canon occidental, las cuestiones de género.

Y es, precisamente, este último aspecto el que tomaremos como eje de discusión. La naturalización de una tradición literaria compuesta por autores (y por autores de determinada procedencia geográfica y sociocultural) ha configurado cánones cuya conformación ha silenciado voces y excluido nombres. La incorporación de esos nombres y voces podrá contribuir a una comprensión diferente de aquello que entendemos como historia de la literatura.

Por todo esto, hay dos preguntas que nos guían y dos pasos que daremos para exponer algunas notas sobre la tradición literaria y la autoría femenina. La primera de las preguntas es cómo se reescribe la tradición desde la mirada femenina. Es decir, cómo, desde una mirada sesgada, corrida del centro, puede revisarse la tradición occidental. El segundo de nuestros

interrogantes supone preguntarse cómo, a través de concretas prácticas de escritura (conscientes y situadas) puede reversionarse el canon que la tradición ha instalado –incluso en la figura de sus nombres más preclaros– y puede formularse un contradiscurso que ponga en tela de juicio valores, saberes, y legitimaciones habitualmente asumidos.

Los pasos que daremos involucran, en primera instancia, un somero –y selectivo– recorrido por algunas nociones de *tradición literaria*. En segundo lugar, una lectura de la obra *Otra tempestad* (1997), texto en el que las dramaturgas Flora Lauten y Raquel Carrió se atreven y se aventuran a retomar a Shakespeare, centro del canon.

Acerca de la tradición literaria

La idea de tradición implica a menudo valoraciones diversas: ser calificado o calificada de “tradicional” puede ser, en distintos contextos, un elogio o un disvalor. Lo tradicional en sí mismo puede ser “bueno” o “malo” según los cristales que medien en su percepción. Pero, por cierto, no podemos considerar que, en ningún aspecto, haya neutralidad en la calificación.

En lo que refiere a la *tradición literaria*, también ser un escritor o una escritora tradicional puede vincularse a valores que no generan acuerdo. En este apartado, no obstante, hemos de apelar a algunas nociones de *tradición literaria* para dar cuenta de cómo, atravesada por el género, la categoría impuso un discurso sobre la literatura y una discursividad propia de la literatura en las que esa tradición es indudablemente masculina. Pero, asimismo, las disidencias frente a la hegemonía también –desde la textualidad literaria y la textualidad crítica– se han hecho presentes como modo de poner en cuestión las herencias y legados.

Una noción de tradición que resulta de interés para nuestro comentario es la que plantea el poeta T. S. Eliot. Para él, la tradición no se hereda, no se recibe sencillamente por el efecto de una cierta pertenencia: la tradición se “gana”, como se gana todo lo valioso. Así, ser parte de una tradición requiere esfuerzo y trabajo, una intencional tarea de incluirse, con conocimiento y reconocimiento de los pilares que la sustentan:

La tradición es asunto de significado mucho más amplio. No puede heredarse, y quien la quiera deberá obtenerla tras muchas fatigas. Implica, en primer lugar, el sentido histórico, al cual podemos llamar casi indispensable para todo aquel que siga siendo poeta más allá de los veinticinco años; y el sentido histórico implica una percepción, no sólo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia; el sentido histórico empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es tanto un sentido de lo eterno como de lo temporal y de lo, eterno y de lo temporal juntos, es lo que hace tradicional a un escritor. Y es al mismo tiempo lo que hace que el escritor sea más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad. Ningún poeta, ningún artista, de cualquier clase que sea, tiene, por sí solo, su sentido completo. Su significado, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No podemos valorarlo por sí solo; debemos colocarlo, para contraste y comparación, entre los muertos. Entiendo esto como principio de crítica estética, y no meramente histórica. (13)

Las palabras de Eliot nos brindan una imagen de la tradición como simultaneidad. Esto tiene varias implicancias. Por una parte, es interesante la noción de orden simultáneo, en términos de establecer una suerte de juego ininterrumpido y permanente entre el pasado y el presente. Nada ni nadie tienen valor en sí mismos: todo juicio se realiza en el marco, en contraste, en

vínculo con el pasado. Esas voces de los poetas muertos son las que contribuyen para dar entidad a las nuevas voces, para que estas se recorten contra y en relación con ellas. La tradición, así, no es, en sí misma evitable. Se puede asumir o luchar contra ella; es imposible ignorarla. Es necesario entender su peso, ya sea para denostarla o para llevar adelante ese trabajo, consciente y deliberado, de inscribirse en ella. Toda nueva obra, entonces, no surge en el vacío ni afecta solamente una porción del vasto conjunto que llamamos literatura: su aparición reorganiza el sistema en su totalidad, altera el estado de cosas que compromete a todas las obras precedentes:

El orden existente está completo antes de que llegue la obra nueva; para que el orden persista después de sobrevenir la novedad, todo el orden existente debe alterarse, por muy ligeramente que sea; y así se reajustan las relaciones, las proporciones, los valores, de cada obra de arte con respecto al todo; y esto significa conformidad entre lo viejo y lo nuevo. (14)

Una concepción vernácula de la tradición, por su parte, es la que nos ofrece Jorge Luis Borges al presentarla en su relación con la literatura argentina. Lejos de ser un espacio para conquistar trabajosamente, la tradición –occidental– se convierte en un espacio cultural que avala cierta irreverencia: nos pertenece, pero no es nuestra. La cultura occidental puede ser transgredida y modificada, emplazada desde los bordes que el escritor argentino habita sin que esto signifique un problema para él:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental: pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; “por eso –dice– a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental”; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. (272-273)

La impresión de totalidad que sugieren los términos que hasta ahora hemos utilizado no debe, no obstante, engañarnos. Hablamos de tradición y de cultura occidental, pretendiendo que esas categorías cubran el espectro de lo literario. Lo que será también necesario considerar, en este campo de vastas generalizaciones, es la necesidad de abordar la tradición como espacio vedado para algunas, como ámbito históricamente masculino. No en otros términos se ha pensado la tradición literaria: varones, sobre todo blancos, muy a menudo muertos. También escritores, ya sea noveles o consagrados, integrando o intentando integrar esa hermandad no sin polémicas. Si bien ha pasado el tiempo y se ha reflexionado mucho sobre los aspectos cuantitativos y cualitativos de la tradición, sobre las inequidades que el orden de género pone de manifiesto, basta con revisar las construcciones canónicas para dar cuenta de la dificultad de construir, situar, validar una tradición femenina.

En torno a la tradición literaria femenina

La idea de una tradición literaria femenina invita a pensar y a visitar algunas de las ideas que los autores antes citados han mencionado. La noción de *simultaneidad*, por un lado, resulta interesante para arriesgar también la hipótesis de que las escritoras han apelado a los legados de sus congéneres o, de una manera u otra, han podido producir en virtud de la tarea que las precursoras han llevado adelante. Por otro lado, la noción de *irreverencia* también nos sitúa en el contexto de las mujeres y la escritura: atreverse a decir y a habitar la esfera pública, atreverse a reclamar (ya sea con discreción o con ira, o simplemente instalándose en él)² un cuarto propio.

Y, claro está, la metáfora más famosa de la crítica feminista nos conduce hacia quien la enunciara. Virginia Woolf, en 1928, vuelve de algún modo a la noción de tradición literaria, pero modulada por un interés diferente: la reflexión sobre las mujeres y la novela. Esta reflexión, una buena excusa para entamar la polémica, brinda una serie de claves señeras para cuestionar los relatos culturales recibidos, esas narrativas que, incluso en nuestros días, pueblan programas de enseñanza, cánones contruidos y *corpora* de textos de una minoría de escritoras. Las consecuencias de esta polémica (que formalmente podríamos remontar hasta Christine de Pizan, en su propósito de derribar los argumentos misóginos de los autores de su tiempo y en el marco de la *Querelle des Femmes*) siguen ofreciendo productivos desarrollos aún en estos días.

Woolf señala que el advenimiento de la mujer escritora en el siglo XIX –o, más específicamente hacia fines del siglo XVIII– introdujo un cambio revulsivo: en ese momento, la mujer de clase media comenzó a escribir, lo que supone el inicio de una *tradición literaria de escritura femenina*. El papel fundacional de estas escritoras, así como la dificultad de este proceso de construcción, se debe, precisamente, a la ausencia previa de esta tradición: se trata, entonces, de un itinerario trabajoso en el cual cada escritora debe reconocer la deuda hacia las antecesoras que cimentaron un camino común:

Así, hacia fines del siglo XVIII se produjo un cambio que, si estuviera reescribiendo la historia, describiría más en extenso y juzgaría más importante que las Cruzadas o las Guerras de las Rosas. La mujer de clase media comenzó a escribir. Porque si *Orgullo y prejuicio* tiene importancia, y si *Media marcha* y *Villette* y *Cumbres borrascosas* tienen importancia, tiene entonces mucha más importancia de la que puedo demostrar en una hora de charla el hecho de que las mujeres en general, y no solamente la aristócrata solitaria encerrada en su casa de campo, entre sus folios y sus aduladores, se dedicara a escribir. Sin esas predecesoras, ni Jane Austen ni las Brontë ni George Eliot, podrían haber escrito como no podría haber escrito Shakespeare sin Marlowe, o Marlowe sin Chaucer, o Chaucer sin esos poetas olvidados que pavimentaron los caminos y domaron el salvajismo natural de la lengua. Pues las obras maestras no son creaciones individuales y solitarias, sino el resultado de muchos años de pensamiento en común, pensamiento del conjunto de la gente, de modo que detrás de la voz individual se

