

ARIEL: SHAKESPEARE Y RODÓ. BAJO UN MISMO ESPÍRITU

*We are such stuff/ as dreams are made on;
and our little life/ is rounded with a sleep.*
(William Shakespeare. *The tempest*)

Así habló Próspero
(José Enrique Rodó. *Ariel*)

La creencia en un "espíritu" compartido y encarnado por William Shakespeare (1564-1616) y por José Enrique Rodó (1871-1917) nos mueve aquí a aventurar un estudio literario comparativo entre sus respectivas obras, *La tempestad* y *Ariel*. De un dramaturgo, inglés, del siglo XVI- XVII, a un escritor e intelectual, uruguayo, del siglo XIX-XX, se produce el trasvase de un personaje en forma de "espíritu": éste es Ariel. Aunque secundario en la obra teatral shakespeariana, Ariel hará ascender desde variadísimas lecturas una escala de significados, y adquirirá con el tiempo y gracias a la literatura desde todos sus frentes una rica y proteica simbología a la que contribuirá Rodó desde otro género.

Se procederá, en primer lugar, a realizar el estudio comparativo tras la presentación de ambas obras; dicho estudio partirá de las fuentes, midiendo particularmente la consideración exclusiva – o no – de la obra del inglés como tal fuente respecto a la del uruguayo. A continuación se analizará la disparidad genérica, de teatro a ¿ensayo?, con la discutida problemática de fondo de la tragicomedia y de la "oratoria sagrada". También se discurrirá sobre el estilo y las posibles reminiscencias en la obra ensayística rodoniana, tratando el espacio y el tiempo tanto de las obras en cuanto ficción como de éstas en su sociedad y su historia, insertas respectivamente en el Renacimiento y en un renacimiento, vislumbrando su justificación. Por último se estudiarán los personajes, y se prestará especial atención, además de a Próspero y a Calibán, al espíritu (de) Ariel.

Compararemos, en segundo lugar, las interpretaciones vertidas desde la recepción sobre las dos obras. El amplio espectro interpretativo de la enigmática y equívoca obra shakespeariana supone un nuevo y sugestivo vínculo con la obra rodoniana, ya que varios de los sentidos postulados para la primera obra coinciden con los vertidos sobre la segunda: los sentidos alegórico, utópico, místico, ritualista e histórico, entre otros como el autobiográfico. Este amplio abanico responde y refleja asimismo las ideas de fondo de unas épocas de *espíritu* "clásico" o (neo) renacentista (entendido aquí incluso como *eón*, del mismo modo que Eugenio D' Ors¹ postulara opuestamente para *lo barroco*), también común al momento de ambos autores: el valor clásico del arte y la naturaleza, la ciencia y la magia, el Nuevo Mundo y el mundo nuevo, o la tragicomedia vital con el amor, la libertad y el poder, son compartidos por Shakespeare y Rodó, cada uno en su momento. Además, a este personaje y este espíritu recurrirán también otros artistas, ya narradores ya poetas, consiguiendo mantenerlo vivo en el transcurso del tiempo.

Todo ello nos llevará a justificar y a creer en ese *espíritu* que bien supo extraer el humanista J. E. Rodó a partir de un 'spirit' de *La tempestad* de Shakespeare, un espíritu humanista, universal y reconciliador; crítico pero utópico, utópico pero igualmente motivo de críticas. Es Ariel, el genio del aire, que decide seguir a un maestro para

¹ D'Ors, Eugenio (1993), *Lo barroco*, Madrid: Tecnos.

hacer volar sus fines pedagógicos y humanos, como si de una parábola se tratara.

Emprendiendo el estudio comparativo, casi tres siglos median entre *La tempestad*, fechada y estrenada en 1611, y *Ariel*, al filo del siglo XX por su publicación en el año 1900. Se suele hablar de la obra dramática, y así se ha hecho desde su recepción crítica, como la última escrita sólo de su propia mano por Shakespeare, si bien algunos especialistas, como Harold Bloom², retrasan creaciones como *A Funeral Elegy* (1612), *Henry VIII* (1612- 1613) o *The Two Noble Kingsmen* (1613). Sería la última en ser escrita sin colaboración pero la primera en el conocido "primer folio de 1623", convirtiéndose así en su testamento más por el motor invisible de la casualidad. Por su parte, el *Ariel* de Rodó entra, por su fecha, en la órbita de la recepción de Shakespeare cuando ésta "escapa a las posibilidades de un rápido resumen", en palabras de Carlos Pujol³, escapando también, desde Uruguay, de la órbita europea y de la angloamericana que la ha hecho tan suya.

José Enrique Rodó, humanista y europeísta, bebió de la **fuer**te shakespeareana extrayendo y asimilado la **sva**via del *espíritu* arielista con el que se le ha acabado asociando perennemente. Con todo, no se limitó a nutrirse únicamente de ella pues, de hecho, la riqueza y vastedad de su lección y de su "filosofía" es el fruto de un sinfín de lecturas, tal y como se comprueba con la amplia red transtextual diseminada en su *Ariel*. Leemos referencias explícitas a *La tempestad* shakespeareana, ya en las primeras líneas con la presentación del marco ficcional de la obra, o más tarde aludiendo a "La titania" de *Sueño de una noche de verano*. Otras referencias se hallan al final, y entran en relación manifiesta con el *espíritu* aquí postulado: "El bondadoso genio en quien Shakespeare acertó a infundir (...) tan alto simbolismo"; "él cruzará la historia humana, entonando, como en el drama de Shakespeare, su canción melodiosa, par animar a los que trabajan y a los que luchan".

Rodó recurre y lee a Shakespeare, un *clásico*, como clásicas en su mayoría –y no por casualidad – fueron las lecturas del dramaturgo inglés volcadas en *La tempestad*: Virgilio con el primer cuadro de la *Eneida*, Longo con *Dafnis y Cloe*, Ovidio con ecos del libro séptimo de las *Metamorfosis*, brotes clásicos de los que se alimentó a su vez y por antonomasia otra fuente ineludible, los *Ensayos* (1580- 1588) de Montaigne, recientemente traducidos al inglés en la época del dramaturgo. Á. –L. Pujante⁴, a partir de Menéndez Pelayo, también alude al parentesco de un cuento de *Noches de invierno* de Eslava (1609) y de *Espejo de príncipes y caballeros* de D. Ortúñez de Calahorra (1562), además de a *La bella Sidea* del alemán J. Ayres (1540- 1605). Contando con ese sustrato de temas y motivos folclóricos y mitológicos, en la memoria reciente continuaba por otra parte el episodio del naufragio del barco que navegaba en dirección a la colonia inglesa de Virginia, suceso que se llevó por escrito a las crónicas del momento

Sin embargo, y a pesar de la transparente influencia del inglés sobre el uruguayo en el largo discurso del maestro de Rodó, Brotherston⁵ detecta un mayor peso de dos figuras francesas del siglo XIX, el filólogo e historiador Ernest Renan y su figura del intelectual, y el ensayista y activista Alfred Fouillée. Se ha de destacar, por una parte, que Renan fue el primer humanista que abordó la religión – católica – desde un prisma racionalista, *espíritu* que entra en perfecta consonancia con los ideales arielistas, y por otra, que Fouillée sobresalió principalmente por su singular eclecticismo en el intento de aunar metafísica e idealismo, característica que también se puede entrever ideológicamente en la obra rodoniana, ecléctica por antonomasia en todo su despliegue filosófico.

Con todo, M^a B. Castro Morales⁶ prefiere considerar el concepto de "función cultural" a hablar

² Bloom, Harold (1998), *Shakespeare: the invention if the human*, London: Riverhead Books.

³ Pujol, Carlos (ed.) (1975), *The tempest = La tempestad*, Barcelona: Bosch (ed. bilingüe).

⁴ Pujante, Ángel- Luis (ed. y trad.) (1998), *La tempestad*, Madrid: Espasa- Calpe.

⁵ Brotherston, Gordon (ed., intr., notes) (1967), *Ariel*, Cambridge: The University Press.

