

(DES)PLIEGUES DE IMAGINARIOS DEL DOBLE

Matilde Escobar Negri

 ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-1967-1512>

Introducción

Este capítulo es un ejercicio de pensamiento y de escritura en el que ensayo una lectura de las piezas dramáticas *La tempestad*, de Shakespeare, y *Una tempestad*, de Césaire, como dobles textuales en imaginarios narrativos de circulación y resignificación territorial. La propuesta es generar un mapa de las formas de representación que se hacen visibles o quedan postergadas en estos textos, al mismo tiempo que busca observar ciertas operaciones narrativas del pensamiento trágico y del pensamiento dialéctico puestas en juego en los despliegues de sus tramas. Por cierto, antes de avanzar en el texto, me interesa señalar que la noción de imaginario que atraviesa de modo transversal esta escritura es informada por la propuesta que nos remite al texto *Poética de la relación*, de Édouard Glissant. En ese texto expresa y construye una idea de lo imaginario, sus devenires y sus modos de construirse que apela a una forma de “pensar el pensamiento” e invita a reconfigurar los modos de concebir el mundo, las identidades, los territorios y sus territorializaciones, sus poéticas, etc. (2017, pp. 35–71). En sus palabras:

Imaginario:... el pensamiento se espacia realmente en el mundo. Informa lo imaginario de los pueblos, sus poéticas diversificadas, a las que a su vez transforma, es decir, en las que realiza su riesgo [...] Las culturas en evolución infieren la Relación, el desborde que funda su unidad–diversidad. El pensamiento dibuja lo imaginario del pasado: un saber en devenir (p. 37).

Con esta premisa en mente y a los efectos de generar una aproximación a los imaginarios del doble, la estructura del texto está armada por dos apartados: en el primero, “Doble textual e imaginarios”, doy cuenta de los elementos teóricos y las lecturas que informan la noción del doble, en pos de construir esa conceptualización del doble textual. En el segundo, “Mapas narrativos: lo manifiesto y lo postergado en tempestades”, es donde hago efectivo el mapeado discursivo de las performances de las y los personajes, una lectura sobre los modos en los aparecen, las disposiciones y lógicas propias de la tragedia y/o de la dialéctica –como formas de ingresar y elaborar narrativas de la historia– y las consecuentes aperturas y obliteraciones representativas que ponen en escena las obras.

Doble textual e imaginarios

Para ingresar a la temática y adentrarnos en las configuraciones del doble y sus alcances performativos, propongo traer a la lectura tres nociones que funcionan como ejes para pensar esta figura en su agencia textual. La primera es la concepción y la percepción de lo subjetivo en

contextos culturales atravesados por y narrados desde una *doble consciencia* (Du Bois, 2007). La segunda tiene que ver con la lectura del doble como el *personaje de una crítica subversiva* al modelo socio-cultural de Occidente (Živković, 2000). En tanto, la tercera responde a la observación que hace Edward Said respecto a la *mundanidad del texto* (2004), la circulación y re-ignición de las teorías, como una mirada que habilita procederes de la escritura y, con ello, la emergencia del doble textual (Escobar Negri, 2017).

En el comienzo del libro *The Souls of Black Folk*, Du Bois utiliza la expresión *double consciousness* para introducir y narrar la experiencia de discriminación racial en primera persona. Esta imagen, que luego será utilizada, referida y conceptualizada por distintos críticos¹, se constituye en una suerte de arquitectura de lo dual, manifiesta a lo largo del escrito en expresiones consecuentes. La misma hace referencia y performa aquellos “mundos dentro y fuera del Velo del Color”, esos imaginarios de la modernidad tramados por la colonialidad² que se experimentan como

¹ El libro *Piel negra, máscaras blancas* de Frantz Fanon, por ejemplo, es uno de los textos analíticos y críticos en el que se puede ingresar a la complejidad y las implicaciones que esta marca y/o signo de “dualidad” tiene en distintos aspectos de la vida política, económica, cultural, lingüística, etc. de los sujetos.

² En el texto “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, Aníbal Quijano explica que la colonialidad funciona como patrón de poder que se basa en una clasificación jerárquica étnico-racial. Esta se organiza a través de la distinción entre poblaciones europeas blancos/as y las no-europeas: indios/as, mestizos/as, negros/as. A partir de esa tipificación se argumenta y solidifica una estructura social y de representación que justifica la implementación y la imposición de una “identidad blanca/europea” sobre las otras “identidades”. Esa disposición del orden

una encrucijada de doble vida, doble alma, doble pensamiento, doble clase, etc. Una perspectiva que se expresa en dicho texto como la “sensación peculiar de estarse mirando a uno mismo a través de los ojos de otro, como esa sensación de medir su propia alma a través de la métrica de un mundo que lo mira con desprecio y lástima” (2007, p. 45). Más precisamente, describe: Uno siente su dualidad (*his two-ness*), un Americano, un Negro; dos almas, dos mentalidades, dos fuerzas irreconciliables; dos ideales en lucha en un cuerpo oscuro, cuya única fuerza evita que se rompa en pedazos (p. 45); luego, enfatiza y agrega, esa es la historia del Negro Americano, es la historia de ese conflicto: ese anhelo por alcanzar una madurez consciente (*self-conscious manhood*) para integrar su “sí mismo dual (*his double self*) en un yo mejorado y más auténtico” (p. 46). Como queda expresado, ese es un conflicto que atraviesa lo psicológico, lo político, lo socio-económico, lo cultural, entre otros, y que, en la actualidad, es necesario reconsiderar con perspectivas de género (Lugones, 2008) en pos de una lectura que tienda a ser más sensible y capaz de alcanzar un mayor grado de captación de esas marcas

social está articulada por relaciones de poder que entretengan tanto lo económico, lo político, lo social, lo cultural, lo religioso como lo intersubjetivo. Pero no solo eso, sino que, además, esa conceptualización de la colonialidad del poder implica la jerarquización social de las poblaciones a nivel mundial y la división internacional del trabajo. Dos ejes cuyas estructuras organizan las relaciones centro/periferia como fenómenos constitutivos en los procesos de acumulación capitalista (2000, pp. 122–151). Es preciso señalar que María Lugones, en su artículo “Colonialidad y género”, revisa esa lectura y pone un énfasis especial en las operaciones de la colonialidad de género que tienen central injerencia en la concepción de dicha estructura (2008).

duales en las interseccionalidades de género, raza, clase, sexualidad.