² Esta distinción entre la discreción y la ira nos lleva a la mirada con la que Virginia Woolf describió a algunas escritoras del siglo XIX, sobre todo a la comparación que lleva adelante entre Jane Austen y Charlotte Brontë, en tanto la segunda no pudo dejar de lado su conflicto con lo que, a riesgo de ofrecer poca precisión, podríamos llamar el *mundo*: “Qué genio, qué integridad debió hacer falta frente a toda esa crítica, en medio de aquella sociedad puramente patriarcal, para mantenerse firme en la cosa tal como la veían, sin amilanarse. Solo Jane Austen y Emily Brontë lo hicieron. Ese es otro honor, quizás el más fino, en su registro. Escribieron como escriben las mujeres, no como lo hacen los hombres [...] solo ellas ignoraron por completo las admoniciones del eterno pedagogo: escribe esto, piensa lo otro” (98).

encuentra la experiencia de la masa. Jane Austen debería haber puesto una corona sobre la tumba de Fanny Burney, y George Eliot haberle rendido homenaje al robusto espectro de Eliza Carter, esa anciana valiente que ató una campanilla a la cabecera de su cama para levantarse temprano y estudiar griego. Todas las mujeres deberían arrojar flores sobre la tumba de Aphra Behn (que está, muy escandalosa pero muy justamente, en la abadía de Westminster) porque fue ella quien les conquistó el derecho de decir lo que piensan. (87-88)

La escritura, desde la perspectiva que señala Virginia Woolf, se piensa también como una empresa colectiva, en la que las voces del pasado resuenan y aportan a las nuevas voces. En su ensayo posterior, Eliot, tal como lo hemos visto, habrá de coincidir con la noción de tarea compartida. Lo que en las formulaciones del poeta está, no obstante, obliterado con absoluta naturalidad es el género, que modela y es a un tiempo modelado por esas voces. De tal modo, resulta necesario el planteo de una revisión de la historia literaria. Nuestra pertenencia al siglo XXI no nos faculta para pensar que esas cuestiones han sido superadas: la labor de revisión, por cierto ya iniciada, se complementa necesariamente con la interrogación constructiva acerca de los modelos de historia literaria, las secuencias cronológicas de “grandes autores”, los procesos de canonización, el concepto mismo de “literatura universal”.

Asimismo, la crítica feminista nos aporta otras claves interesantes para la lectura de la tradición femenina. De tal manera, Sandra Gilbert y Susan Gubar nos ofrecen una explicación de lo que involucra la inscripción en la tradición literaria desde el punto de vista de las escritoras decimonónicas:

[...] a diferencia de su igual masculino, la artista femenina debe combatir primero contra los efectos de la socialización que hace que el conflicto con la voluntad de sus precursores (masculinos) parezca indeciblemente absurdo, fútil o incluso –como en el caso de la reina en “Blancanieves– autoaniquilante. Y al igual que la lucha del artista masculino contra su precursor adopta la forma de lo que Bloom denomina desviaciones, huidas, malinterpretaciones, la batalla de la escritora en pos de la autocreación la implica en un proceso de revisión [...] su batalla no se libra contra la interpretación del mundo de su precursor (masculino) sino contra su interpretación de *ella*. Para definirse como autora debe redefinir los términos de la socialización [...] con frecuencia solo puede iniciar dicha lucha buscando activamente una precursora que, lejos de representar una fuerza amenazante que haya que negar o matar, pruebe mediante el ejemplo que es posible una revuelta contra la autoridad literaria patriarcal. (62-63)

Lejos de la contienda, Gilbert y Gubar entienden la tradición femenina como una posible solidaridad y como la certeza ejemplificadora de que es factible irrumpir y alterar el relato cultural. Pero hará falta un avance mayor para un mayor atrevimiento: reescribir la tradición literaria masculina.

Rescrituras contrahegemónicas

Una de las estrategias de la disidencia ha sido, a lo largo del tiempo, la reescritura. Retomar un texto preclaro de la tradición supone una serie de operaciones: parodiar, cuestionar, homenajear también, en tanto la tarea de volver a escribir implica necesariamente un reconocimiento, al mismo tiempo que abre una discrepancia que la reescritura instala, pero nunca clausura. Y, en correlato con todo lo anterior, hemos de señalar que, en el pasado siglo,

la tradición literaria femenina se alimentó en buena medida de reescrituras contrahegemónicas.