⁶ Castro Morales, María Belén (1989), *José Enrique Rodó en la edad ecléctica*, La Laguna, Universidad de la Laguna (Tesis doctorales/ Universidad de la Laguna).

de influencia o incluso de fuente, de acuerdo con el eclecticismo imperante a finales del XIX y principios del XX, la época de Rodó, idea por ella defendida y compartida aquí. Por ello, incluimos aquí la obra de Shakespeare como *función*, y vinculamos esta idea, por un lado, con la recepción del inglés en el siglo XX, inconmensurable y dispersa tal y como se dijo anteriormente, y por otro, con ese “eón clásico” del que participa Rodó, un *espíritu* que, no obstante, no es exclusivo, sino que se trata de uno de entre los que desembocan en ese torrente ecléctico finisecular de funciones culturales.

Una cuestión de interés desde el comparatismo literario y desde un foco ahora intrínseco, immanente, aflora con el estudio genérico de las dos obras aquí presentadas: aunque se transfiere un *espíritu* de una a otra, *La tempestad* es una obra teatral y *Ariel* -por mayoría entre sus estudiosos- un ensayo, si bien ambas caracterizaciones como **géneros** han sido discutidas desde la teoría crítica.

Generalmente, desde la crítica se alude a *La tempestad* como tragicomedia pues, finalmente, se acaba produciendo la regeneración tras la desgracia y la victoria, también moral, de aquél al que el público considera el justo. Especialistas en Shakespeare han hablado también de la influencia de la especie pastoril en la oposición planteada en la obra entre la naturaleza y la corte, como hace Kermode, o de “visionary comedies” para *Ariel* (no entendida tal denominación como (sub o macro) género) junto con *Sueño de una noche verano*, como hace H. Bloom, quien, con todo, habla para la obra de comedia atendiendo a la relación entre Próspero y Ariel, pero no a la existente entre Próspero y Calibán.

Similar problemática emerge cuando se aborda el *Ariel* de Rodó: “long essay” para G. Brotherston, “(no) una novela ni un libro didáctico (sino un) género intermedio que con tan buen éxito cultivan los franceses, y que en España es casi desconocido” según *Clarín*⁷, “oratoria sagrada” para Rodó en *Ariel*... En su edición,

Carlos Real de Azúa⁸ lo identifica con el género valorado en los últimos años del siglo XIX y aludido por Brunetière, en su vertiente literaria pero también ideológica, de los sermones laicos, género que alimentaron las “oraciones rectorales de colación de grados y otras piezas de elocuencia académica (...) una especie de «discursos del trono» de un siempre pretendiente «poder cultural», y del que fue testigo el joven Rodó desde universidades francesas, con los ejemplos de Emerson o Andrés Bello o el mismo Renan. Se caracteriza dicho género por un eclecticismo de carácter religioso -entre el cristianismo y la laicidad-, por la solemnidad exigida tanto por la circunstancia como por el público, además de por poseer un emisor que decide erigirse como orientador de la sociedad y un “estilo juvenil”, comunicativo, persuasivo, apelativo, de cariz siempre optimista, y a ello se ajusta perfectamente el estilo rodoniano. Hablemos o no, pues, de un sermón laico de estilo francés, *Ariel* de Rodó se podría albergar bajo el *espíritu* del ensayo, esa prosa de ideas, argumentativa y libre, que emplearon o incluso del que necesitaron los recién nacidos “intelectuales” de finales del siglo XIX para expresar sus ideas, de acuerdo también con el *espíritu* respirado en esos momentos.

Sin embargo, y a pesar de la divergencia genérica, podríamos subrayar cierta similitud elemental para las obras que nos incumben: como en el teatro, esa “oratoria sagrada” llevaba por Rodó a la escritura ha de contar indispensablemente con una audiencia, ya real ya ficticia; de hecho, y en particular, en el marco ficcional descrito por un narrador omnisciente se nos describe un aula en la que se sitúan los discípulos de Próspero rodeándolo en su última clase, oyentes anónimos salvo uno, Enjolrás, bautizado con el nombre de un personaje de *Los miserables* de Victor Hugo. Esa clase no se hubiese celebrado sin esos receptores ficcionales. Y aunque se supone un público en el horizonte *exterior* del autor, como sería la juventud a la que Rodó dedica su obra expresamente en el paratexto, o como el público selecto por Shakespeare al que van diri-

⁷ Rodó, José Enrique (1971), *Ariel*, Madrid: Espasa- Calpe (estudio crítico de Leopoldo Alas “Clarín”).

⁸ Rodó, J. E., (1985) *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas: Ayacucho (2ª ed.) (Prólogo de Carlos Real de Azúa, ed. cronológica de Ángel Rama).

gidas las innovaciones buscadas especialmente en el ámbito escénico de *La tempestad*, acaba por caer en la indistinción del receptor sempiterno y anónimo de la literatura.

Shakespeare, una vez más, sabe desplegar una rica variedad estilística junto con una magistral flexibilidad en la versificación. El **estilo**, según L. Astrana⁹ en su breve prólogo, “participa de la magia de la comedia (...). En ninguna producción shakespeariana se da tan raro fenómeno. No aparecen juegos de voces. Todo es sobrio, jugoso, limpio, fantástico, elegante, feérico, en una palabra (...).” Si bien puede resultar discutible algún aspecto de su apreciación, lo mágico y lo “féerico” se amolda perfectamente al estilo y *espíritu* de esta obra caracterizada por el juego, más que de voces si se quiere, de interpretaciones, tal y como aquí se viene manteniendo.

Como oratoria sagrada o sermón laico, el ensayo de *Ariel* posee un estilo parenético y muy retórico, como se observa en las continuas apelaciones a la segunda persona de sus oyentes; según C. Real de Azúa, también posee una “índole mixta o anfibia literario- ideológica y literario- filosófica”, índole que concuerda con el *espíritu* heredado de la obra shakespeariana. Rodó pinta imágenes artísticamente modernistas en un estilo sumamente cuidado y delicado, acorde, por ejemplo, con la exigencia del genio alado de Ariel: “Desplegadas las alas; suelta y flotante la leve vestidura, que la caricia de la luz en el bronce damasquinaba de oro (...) todo en la actitud de Ariel acusaba admirablemente el gracioso arranque del vuelo”. Por otro lado, al concepto del espíritu también recurre el escritor uruguayo en contadas ocasiones, no sólo para aludir a Ariel, desplegando un extenso abanico de significados: describiendo de Próspero su “voz magistral (*sic*), que tenía para fijar la idea e insinuarse en las profundidades del espíritu”, o aludiendo por ejemplo a la formación “en la intimidad de vuestro espíritu, para ceñir a él vuestra personalidad moral y vuestro esfuerzo”.

Por su parte, Brotherston observa una familiarización de Rodó tanto en *Ariel* como en *El mirador de Próspero* (1909) con *La tempestad* del Shakespeare, y añade: “Indeed, he went so far as to explain to the reader of *Ariel* the significance of the characters in the essay in shakespearean terms”. El ejemplo particular de la recurrencia al concepto e idea de “espíritu”, entre otros muchos, nos lleva a hablar aquí, más que de influencias en el estilo, de reminiscencias conscientes y patentes en la red isotópica tejida por el ensayista en torno a los ideales erigidos y esculpidos en *La tempestad* shakespeariana.

Desde este mismo prisma intratextual, el tratamiento en cada obra del **espacio y el tiempo** es simbólica y cuidadosamente ajustado. La lección última del maestro Próspero ante sus educandos tiene lugar en “una sala de estudio” rodeada de libros, en un atardecer esbozado modernistamente al final de la obra, esto es, del discurso, cronotopo óptimamente escogido y descrito. En esa aula se sitúa el Ariel esculpido, “como un numen de su ambiente sereno- bronce primoroso”. Tras presentar el marco de la trama ficcional y tras describir la estatua y a Próspero, comienza la larga exposición en estilo directo del maestro (que, traspasando la ficción, seguramente sobrepasaría el tiempo de una clase, mientras que Shakespeare sí parece buscar la adecuación con el intervalo temporal de la representación escénica, aunque sea difícil conseguirlo). También hay que contar con el espacio creado para el relato simbólico, en un nivel hipodiegético, del rey hospitalario, espejo modernista y metafórico del recurrente “espacio interior”. Se trata de un marco ficcional, atemporal pero en un aula, en el que se produce la transmisión oral con todo su simbolismo, excusa para la enunciación ensayística de José Enrique Rodó, plenamente contemporánea y crítica en 1900. La transposición de niveles, desde los ficcionales hacia los reales, aunque se trate de un “defecto de lector”, resulta evidente en esta obra de Rodó; y en este sentido, Castro Morales sigue el análisis semiótico de la estructura de *Ariel* de O. Ette¹⁰ quien, en términos genettianos, afirma

⁹ Astrana, Luis (trad., prólogo y notas) (1976), *La tempestad. La doma de la bravía*, Madrid: Espasa- Calpe (7ª ed.).

