

La tempesta

Harold Bloom

FONT: BLOOM, HAROLD. (1998) *Shakespeare: The Invention of the Human*. Traducció: Tomás Segovia. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2002.

1.

De todas las obras de teatro de Shakespeare, las dos comedias visionarias –*Sueño de una noche de verano* y *La tempestad*– comparten hoy en día la triste distinción de ser las peor interpretadas y representadas. La erotomanía posee a los críticos y directores del *Sueño*, mientras que la ideología arrastra a los destructores de *La tempestad*. Calibán, criatura semihumana (su padre es un demonio marino, ya sea pez o anfibio) conmovedora pero cobarde (y asesina), se ha convertido en heroico Luchador por la Libertad afrocaribeña. Esto no es ni siquiera una mala lectura; cualquiera que llegue a esa visión simplemente no está interesado en leer la obra en absoluto. Los marxistas, los multiculturalistas, los feministas, los *nouveaux* historicistas –los usuales sospechosos– conocen sus causas pero no las obras de Shakespeare.

Debido a que fue la última obra de Shakespeare sin la colaboración de John Fletcher, y había sido probablemente un éxito en el Globe, *La tempestad* (1611) encabeza el primer en folio, impresa como la primera de las comedias. Sabemos que *La tempestad* fue presentada en la corte de Jacobo I, lo cual explica probablemente sus rasgos parecidos a un *masque*. La obra carece fundamentalmente de trama; su único acontecimiento exterior es la tormenta provocada mágicamente de la primera escena, lo cual, de manera bastante extraña, da a la obra su título. Si acaso hay alguna fuente literaria, sería el ensayo de Montaigne sobre los caníbales, que tiene un eco en el nombre de Calibán, aunque no es su naturaleza. Pero Montaigne, lo mismo que en *Hamlet*, fue más una provocación que una fuente, y Calibán es cualquier cosa antes que una celebración del hombre natural. *La tempestad* no es ni un discurso sobre el colonialismo ni un testamento místico. Es una comedia escénica locamente

experimental, provocada en última instancia, sospecho, por el *Doctor Fausto* de Marlowe. Próspero, el mago de Shakespeare, lleva un nombre que es la traducción italiana de Fausto, que es el apodo («el favorecido») que adoptó Simón el Mago cuando fue a Roma. Con Ariel, un duende o un ángel (el nombre significa en hebreo «el león de Dios»), su familiar en lugar del Mefistófeles de Marlowe, Próspero es el anti-Fausto de Shakespeare, y una superación final de Marlowe.

Puesto que Calibán, aunque no dice más de un centenar de versos en *La tempesta*, es para mucha gente el personaje que acapara la obra, empezaré por él. Sus fortunas en la historia de la escena son instructivas, y me consuelan de nuestro mal momento para *La tempesta*. En *The Enchanted Isle* [*La isla encantada*] de Davenant y Dryden, una revisión musical que estuvo entrando y saliendo de los escenarios londinenses entre 1667 y 1787, Calibán se emborracha de tal manera muy al principio, que no instiga ninguna trama contra Próspero. Este Calibán (una parodia diferente de nuestro actual rebelde) proporcionó durante más de un siglo un papel de primera para comediantes cantantes. En el periodo culminante del romanticismo, ese patán pródigo en brincos y gorgoritos fue sustituido por el conmovedor «esclavo salvaje y deformado» de Shakespeare. Como sugiere el texto, Calibán seguía siendo representado como medio anfibio, pero las transformaciones peculiares se amontonaron a fin de cuentas: un caracol a cuatro patas, un gorila, el Eslabón Perdido o el hombre simiesco, y al final (Londres, 1951) un Neanderthal. En una atroz versión de Peter Brook de los años sesenta, que me hizo abrir la boca sin poder dar crédito a mis ojos, Calibán era el Hombre de Java, un feroz primitivo que llevaba a cabo la violación de Miranda, se apoderaba de la isla y celebraba su triunfo aporreando a Próspero. Otra tradición moderna –ahora, por supuesto, prevalente– ha puesto en ese papel a actores negros: Canada Lee, Earle Hyman y James Earl Jones se contaron entre los primeros que vi. En 1970, Jonathan Miller se sintió inspirado a situar la obra en la época de Cortés y Pizarro, con Calibán como un campesino indio sudamericano y Ariel como el siervo indio letrado. Eso era lo bastante estrafalario para ser divertido, a diferencia del enfurecedor éxito reciente de George C. Wolfe, en el que Calibán y Ariel, esclavos negros los dos, competían entre ellos en el odio a Próspero. Las modas cansan; los comienzos del siglo XXI tal vez vean todavía a falsos eruditos