Ese es el punto en el que considero significativa la agencia del doble, como personaje (o agente) *en* y *de* lo literario, para observar ciertas tramas epistémicas de discursos que se inscriben en un sistema mundo moderno colonial³. Es dentro de esas tramas, siguiendo la lectura de Milica Živković, en donde se podría decir que la *función subversiva del doble* se instala en lo que histórica y socialmente se ha silenciado del otro; ese “lado oscuro de la civilización, lo (a) callado por la cultura moderna” (2000, p. 126). En este sentido, señala la autora, el mayor potencial crítico del doble es el de cuestionar la categoría de personaje como una unidad coherente, indivisible y estable. La idea de unidad que funciona como la representación del sujeto y sobre la cual se cimienta la ilusión de coherencia de la cultura moderna. Ese giro epistemológico llama la atención sobre esa naturaleza relativa y señala que el concepto de personaje es una construcción ideológica, con lo que se burla de la fe ciega en la coherencia psicológica y en el valor de la sublimación como actividad civilizadora. Tal gesto de insubordinación del doble, como emergente expresivo de pulsiones y deseos excluidos del orden cultural y civilizatorio del discurso dominante, es mucho más que un simple abrazo al caos; es

3 En el texto *Historias locales | diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Walter D. Mignolo retoma la propuesta de Immanuel Maurice Wallerstein, para construir su lectura del mundo moderno/colonial o sistema-mundo moderno/colonial, como un mapa relacional de los imaginarios de la modernidad y la colonialidad, que habilita repensar y repositonar los discursos de la alteridad (2003, p. 19–100).

una fuerza que amenaza con socavar el dogma filosófico y las estructuras epistemológicas del orden capitalista y patriarcal, dominantes en la sociedad occidental durante los últimos dos siglos (p. 127).

Por lo tanto, de esta lectura se desprende que el doble se presenta como un agente cuyas condiciones operan en dos planos: por un lado, se manifiesta como una diferencia que pone en escena prácticas, sujetos y discursos que han sido invisibilizados y acallados por la cultura dominante; y por otro, muestra los límites y las posibilidades representacionales del sistema dominante. En consecuencia, su agencia hace foco y recrea el escenario del desplazamiento epistemológico en el que operan las estructuras sociales, las lecturas y los posicionamientos dominantes. Despliega la topografía del conflicto cultural, sus tensiones, sus continuidades y sus dislocamientos.

En el caso de las piezas dramáticas *La tempestad* y *Una tempestad* esos conflictos de fuerzas estarán representados por un imaginario de lo apolíneo –como una imagen del orden moderno de lo civilizatorio– y de lo dionisiaco –como la faz ocultada–rebelada de la “barbarie colonial”. Imaginarios que no solo configuran las performances de los personajes centrales de las obras, sino que, además, disponen los núcleos narrativos de la representación trágica en esas estructuras formales. En ellas, la potencia apolínea se observa en personajes como Próspero, su ayudante, Ariel y Miranda, su hija; mientras que Sycorax y Caliban encarnan la energía de lo dionisiaco. Según el texto *El nacimiento de la tragedia* tanto lo apolíneo como lo dionisiaco son considerados impulsos y estados artísticos (Nietzsche, 2014). Allí,

Nietzsche utiliza las figuras de los dioses Apolo y Dioniso para expresar y representar en su esencia el doble carácter de la concepción del mundo, de la vida y del arte. Apolo está ligado al arte de la figura plástica, de las imágenes y de los modelos. De manera consecuente, en la conformación de lo apolíneo la luz, la armonía, la auto-consciencia y la medida están vinculadas con la forma equilibrada y lo semejante. Apolo y el mundo de la bella apariencia expresa el mundo onírico; en cambio, Dioniso representa al arte no figurado de la música, la desmesura, el exceso, lo disforme y el desorden como acto creativo. El dios del éxtasis y el entusiasmo que se relaciona con el estado de embriaguez. En definitiva, según esta dinámica de la representación, Apolo es quien intenta cubrir con un velo de belleza la realidad; mientras que Dioniso busca romper esa malla virtual de ensoñación que esconde el conflicto, en tanto elemento constitutivo de una trama de la realidad con sus contradicciones, antagonismos y ambigüedades. Por esta razón, Dioniso, en su potencia creadora, puede asimilarse a la manifestación discursiva y artística que despliega el doble en su función subversiva.

Esos imaginarios, los personajes partícipes y las representaciones que dan forma a las tramas, tanto de *La tempestad* como de *Una tempestad*, son los factores del potencial decolonial y escritural del doble textual. En efecto, es la condición mundana del texto, enunciada por Edward Said, la que habilita pensar la viabilidad de esta opción. En su libro *El mundo, el texto y el crítico*, Said pone en consideración la *mundanidad* del texto, en tanto que ser⁴ en el

4 Esta noción de "ser" responde a las consideraciones ontológicas de la diferencia, en las que

mundo, e introduce la idea de que dicha (re)articulación implica la construcción de nuevo sentido (2004, p. 52). Más precisamente, los textos son mundanos porque en sus modos de existencia, hasta en sus formas más sublimadas, siempre están enredados con las circunstancias, el tiempo, el lugar (el espacio) y la sociedad en la que circulan (p. 54). Esa mundanidad de la obra literaria, cuyas características se generan y articulan en las coyunturas histórico-sociales, se comporta de manera semejante a las ideas y las teorías que se mueven, circulan en el mundo y “hacen sentido, se re-encienden, en un desplazamiento que implicaría cuatro fases (p. 304). Una primera que supone cierto origen de un conjunto de circunstancias iniciales bajo las que la idea nació o ingresó en el discurso. En este caso, aquella que dio forma a la obra *La tempestad* y en la que, incluso, se halla el trazado de un mapa de ruta que invita a pensar las posteriores derivas territoriales y posibles re-escrituras. En un segundo momento hay un movimiento, una distancia atravesada que, a la vez, indica una suerte de paso a través de fuerzas y condiciones contextuales a los que la idea, o el texto, queda expuesto al pasar de un momento anterior a otro tiempo y lugar. En una tercera instancia, hay un conjunto de condiciones de aceptación y/o distintos grados de resistencias que luego confrontan la teoría, idea, o texto, introducida y que hacen posible su inserción o tolerancia. En cuarto lugar, la idea o, en este caso, el texto ya adaptado o incorporado, en su totalidad o parcialidad,

ya existe una escisión entre el “ser y el “ente”, sino que suponen una construcción ontológica diferencial y política (Biset, 2011, pp. 9–41).

se ve transformado por esos nuevos usos y su reposicionamiento en un nuevo tiempo y espacio.