¹⁰ Ette, Tomar y Heydenreich (eds.) (2000), José Enrique Rodó y su tiempo: cien años de “Ariel”. 12º Coloquio in-

que “la dicción se enmarca en la ficción, en correspondencia con un sincretismo de los géneros literarios destinado a las concentración de lo literario y lo filosófico en un discurso donde lo ético y lo estético se funden en una propuesta de modernidad latinoamericanista”.

El dramaturgo inglés, si bien no era lo habitual en sus obras, hace el intento de seguir en *La tempestad* las clásicas reglas espacio- temporales, y así lo hace anclando la acción (la “verdadera” unidad aristotélica) en unas horas y en una isla deshabitada (aunque tampoco sea estricto), acción dirigida por la “batuta mágica” de Próspero, el mago, el director, el taumatúrgico protagonista. Según C. Pérez Gallego¹¹, “la isla no es sólo un bello marco estético de grandiosa belleza sino también un espacio de relaciones políticas. Naturaleza y poder se unen en una curiosa simbiosis que coloca *The tempest* en un lugar muy preferente en cualquier ejemplo del tema de “construcción de una nueva Utopia” (*sic*); éstos pueden ser algunos de los significados para este espacio creado por Shakespeare.

De esta manera, respectivamente los cronotopos se ajustan a la acción de la obra dramática y al argumento del ensayo, creando en ambas un aura simbólica y mágica, con los ecos idílicos y utópicos que exige la última enseñanza del maestro que daba las clases con una figurilla de bronce presidiendo el aula, al atardecer de su vida, y que exige también un mundo innominado, alejado no sabemos cuánto de Nápoles y Milán en el que pasaban sucesos extraordinarios. Pero más allá de la ficción, tal y como se postuló al inicio, el telón de fondo histórico y cultural para ambas obras y, por ende, de sus autores, viene marcado por el Renacimiento de Shakespeare y un neorenacimiento y revalorización clásica entre la elites intelectuales de fin de siglo, en cuyas filas se encontraba el mismo José Enrique Rodó y su generación. Este dato marcará las

interpretaciones de las dos obras vertidas desde todos los puntos, tal y como se verá más adelante.

A grandes trazos, el repertorio de **personajes** de *La tempestad* no se aleja del habitual con una dama y un galán –Fernando y Miranda–, un “barbas”, villanos, graciosos... Sólo destacaremos a nuestro favor una caracterización somera de ese “barbas”, Gonzalo, el mismo que profiere el famoso discurso que suscribe líneas de los *Ensayos* de Montaigne, personaje que para Pujol representa “el viejo soñador que todavía cree posible la armonía universal que había buscado el antiguo humanismo”; el humanismo renacentista y clásico en general siempre buscó la armonía de los binomios, binomios pronunciados precisamente en la caracterización de los personajes de esta obra shakespeariana y en el planteamiento ideológico o filosófico de la obra rodoniana.

“*The Tempest* is more Ariel’s play than Caliban’s, and much more Prospero’s”, afirma H. Bloom, decantándose por la valoración de éste último, como al fin y al cabo se decantan los especialistas que a la obra se acercan según su lectura. Se ha visto en este personaje, de acuerdo con una de las posibles interpretaciones, la autobiográfica, a un William Shakespeare, como un “scholar”, o irónicamente incluso como “a harassed overworked actor- manager, scolding the lazy actors, praising the good ones in connoisseur’s language”, según Northrop Frye (citado por Bloom). Sin embargo, aunque Rodó decide titular su ensayo con el nombre del genio alado, también rescata a Próspero en su papel de *scholar*, y de hecho en su boca pone el largo discurso que bien utiliza el intelectual uruguayo muy a su favor para diseminar un espíritu y unas ideas que eran más suyas que de la ficción.

Calibán, hijo de la bruja Sícórax, criado desobediente de Próspero, según Bloom en la línea de su tesis vendría a significar la creación e invención por parte de Shakespeare de “the half-human” como “character” y como “role” de un actor. También este personaje secundario ha seducido a los más variados críticos con interpretaciones ideológicas, psicoanalíticas, históricas, etc.; ejemplo de ello es Mannovi, quien elaboró

terdisciplinario de la Sección Latinoamérica del Instituto Central para Estudios Regionales de la Universidad de Erlangen- Nürnberg, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

¹¹ Pérez Gallego, Cándido (1979), *El testamento de Shakespeare: The tempest*, Valencia: Publicaciones del Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia.

una teoría, aunque respondida por Aimé Césaire y su discípulo F. Fanon, sobre el *carácter* de los personajes de Shakespeare, de cara a una explicación de conductas y símbolos, teoría sustentada en los estudios realizados sobre nativos malgaches: Calibán, por ejemplo, vendría a simbolizar la víctima del complejo de inferioridad de los colonizados respecto a quienes los someten debido a su esclavitud. Pero también ha atraído a artistas del más diverso signo, como escritores, y el caso más significativo podría ser Renan con su obra *Caliban* (1878), fuente directa para el *espíritu* de Rodó, seduciendo a pesar de sus connotaciones negativas siempre pronunciadas a costa de su ambigüedad, ya que en realidad en la obra shakespeariana tampoco llega a ser descrito físicamente. A él alude explícitamente en varias ocasiones Rodó en *Ariel* en oposición explícita al genio del aire; Calibán, según el narrador en *Ariel*, es "símbolo de sensualidad y de torpeza".

Se podría oponer Ariel a cada uno de los personajes de *La tempestad* por una de sus cualidades, estableciendo una amplia red de oposiciones. Es él quien ha fingido la tempestad, gracias a la magia y la orden de Próspero, motor de la acción; es él quien guía a Fernando hasta la cueva para encontrarse con Miranda y enamorarse en el acto I; es quien evita un asesinato por parte de Sebastián, mientras Calibán bebe y bebe en otro lado de la isla en el acto II; es quien se hace pasar por arpía para mover a los enemigos al arrepentimiento en el acto III; quien representa una mascarada por las bodas en el acto IV; y quien gana su libertad tras cumplir con los mandatos de Próspero en el quinto y último acto. "El león de Dios" quiere decir Ariel en hebreo, y por el antepasado etimológico en gran parte de las lenguas europeas lo vinculamos connotativamente con el elemento del aire, como lo hace explícitamente Rodó: "(simboliza) la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso (...), la espiritualidad de la cultura; la vivacidad y la gracia de la inteligencia (...)".

De idéntica manera como se vierten múltiples interpretaciones sobre *La tempestad*, el pro-

pio personaje de Ariel también ha sido foco directo de otras tantas. Sin embargo, y siguiendo la línea de su original lectura, Bloom considera que Ariel "is more a figure of vast suggestiveness than a character possessing an inwardness available to us, except by glimpses". Como para la obra teatral en cuestión, Shakespeare parece dejar, conscientemente o no, la semilla, las semillas, a partir de las cuales florecerán las distintas interpretaciones sin decantarse, al menos que lo podamos saber, por una privilegiada entre ellas. Si es cierto lo que Bloom afirma, ciertamente Shakespeare así lo ha conseguido: sugerirnos, sugestionarnos, invitarnos a la explotación de la mina de *La tempestad* y de un personaje como es Ariel. En esa virtualidad y esa ambigüedad han crecido las múltiples lecturas, y entre ellas, de manera sorprendentemente sincrética, la realizada por el mismo Rodó en *Ariel*.

Explica Leopoldo Alas¹² con fervor en su edición de *Ariel* la siguiente idea: "En la oposición entre Ariel y Calibán está el símbolo del estudio filosófico poético de Rodó". El *Clarín* crítico aún a de este modo fructífera y conscientemente filosofía y poesía, posiblemente los constituyentes de la esencia de nuestro *espíritu*, y además, alude a la cuestión antinómica ofrecida por J. E. Rodó en su obra, en la que postula insistentemente el ideal que ansía a la vez que lo opone al situado en el margen más opuesto.