lamentándose del neocolonialismo, pero supongo que para entonces Calibán y Ariel serán extraterrestres; tal vez ya lo son.

La tradición crítica, hasta estos últimos tiempos, ha sido mucho más perceptiva que la de los directores en lo que se refiere al papel de Calibán. Dryden observó con exactitud que Shakespeare «creó una persona que no estaba en la Naturaleza». Un personaje que es medio humano no puede ser un hombre natural, ya sea negro, indio o berebere (probable pueblo de la madre de Calibán, la hechicera argelina Sycorax). Samuel Johnson, nada sentimental, escribió sobre «lo sombrío de su temperamento y la malignidad de sus propósitos», a la vez que descartaba toda idea de que Calibán hablase un idioma suyo propio. En nuestro siglo, el poeta Auden reprochó a Próspero que hubiera corrompido a Calibán, juicio simplista, pero, como siempre, Auden nos hace beneficiarios de sus atisbos a propósito de Shakespeare, aquí en el maravilloso discurso en prosa «Calibán al público», de *The Sea and the Mirror* [*El mar y el espejo*]. Tal vez porque Shelley se había identificado con Ariel, Auden se asimila él mismo a Calibán:

Y desde esta pesadilla de soledad pública, este perpetuo Todavía No, ¿qué alivio tienes sino un galope colectivo más y más mareante, con ojo de cegato y curso biselado, hacia el gris horizonte de la visión más ciega; qué hitos sino los cuatro ríos muertos, el Desolado, el Fluyente, el del Duelo y el Pantano de Lágrimas, qué meta sino la Piedra Negra sobre la que se quebrantan los huesos, pues sólo allí en su grito de agonía puede encontrar tu existencia finalmente un sentido inequívoco y tu rechazo de ser tú mismo se vuelve una desesperación seria, el amor nada, el miedo todo?

Aquí habla ante todo Auden sobre Auden, fuertemente influido por Kierkegaard, pero capta el dilema de Calibán: «El amor nada, el miedo todo.» Entre Johnson y Auden, a propósito de Calibán, la gran figura es Browning, en su asombroso monólogo dramático «Calibán upon Setebos» [Calibán sobre Setebos]. Aquí al terrible sufrimiento psíquico acarreado por la fracasada adopción de Calibán por Próspero se le permite una expresión más cabal que la que le permitió Shakespeare:

*Él mismo espiaba por la noche, miraba a Próspero leer sus libros
Descuidado y altivo, dueño ya de la isla:*

*Con rabia descosió un libro de anchas hojas y con forma de flecha,
Escribió encima, sólo él sabe qué, palabras prodigiosas;
Ha pelado una vara y después le da un nombre;
Lleva a veces por traje de hechicero
La piel cubierta de ojos de un ágil ocelote;
Y posee una onza más elegante que cría de topo,
Y una serpiente que anda a cuatro patas
A la que hace encogerse y acostarse,
Ya gruñir, ya aguantar el resuello y cuidar sus miradas,
Y dice que es Miranda y es mi esposa:
Guarda para su Ariel una grulla que tiene una bolsa en el pico,
La manda a vadear y coger peces y descargarlos de su garganta;
Tiene también una bestia marina, torpe, a la que atrapó,
Cegó sus ojos, la amaestró en cierto modo,
Le rasgó las membranas de los dedos, y ahora aloja al bruto
En un hueco en la roca y Calibán le llama;
Un corazón amargo que acecha su momento y muerde.
Juega así a que él era en cierto modo Próspero,
Saca su regocijo de ficciones: lo mismo hace Él.*