Bajo esta premisa, ese “*ser*” en el mundo del texto literario, en su instancia de devenir y manifestarse otro, abriría la posibilidad de pensar que la obra, el texto, puede devenir en alguno de sus desplazamientos como un viaje descolonial. Este es el caso de la desterritorialización epistemológica que propone *La tempestad / Una tempestad*, de William Shakespeare y de Aimé Césaire respectivamente, cuyo giro conceptual y configurativo se traslada desde una perspectiva acuñada en el pensamiento europeo y su mirada sobre el/lo otro, hacia una visión construida desde las entrañas de un pensamiento situado en América Latina y el Caribe. El mismo recorrido que se narra en el argumento central de la pieza dramática *La tempestad*, en *Una tempestad* funciona como un movimiento de re-trazado descolonial del mapa de la triangulación transatlántica que conecta América, África y Europa, en la circulación mercantil de la trata de negros y negras. Esto ocurre porque la re-escritura que realiza Césaire revaloriza el imaginario dionisiaco⁵ del aspecto trágico e incorpora a su poética el potencial enunciativo del *nommo*⁶ africano. Elementos que

5 La dramaturgia escrita por Aimé Césaire está influenciada por la visión de la tragedia griega, para ser más precisos proviene de la interpretación que hace Friedrich Nietzsche en sus escritos. En ellos parece encontrar una visión del teatro como un arte total, compuesto de danzas, cantos y poesías, y coincidente con una tradición africana, fiel al espíritu de su cultura (Césaire, 2008, p. 28).

6 Hay tres conceptos que articulan la cosmovisión presente en la literatura Negro-Africana: *muntu*, *Ntu* y *nommo*. *Muntu*: hace referencia a la noción de que los muertos continúan par-

le permitieron pensar la posibilidad de un teatro negro⁷, en consonancia con aquellas ideas del teatro como fuerza revolucionaria que había formulado Bertolt Brecht en muchos de sus escritos. De ese modo, la escritura de *Una tempestad* abre un *locus* del conflicto trágico en donde las representaciones subjetivas, los discursos y las políticas renegocian su enunciación en un espacio (en parte) más horizontal.

Por esas razones, podríamos imaginar un ejercicio teórico y creativo de escritura en el que *La tempestad*, en su movimiento mundano, da lugar a la emergencia de su doble textual, *Una tempestad*. Esto significa que, en esa circulación territorial y resignificación, emerge un doble escritural de aquella “textualidad de origen” y el cambio va más allá del artículo definido por el indefinido; en concreto, ese despliegue agencia la opción de *una versión trágica*. Una re-escritura con perspectiva poscolonial. De manera que *Una tempestad*, el doble textual que se manifiesta, produce una conmoción estructural de las narrativas internas, trae

ticipando del mundo y son parte de una “fuerza vital”. *Ntu* es la “fuerza esencial que atraviesa todo y según la cual todo está interrelacionado”. Mientras que *nommo* es el concepto más significativo para la escritura Negro-Africana, pues implica el “poder mágico de la palabra” (Jack, 1996, p. 111). Este poder es el que caracteriza la literatura de la negritud, porque marca sus aspectos conceptuales, estéticos y, sobre todo, se presenta como la clave de su potencial político.

⁷ La obra *Una tempestad* se presenta desde un comienzo como la “adaptación de *La tempestad* de Shakespeare para un teatro negro” (Césaire, 2011, p. 5), en una agencia que supone tanto un hecho estético, ético como acto político de la escritura de la negritud; pero que, además, es un proyecto de historización y escritura entramado en el conjunto de sus piezas dramáticas (Escobar Negri, 2017, pp. 116-125).

a la escena dramática el conflicto de las representaciones en el *locus* colonial y habilita otro despliegue de Caliban, el doble, hacia el interior de sus tramas. Veamos pues cómo se escriben esos mapas.

Mapas narrativos: lo manifiesto y lo postergado en tempestades

Entonces, la propuesta es observar ciertos mapas de la representación de esas fuerzas apolíneas/dionisiacas, sus respectivos imaginarios y las disposiciones narrativas de apertura y/o cierre que, tanto en *La tempestad* como en *Una tempestad*, informan sobre prácticas y momentos en los que el poder y el conflicto cultural se piensan desde una perspectiva dialéctica y trágica, que, en consecuencia, generan lecturas de un mundo moderno colonial.

Para ver esto primero es necesario tomar contacto con lo que implica el pensamiento dialéctico y el pensamiento trágico y sus formas de tratar con la dialéctica y la tragedia, propiamente dicha. Al respecto, en su libro *Política y tragedia*, Eduardo Rinesi explica que el *pensamiento dialéctico* y el *trágico* conviven con las tramas del conflicto de distintos modos y, a su vez, ambos se piensan e implican respectivamente como *momentos* del proceso de reflexión. Es decir, la tragedia es un momento en el *pensamiento dialéctico*; la dialéctica, un momento del pensamiento trágico (2005, p. 258). Como así, la dialéctica en sus movimientos de *afirmación* (tesis), *negación* (antítesis), *asimilación* y *superación* (síntesis) tiene como particularidad, que su fuerza y eficacia como forma de narración de la historia radica en que “ella revela, en su más alto grado, lo que es la categoría filosófica