Bien y Mal, humanismo y utilitarismo, inteligencia e instinto, civilización y barbarie/ salvajismo, un yo y el otro, incluso modernidad y posmodernidad... equilibrio y armonía, clásicos entre los clásicos, buscan en sus obras Shakespeare y Rodó. Con todo, se trata de binomios "peligrosos" por cuanto, con poco, pueden girar sobre su propio eje y cambiar de dirección; de hecho, ello es lo que consigue el cubano Roberto Fernández Retamar (filólogo clásico, existencialista) en su ensayo "Calibán Apuntes sobre Nuestra América". Parece que todo gira sobre una serie de antinomias, giro ininterrumpido que nos llevaría a ninguna salida. Hacer sinónimo el utilitarismo de la barbarie, y ello a su vez antónimo

¹² Rodó, José Enrique (1971), *Ariel*, Madrid: Espasa- Calpe (estudio crítico de Leopoldo Alas "Clarín").

de los ideales humanísticos, sinónimo a su vez de civilización (producto de otra operación matemática: la suma de cristianismo y helenismo) -y así sucesivamente-, podría darse la vuelta con facilidad. En los cuentos de la postmodernidad del siglo XX y del XXI, como no vale el tercero de los hermanos, tampoco vale el David de un Goliath, ni la civilizada barbarie contra la bárbara civilización... ni Calibán contra Ariel. Y si de ruptura de dicotomías, de caras y de cruces, se trata, superemos el pugilato 'americanismo *versus* cosmopolitismo'. Por su parte, Rodó fue un hombre de corazón científico y de mente batalladora, una batalla que intentó lidiar con sus saberes, ya no europeos, ya no americanos, sino del mundo. Ello no le restó valor alguno en su peculiar hazaña, y no hizo de él ser "menos" americano ni americanista.

De coartada nos serviría no considerar las numerosas interpretaciones y sus significados de manera imbricada; desde determinados focos teóricos se han subrayado unos u otros por diversos motivos -ideologías, escuelas, personalidades, etc.-, pero no por ello han de excluirse. De hecho, y así se defiende aquí, *La tempestad* se ha convertido en una mina para interpretaciones diversas, responsables a su vez, seguramente, de la valorización ininterrumpida de la obra. Con todo, Palmer¹³ ofrece esta afirmación referida al siglo XX, afirmación que se podría hacer efectiva también en nuestro siglo XXI: "As it emerges from the great variety of modern criticism, *The tempest* is a play of disenchantment as much as an enchanting romance". Efectivamente, la polarización en las lecturas y en las interpretaciones, no sólo de especialistas, se ve reafirmada para el caso particular de *La tempestad*. Este hecho resulta además sugestivo ante la perspectiva de la recepción de esta obra desde su creación hasta hoy, realidad que hace de la literatura, del arte, del teatro, lo que son.

Además, como afirma Harold Bloom, junto a *Sueño de una noche de verano*, *La tempestad* es, de las obras de Shakespeare, la que recibe la peor interpretación e incluso representación en

nuestros tiempos. Se podría discutir si a esa realidad constatada por Bloom contribuiría la existencia de ese amplísimo abanico de interpretaciones de la obra, seleccionado aquí, de la misma manera como se podría pensar que ese mismo hecho, la amplitud interpretativa, no puede hacer validar una sobre otra, y que llevarlas aunadas a un escenario, en toda su semiología, es una tarea tan complicada como imposible -sin ser por ello derrotistas-. Además, llegar al significado último que abrace como quintaesencia los semas diversos y dispersos tampoco parece vislumbrarse; quizás, con todo, podríamos pensar en ese noema o metasema, abstracto como este *espíritu*, que en la expresión podría bautizarse osadamente como "Ariel".

Como diría E. Ramón Trives¹⁴ a propósito del mensaje poético pero traído aquí a colación, "(...) esas notas o semas virtuales, catalizados por virtud de la dimensión sintagmática, son los responsables del a menudo inagotable mensaje poético, quizá por esa necesaria condición humana de la relatividad de las cosas, y no por "impertinencia" del Signo poético, que de ser algo especial, es "polipertinente" (...)". Así, es quizás lo latente, lo virtual en la obra de Shakespeare en general, y en ésta en particular, lo explotado en diversas ramificaciones, aprovechando esa "polipertinencia", o incluso la polisemia tanto de sus personajes como del propio lenguaje. Ello lo vierte a su favor Rodó, por ejemplo, en la amplia red de isotopías desplegada en cada rincón de *Ariel*, red que bien podría ser motivo de estudio.

Es en este punto en el que la justificación de la comparación entre *La tempestad* y *Ariel* extrae sus más ricos frutos. Como se ha venido repitiendo, de la fuente textual shakespeariana -entre otras- J. E. Rodó extrae, más allá de la clara transtextualidad en sus diversas vertientes y de los personajes, un *espíritu*; y casualmente, las interpretaciones para la primera se tienden en paralelo sobre la segunda, como la alegórica, la utópica, la mística, la histórica y otras, en cada una de las cuales se recalará a continuación.

¹³ Palmer, D. J. (ed.) (1985), *The tempest: a casebook*, Houndmills: MacMillan.

¹⁴ Ramón Trives, Estanislao (1979), *Aspectos de semántica lingüístico-textual*, Madrid: Ediciones Istmo.

Además, como se viene defendiendo, todas forman parte de una corriente eónica *clásica* o *clasicista*, que eterna y circularmente se repite a lo largo de la historia y la cultura. Un intelectual esmerado como Rodó, suponemos, no pasaría por alto estas consideraciones, y de hecho las tendría en cuenta en la elección de ese personaje para hacerlo protagonista de su obra. Por ello, un nuevo estudio comparativo entre ambas obras puede tener cabida y justificación.

Una de las primeras interpretaciones propuestas para *La tempestad* de Shakespeare es la **alegórica**, que se relacionaría especialmente con el cuidadoso tratamiento de los elementos de la naturaleza, el arte y la educación. Explícitamente, así lo postula Palmer: "Civilisation, government, and the values of society, breeding, education, and virtue, are achieved by Art", cita que ayuda valiosamente a no perder de vista la consideración conjunta de las interpretaciones, aquí metodológicamente autónomas. Además, estos puntos comunes en la literatura renacentista han sido vinculados por especialistas como Kermode con las representaciones pastoriles, y por ello llega incluso a postular un primer esbozo de *La tempestad* dentro de esa especie genérica. Más allá del Renacimiento en el que se inscribe, es interesante bosquejar un recorrido por la recepción de esta obra (estudio privilegiado desde la literatura comparada en la actualidad), ateniéndonos a esta interpretación, tal y como hace Palmer; afirma que en el Neoclasicismo en los siglos XVII y XVIII, sin dejar de valorarla en su tratamiento de la fantasía, se prestó menos atención a estas cuestiones filosóficas, signo contrario a la interpretación posterior del Romanticismo del XIX, desde Coleridge hasta nuestros días, la cual especialmente hoy también en la crítica se halla dividida en interpretaciones de signos extremos. Esta interpretación es defendida y alegada hasta la saciedad por C. Pérez Gallego¹⁵, pues para él *La tempestad* es una "ale-

goría de las relaciones humanas que hacen del vínculo del poder a los sometidos un *exemplum* por seguir".

Tópicos y motivos para la lectura en clave alegórica se hallan dispersos en esta obra teatral de principios del siglo XVII, como en tantas otras de ese período: el motivo del laberinto, el viaje de ida y de vuelta, la tempestad inicial, el valor y la magia de la palabra, la simbología de la isla despoblada, el mar, el hombre salvaje... Asimismo de manera más general la propia interpretación de tipo alegórico fue recurrente durante el Renacimiento, como lo fue la recuperación mitológica. Porque también hay mitología en la obra, como por ejemplo en los dioses a los que aluden los personajes, como hace Ariel en la descripción de la tempestad al referirse a Neptuno y a Júpiter.