Si la discrepancia, entonces, está marcada por el género, es necesario considerar que apela a una dimensión de desigualdad que, históricamente ha sido transversal a las múltiples dimensiones existentes. Por esto, nos interesa abordar una obra que revisita uno de los “pilares” de la literatura y el teatro occidentales para construir/se, a la vez, como tributo y disidencia.

En *Otra tempestad* (1997) las autoras cubanas Flora Lauten y Raquel Carrió retoman *La tempestad* (1611) de Shakespeare para dar lugar al cuestionamiento de la tradición literaria y teatral,³ por una parte y del imaginario europeo sobre nuestro continente, por otra. El texto dialoga con el pensamiento crítico sobre nuestra América (Ariel y Calibán en el juego de nuestras definiciones de identidad, apelando a Fernández Retamar)⁴ y con el universo shakespeariano que presenta, entre tantos otros personajes, la figura de Próspero, el mago/rey de la isla y, en rigor de verdad, usurpador de un lugar de poder ajeno a su cultura, etnia y visión de mundo.⁵ Y no solo esto: la usurpación despoja a un sujeto que, desde el texto shakesperiano, se construye con rasgos de la más absoluta otredad: Sycorax, la bruja. Sycorax, una mujer. Oficiando todo esto de presupuesto podremos indagar acerca de cómo se compone esta mirada desde la autoría femenina: ¿cuáles son las claves que introducen Lauten y Carrió para, al mismo tiempo, vincularse con y distanciarse de la tradición literaria/teatral?, ¿cómo releen y modifican esta tradición y qué trastrueques proponen? Estas preguntas son las que intentaremos responder en las siguientes páginas.

En principio, no obstante, consideramos oportuno dedicar una breve presentación a las autoras. Flora Lauten es directora, dramaturga y actriz. Asimismo, se ha dedicado a la formación de actores y a la investigación teatral. En este marco, ha fundado en 1986 el Teatro Buendía, ámbito de creación colectiva y experimentación teatral cuyo propósito y funciones

³ Nuestro trabajo toma en cuenta el texto dramático, tanto en el caso de Shakespeare como en el análisis de la obra de Lauten y Carrió. Entendemos, asimismo, que el texto dramático y, en esta dirección, la propia textualidad shakespeariana se enmarcan en el ámbito de la literatura.

⁴ En relación con las construcciones identitarias, es interesante recordar lo que propone Fernández Retamar: “Al proponer a Caliban como nuestro símbolo, me doy cuenta de que tampoco es enteramente nuestro, también es una elaboración extraña, aunque esta vez lo sea a partir de nuestras concretas realidades. Pero ¿cómo eludir enteramente esta extrañeza? La palabra más venerada en Cuba –*mambí*– nos fue impuesta peyorativamente por nuestros enemigos, cuando la guerra de independencia, y todavía no hemos descifrado del todo su sentido. Parece que tiene una evidente raíz africana, e implicaba, en boca de los colonialistas españoles, la idea de que todos los independentistas equivalían a los negros esclavos [...] Los independentistas, blancos y negros, hicieron suyo con honor lo que el colonialismo quiso que fuera una injuria. Es la dialéctica de Caliban. Nos llaman *mambí*, nos llaman *negro* para ofendernos, pero nosotros reclamamos como un timbre de gloria el honor de considerarnos descendientes de *mambí*, descendientes de negro alzado, cimarrón, independentista; y *nunca* descendientes de esclavista [...] Asumir nuestra condición de Caliban implica repensar nuestra historia desde el otro lado, desde el otro protagonista. El otro protagonista de *La tempestad* no es Ariel, sino Próspero. No hay verdadera polaridad Ariel-Caliban: ambos son siervos en manos de Próspero, el hechicero extranjero. Sólo que Caliban es el rudo e inconquistable dueño de la isla, mientras Ariel, criatura aérea, aunque hijo también de la isla, es en ella, como vieron Ponce y Césaire, el intelectual” (36-37). (Las cursivas corresponden al texto original). Esta interpretación pone de manifiesto la hibridación y la paradoja constitutivas de esas construcciones.