de lo ‘negativo’” (Lebrun, 1988, p. 198). En este punto, se comprende que la dialéctica tenga un especial interés por el mundo trágico, que es capaz de poner en evidencia, escenificar y performar las subjetividades en las coyunturas del conflicto. No obstante, si bien la dialéctica tiene un modo privilegiado de mostrar en su momento más álgido *la instancia negativa del mundo trágico*, también hay que señalar que en el proceso la misma quedará transformada, subsumida y reintegrada en el movimiento ascendente en la superación del momento y del pensamiento que la aborda. Ese es el sentido trascendente de la tragedia y, en consecuencia, se podría decir que el pensamiento dialéctico, de manera pedagógica, piensa a la historia, en esa instancia del mundo trágico, como un momento parcial del devenir histórico. En cambio, la escena del *pensamiento trágico* se presenta como un espacio discursivo de la aceptación reflexiva sobre el mundo, que reconoce el ámbito del conflicto como lo irreductible. Es un territorio que permanece abierto a la proliferación de las formas más creativas de la *dialéctica negativa* adorniana; en tanto y en cuanto, ésta se presenta como una propuesta crítica al sistema que opera en la dialéctica hegeliana –la representación de la identidad cerrada y la consecuente anulación de las diferencias, el encubrimiento de la verdad de la alienación y las sucesivas discontinuidades entre razón y realidad histórica. Es así, que la escena del *pensamiento trágico* se ofrece como el despliegue perpetuo del conflicto agónico sin posibilidad de superación y síntesis posible (Rinesi, p. 14). En consecuencia, la marca diferencial del pensamiento trágico se inscribe en la idea de que hay algo de lo irrecuperable e,

incluso, irreductible de los contrastes de la historia, que el movimiento ascendente –dialéctico– del conocimiento de la humanidad borra, invisibiliza o silencia. En otras palabras, mientras la dialéctica se devora y “neutraliza” el mundo de la tragedia, el pensamiento trágico incorpora la dialéctica como una posibilidad más en el juego de opuestos (p. 260).

Ahora, veamos cómo se manifiestan estas lógicas en las obras y qué performances privilegian o postergan dentro de estos imaginarios de la dualidad. Esos mismos imaginarios que, articulados por las fuerzas de lo apolíneo y lo dionisiaco, a su vez, en ambas piezas dramáticas, disponen mapas de los discursos en la interseccionalidad de género, raza, clase y sexualidad. Allí, donde lo apolíneo estaría performado por los personajes: Próspero, Ariel y Miranda; mientras que el aspecto dionisiaco ingresa a las obras a través de Caliban y Sycorax. En lo que a *La tempestad* de Shakespeare respecta, encontramos que Próspero ocupa el rol del “hombre imperial” como portavoz del *ego conquiro*⁸ propio del colonialismo⁹. Su discurso traza la estructura

8 Ver de Enrique Dussel, “Modernity, Eurocentrism, and Trans-Modernity. Dialogue with Charles Taylor” (1996).

9 En el texto *Colonialism*, Jürgen Osterhammel explica que el colonialismo es una relación de dominación entre una mayoría indígena (o de introducidos a la fuerza) y una minoría de invasores extranjeros, en la cual las decisiones fundamentales que afectan a la vida de los colonizados son tomadas y puestas en práctica por la autoridad colonial, en busca de ciertos intereses que suelen ser definidos en una metrópoli alejada. En esta relación se produce simultáneamente, un rechazo del compromiso cultural con las poblaciones colonizadas y la autoproclamación de la superioridad de los colonizadores y de su mandato ordenado para gobernar (1999, pp. 16–17).

discursiva y las posibilidades performativas tanto de Ariel¹⁰, que es el fiel ejecutor y principal aliado del plan para recuperar el poder, de Miranda, que funciona cual maquina reproductora del modelo patriarcal, garantía de la pureza del linaje racial-cultural, como el de Sycorax, quien es nombrada y estereotipada como la pérfida bruja. Lo apolíneo allí, se manifiesta como símbolo de la instauración de un orden fijado, el velo de las formas institucionales y el mantenimiento del *statu quo* como búsqueda de la restitución de la estructura de representación jerárquica del poder monárquico. La creación y el establecimiento de un sistema de relaciones de poder que se muestra, en apariencia, como un tejido armonioso y ordenado. Ese accionar propio del discurso colonial tiene su punto apoteótico hacia el cierre de la pieza teatral, cuando Próspero toma la palabra y se dirige al público elevando una especie de ruego de absolución:

[...] Ahora, es la verdad,
 Podéis dejarme en esta soledad,
 O a Nápoles enviarme. Por favor,
 Cuando obtuve el ducado y al traidor
 Lo he perdonado no me hagáis que viva
 Por hechizo en esta isla improductiva;
 Soltadme de estos lazos tan tiranos
 Con ayuda de vuestras propias manos

10 Para profundizar en el estudio de estos personajes ver de Matilde Escobar Negri, "Entre Caliban y Ariel. Apuntes para una lectura sobre la identidad en el pensamiento teórico-literario de América Latina" (2013).

[...] Al punto que libere toda falta.
 Si por pecado esperáis clemencia,
 Hacedme libre con vuestra indulgencia.
 (Shakespeare, 2005, p. 177).

Esta instancia es clave para observar cómo se posiciona subjetivamente Próspero, en tanto representante del poder colonial, respecto a las condiciones histórico-sociales implicadas en la configuración del sistema mundo moderno colonial. En síntesis, sus actos y la responsabilidad por los hechos acaecidos quedan supeditados al examen de quienes lo observen. Con lo que, siguiendo esa lectura, es posible argumentar que la posición que tiene Próspero como sujeto político participe del proceso moderno-colonial es evasiva; pero, sobre todo, al analizar su accionar está sobrentendido que el colonialismo debe ser considerado una falta que perdonar. Con ese cierre de *La tempestad* y monólogo de Próspero se produce una restitución del orden simbólico preexistente. Así, el personaje en la pieza de Shakespeare: vuelve a Milán, deja la colonia y, desde ese punto de vista, su poder sobre el mundo queda legitimado. Ese orden reestablecido convierte a *La tempestad* en una comedia. Todavía más, concede que el conflicto trágico colonial que se introduce a través de la actuación del personaje Caliban, quede subsumido en la trama de los acontecimientos. Es decir, dialécticamente absorbido por el devenir de la historia. Esto significaría que las tramas de la colonialidad, expresadas nuclearmente a través del conflicto cultural y político que encarnan Caliban/Próspero, son consideradas como un simple intervalo en

el movimiento ascendente propio del proceso de configuración del mundo moderno-colonial. En resumen, dentro de la estructura representacional, el imaginario apolíneo, activado por el discurso de Próspero, restringe y pliega el imaginario dionisiaco mediante la postergación concreta de la manifestación performativa de Sycorax y la reducción del episodio de rebeldía y liberación calibanesca a un par de escenas en la obra. Los eventos a los que me refiero son: primero, el gesto de rebeldía con el que objeta el aprendizaje de la lengua hegemónica del colono, que en este caso se manifiesta discursivamente a través de Miranda, pero existen otras ediciones modernas que le atribuyen este parlamento a Próspero.