También la educación es tratada alegóricamente por Shakespeare en su obra teatral. Al comienzo de *La tempestad*, Miranda parece adoptar el papel de alumna y de oyente ante su padre, cuando éste decide que es el momento para contarle a ella –y al público, claro – el motivo pasado de su permanencia en una isla sólo habitada por ellos. Así, antes de narrarle el suceso de su expulsión del ducado en Milán y de describirle a su hermano traidor, Antonio, le da a conocer su magia, el motor de esa tempestad. Y como Próspero en *Ariel*, adopta un estilo apelativo y atractivo para quien le escucha en esta escena (I. ii.), dentro y fuera de la ficción: "Sit

los vaivenes de un corazón tan bondadoso que de salvar al padre va a pasar a salvar a un príncipe náufrago. La tentación y el complot se funden en una bella armonía con un espacio encantado de "devolución", de "restauración moral". Parece que Shakespeare buscara una idea espiritual de llegar a un orden y un perdón a través del milagro (...). *The tempest* se movería entonces en un difícil equilibrio entre mitología y política, y sería como un *exemplum* más de cómo se llega a la armonía a través de la palabra. El teatro cumple así su misión solemne (...). Valga este fragmento para considerar la exhaustiva lectura alegórica operada a lo largo de *El testamento de Shakespeare: The tempest*, por este autor; y aunque es cierto que las más de las veces no sigue un orden y un concierto establecidos, ello precisamente nos sirve aquí para "demostrar" la imbricación, a veces imposible de deshacer", de todas ellas. *Op.cit.*

¹⁵ "La escena de Ariel atacando los tres "pecadores" añade a la *Morality* un vago sentimiento de ritual religioso y ya no se trata de un mero problema político, sino de un punto donde confluyen las ideas de magia y moral. Queda fuera el mundo virginal de Miranda y su forma de huir del pecado se pone de relieve en la aversión a un mal que puebla la isla. Su actitud está centrada en

down./ For thou must now know farther. [Siéntate, / pues has de saber más]”, estilo más evidente cuando Próspero dice lo siguiente casi al final de su parlamento: “ Here in this island we arrived, and here/ have I, thy schoolmaster, made thee more profit/ than other princess can, that have more time/ for vainer hours, and tutors not so careful [Llegamos a este isla y aquí yo,/ tu maestro, te he dado una enseñanza/ que no gozan los príncipes, con horas/ más ociosas y tutores menos esmerados]”¹⁶.

Y aquí tendemos un nuevo puente entre ambas obras, ya que las ideas de *Ariel* de Rodó, en palabras de C. Real de Azúa, “flotaban dentro de ese contorno” en una “comunidad cultural de valores y vigencias”, y así se comprueba en numerosas citas y referencias de autoridades, desde Renan a Guyau, Amiel, Bagehot, Tocqueville, Emerson, Bourget... Estas ideas tenían como telón de fondo un trance histórico particular que “políticamente puede fijarse entre la efectividad de los regímenes constitucionales elitistas de la primera mitad del siglo”, para “el fuerte sector de la «intelligentsia» burguesa”. Prima el capitalismo monopolista y el imperialismo en la cresta de la ola colonialista, la cultura moderna, ninguna religión protagonista, y la “anomia”, según Real de Azúa siguiendo a Durkheim.

Arte es Ariel como estatua broncea, es mitología como genio alado, es *renacimiento* por su *espíritu*, y es alegoría de la cultura y la inteligencia. En la obra de Rodó, habla el maestro Próspero de “la inmortal excelencia de esa fe que, siendo en la juventud un instinto, no debe necesitar seros impuesta por ninguna enseñanza, puesto que la encontraréis indefectiblemente dejando actuar en el fondo de vuestro ser la sugestión divina de la Naturaleza”. Rodó era un helenista empedernido, amante de todo el mundo clásico, participando de su *espíritu*, heredándolo y propagándolo; y así lo demuestra diciendo en *Ariel*: “Cuando Grecia nació, los dioses le regalaron el secreto de su juventud inextinguible. Grecia es el alma joven”, como el arte, siempre joven, porque es eterno.

Otra de las interpretaciones hace de *La tempestad* una obra **utópica** en el más amplio sentido, atendiendo en especial a otra de las oposiciones en ella planteadas, como es la establecida entre idealismo *versus* realismo/ utilitarismo. A ello contribuye el poso neoplatónico floreciente en Shakespeare y heredado por Rodó: la contemplación de la Verdad y la Belleza en pos del Bien son encarnadas en el personaje de Próspero acertadamente tanto en *La tempestad* como en *Ariel*. Tampoco se ha de pasar por alto la utopía que significa una isla desierta en una época indeterminada: el anclaje espacial y temporal es difuminado de manera consciente por el autor, en un sin- lugar y un sin- tiempo que hacen de *La tempestad* una utopía también en su cronotopo.

Próspero vendría a simbolizar ese filósofo neoplatónico, idealista, así como el humanista del Renacimiento, opuesto a Antonio, el político realista, siguiendo ideas de Ángel- Luis Pujante, y añadiendo a todas éstas una oposición más. Esa utopía también se reflejaría, por otro lado, en la mezcla de ficción y realidad, de sueño y vigilia, con alusiones directas a ella en *La tempestad*. Famoso se ha hecho el parlamento de Próspero en esa obra en el cual se habla de la materia de los hombres: los sueños, como se puede leer en la frase introductoria a este trabajo: “*We are such stuff/ as dreams are made on; and our little life/ is rounded with a sleep*”. A la confusión entre sueño y vigilia también aluden los personajes cuando, aturcidos y embriagados, no pueden entender los sucesos mágicamente extraordinarios que creen estar viendo. También en *Ariel* de Rodó leemos alusiones a esa cara y esa cruz: “De juventud del alma, o, lo que es lo mismo, de un vivo sueño, de gracia, de candor, se compone el aroma divino que flota sobre las lentas jornadas del Maestro a través de los campos de Galilea (...)”. También defiende, utópicamente aunque nos pese, la licitud de “soñar con la aparición de generaciones humanas que devuelvan a la vida un sentido ideal (...)”.

También se relacionan estos binomios con el trasfondo cultural en el que se halla inmersa la obra de Rodó, en paralelo a ciertos ideales del trance renacentista que hemos identificado en la

¹⁶ Seguimos la traducción de Ángel-Luis Pujante (Madrid, Espasa- Calpe, 1998).

de Shakespeare; concretamente, Castro Morales en su tesis los sitúa dentro del Modernismo: americanismo vs. Modernismo, criollismo vs. europeísmo, modernidad vs. tradición, eticismo vs. esteticismo... La misma autora postula lo siguiente, de gran interés para lo que defendemos aquí: "En ese marco cultural extremadamente saturado por corrientes diversas y tendencias coexistentes, tanto en lo filosófico (eclecticismo, positivismo, krausismo, neoidealismo, bergsonismo) como en lo literario (romanticismo, parnasianismo, simbolismo, naturalismo), la estética se define por el triunfo del eclecticismo; y su espíritu acumulativo y asistemático impregna todas las realizaciones culturales de la época". Y ese eclecticismo es el que impera en la época y la cultura, y del que es fidelísimo espejo la obra de José Enrique Rodó. Con todo, postulamos aquí la superación, y con creces, de estas antinomias en la filosofía y el espíritu rodonianos, superación y suma que se convierte en su esencia.

En el texto rodoniano leemos sin cesar acerca de valores: *esperanza, humanidad, amor, dignidad humana, entusiasmo*; y también sobre anti-valores, antónimos de su adorada y dorada juventud: *sepulcros, esterilidad de la arena, senectud, frívolo sueño*... Rodó teje una red isotópica transparente, estableciendo unos campos léxicos que su lector asocia y que hacen de su discurso algo propio. Que su profana fe la pone en el futuro lo demuestra hablando de renovación, de primaveras, de generaciones, esperanza, porvenir, desenvolvimiento, evolución... Disemina a lo largo y ancho de su obra antónimos a modo de contrapeso de la Acción, de la Energía: *espíritu, moral, fe, ideal- ideas, alma*; una antinomia ésta que ha de dejar de serlo tal y como lo demuestra Rodó con el sintagma "perseverante actividad de su pensamiento". Ésta es la Acción que proclama y defiende, por la que escribe y grita Rodó: la del pensamiento, la de las ideas. Las ideas mueven el mundo... ¿o esto es otra utopía? Los enemigos de su Ariel son el escepticismo, la decepción, la frivolidad del pensamiento, la ignorancia voluntaria, la Duda, los adormecimientos del ocio, la intolerancia, el exclusivismo, la tiranía de un objetivo único e interesado, la concepción *utilitaria*, un indivi-

dualismo mediocre o mediocracia, la degeneración democrática, la nordomanía, etc., conceptos todos ellos extraídos directamente de la obra de Rodó. Por otra parte, en numerosas ocasiones el propio autor identificará estos antónimos con el enemigo según él: el "espíritu" nor-teamericano.