⁵ Resulta de interés, en el marco de este trabajo, citar las palabras que la propia Raquel Carrió utiliza para describir su poética teatral y, como correlato, la producción de esta obra: “se trata, en líneas generales, de un teatro que investiga para subvertir, desentrañar, reinterpretar el orden o la lógica causal de los fenómenos. en lugar de la reproducción verista, la desarticulación del discurso, el juego, la ironía, la parodia y la mezcla de estilos (la ‘indeterminación’ genérica y el ‘cruce’ –cita, *contaminación*– de los referentes) subrayan la relatividad del espacio y el tiempo, la complejidad de las relaciones entre la realidad y la ficción, la Historia y la Imagen, lo objetivo y subjetivo en la conformación de la cultura” (Carrió, 19).

son así definidos: “Teatro Buendía es un centro de formación constante del arte del actor. La creación de un texto-tejido en el marco de este grupo supone una investigación conjunta y una noción de autoría siempre dinámica” (Mansur y Hechevarría Prado, 127). Raquel Carrió, por su parte, es dramaturga, poeta y ensayista, a tiempo que ha desarrollado su carrera académica como docente e investigadora. Ha sido fundadora del Instituto Superior de Arte de La Habana y co-directora del Teatro Buendía. Por otro lado, con respecto a la obra que nos ocupa, su estreno se llevó a cabo en 1997 y su edición en años posteriores.⁶

Al igual que la comedia shakespeariana, *Otra tempestad* plantea su acción en un espacio al que también se denomina “la isla”. Se trata de un ámbito mágico y abierto a lo sobrenatural, en el que las transformaciones, las identidades cambiantes, los deslizamientos semánticos se dan como juego permanente. Pero la magia que allí tiene lugar no es solo la de Próspero: es la magia ritual de las divinidades vernáculas, vinculadas a la tierra y a los elementos de la naturaleza. Una magia signada por el valor pregnante y nutricional de lo femenino. Se construye así una isla (América/Cuba) que resignifica la antinomia que separa lo uno y lo otro, el mundo secular del nuevo. Así lo aclara la indicación inicial de la pieza: “Versión a partir de textos de William Shakespeare y narraciones de las culturas yoruba y arará en el caribe” (Carrió y Lauten, 135) (en adelante indicaremos número de página). Se da, de este modo, una serie de trastrueques que procederemos a enumerar y que proponen una reescritura no solo de *La tempestad*, sino del universo shakespeariano y, de tal suerte, de parte del imaginario y la tradición occidentales.

Esta intención cuestionadora y deconstructiva habilita también la lectura de *Otra tempestad* desde perspectivas decoloniales. La profundización de este aspecto requiere mucho más desarrollo que el que podemos aquí proporcionar. Baste considerar que, tal como lo explica Walter Dignolo (2010), los proyectos de investigación del eje modernidad/colonialidad han incorporado múltiples dimensiones de análisis en virtud de la transversalidad de la problemática. Así, podemos referirnos a la colonialidad del poder (económico y político), del conocimiento, incluso de la naturaleza. Y, asimismo, es posible considerar la colonialidad del ser: los géneros, sexualidades y subjetividades que también han sido normalizados desde las estrategias y avasallamientos de la conquista. Estos elementos y escisiones son igualmente perceptibles —ya sea con veladuras o de modo palmario— en los trastrueques que enumeramos a continuación.

Primer trastrueque: lo mágico y la magia

El texto shakespeariano nos ofrece la imagen de hechicero poderoso en la figura de Próspero: mago-demiurgo que con poder absoluto gobierna su isla y maneja los hilos de la acción. Conoce, además, el pasado y dibuja un futuro que, a partir de sus sortilegios y con la ayuda de Ariel, podrá concretar en busca del resarcimiento y la restauración de la perdida armonía. Queda elidido el sustancial aspecto que debemos ponderar, dada su importancia en el mundo isabelino: Próspero también es un usurpador en la isla de Sycorax, que se apropia del espacio y esclaviza a su vástago. Y este aspecto será recordado de manera recurrente en *Otra tempestad*.

⁶ *Otra tempestad* se estrena en el Teatro Buendía en 1997. En cuanto a la edición del texto dramático, conocemos tres publicaciones hasta el momento: en 1999 la revista *Gestos* la incluye en su número 28; en 2000, Ediciones Alarcos de La Habana ofrece el texto completo con prólogo de Pedro Morales López y en 2010 se edita la antología que tomamos como fuente y cuyos datos se señalan en nuestra bibliografía. Con respecto a las puestas, los videos correspondientes a dos de ellas (1997 y 1998) pueden visionarse desde el repositorio de la Universidad de Nueva York (<https://library.nyu.edu/#>).