Miranda: ¡Esclavo repugnante,

El bien jamás podría dejar en ti una marca,

Eres capaz de todo mal! Me apiadé de ti,

Me esforzaba en que hablaras, te enseñé a todas horas

Esto y aquello. Cuando no sabías, salvaje,

Ni lo que tú querías decir, y cacareabas

Como un bruto, doté tu intención de palabras

Para hacerte entender. Pero en tu raza vil,

Aunque aprendiste, había lo que naturalezas

Buenas no admitirían; de manera que fuiste

Confinado a esta roca por tus méritos propios,

Y habrías merecido mucho más que prisión.

Caliban: Me enseñaste el lenguaje, y el provecho que obtuve

Es que sé maldecir. ¡Que te dé peste roja

Por mostrarme tu idioma!

(Shakespeare, 2005, pp. 63–64).

Este es uno de los gestos calibanescos más referidos y estudiados como performance discursiva de transmutación axiológica del signo de la lengua de dominación al de la instrumentación (Roig, 2009, p. 54–55). Mientras que, el segundo que refiero es el que podríamos marcar como propiamente dionisiaco, debido a las características que acompañan a la acción. Es la escena de la revuelta conspirativa planeada por Trínculo, Estéfano y Caliban, como principal protagonista (Shakespeare, pp. 101–112). Los signos del imaginario dionisiaco que se manifiestan en esta situación son: el uso del vino, la danza, los cantos y las risas. En suma, ese desenfreno pulsional que acompaña a la posesión del dios y que, en este caso, toma a Caliban como actor central:

Caliban: No más trampas de pescar
 Ni más leña para el fuego
 Si me quieren ordenar;
 Platos y ollas ya no friego.
Cacaliban, ban, ban, ban,
Y su nuevo jefe van.
¡Libertad, gran día! ¡Gran día, libertad!
¡Libertad, gran día!
 (El destacado es mío, p. 112).

Como vemos, este acontecimiento es significativo como una instancia re-creativa de la subjetividad que tiene lugar a través de la refuncionalización del nombre y el uso poético del lenguaje (Escobar Negri, 2013a). Allí, Caliban juega a ser Rey de la isla, rompe con el estado de

sujeción discursivo y poetiza su nombre para des-nombrarse. Sin embargo, si bien el episodio dionisiaco tiene mucha relevancia, como se ha señalado, y es una escena con continuidad, lo que me interesa remarcar es que su trascendencia narrativa pierde potencia performativa en cuanto se despliega el programa apolíneo. Ese imaginario que se construye y refuerza a través de las dos estrategias políticas de Próspero, llevadas a cabo por Ariel: la unión matrimonial de Miranda y Fernando como plan de perpetuación de la línea de color y el fortalecimiento de la pureza racial (Escobar Negri, 2017, pp. 162–169) y la recuperación del poder que se concreta hacia el final de la obra.

De ese modo, esta escritura posterga el mundo y la visión trágica colonial que el imaginario dionisiaco introduce a través de Caliban; mientras que traza un mapa de la interseccionalidad de género/raza/clase/sexualidad en el que se invisibiliza el cuerpo y la voz de Sycorax, la mujer negra y colonizada, y se pone en escena a Miranda, la mujer blanca de origen noble. Más aún, como quedó expresado, es una narrativa que privilegia un entramado¹¹ de interacciones en las que la acción está principalmente

11 En su texto “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, Kimberle Crenshaw analiza cómo un marco teórico de eje singular –single-axis framework– responde a una representación cuya legalidad justifica que haya identidades que se privilegian dentro de un grupo marginalizado. Una situación en las que cuestiones de sexismo y racismo se distorsionan, pues operan bajo conceptos de raza y sexo que representan una experiencia limitada y solo son capaces de presentar un subconjunto de una realidad cuyo fenómeno es mucho más complejo (1989, pp. 139–168).

protagonizada por los roles masculinos y agenciada a través de relaciones verticales de poder, por ejemplo Próspero–Ariel, Próspero–Caliban. De modo que Caliban, aun cuando es el representante negro dentro de la obra, es quien logra un espacio de performatividad en el trazado narrativo de las intersecciones de género y raza. No así Sycorax. Esta situación pone en evidencia una estructura narrativa y una perspectiva del discurso racial que privilegia la actuación corporal y vocal del representante varón negro y posterga el de la mujer negra.

Una vez observado el despliegue de imaginarios en el texto *La tempestad*, vale remarcar que en *Una tempestad* existe un *continuum* de la disposición de los personajes de la pieza de Shakespeare para la representación de los imaginarios apolíneos y dionisiacos. No obstante, en este caso sucede que Caliban –como agente de lo dionisiaco– adquiere una participación visible y activa a lo largo de la obra. En este sentido, Caliban ocupa el rol protagónico y despliega la función subversiva propia del doble, convirtiéndose en el personaje del doble privilegiado por el doble textual, en la trama trágica del colonialismo. Él es quien lleva a otras dimensiones performativas ese movimiento dionisiaco, que apenas había sido trazado en *La tempestad* como un ensayo de empoderamiento discursivo, poético y político, de cuerpos en tránsito. En *Una tempestad*, Caliban agencia y despliega el *locus* discursivo del conflicto trágico, propiciando un escenario del espacio colonial en el que existe confrontación de perspectivas políticas, ideológicas, lingüísticas, culturales, y donde la representación adquiere una perspectiva (algo más) horizontal. Un

cambio paradigmático que habilita repensar la redefinición estética, política y cultural de *Una tempestad* a través de cuatro escenas claves: la primera es la incorporación de una perspectiva cultural y lingüística que va más allá de la lengua dominante del colono y sus saberes. Un hecho que se observa, específicamente, en el acto en el que Caliban ingresa a la escena al grito de *Uhuru!* (en swahili: *Libertad!*) y, acto seguido, en el reposicionamiento ontológico, político, histórico, cultural implicado en el gesto de renuncia al nombre asignado por el colono. Veamos su entrada al texto:

Entra Calibán.