Igualmente se comprueba ese neoplatonismo en la recurrencia en la obra rodoniana a la cuestión de la "idea", aunada siempre a los sentimientos de manera explícita por el escritor, como cuando se refiere a la "fe en determinada manifestación del ideal y su puesto en la evolución de las ideas". Además de aludir directamente al filósofo griego, ideas platónicas son aquellas "del renacer de las esperanzas humanas; de las promesas que fían eternamente al porvenir la realidad de lo mejor", adquiriendo de esta manera "su belleza el alma"; y ello se vincula a su vez con el marco clásico renovado (o *neo-clásico*, como el *neo-platonismo*) en el sentido adjudicado para Rodó y la generación finisecular. Tampoco pueden dejar de oírse ecos utópicos, en el sentido corriente de "excesivamente optimistas", cuando leemos sin cesar en Rodó que "sólo es digno de la libertad y la vida quien es capaz de conquistarlas día a día para sí", de la fe, de una "oratoria sagrada", de la juventud... Utópico, a pesar de intentar predicar con el ejemplo en vida y obra.

Después de leer a Rodó, y a José Martí, claro, escribió Henríquez Ureña en el ensayo *La utopía de América* (1925) que "Grecia se dedicó a crear utopías"... quizás habríamos de maldecirla hoy por ello. Tal vez utopía resulta del valiente intento de hacer de unos planteamientos míticos unas ideas sociales, políticas, culturales. La de Martí en *Nuestra América* (1891) es una utopía viva, de hoja perenne, entre ese pueblo para el que reclama ser creador. La utopía, creo, de la que habla el otro *próspero*, Henríquez Ureña, no es otra que el resultado de la suma de lo ideal, de Rodó, y de lo pragmático, de Martí. Tal vez la utopía no es sino creer que la utopía deje de serlo, que deje de llamarse utopía, o quizá creer que el hombre deje de ser otra cosa para llegar a ser hombre.

La interpretación **mítica** y la **ritualista** también se han ofrecido para la obra *La tempestad*, desde el paganismo, en paralelo, si se quiere, con la interpretación que se podría considerar en las antípodas desde el cristianismo. Éstas vendrían a relacionarse a su vez con los elementos de la ciencia y de la magia, presentes en la obra. C. Manlove¹⁷ considera que, si bien el efecto es idéntico y no se dan diferencias esenciales, ciertamente en las últimas obras de Shakespeare (*Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* y *The tempest*) se insiste de manera especial en la idea de lo providente y lo sobrenatural. Sin embargo, la purificación y la redención del alma en la mística del cristianismo resultarían un tanto absurdas para quienes ven más pronunciado el laicismo o incluso "acristianismo" de esta obra.

Por una parte, los cultos místicos de la antigüedad pagana quizás resultan para nuestros intereses muy vagos precisamente por su amplitud; por otra parte, los sucesos extraordinarios y maravillosos eran propios de los "romances" ingleses. Es el poder y la magia de la *encantadora* música de la que se vale Ariel para atraer a Fernando; pero tampoco era tanto hechizo espectacular (si no lo es en sí el Teatro) el hecho de que se mostrase Ariel invisible por la magia de su amo, ya que los espectadores lo podríamos ver, siendo conscientes así del artificio mágico del teatro. A esta consideración se ha de añadir lo que Palmer observa y destaca para esta obra shakespeariana: extravagantes técnicas dramáticas en la escenografía espectacular, debidas a la influencia de "The Court Masque", "a form of private entertainment", que vivió su punto álgido bajo el reinado jacobino según ese editor. Por lo tanto, se ha de considerar como otro factor destacable esta moda teatral a modo telón de fondo para *La tempestad*.

Dice Próspero a sus discípulos: "La idea cristiana, sobre la que aún se hace pesar la acusación de haber entristecido la tierra proscribiendo la alegría del paganismo, es una inspiración esencialmente juvenil mientras no se aleja de su

cuna", y acto seguido cita a Renan, con ese cristianismo helénico, el más primitivo, el verdadero y esencial para Rodó. Además, habla sin cesar de la "fe" en la juventud, rezumando puro optimismo –y rozando el utopismo una vez más–. Y mucho más adelante aludirá a la propia figura de Jesús, interpretado también desde su "particular" cristianismo: "La originalidad de la obra de Jesús no está, efectivamente, en la acepción literal de su doctrina (...) sino en haber hecho sensible, con su prédica, la poesía del precepto, es decir, su belleza íntima", y alude seguida y explícitamente al "ascetismo cristiano, que no supo más que una sola faz del ideal, excluyó de su concepto de la perfección todo lo que hace la vida amable, delicada y hermosa (...)". Se hace Rodó también con el espíritu de la filosofía cristiana (entroncada a su vez, no se olvide, con la platónica), para llevarlo a su terreno una vez más. El *espíritu* de Ariel es pues una filosofía, una religión y una ideología en una *summa* que hace de ello pura esencia. De ahí su complejidad, quizás superior a la que podrían asimilar los alumnos de la última clase de Próspero. En Rodó cristaliza toda una corriente de ideas de todo tipo que se remonta a lo más primitivo, acercándolo, de manera casi imposible, al contexto del que forma parte. Contextualizar y actualizar de este modo todo este crisol de ideas, con justicia, es una tarea ardua que Rodó sabe superar, y que no muchos supieron entender ni entonces ni ahora.

La **histórica** es otra interpretación propuesta, interpretación marcada por el colonialismo de fondo en la Europa de los siglos XVI y XVII, y la descolonización del siglo XIX. Consecuencia de la apertura y el descubrimiento de nuevos mundos fue la antítesis, recurrida entre los intelectuales del Renacimiento del s. XVI, entre primitivismo y civilización, con el debate siempre de fondo de la responsabilidad humana en esos menesteres. Según Pujante, *La tempestad* sería en este sentido un "documento histórico del «discurso colonialista»". Calibán simbolizaría el salvaje y el esclavo colonizado, pero no exclusivamente el indio americano. Pareja a la cuestión histórica anda la interpretación del Nuevo Mundo, uno de los significados de esa utópica isla alejada e innominada, así como la del "mundo nuevo", como se puede comprobar

¹⁷ Manlove, Colin N. (1981), *The GAP in Shakespeare: the motif of division from Richard II to The Tempest*, London: Vision: Barnes & Noble.

en la escena en la descubren a los enamorados jugando al ajedrez. En ésta, dice Miranda: "O brave new world, / that has such people in't! [¡Ah, gran mundo nuevo/ que tiene tales gentes]!", a lo que contesta su padre: "Tis new to thee. [Es nuevo para ti]".

Asimismo, J. E. Rodó alude a las conquistas, "como las visiones de Cipango y El Dorado en las crónicas heroicas de los conquistadores", para establecer un símil con la fuerza del estímulo. Al final incluso aludirá a la Revolución americana de Moreno, Rivadavia o Sarmiento. Llega a decir el maestro Próspero: "yo creo que América necesita grandemente de su juventud. He ahí por qué os hablo. He ahí por qué me interesa extraordinariamente la orientación moral de vuestro espíritu". Y más adelante: "Gobernar es poblar, asimilando, en primer término; educando y seleccionando, después", para hablar y describir llegando al final "la gran ciudad". Porque amaba su Uruguay y su América, Rodó no se negó a hacer su particular revolución, la de las letras; como armas y letras, política y enseñanza para Rodó. Él luchó para vencer siendo escuchado y siendo leído, disparando cultura más allá de las fronteras americanas. Así, al filo del siglo XX, otros hermanos de no- sangre cantaron ensayando una Nuestra América.