Como en todo el poema de Browning, Calibán habla de sí mismo en tercera persona, salvo que el último «Él» es Setebos, el dios de la hechicera Sycorax. La torpe bestia marina, «un corazón amargo que acecha su momento y muerde», es el juguete torturado de un niño enfermo. Echado fuera por Próspero, Calibán acecha su momento pero estará demasiado asustado y será demasiado inepto para morder. Lo que Browning ve es la puerilidad esencial de Calibán, una sensibilidad débil y quejumbrosa que no puede sobreponerse a su caída desde la paradisiaca adopción de Próspero. El intento de violación de Miranda por parte de Calibán queda explicada en un santiamén por sus actuales admiradores académicos, pero a veces me pregunto por qué los críticos feministas se unen a la defensa de Calibán. Sobre esta cuestión, la perspectiva del público tiene que ser la de Miranda y Próspero, y no el júbilo bufonesco de Calibán de que si lo hubieran dejado, habría poblado toda la isla de Calibanes. Medio Hombre Silvestre, medio bestia marina, Calibán tiene su *pathos* legítimo, pero no puede interpretarse como en cierto modo admirable.

2

Una obra prácticamente sin trama tiene que centrar su interés en algún otro sitio, pero Shakespeare en *La tempesta* parece más preocupado con lo que Próspero pueda sugerir que con la frialdad de su personalidad antifáustica. Ariel también es más una figura de gran sugestividad que un personaje que posea una interioridad accesible para nosotros, salvo por vislumbres. Parte de la fascinación permanente de *La tempesta* para tantos aficionados al teatro y lectores, en miles de culturas nacionales, es su yuxtaposición de un mago vengativo que cambia hasta el espíritu de perdón, y de un espíritu de fuego y aire, y un semihumano de tierra y agua. Próspero parece encarnar un quinto elemento, similar al de los sufíes, del mismo modo que él mismo descendía de los antiguos herméticos. El arte de Próspero controla la naturaleza, por lo menos en el sentido exterior. Aunque su arte debería enseñar también a Próspero un absoluto control de sí mismo, es claro que no lo ha alcanzado ni siquiera cuando la obra concluye. El platonismo de Próspero es en el mejor de los casos enigmático; el conocimiento de uno mismo en la tradición neoplatónica difícilmente podría llevar a la desesperación, y sin embargo Próspero termina de modo sombrío, particularmente evidente en el Epílogo que pronuncia.

¿Qué estaba tratando de hacer Shakespeare para sí mismo como dramaturgo, aunque no necesariamente como persona, al componer *La tempesta*? Podemos concluir razonablemente que no pretendía que este drama fuese una obra final. En 1611 Shakespeare no tenía más que cuarenta y siete años, y escribió por lo menos partes importantes de tres obras más: *Enrique VIII*, la perdida *Cardenio* y *Dos nobles de la misma sangre*, probablemente todas ellas con la colaboración de John Fletcher. Próspero no es más representación del propio Shakespeare que el Doctor Fausto un autorretrato de Christopher Marlowe. Pero los aficionados al teatro y los lectores románticos no lo veían así, y yo soy todavía lo bastante romántico tardío como para desear adivinar qué era lo que los llevaba a esa extravagancia.

Hay en *La tempesta* una cualidad elíptica que sugiere un drama más simbólico que el que Shakespeare escribió en realidad. Próspero, a diferencia de Hamlet, no termina diciendo que tiene algo más que decirnos, pero que tiene que «dejar que así sea».