Calibán: ¡Uhuru!

Próspero: ¿Qué decís?

Calibán: ¡Dije Uhuru!

Próspero: Otra vez una oleada de tu lenguaje bárbaro. Ya te dije que eso no me gusta. Además, podrías ser amable, ¡unos buenos días no te matarían!

[...]

Próspero: Dado que manejas tan bien la invectiva, podrías por lo menos agradecerme el haberte enseñado a hablar. ¡Un bárbaro! ¡Una bestia bruta que yo eduqué, formé, que yo saqué de la animalidad que todavía se manifiesta todo el tiempo!

Calibán: Desde ya eso no es verdad. No me enseñaste nada de nada. Salvo, por supuesto a chapurrear tu lengua para comprender tus órdenes: cortar madera, lavar los platos, pescar, plantar legumbres, porque sos demasiado haragán para hacerlo. En cuanto a tu ciencia, ¿alguna vez me la enseñaste? ¡Bien que te la guardaste! Tu ciencia te la

guardás egoístamente para vos solo, encerrada en esos libros gordos que están ahí.

Próspero: ¿Qué serías vos sin mí?

Calibán: ¿Sin vos? Pero, ¡sencillamente el rey! ¡El rey de la isla! El rey de mi isla, a la que tengo derecho por Sycorax, mi madre (Césaire, 2011, p. 63).

A través de esta primera intervención de Caliban ingresa una nueva perspectiva configurativa del personaje. Ese grito *Uhuru!*, en swahili, evidencia una posición de afirmación lingüística y cultural y, al mismo tiempo, ontopolítica puesto que se afirma como ser libre, para reclamar su territorio. Este acto de afirmación política se completa con el mencionado episodio en que se niega a “ser-nombrado”, como veremos:

Calibán: Y bueno, lo siguiente: he decidido que no voy a ser más Calibán.

Próspero: ¿Qué es esta nimiedad? ¡No entiendo!

Calibán: Te digo que desde este momento no respondo más al nombre de Calibán.

[...] Es el apodo con el que tu odio me atavió y del cual cada llamado me insulta.

Próspero: ¡Carajo! ¡Nos ponemos susceptibles! Bueno, proponé... ¡Es necesario que te llame de alguna manera! ¿Cómo va a ser? *Caníbal* te iría bien, ¡pero estoy seguro que no te va a gustar! Veamos, ¡Aníbal! ¡Ése te va bien! ¡Por qué no! ¡Los nombres históricos le gustan a todo el mundo!

Calibán: Llamame X. Es mejor. Como quien dice el hombre sin nombre. Más exactamente, el hombre al cual

le *robaron* el nombre. Vos hablás de historia. Y bueno, eso también es historia, ¡y famosa! ¡Cada vez que me llames, eso me va a hacer recordar el hecho fundamental, que vos me robaste todo, incluso mi identidad! ¡Uhuru! (pp. 67–69).

Este acto performativo a través del cual se des-nombra “Caliban” para identificarse como “X”, el signo incógnita dentro del sistema de representación (Escobar Negri, 2013b), es el que lo re–escribe histórica, lingüística y culturalmente como un sujeto político. Un acto poético y político que re–escribe el *lapsus* creativo dionisiaco de Caliban en el texto de *La tempestad*, además de evocar simbólicamente la memoria de Malcolm X, la lucha y la conquista de los derechos civiles en Estados Unidos.

En cuanto a la segunda escena se refiere, la señalada evocación a través de la “X” hace posible interpretar la introducción del diálogo entre Ariel y Caliban como un escenario político e ideológico semejante al que se dio entre Martin Luther King y Malcolm X. Una discusión que, más allá de la referencia evocativa, tiene como foco la puesta en contraste de dos perspectivas sobre la lucha contra el poder colonial:

Ariel: Pobre Calibán, vas a perderte. Sabés que no sos el más fuerte, que jamás vas a ser el más fuerte. ¿De qué te sirve luchar?

Calibán: ¿Y a vos? ¿De qué te sirvieron tu obediencia, tu paciencia de Tío Tom, y todas esas lamidas? Vos lo ves bien, el hombre se vuelve cada día más exigente y más despótico.

Ariel: Eso no impide que haya obtenido un primer

resultado, me prometió mi libertad. Con plazos, sin duda, pero es la primera vez que me la promete.

Calibán: ¡Puro cuento! Te la va a prometer mil veces y te va a traicionar mil veces. Además, el mañana no me interesa. Lo que yo quiero es (*grita*) “*Freedom now!*”.

Ariel: Sea. Pero bien sabés que no podés tenerla ahora y que él es el más fuerte. Yo estoy bien ubicado para saber qué es lo que tiene en su arsenal. [...] No creo en la violencia.

Calibán: ¿Y en qué creés entonces? ¿En tu cobardía? ¿En la renuncia? ¿En la genuflexión? ¡Eso es! Te pegan en la mejilla derecha, ponés la izquierda. Te patean la nalga izquierda, vos ponés la derecha; así, sin celos. ¿Ah, sí? ¡Calibán quiere muy poco!

Ariel: Sabés bien que no es eso lo que pienso. Ni violencia ni sumisión. Entendeme bien. Al que hay que cambiar es a Próspero. Turbar su serenidad hasta que al fin reconozca la existencia de su propia injusticia y le ponga un término.

Calibán: ¡Ah, bueno! ¡Dejame que me ría! ¡La conciencia de Próspero! Próspero es un viejo rufián que no tiene conciencia.

Ariel: Justamente, hay que trabajar para darle una. Yo no lucho sólo por mi libertad, por nuestra libertad, sino también por Próspero, para que le nazca una conciencia. Ayúdame, Calibán. [...] A menudo he tenido el sueño excitante de que un día Próspero, vos y yo, hermanos asociados, nos encargáramos de construir un mundo maravilloso, cada uno aportando sus propias cualidades: paciencia, vitalidad, amor, voluntad también, y rigor, sin contar los ocasionales arranques de ensueños sin los que la humanidad moriría de asfixia.

Calibán: No entendiste para nada a Próspero. No es un tipo de los que colaboran. Es un chabón que sólo se siente alguien cuando aplasta a alguno. ¡Un atropellador, un prepotente, eso es! ¡Y vos hablás de fraternidad!