¿Quién oficia, entonces, la magia? ¿Quién actúa como sujeto que moviliza los resortes de la acción? Por cierto, Próspero juega un papel relevante. En términos de Silvia Federici, lo que representa Próspero se vincula con una imagen de hombre occidental-europeo con un particular estatuto en la cadena del ser:

En el siglo XVI, en las zonas de Europa occidental más afectadas por la Reforma Protestante y por el surgimiento de una burguesía mercantil, se observa la emergencia en todos los campos –el teatro, el púlpito, la imaginación política y filosófica– de un nuevo concepto de persona. Su encarnación ideal es el Próspero de Shakespeare de *La Tempestad* (1612), que combina la espiritualidad celestial de Ariel y la materialidad brutal de Calibán. Sin embargo, su figura delata cierta ansiedad sobre el equilibrio que se había alcanzado, lo que hace imposible cualquier orgullo por la especial posición del “Hombre” en el Orden de los Seres. Al derrotar a Calibán, Próspero debe admitir que “este ser de tinieblas es mío”, recordándole así a su audiencia que, en tanto humanos, es verdaderamente problemático que seamos a la vez el ángel y la bestia (201-202).

Como vemos, Próspero como paradigma modela y espeja la figura del hombre (del creador, del poeta...). En *Otra tempestad* Próspero se muestra despojado de sus características más valoradas y una diferencia notable se verifica en cuanto a su rol. Sus poderes son limitados frente a la magia de los seres originarios de la isla, frente a las divinidades que manejan esa naturaleza incomprensible y poblada de sonidos e imágenes hipnóticas. Próspero no genera la tempestad: lo hacen las deidades vernáculas, prototípicamente femeninas, produciendo la entrada de los personajes a “Otro mundo” revelado por el “canto yoruba Ekó, coro de las orishas y los tamboreros” (136). Ese acento en la *otredad*, precisamente, será el que marque encuentros y desencuentros entre personajes de diversa naturaleza.

Pero en la versión de Lauten y Carrió, Próspero, modelo de la mirada europea, revela sus intenciones con respecto al mundo nuevo. La isla no es para él el refugio en espera de la restauración, sino la tierra de promisión de un proyecto iluminista: la idea de construir la ciudad de Utopía es su propósito. Tanto Próspero como los personajes que lo acompañan piensan el espacio descubierto desde el imaginario europeo del “nuevo mundo”: “No he venido a conquistar sino a fundar un nuevo mundo donde nazcan hombres libres capaces de realizar mi Utopía” (144). Lo primordial, incontaminado y originario alimenta así el sueño fundacional de un orden –patriarcal– construido en base a las leyes naturales: el sueño de la razón del retorno a la inocencia.

Segundo trastrueque: los personajes de universo shakespeareano

No solo Próspero habita el ámbito de *Otra tempestad*. El mundo descubierto se puebla de los personajes que lo acompañan, ofreciendo a la vez la posibilidad de reunir, en ese espacio *otro*, los nombres más señeros de la tradición occidental representada por la obra de Shakespeare. Sus rasgos, no obstante, no son fijos ni estables: sufren transformaciones, se mimetizan con personajes de la isla. Los personajes del “allá”, compañeros de Próspero, ofrecen un rostro transformado con respecto a aquel que les diera su creador. En Próspero mismo se hacen evidentes las diferencias: en *La tempestad* es un gobernante y un mago; en *Otra tempestad* es un naufrago. Miranda no aparece como una joven de la nobleza sino como una mora cautiva: su carácter marginado se correlaciona con su vínculo amoroso con Calibán. Veremos también a Shylock no como judío rico, sino disfrazado de mendigo; Otelo es un “guerrero cansado”, “tirado por los hilos de Próspero” (134), Macbeth es un “monje ilusionista”, Hamlet utiliza recurrentemente la máscara del comediante, Romeo y Julieta se mimetizan simbióticamente con la historia de Miranda, Calibán y Otelo.

El “aquí”, a su vez, nos presenta a los personajes de la isla. Los seres divinos, fundamentalmente las hermanas (Oyá, Oyún, Elegguá) son, a diferencia de *La tempestad*, las que obran la magia. Ellas generan la confusión entre el ser y el parecer, transforman y fusionan a los personajes. Podríamos también hacer referencia a dos figuras que ofician de “puente” (uno de ellos presente y otro aludido en *La Tempestad*), ambas pertenecientes al mundo de la isla y en quienes se dan también trastrueques significativos. Se trata de Sycorax y Calibán. La primera, a diferencia de la obra de Shakespeare, no es presentada como bruja sino como reina, fusionada con los poderes de la naturaleza: en palabras de Elegguá “¡Es reina! ¡Dueña de siete caminos! ¡Sabia, voluntariosa...! Dueña de todas las aguas: la bebemos al nacer, la bebemos al morir” (137). Se identifica con los elementos y con el alumbramiento: surgiendo de las aguas, da a luz a las hermanas y a Calibán. Este último continúa siendo, para Próspero, un ser inferior: en un momento el “buen salvaje” a quien, no obstante, echa en cara haberle enseñado el lenguaje y a quien niega identidad (“[...] no sabías ni quién eras [...]” –155–). Lo paradójico se da en tanto Calibán es el elegido de Miranda y el rey coronado en el final de la obra, cuyo último cuadro es, precisamente, “Calibán Rex”.