Sentimos con razón que Hamlet podría habernos dicho algo esencial sobre lo que representaba él mismo, podría haber arrancado el corazón de su misterio, si hubiera tenido el tiempo y la inclinación para hacerlo. La de Próspero parece una historia muy diferente de la personalidad: Hamlet muere en la verdad, mientras que Próspero vive en lo que podría ser el pasmo o por lo menos el desconcierto. Puesto que la historia de Próspero no es trágica sino en cierto modo cómica, en el viejo sentido de que termina felizmente (o al menos exitosamente), parece perder autoridad espiritual a medida que vuelve a ganar el poder político. No quiero sugerir que Próspero pierda el prestigio que atribuimos generalmente a la tragedia, y en particular a Hamlet. Más bien sugiero que la autoridad de un anti-Fausto, que podría perseguir el conocimiento sin coste espiritual, abandona a Próspero. Dejar la isla encantada no es de por sí una pérdida para Próspero, pero romper su bastón y tirar al agua su libro constituyen sin duda disminuciones de la personalidad. Estos emblemas de magia purificada eran también los signos del exilio: volver a casa para gobernar Milán es comprar la restauración a un alto precio. Próspero, al despedirse de su arte, nos dice que ha levantado incluso a los muertos, papel que el cristianismo reserva a Dios y a Jesús. Ser duque de Milán es ser simplemente un potentado más; el arte abandonado era tan poderoso que la política es absurda por comparación.

La tempesta es más la obra de Ariel que la de Calibán, y mucho más la de Próspero. Sin duda *Próspero* hubiera sido un título mucho más adecuado que *La tempesta*, lo cual me lleva a lo que me parece el verdadero misterio de la obra: ¿por qué invoca tan taimadamente la historia de Fausto, sólo para transformar la leyenda hasta hacerla irreconocible? Simón el Mago, según las fuentes cristianas (puesto que ninguna fuente gnóstica es accesible), sufrió la ironía de no ser en absoluto «el favorecido» cuando fue a Roma. En una competencia con los cristianos, este primer Fausto intentó la levitación, y se precipitó causándose la muerte. La mayoría de los Faustos subsiguientes se venden al diablo y pagan con el espíritu y aquí la gran excepción es Goethe, pues el alma de su Fausto es llevada al cielo por pequeños ángeles adolescentes cuyas nalgas regordetas embriagan hasta tal punto de deseo homoerótico a Mefistófeles, que se da cuenta demasiado tarde del hurto de su legítimo premio.

Próspero, el anti-Fausto, con el ángel Ariel como familiar, sólo ha hecho un pacto con el profundo conocimiento de tipo hermético. Como el Doctor Fausto de Marlowe era un erudito fracasado comparado con Próspero, Shakespeare se regocija poniendo en primer plano un contraste irónico entre su protagonista rival muerto hace mucho y el mago de *La tempesta*. Simón el Mago era, como Jesús el Mago, un discípulo de Juan Bautista, y evidentemente se resintió de no ser preferido a Jesús, pero una vez más no tenemos sobre esto más que relatos cristianos. Próspero el mago no está ciertamente en competencia con Jesús; Shakespeare tiene mucho cuidado de excluir las referencias cristianas de *La tempesta*. Cuando un escarmentado Calibán se somete a Próspero al final, su uso de la palabra *gracia* nos sorprende al principio:

*Sí, eso haré; y seré cuerdo en adelante
Y buscaré la gracia. ¡Qué tres veces doble burro
Fui, para tomar a este borracho por un dios,
Y adorar a este aburrido bufón!*

Pero ¿qué puede significar esto, sino que Calibán, habiendo sustituido como su Dios a Setebos por Estéfano, se vuelve ahora al dios Próspero? Sólo cuando termina la obra el actor que ha encarnado a Próspero sale delante del telón para hablar en términos que son reconociblemente cristianos, pero siguen siendo bastante distantes de esa revelación:

*Y mi final es desesperación
Si no me alivia la plegaria,
Que punza tanto, que asalta
A la misericordia misma, y absuelve todas las culpas.
Así como seréis perdonados por vuestros crímenes,
Que vuestra indulgencia me absuelva.*

Esto se dirige al público, del que se solicita el aplauso:

*Pero soltadme de mis ataduras
Con la ayuda de vuestras manos buenas.*

La «indulgencia» por lo tanto es el audaz ingenio: la Iglesia perdona, el público aplaude, y el actor queda liberado sólo por la aprobación de su destreza. El papel de