El abanico de posibilidades interpretativas es amplio y rico, y no se podría reducir a las anteriores, si bien han sido las más recurrentes. Sin excluir aquéllas, también se han propuesto otras diversas, como la simbólica, la autobiográfica o incluso la meta- teatral. A.-L. Pujante cita también las interpretaciones neoclásica, romántica y realista, así como la pastoril defendida especialmente por Kermode. Y a pesar del amplio abanico propuesto, y tras profundizar en aquellas lecturas interpretativas normalmente privilegiadas, se podría desbaratar con la siguiente idea: "The *Tempest* is neither a discourse on colonialism nor a mystical testament. It is a widely experimental stage comedy", firmada por Bloom. Desecha la lectura alegórica y la lectura autobiográfica, pero al fin y al cabo se decanta por otra que privilegia la experimentación escenográfica y también el valor poemático de la obra.

Se ha interpretado *La tempestad* de Shakespeare desde su género teatral como tragicomedia, pero más allá de esto, se ha leído **simbólicamente** como una tragicomedia vital, por los conflictos que su autor presenta. Tema recurrente en Shakespeare es el del poder, su pérdida y su reconquista, como experimenta a Próspero en *La tempestad*, hecho que hace de ésta una tragicomedia tal y como ha quedado expuesto. Además, de fondo, y en relación con todo lo expuesto anteriormente, sigue latente la crisis de la mentalidad en los últimos coletazos renacentistas tras fallidos sueños humanísticos, posiblemente la primera gran decepción del hombre en su historia. Interpretado en ocasiones como el "drama renacentista por excelencia" según Pujante, además de seguir el canon formal clásico y un estilo, como se comprobó anteriormente, también es espejo para el sustrato ideológico de su época renacentista, tal y como se entienden en su conjunto las interpretaciones anteriores relacionadas con las ideas del poder de la magia, la ciencia, la naturaleza y el arte, arte que engloba cultura como sinónimo de civilización y educación y virtud, cadena semántica que simbolizan a su vez Próspero y Ariel. De la misma manera que en el Renacimiento vuelven los ojos a la clasicidad grecolatina, en el *renacimiento* del momento de Rodó y sus contemporáneos se vive la renovación y la curiosidad hacia lo que es clásico, lo europeo, y así lo defendemos aquí. Presentes igualmente, en el fondo de este escenario, junto al novecentismo y el modernismo, laten el krausismo y el culturalismo finisecular: todos son testigos del "patetismo tragicómico" de finales del gran siglo en el que la civilización vio descender del cenit al nadir todos sus ideales.

También se han leído las dos obras como una especie de **autobiografía** disimulada, encubierta, de doble lectura. En *La tempestad*, Próspero, como maestro y también como mago, se identificaría con un taumaturgo, y a su vez con Shakespeare. De hecho, el discurso final del Próspero del teatro ha sido leído como el de la despedida de Shakespeare. Con sus últimas palabras, Próspero intenta mágicamente fundir teatro y realidad, casi como intenta hacerlo el mismo Próspero en *Ariel*, y a su vez, ambos como

simbolizadores de sus propios autores, Shakespeare y Rodó, intentan alzar la voz más allá de sus obras y extrapolarlas de un modo autobiográfico, tal y como han subrayado numerosos especialistas, coincidiendo para ambas obras. Así, niveles ficcionales se diluyen, con una ambigüedad elevada *a posteriori* a la enésima potencia. Es la despedida de Próspero ante su público en el teatro con un epílogo que termina apelativamente así: "As you from crimes would pardoned be, / let your indulgence set me free" [Igual que por pecar rogáis clemencia, / libéreme también vuestra indulgencia]; y es la despedida de Próspero (leemos al final de su parlamento en *Ariel*: "Así habló Próspero", como Zaratustra) ante unos *ficticios* alumnos, anónimos, en especial para su aventajado Enjolrás, a quien se le cede verdaderamente la última palabra en estilo directo de *Ariel*: "La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador", sembrador como autor, taumaturgo, *hacedor*.

El Próspero arielista es el maestro, el *scholar*, de manera paralela a la estimación de J. E. Rodó como "maestro de maestros"; de hecho desempeñó su labor como profesor de la universidad de Montevideo... sin llegar a pisar las aulas en un bachillerato, sorprendentemente. De su vida, Gascó Contell¹⁸ destaca su "serenidad helénica", en plena consonancia con su obra completa y sin dejar de hacerlo compatible con incursiones políticas, aunque breves, como diputado movido por reacción intelectual en momentos de política agitada. Vida y obra van de la mano en esta personalidad, y es ello lo que hace de Rodó un "Próspero", además de un fiel seguidor de un *espíritu* por él esculpido. Predicar con el ejemplo es lo que pretende enseñar en *Ariel*, y eso hace su autor más allá de la ficción, haciendo de ésta una especie de filosofía de vida que abandera y practica. También se ha visto en la biografía intelectual de José Enrique Rodó cierto cariz modernista, desde la vocación optimista hasta la "crisis espiritual" fruto del desengaño y el desmoronamiento de los ideales juveniles. Además de "congeniar" con su personalidad y la de la

época, *Ariel* se inscribe y se escribe en el fin de siglo en el Río de la Plata, momento y lugar, según W. L. Bernecker en su artículo incluido en *José Enrique Rodó y su tiempo*, marcados por la competencia económica en el mercado latinoamericano, las inversiones extranjeras en la América Latina, el avance estadounidense, y las acciones y reacciones en ambos sentidos.

Por otro lado, se ha visto en *La tempestad* shakespeariana incluso una "historia encubierta del teatro inglés de la época, con la renuncia al oficio del viejo Shakespeare", o "una narración simbólica de la muerte de Enrique IV de Francia, en la que el rey sería Ariel", siguiendo a Pujol en su edición. La interpretación autobiográfica y **meta-teatral** parecen ir de la mano en este caso: *La tempestad* sería el testamento –gracias al azar– del dramaturgo inglés, como un reflejo de sí mismo con sus preocupaciones vitales y teatrales, y como un teatro dentro de su teatro bajo su propia batuta. Lo que destaca Pujol es que ante todo "Shakespeare se despidió del teatro de un modo sumamente enigmático y su obra no se deja explicar de una manera convincente por nadie" (y aquí no se ha intentado). Tampoco esta interpretación es tomada al azar por Rodó; dice Próspero a sus oyentes y a sus lectores en *Ariel*: "Sed espectadores atenciosos allí donde no podáis ser actores". Con esta reminiscencia teatral, pretende también mover a la acción, acción también entendida como contemplación humanística, pero no opuesta ni excluyente de ésta.

Todas las ideas aquí propuestas siguen una misma dirección y un mismo blanco: la fe en un mismo espíritu, un espíritu cosmopolita y europeizante, compartido por otros artistas incluso traspasando las fronteras de la literatura, que nos permite sugerir un atractivo comparatismo literario, cultural e incluso histórico. En el caso particular de J. E. Rodó, por ejemplo, según Marga Grag en su trabajo "En marcha a la sociedad moderna latinoamericana" dentro de *José Enrique Rodó y su tiempo*, el americanismo de J. E. Rodó, así como el de sus contemporáneos, se ramifica en un americanismo literario, cultural, político y heroico, que ensambla a la perfección en *Ariel*.

¹⁸ Rodó, J. E., (1971), *Ariel*, Salamanca: Anaya (estudio de E. Gascó Contell).

Quien se detiene en *La tempestad* no puede eludir la irresistible atracción hacia ésta sentida por artistas de todos los campos, especialmente en la poesía de los últimos tiempos: en el ámbito anglosajón Shelley y Browning con poemas inspirados en ella, T. S. Eliot en *Tierra baldía* (1922) con numerosas citas, Joyce en *Ulises* con diversas alusiones, W. H. Auden en *El mar y el espejo* (1944) con poemas puestos en boca en cada uno de los personajes shakespearianos, además de adaptaciones e interpretaciones de Rowe, Samuel Jonson, Coleridge, Hazlitt o H. James, entre otros; en el ámbito francés destaca Renan con *Caliban* (1878), y en el hispánico, Rodó con *Ariel* (1900).