Tercer trastrueque: lo metateatral

La metateatralidad como procedimiento implica retomar un aspecto presente en distintas obras de William Shakespeare, incluso en *La tempestad* misma: en *Otra tempestad* se manifiesta en distintos niveles que suponen algunas reversiones.

En primer lugar la encontramos al inicio de la obra: los personajes están disfrazados de cómicos ambulantes y es Hamlet, vestido de comediante, quien convoca al retablo. El desarrollo de la obra se presenta, entonces, como una gran representación en donde el ser y el parecer no armonizan. Todo el decurso posterior requiere ser leído en virtud de esta convención inicial: teatro dentro del teatro. Los personajes de Shakespeare son actores, no ya en un escenario formalmente planteado como tal, ni prestigioso, ni consagrado, sino en una feria callejera.

Una segunda forma de manifestación de la metateatralidad es, precisamente, la diferencia entre el ser y el parecer, que se concreta a través del uso de la máscara/el disfraz, con distintas funciones. Por un lado, en los cambios de identidad o de situación de los personajes. La muerte, por ejemplo, se representa con máscaras: “Sycorax con la máscara de la muerte de Oteló” (150) indica la didascalía. Por otro, se refuncionaliza la inclusión de determinados géneros teatrales: así como en *La tempestad* encontramos una mascarada y una anti-mascarada, también en esta obra la boda fallida entre Miranda y Oteló se representa como una mascarada, con la presencia de los antiguos dioses de la isla que portan ofrendas para los novios.

Finalmente, la idea de la máscara puede vincularse con una afirmación de Próspero que puede ser leída en correlato con la idea de la vida/el mundo como teatro: “Todos esconden bajo el disfraz alguna pasión o algún crimen” (138). Reformulación de la concepción barroca, este concepto contribuye también a poner en tensión el ser/parecer que, como motivo nodal, recorre ambas obras.

Cuarto trastrueque: el espacio (el “aquí”, el “allá” y los modos de percibirlo)

En la construcción espacial podemos observar, como anticipáramos, la diferencia entre el *aquí* –la isla– y el *allá* –el viejo mundo–: es asimismo la estructura de viaje la que oficia el pasaje de un ámbito a otro. Así como los personajes sufren transformaciones que los alejan del estatismo, también la isla ofrece apariencias variadas, tanto como son variadas las

valoraciones que suscita. Se la ve como paraíso, como laberinto. Está atravesada por los sonidos de la naturaleza (la didascalía apunta “sonidos de la isla: agua, pájaros, ramas de árboles”; 136) que se van distorsionando a medida que transcurre la acción.

La isla ofrece además un perfil diferente para cada uno de los personajes en tanto ven en ella lo que *quieren* ver: Shylock, la tierra prometida; Otelo, África; Macbeth, una plantación sobre la cual reinar.

Para Próspero, que se piensa a sí mismo como portador del saber/poder, la isla es un laboratorio, lugar de experimentación donde poner a prueba sus ideas. Su pretensión de fundar una “República perfecta” involucra una variante de la oposición entre la cultura y la vida “salvaje”. La mirada del colonizador está sin duda presente en sus intenciones, una mirada anhelante de convertir la alteridad en algo semejante a sí mismo, y que está expresada en las palabras de Eleguá/Ariel:

¡Ya no seremos más el pueblo de hojas sujeto al capricho de los vientos... perdidos en el confín de la rosa náutica! ¡Hasta ayer vivíamos como bestias, sin idea ni conciencia, en olvido de Dios...! A ver... ¿sabéis lo que es un astrolabio? ¿Y un sextante? ¿Conocéis el vapor? ¿Las letras? ¿La música?... ¡Escuchad lo que a deciros vengo que es cosa buena y nueva! ¡Ha llegado la luz de los sabios! ¡Ha nacido la República!
(145)

Frente a los deseos de Próspero se afirma la resistencia de la isla. La negativa a transformarse podría categorizarse como su triunfo, como la aniquilación del *allá* a través de la muerte/asimilación de sus personajes, con la acción de una naturaleza que los absorbe y transforma.