Próspero, dentro de los confines visionarios de *La tempesta*, es de aspecto divino; incluso los exabruptos airados e impacientes del mago parodian, a una distancia muy prudencial, al irascible Yahweh del Libro de los Números. *La tempesta* es un drama elegantemente sutil y, como varias otras obras maestras de Shakespeare, es difícil de mantener estable ante los ojos. Ningún público ha simpatizado nunca con Próspero; Ariel (*pace* al director Wolfe) siente un taimado afecto por el mago, y Miranda lo ama, pero es que ha sido a la vez una madre benevolente y un padre severo para su hija. ¿Por qué hizo Shakespeare a Próspero tan frío? El *ethos* de la obra no parece exigirlo, y el público puede sentirse desconcertado por un protagonista que está justo en lo correcto y sin embargo no suscita simpatía. Descuidado gobernante de Milán en otros tiempos, Próspero, exitoso únicamente como mago y padre soltero, regresa a Milán, donde evidentemente no es probable una vez más que brille como administrador. Northrop Frye identificó una vez a Próspero con Shakespeare, pero sólo en un sentido altamente irónico, encontrando también en Próspero:

un actor-administrador acosado y exhausto de trabajar, que regaña a los actores perezosos, alaba a los buenos con un lenguaje de conocedor, imagina tareas para los ociosos, constantemente al tanto de su tiempo limitado antes de que empiece la función, anticipando nostálgicamente la jubilación, pero mientras tanto teniendo que salir a implorar el aplauso del público.

Esto es lo suficientemente encantador como para ser exacto, y tal vez el hostigado dramaturgo-actor (había abandonado la actuación, evidentemente justo antes de escribir *Otelo*) se dio cuenta de que también él se estaba volviendo más frío, que ya no era la «naturaleza abierta y libre» que alabó Ben Jonson. No hay mucha genialidad en *La tempesta*, o en otras obras posteriores de Shakespeare, excepto en lo que se refiere al papel de Autólico en *El cuento de invierno*. Próspero, como observa Frye, no tiene inclinaciones trascendentales, a pesar de todo su tráfico con los espíritus. ¿Qué puede haber buscado Próspero, fuera de la venganza que descarta, en sus estudios herméticos, que en todo caso empezaron en Milán, mucho antes de que tuviera nada de qué vengarse? El hermetista renacentista, un Giordano Bruno o un doctor John Dee, buscaba el conocimiento de Dios, la búsqueda de toda gnosis. Próspero no, pues no da

un solo indicio de que los misterios eternos lo desvelen. A diferencia de Bruno, Próspero el anti-Fausto no es un hereje; es indiferente a la revelación cristiana incluso cuando estudia una sabiduría arcana que los otros magos, o bien preferían al cristianismo (si, con Bruno, se atrevían a ello), o más a menudo esperaban orientar hacia los propósitos cristianos. Una vez más, estamos en un enigma: ¿es el arte de Próspero, como el de Shakespeare, más estético que místico? Esto haría de Próspero sólo la ampliación de una metáfora fracasada, y desmentiría nuestra experiencia de la obra. Aunque escenifica jolgorios, para su propia confusión, Próspero no es Ben Jonson, ni Shakespeare.

Evidentemente, Próspero es un verdadero erudito que persigue la sabiduría por sí misma, y sin embargo eso rara vez puede ser una actividad dramática, y Próspero es una representación dramática muy lograda. Pero ¿de qué? Su búsqueda es intelectual, podríamos decir incluso científica, aunque su ciencia es tan personal e idiosincrática como la del doctor Freud. Hablando a sus discípulos, a Freud le gustaba llamarse a sí mismo un conquistador, que me parece un epíteto sugestivo para Próspero. Como Freud, Próspero en realidad es el favorecido: está destinado a ganar. El triunfo de Freud ha resultado equívoco; gran parte de él expira con el siglo XX. Próspero exulta cuando se acerca a su victoria total, y después se pone muy triste. Nadie más en Shakespeare tiene ni de lejos tanto éxito, excepto el rey Enrique V. La inversión irónica para el mal hijo de Falstaff tiene lugar únicamente en la historia, justo fuera de los confines de esta obra, y en *Enrique VI*, donde el joven Shakespeare abre con el funeral de Enrique V, la rebelión de los franceses contra los ingleses y los presagios de guerra civil en Inglaterra.