Ariel: ¿Y entonces, qué queda? ¿La guerra? Sabés que en ese juego Próspero es imbatible.

Calibán: Más vale la muerte que la humillación y la injusticia... Además, de todas maneras, yo voy a tener la última palabra... Salvo que le pertenezca a la nada. El día que tenga la sensación de que todo está perdido, dejame robar algunos barriles de tu pólvora infernal, y desde lo alto del empíreo adonde te gusta planear, verás saltar por los aires esta isla, mi bien, mi obra, con, espero, Próspero y yo entre los deshechos. Ojalá te gusten los fuegos artificiales: van a estar firmados Calibán (Césaire, pp.79–83).

En este caso, la incorporación en la obra de este controvertido y paradigmático diálogo entre los personajes, de hecho, funciona como un escenario directo para la confrontación de los imaginarios apolíneo/dionisíacos y sus formas de representación y comprensión del mundo moderno colonial. Como se ve, persiste una imagen de la función instrumental de la consciencia oprimida de Ariel y, por otro lado, se potencia la visión revolucionaria dionisíaca del poder calibanesco (Escobar Negri, 2017).

En *Una tempestad*, estas son dos escenas que ponen de manifiesto la tensión y el conflicto de fuerzas de los imaginarios de representación discursiva y funcionan como formas narrativas y momentos del proceso dialéctico, en el que el Caliban despliega la trama colonial de la tragedia y,

de ese modo, ensancha el *locus* performativo del imaginario del dionisiaco respecto del apolíneo, predominante en *La tempestad*.

La tercera escena despliega el clímax dionisiaco en el que Trínculo, Esteban y Caliban beben, cantan, bailan y, en esta versión, además marchan como coalición contra la tiranía de Próspero.

Esteban: Mi querido salvaje, todos los días me como una docena de Prósperos como este para el desayuno. Pero, ¡basta de hablar! Trínculo, ¡asumí el mando de las tropas! ¡Marchemos contra el enemigo!

Trínculo: Sí, marchemos. Pero antes, bebamos. Vamos a necesitar fuerza y entusiasmo.

Calibán: Bebamos, mis nuevos amigos, y cantemos. Cantemos al día conquistado y al fin de los tiranos. (*Canta.*)

*Negro pecoreador de la sabana
el quiscal recorre el nuevo día
fuerte y vivaracho
en su armadura altanera.
¡Zip! El incisivo colibrí
en el fondo de una corola se regocija,
enloquecerá, se emborrachará
lira convocante de nuestros delirios
¡La Libertad, ah! ¡La Libertad!*

Esteban y Trínculo (en coro): ¡La Libertad, ah! ¡La Libertad!

Calibán:
*Paloma descansa en estos bosques
errante de las islas acá está el descanso*

la culebra es puro pillaje
sangre violeta de la baya madura
de sangre pintarrajea tu plumaje
¡viajero!
En la espalda de los días rendidos
que se escuche
¡La Libertad, ah! ¡La Libertad!
 (Césaire, pp.115–117).

A esta imagen dionisiaca, presente ya en *La tempestad*, en *Una tempestad* se le suman dos elementos que le otorgan gran fuerza simbólica: el primero es que aquí estos *damnés* marchan, son un colectivo humano en avance, y el segundo refiere a la exclamación “¡La Libertad, ah! ¡La Libertad!” que acompaña ese movimiento, que en el francés original de la obra responde al grito revolucionario “*La Liberté ohé! La liberté!*”. En efecto, se genera una imagen que está signada por los principios revolucionarios de la “*Libertar, Igualdad, Fraternidad*” y recrea, en el imaginario dionisiaco, escenarios de la memoria como los de la Revolución Francesa o el de la gesta de Toussaint Louverture en Haití.

La cuarta y última escena tiene que ver con el cierre anti-catártico de la obra, que supone la suspensión de todos los procesos de síntesis dialéctica y un ensanchamiento discursivo del escenario político-cultural en el que Caliban, pero sobre todo Próspero, se encuentran en una encrucijada que redirecciona el final de la versión de Shakespeare:

Próspero: Es raro, desde hace algún tiempo, fuimos invadidos por las zarigüeyas. Están por todos lados... Hay

pecarís, cerdos salvajes, ¡toda esta sucia naturaleza! Pero sobre todo zarigüeyas... ¡Oh, esos ojos! Y en la cara, ¡ese rictus innoble! Uno juraría que la jungla quiere sitiar la gruta. Pero me voy a defender... No voy a dejar que muera mi obra... (*Gritando.*) ¡Voy a defender la civilización! (*Dispara en todas direcciones.*) Ahí tienen... Así tengo un momento para estar tranquilo... Pero hace frío... Es raro, el clima cambió... Hace frío en esta isla... Habría que pensar en encender un fuego... Y bien, mi viejo Calibán, no somos más que dos en esta isla, nada más que vos y yo. ¡Vos y yo! ¡Vos–yo! ¡Yo–vos! Pero ¿qué hace? (*Gritando.*) ¡Calibán! *Se escucha a lo lejos de entre el ruido de la resaca y el piar de los pájaros los vestigios del canto de Calibán.*

¡LA LIBERTAD AH, LA LIBERTAD! (p. 153).

Como vemos, de esta lectura de Aimé Césaire se podría decir que sostiene el pensamiento trágico de lo irreductible. Según esta interpretación, al final de la obra no se produce la restitución de ningún orden anterior ni la consolidación de una visión totalizante y/o absoluta del acontecimiento histórico, sino que se apela a la configuración de una visión de mundo y una narrativa concerniente a las subjetividades inmersas en un sistema moderno–colonial. Un enfoque en el que la lógica colonial del sujeto dominante y la del dominado se ven interpeladas mutuamente, generando un momento de suspensión crítica de la representación y la razón dialéctica. Una situación en la que no se puede más que ver y asumir la doble faz del rostro invisibilizado por la colonialidad. De manera análoga, tanto el imaginario de lo apolíneo como el de lo dionisiaco operan como fuerzas

que interactúan en dinámicas de equivalencia. El caso es que en *Una tempestad*, a diferencia de la versión de Shakespeare, el conflicto trágico cultural que ingresa de la mano del personaje Caliban encuentra espacio performativo. Sin embargo, a pesar de este movimiento de apertura y aparente igualación de representatividades, la posibilidad performativa de Sycorax permanece postergada, en un acto discursivo –y por qué no concretamente político– en el que solo se accede a ella a través de las intervenciones de Próspero y Caliban:

Caliban: [...] ¡sencillamente el rey! ¡El rey de la isla! El rey de *mi isla*, a la que tengo derecho por Sycorax, *mi madre*.