En el amplio espectro de la recepción shakespeariana, sobre todo de la segunda mitad del siglo XX, se ha de aludir a las versiones producidas en el cine: la realizada por Derek Jarman en 1979, la del director William Woodman en 1983, o la de Peter Greenaway en *Los libros de Próspero* (1991). De hecho, en relación con ello pero adelantándonos en el tiempo, la primera representación en público constatada fue una adaptación a la ópera llevada a cabo por Dryden y D'Avenant en la Restauración, concretamente en 1667.

Juan Valera, Juan Ramón Jiménez, R. Altamira, como militantes de las filas de la intelectualidad contemporánea a Rodó, se refieren a su obra, y en el mismo marco no podía faltar el modernista, Rubén Darío, no sólo con su influyente estilo, sino también con "El triunfo de Calibán" (1898). Fernández Retamar aportó su particular interpretación años más tarde, escribiendo y diseñando una especie de "anti- espíritu". En América cundió y se contagió ese *espíritu*, casi como una ideología ("sub- ideología" dentro del liberalismo europeísta según Castro Morales), bautizado como "arielismo", y para cuya difusión el mismo J. E. Rodó contribuyó, a modo de empresa personal, especialmente entre 1905 y 1915. Con todo, M^a Belén Castro habla incluso de una corriente de "anti- arielismo", por el doble filo de las postulaciones anti- yanquis, elitistas y anti- tecnicistas, una ambigüedad que facilita ciertamente la doble lectura que se ha venido defendiendo aquí.

Unamuno, también maestro -no se olvide- y "practicante", en una crónica de *La lectura* dijo de *Ariel* que se trataba de "una honda traducción al castellano -no sólo al lenguaje, sino al espíritu- del o que el alma francesa tiene de ateniense y de más elevado (...)". Resulta curiosa la identificación aquí con otro espíritu, el francés, además de la alusión explícita, más curiosa si cabe si traemos a colación la corriente de "galicismo integral" tras la descolonización sudamericana de la que habla Clarín en su edición, y que relaciona también con el movimiento modernista.

En el paso por *Ariel*, hoy el prólogo de Leopoldo Alas significa una parada obligada. La identificación con ese *espíritu* postulado en la obra de Rodó le atrajo como un imán, hasta verse embebido en esa especie de filosofía. Es más, no duda en identificar estos ideales con su *Apolo en Pafos*. La "alianza panamericana y mundial" defendida a ultranza por Rodó bien la sabe llevar Alas a su terreno cuando habla de "unión entre españoles peninsulares y españoles americanos". *Clarín* se empapa hasta la saciedad del acervo rodoniano, y sabe hacerlo suyo cuando habla de "juventud literaria americana", de "pasado", de "países europeos más adelantados", de "originalidad", de "raza"... el rastreo comparativo resultaría interesante. Defiende lo propio sin negar la apertura, apela a lo más racial sin desdeñar el fruto ajeno, ama a España sin desamar lo que no es España, quizás rozando el idealismo del que hace gala Rodó. Defiende y reitera la filosofía rodoniana sobre la democracia y sobre la "seducción yanqui". Definitivamente, borda Leopoldo Alas el modo de llevar un "espíritu filosófico" a su terreno, el español, sin contravenir a su maestro.

M. B. Castro Morales se atreve a definir el "arielismo": "Tomado de Luis Alberto Sánchez este término sólo nos pareció adecuado para referirnos a la herencia y continuidad del espíritu de Ariel. Dicho término evoca, más que cualidades estrictamente literarias, toda la interpretación del hombre americano y de su mundo", con connotaciones idealistas, filosóficas y moralistas, propias de la aristocracia intelectual. Así se ha defendido aquí, pero quien mejor lo hace es el

propio Rodó, llevado al terreno de su América: "Todo el que se consagre a propagar y defender, en la América contemporánea, un ideal desinteresado del espíritu –arte, ciencia, moral, sinceridad religiosa, política de ideas – debe educar su voluntad en el culto perseverante del porvenir".

Con cierta seguridad, el valor simbólico e implícito en Shakespeare se ha hecho poliédrico y explícito gracias a la responsabilidad casi exclusiva de sus intérpretes. También quizás el hecho de que prime la sutil sugerencia en esta obra le ha otorgado esa calidad que ha atraído a los especialistas: la inexistencia de una autorización y de una decantación, teórica o explícita (como para el resto de sus obras), por parte de su creador, Shakespeare, ha logrado que enarboles la libertad interpretativa quienes gustan de ella; y seguramente, privilegiar una de las diversas opciones no supondría sino contravenir al propio *aire y espíritu* de *La tempestad*.

Dicen que la fe se tiene o no se tiene. Aquí se ha sentido y así se ha justificado la creencia en un *espíritu* encarnado por Shakespeare, erigido como idóneo representante y reflejo de un trance histórico peculiar, y heredado por Rodó. Ese *espíritu* ha traspasado un momento y un lugar en la era de la historia y en la ficción, así como ha sobrevolado múltiples interpretaciones y disquisiciones en su rica polisemia artística. En estado virtual viven muchas de sus riquezas, como latente continúa estando, a pesar de este estudio comparativo, mucho de lo heredado por J. E. Rodó.

Seguida la estela del espíritu alado de Ariel a través del surco del tiempo, no queda otra opción que saberse uno más de los que escucharon a Próspero, jugando y aleccionando con la magia en no sabemos qué isla de qué mar, o instruyendo con una estatua en el centro de no sabemos qué aula. Bajo las alas del genio siempre queda la utopía sin tiempo ni lugar en el que todo es posible, como posibles pueden ser todas las *tempestivas* y *arielistas* lecturas que se han realizado y se realizarán con todo derecho. Tener fe en la juventud es creer en el optimismo y en la perfectibilidad y seguir creyendo en ello sabiendo que tenemos el derecho, utópicos de nosotros y siempre jóvenes. Disfrutemos del

tesoro de la juventud antes de que se esfume... como un sueño.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de *La tempestad* de W. Shakespeare:

- Astrana, Luis (trad., prólogo y notas) (1976), *La tempestad. La doma de la bravía*, Madrid: Espasa-Calpe (7ª ed.).
- Dymkowski, Christine (ed.) (2000), *The tempest*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibson, Rex (ed.) (1998), *The tempest*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Palmer, D. J. (ed.) (1985), *The tempest: a casebook*, Houndmills: MacMillan.
- Pujante, Ángel- Luis (ed. y trad.) (1998), *La tempestad*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Pujol, Carlos (ed.) (1975), *The tempest = La tempestad*, Barcelona: Bosch (ed. bilingüe).

Ediciones de *Ariel* de Rodó:

- Brotherston, Gordon (ed., intr., notes) (1967), *Ariel*, Cambridge: The University Press.
- Rodó, José Enrique (1971), *Ariel*, Madrid: Espasa-Calpe (estudio crítico de Leopoldo Alas "Clarín").
- (1971), *Ariel*, Salamanca: Anaya (estudio de E. Gascó Contell).
- (1985) *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas: Ayacucho (2ª ed.) (Prólogo de Carlos Real de Azúa, ed. cronológica de Ángel Rama).

Bibliografía general:

- Bloom, Harold (1998), *Shakespeare: the invention of the human*, London: Riverhead Books.

Castro Morales, María Belén (1989), *José Enrique Rodó en la edad ecléctica*, La Laguna, Universidad de la Laguna (Tesis doctorales/ Universidad de la Laguna).

D'Ors, Eugenio (1993), *Lo barroco*, Madrid: Tecnos (1944, 1ª edición, Madrid: Aguilar, 1944).

Ette, Tomar y Heydenreich (eds.) (2000), *José Enrique Rodó y su tiempo: cien años de "Ariel". 12º Coloquio interdisciplinario de la Sección Latinoamérica del Instituto Central para Estudios Regionales de la Universidad de Erlangen-Nürnberg*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

Manlove, Colin N. (1981), *The GAP in Shakespeare: the motif of division from Richard II to The Tempest*, London: Vision: Barnes & Noble.

Pérez Gallego, Cándido (1979), *El testamento de Shakespeare: The tempest*, Valencia: Publicaciones del Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia.

Ramón Trives, Estanislao (1979), *Aspectos de semántica lingüístico-textual*, Madrid: Ediciones Istmo.

CARMEN PUJANTE SEGURA

Universidad de Murcia