Próspero no espera esta reentrada en la historia; la pérdida irónica es lo menos inmediato del mundo, a la vez que sus enemigos perdonados –incluyendo a Calibán– reconocen su supremacía, tanto temporal como mística. El matrimonio dinástico de Miranda y el príncipe de Nápoles unirá los dos reinos y evitará así ulteriores perturbaciones políticas venidas de fuera. Pero ¿qué poderes ocultos, en todo caso, posee todavía Próspero después de romper el bastón y echar al agua sus libros? Creo que el «libro» singular pretende contrastar con el Fausto de Marlowe, que grita

«Quemaré mis libros» cuando Mefistófeles y los otros demonios se lo llevan para siempre. Fausto no tiene más que su biblioteca, de Cornelio Agrippa y todos los demás, pero Próspero tiene «mi libro», que él ha escrito, el coronamiento de su larga labor de lectura, cavilación y práctica del control de los espíritus. Esto esclarece parte del enigma, y acrecienta grandemente lo conmovedor cuando este conquistador tira al agua la obra de su vida. Es como si un Freud inédito arrojara lo que hubiera sido la Edición Standard al océano del espacio y el tiempo.

Si hay una analogía entre Shakespeare y Próspero, tendría que ser su mutua eminencia, primeros entre los poetas-dramaturgos y supremos entre los magos blancos o hermetistas. Ben Jonson recopiló sus propias obras, incluyendo las obras de teatro, y las publicó en 1616, el año de la muerte de Shakespeare. Fue sólo en 1623 cuando los amigos y colaboradores de Shakespeare sacaron su libro, el primer en folio, donde se imprimían por primera vez dieciocho obras de teatro, con *La tempesta* en lugar prominente, y con un Ben Jonson menos celoso ayudando orgullosamente a la empresa, que después de todo confirmaba su negativa a echar al agua su propio libro. Próspero lleva a cabo ese acto suicida, un acto que tiene que esclarecerse si hemos de ver en *La tempesta* más lo que es y menos el aura legendaria que ha acumulado.

3

Ariel es nuestro mejor indicio para entender a Próspero, aunque no tenemos una ayuda similar para aprehender a este gran duende, que tiene muy poco en común con Puck, a pesar de las afirmaciones de muchos críticos. Apenas mencionado en la Biblia, Ariel parece haber sido escogido por Shakespeare no por el sentido hebreo de su nombre que no viene a cuento (no es ningún «león de Dios» en la obra, es un espíritu de los elementos del fuego y el aire), sino probablemente por la asociación sonora entre Ariel y aéreo [*aireal* en inglés]. Obvio contraste con Calibán, que es todo tierra y agua, Ariel aparece antes que Calibán en la obra, y finalmente es despedido para volver a su libertad: sus últimas palabras a Próspero son: «¿Estuvo bien hecho?» [*Was't well done?*], lo que un actor dice a un director. La obra de teatro de Ariel será sin duda

interminable, en el aire y el fuego. Calibán, a pesar de su actual *claque*, es readoptado a regañadientes por un Próspero renuente –«esta criatura oscura / La reconozco mía» [*«this thing of darkness I / Acknowledge mine»*]- y viajará a Milán con su padre adoptivo (no su amo) para proseguir su educación interrumpida. Esto parece por cierto una perspectiva visionaria, pero no debería causar más escalofríos que el futuro de muchos matrimonios shakespearianos: Beatriz y Benedick vapuleándose mutuamente al borde de la vejez no es ninguna visión feliz. El futuro de Ariel, en sus propios términos, es muy regocijante, aunque está más allá de la comprensión de Shakespeare o de la nuestra. Shelley asociaba a Ariel con la libertad de la imaginación poética romántica, lo cual no es del todo antishakespeariano, pero que también está ahora fuera de moda. Todo lo que sucede en *La tempestad* es obra de Ariel, bajo la dirección de Próspero, pero no es una labor solitaria, tal como se la representa en nuestros escenarios. El duende es el jefe de una banda de ángeles: «en la tarea a tus potentes órdenes / Ariel y toda su categoría» [*«to thy strong bidding task / Ariel and all his quality»*], la cual son sus subordinados y espíritus aéreos como él. También ellos, presumiblemente, trabajan por su libertad, que no los hace felices, si hemos de creer a Calibán.