Próspero: Hay genealogías de las cuales es mejor no vanagloriarse. ¡*Una vampira! Una hechicera* de la cual, gracias a Dios, la muerte nos liberó.

Calibán: ¡*Muerta o viva, es mi madre* y no voy a renegar de ella! Además, *vos creés que está muerta sólo porque vos creés que la tierra es algo muerto...* ¡Es tanto más cómodo! ¡Cómo está muerta, entonces se la pisotea, se la mancilla, se la desprecia con un pie vencedor! Yo la respeto, porque yo sé que ella está viva, y que Sycorax vive.

¡*Sycorax, mi madre!*

¡*Serpientes! ¡Lluvia! ¡Relámpagos!*

Y yo *te encuentro por todos lados:*

En el ojo de la laguna que me mira, sin pestañar, a través de los juncos.

En el gesto de la raíz retorcida y su brote que espera.

¡*En la noche, la toda-vidente ciega, la toda-husmeadora sin nariz!*

... Por otra parte, a menudo ella me habla en sueños y me advierte...

(El destacado es mío, pp. 63–65).

La referencia que hace Próspero continúa el estereotipo¹² de la bruja Sycorax trazado desde *La tempestad* (Shakespeare, 2005, pp. 57–58). Mientras que Caliban, a través de una referencia cuasi–edípica, la territorializa traspolando su figura, metafórica y metonímicamente, a la de la isla y al discurso de la naturaleza, como tierra viva. Es un cuerpo femenino tomado, como un territorio colonizado e intervenido por el accionar y el discurso de varones (Escobar Negri, 2019). Según este imaginario Sycorax es: bruja, madre, isla, tierra y naturaleza. Todo, menos una mujer que habla y actúa. O sea, en *Una tempestad*, ella es una voz, una territorialidad ocluida y silenciada en el devenir trágico de la historia, y esa es una crónica que no puede pasar como un detalle menor. Por todo esto, es posible decir que el movimiento mundano (en parte) descolonial, que opera a través la emergencia del doble textual *La tempestad/Una tempestad*, no abre un espacio para la representación de la mujer negra y su imaginario narrativo con voz propia.

12 En *El lugar de la cultura*, Homi Bhabha explica que el discurso colonial usa efectivamente el estereotipo como un recurso que fija y sujeta formas de la representación de manera repetitiva, por lo que “asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes; conforma sus estrategias de individuación y marginalización; produce ese efecto de verdad probabilística y predictibilidad que, para el estereotipo, siempre debe estar en *exceso* de lo que puede ser probado empíricamente o construido lógicamente” (2002, p. 91).

Referencias bibliográficas

- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Biset, E. (2011). "Ontología de la diferencia". En E. Biset & R. Farrán. *Ontologías políticas* (pp. 9–41). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Césaire, A. (2011). *Una tempestad* (edición bilingüe). Buenos Aires: El 8^{vo} Loco Ediciones.
- Césaire, A. (2008). *Para leer a Aimé Césaire*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Crenshaw, K. (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum* (1989), 139–168.
- Dussel, E. (1996). "Modernity, Eurocentrism, and Trans-Modernity: In Dialogue With Charles Taylor". En E. Mendieta (Ed). *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation* (pp. 129–162). Atlantic Highlands: Humanities.
- Du Bois, W. E. B. (2007). *The Souls of Black Folk*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- Escobar Negri, M. B. (2019). "Sycorax: lo Otro invisibilizado. Relaciones entre magia, cuerpo-objeto, poder y deseo colonial". En C. Maíz et al, *Traectorias de saberes entre Argentina y Brasil* (pp. 61–82). Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Escobar Negri, M. B. (2017). *Las manifestaciones del doble como problema de la identidad en la encrucijada teórica-literaria latinoamericana*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza.
- Escobar Negri, M. B. (2015). "Una tempestad de Aimé Césaire: La (re) invención de Caliban y Ariel desde el pensamiento latinoamericano". *Argus-a. Artes y Humanidades*, 5 (18), 1–11.

- Escobar Negri, M. B. (2014). "Caliban (y) el doble: la relectura del mito, el problema del lenguaje y la construcción identitaria". *Argus-a. Artes y Humanidades*, 4 (14), 1-8.
- Escobar Negri, M. B. (2013a). "Sobre cuerpos y su(b)jetividad: relatos del doble". En M. Muñoz y L. Vela (Eds.), *Afecciones, cuerpos y escritura. Políticas y Poéticas de la Sujetividad* (pp. 177-190). Mendoza: Qellqasqa.
- Escobar Negri, M. B. (2013b). "Otra perspectiva para pensar sobre el doble literario. El nombre 'propio' como doble". *Badebec*, 3 (5), 131-154.
- Glissant, É. (2017). *Poética de la relación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Jack, B. E. (1996) *Negritude and Literary Criticism: The History and Theory of "Negro-African" Literature in French*. Westport (USA): Greengood Press.
- Lander, E. (Comp.). (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Lebrun, G. (1988). *O avesso da dialética. Hegel à luz de Nietzsche*. San Pablo: Campanhia das Letras.
- Lugones, M. (2008). "Colonialidad y género". *Tabula Rasa*, (9), 73-101.
- Mignolo, W. D. (2003). *Historias locales | diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Nietzsche, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Osterhammel, J. (1999). *Colonialism*. Princeton (USA): Markus Wiener Publishers.
- Quijano, A. (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En E. Lander (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 122-151). Buenos Aires: CLACSO.
- Rinesi, E. (2005). *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue.

- Roig, A. A. (2009). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Buenos Aires: Una ventana.
- Said, E. W. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Argentina: Debate.
- Shakespeare, W. (2005). *La tempestad*. Buenos Aires: Losada.
- Živković, M. (2000). "The Double as the "unseen" of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger". *Facta Universitatis*. 7 (2), 121–128.