Algunos corolarios

Tal como enunciamos al principio, la propuesta que nos ha guiado es la de leer *Otra tempestad* como ejemplo de reescritura de la tradición. A partir de lo que hemos expuesto, podemos establecer algunas conclusiones provisionales en esa dirección, vinculadas a la manera en que Lauten y Carrió deconstruyen ese entramado para resignificarlo. Enumeramos a continuación algunas posibles derivas de este itinerario.

La obra de Lauten y Carrió se permite cuestionar desde distintos aspectos y niveles la lógica patriarcal que sustenta, por una parte, la idea de canon/tradición literaria y teatral; por otra, las lógicas de conquista –también patriarcales– que, ya sea sobre la tierra, la palabra o el relato cultural, se han ejercido como posibilidades únicas de construir sentido.

En este texto, la crítica a la colonialidad se presenta como modo de resignificar la tradición impugnando la perspectiva eurocentrada y sus modos de concebir la otredad, tanto en términos de etnia como de género: *Otra tempestad* ofrece una revisión de los modos de pensar y categorizar la relación centro-periferia y de construir concepciones identitarias en vínculo con esa tensión.

Estas consideraciones nos invitan a pensar, desde este continente, el género y la colonialidad como categorías que no pueden separarse. En palabras aún vigentes de Ochy Curiel, expresadas en 2009 en el Encuentro Feminista Autónomo celebrado en Ciudad de México

Descolonizar significa entender la historia de opresión histórica que ha marcado el colonialismo en nuestra región y cómo hoy hay una reproducción de esa opresión a través de las políticas neoliberales que coloca al llamado tercer mundo en una situación global desigual frente a los países del Norte, pero además significa entender que al

interior de nuestros contextos existen relaciones de poder estructurales, cotidianas que siguen afectando a mujeres racializadas, etnizadas, a lesbianas, a las más pobres, porque a pesar de que se habla de la era post, ellas siguen siendo los escudos principales del patriarcado por no corresponder al paradigma de la modernidad. (Espinosa Miñoso, Gómez Correal y Ochoa Muñoz, 26)

Flora Lauten y Raquel Carrió nos ofrecen, en *Otra tempestad*, un posible camino para las perspectivas decoloniales que, desde su análisis y su praxis, cimentan lecturas también contrahegemónicas: mientras los centros *contraescriben*,⁷ las periferias –múltiples, variadas, no unívocas, sin pretensión de universalidad– encuentran distintas formas de resistencia. Y convocan visiones de mundo que, aunque combatidas, no han desaparecido:

Si el proyecto de genocidio/epistemicidio colonial occidental fue hasta cierto punto exitoso en espacios particulares alrededor del mundo, fue un fracaso inmenso en sus resultados generales en la mayor parte del mundo. El pensamiento crítico indígena, musulmán, judío, africano y de las mujeres, así como otros conocimientos vitales del sur global, siguen vivos. (Grosfoguel, 53)

Obras citadas

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Ellen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge, 1989.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión, Obras completas*, Emecé, 1974, pp. 267-274.
- Carrió, Raquel. “La experimentación en el teatro de la mujer: dos versiones”. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, nº 10, 1998, pp. 17-27.
- _____ y Flora Lauten. *Otra tempestad*. Lola Proaño y Gustavo Geirola (ed.) *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)* (Tomo II), Instituto Nacional del Teatro, 2010, pp. 133-157.
- Eliot, T. S. “La tradición y el talento individual”. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Emecé, 1944, pp. 11-23.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz. “Introducción”. *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*. Editorial Universidad del Cauca, 2014, pp. 13-40.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón, 2010.
- Fernández Retamar, Roberto. “Calibán”. *Todo Calibán*. Prometeo, 2005, pp. 19-81.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. “El contagio de la frase: la mujer escritora y la ansiedad por la autoría”. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Traducción de Carmen Martínez Gimeno. Ediciones Cátedra, 1998, pp. 59-104.
- Grosfoguel, Ramón. “Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/ epistemicidios del largo siglo XVI”. *Tabula rasa*, nº 19, julio-diciembre de 2013, pp. 31-58.

⁷ La referencia a la “contraescritura” pertenece al libro *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, de Bill Ashcroft, Ellen Tiffin y Gareth Griffiths, cuya primera edición data de 1989.

- Mansur, Nara y Habey Hechavarría Prado. "Flora Lauten". Lola Proaño y Gustavo Geirola (ed.) *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)* (Tomo II), Instituto Nacional del Teatro, 2010, pp. 127-132.
- Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo, 2010.
- Williams, Raymond. "Tradiciones, instituciones y formaciones". *Marxismo y literatura*. Traducción de Pablo di Masso, Ediciones Península, 1997, pp. 137-142.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Traducción de Gerardo Gambolini, A-Z Editora, 1993.