Ariel y Próspero llevan a cabo una extraña escena cómica (maravillosamente parodiada por el Clov y el Hamm de Beckett en *Final de partida*) en la que la angustia de Ariel en cuanto a los términos de su liberación del servicio hermético y el temperamento incierto de Próspero se combinan para mantener al público un poco en vilo, esperando una explosión que no sucede (salvo en escenarios políticamente correctos). Frank Kermode nos recuerda pertinentemente que *La tempestad* «es incuestionablemente la comedia más refinada de un poeta cuya obra en la comedia es mal entendida hasta un grado bastante asombroso». Era difícil sin duda superar *Noche de Reyes*, *Medida por medida* y *El cuento de invierno* en refinamiento, pero Shakespeare se las arregló para lograrlo tan brillantemente que, como sugiere Kermode, todavía no podemos captar plenamente el logro cómico. Rara vez he escuchado a nadie reírse en una representación de *La tempestad*, pero eso se debe a los directores, cuyas sensibilidades morales no parecen ir nunca más allá de sus políticas. La relación Próspero-Ariel es deliciosa comedia, junto con muchas otras

cosas de la obra, como espero mostrar. Lo que no es cómico en absoluto es el mutuo tormento de la adopción fracasada Próspero-Calibán, que volveré a examinar al adentrarme en un examen más detallado de *La tempesta*.

4

La deliberada ausencia de imágenes en *La tempesta* empujó tal vez a Auden a llamar a su «comentario» *El mar y el espejo*. El Próspero de Auden dice a Ariel que somete su biblioteca hermética «A la silenciosa disolución del mar / Que de nada hace mal uso porque nada aprecia» [*«To the silent dissolution of the sea / Which misuses nothing because it values nothing»*]. Empezando con la tormenta en el mar y terminando con la promesa de Próspero de «mares en calma, auspiciosas brisas» [*«calm seas, auspicious gales»*], *La tempesta* nos permite suprimir toda imagen, que es uno de los muchos dones de la comedia. Somos Miranda, a la que se conmina «Siéntate quieta, y escucha la última de nuestras amargas penas» [*«Sit still, and hear the last of our sea-sorrow»*]. Si el mar nada aprecia y se traga todo, tampoco se queda con nada y vuelve a arrojarnos fuera. La mejor y más famosa canción de Ariel hace coral nuestros huesos anegados y traduce en perlas lo que Hart Crane llama nuestros «ojos matutinos perdidos».

Ariel sugiere una metamorfosis más radical que la que experimenta en realidad ningún personaje del drama. Nadie se esfuma, y sin embargo ningún personaje particular, ni siquiera Próspero, sufre «un cambio profundo / En algo rico y raro» [*«a sea-change / Into something rich and strange»*]. Tal vez sólo la obra completa de Shakespeare tomada como un todo podría sostener tal metáfora. Me pregunto una vez más si *La tempesta* fue uno más de esos títulos de desecho, a la manera de «como gustéis» o «lo que queráis». La tormenta es la creación de Ariel (y la voluntad de Próspero), y lo que importa es que es una ficción marina, un empaparse que finalmente deja a todo el mundo seco. Nadie queda dañado en la obra, y el perdón lo extiende Próspero a todos, en respuesta al momento más humano de Ariel. Todo se disuelve en *La tempesta*, excepto el mar. Desde una perspectiva, el mar es la

disolución misma, pero evidentemente no es así en esta obra única. No hay ninguna Imogen ni ningún Autólico en *La tempesta*; la personalidad no parece ser ya una preocupación de primer orden en Shakespeare, y en todo caso es inaplicable al inhumano Ariel y al semihumano Calibán. Una comedia visionaria no era un género nuevo para Shakespeare; el *Sueño de una noche de verano* es la obra de Bottom, pero también la de Puck. Con todo, *La tempesta* –a diferencia de *Cimbelino* y de *El cuento de invierno*– no es en absoluto una recapitulación. Misteriosamente, parece una obra inaugural, un modo de comedia diferente, un modo con el que Beckett intentó rivalizar en *Final de partida*, mezcla de *Hamlet* con *La tempesta*.

La alegoría no era una modalidad shakespeareana, y encuentro poca en *La tempesta*. W. B. C. Watkins, admirable crítico, observó elementos spenserianos en la escena de la arpía de Ariel y en el *masque* de Ceres, ninguna de las cuales es una de las glorias de la obra. *La tempesta* provoca la especulación, en parte porque esperamos de Próspero una sabiduría esotérica, aunque nunca recibimos nada de eso. Su imponente arte está fuera de proporción con sus propósitos; sus adversarios son una triste banda y podrían ser derrotados por una simple Sycorax, en lugar del más poderoso de los magos. Sospecho que el antifaustismo es una vez más la mejor clave de Próspero; la magia no soporta bien la representación dramática, a menos que esté también en obra un elemento deflacionario. Shakespeare se interesaba en todo, y sin embargo le preocupaba mucho más la interioridad que la magia. Cuando su propio arte, tan poderoso, se apartó de la interioridad, después de los extraordinarios catorce meses en los que compuso *El rey Lear*, *Macbeth* y *Antonio y Cleopatra*, una especie de vaciamiento de la persona inundó *Coriolano* y *Timón de Atenas*. El aparente influjo del mito y el milagro que los estudiosos celebran en las últimas obras de teatro es más irónico e incluso en tono de farsa de lo que hemos pensado. La magia de Próspero no siempre es un sustituto convincente de la interioridad menguante, y Shakespeare da señales de que se percata de ese problema.

Próspero se pone casi tan nervioso como se ponía Macbeth con las claves perdidas y las limitaciones temporales, y su magia absoluta se da cuenta con sobresalto de que su dominio no puede ser eterno, de que su autoridad es provisional. La autoridad me

parece la preocupación misteriosa de la obra. Digo «misteriosa» porque la autoridad de Próspero no se parece a la de ningún otro personaje de Shakespeare. Decir lo que no es, es bastante fácil: no es poder legal, aun cuando Próspero era el legítimo duque de Milán. Tampoco es precisamente moral: Próspero no está de veras ansioso de justificarse. Tal vez tiene un nexo con lo que da a entender Kent cuando, bajo el disfraz de Cayo, busca una vez más el servicio de su amo, Lear, pero Próspero no tiene mucho de la divina majestad de Lear. Próspero busca una especie de autoridad espiritual secularizada, y finalmente logra algo parecido, aunque a un precio humano considerable para él. Gerald Hammond, en su maravilloso estudio de la poesía y los poemas ingleses del siglo XVII, *Fleeting Things* [*Cosas fugaces*] (1990), hace una fina observación sobre cómo incluso la escena inicial introduce el problema de la autoridad: «*La tempestad* empieza su exploración de los usos y abusos de la autoridad con un barco que se va a pique en el que los pasajeros y la tripulación están en disputa.» El honrado viejo Gonzalo amonesta al rígido contramaestre diciéndole que recuerde quién era a bordo, y recibe una estupenda respuesta:

No hay nadie a quien quiera yo más que a mí mismo. Vos sois un consejero; si podéis mandar callar a estos elementos y lograr la paz ahora mismo, ya no manejaremos ninguna cuerda; usad vuestra autoridad; si no podéis, dad gracias por haber vivido tanto, y preparaos en vuestro camarote para la desgracia de la hora, si así sucede.

¡Ánimo, corazones! Apartaos, digo.

La autoridad irónica ha sido usurpada por Próspero, que ordenó a los elementos hacer la tormenta. Cuando vemos por primera vez a Próspero, en la siguiente escena, le escuchamos pedir a Miranda que «se concentre» y deje de estar distraída con la tempestad y el naufragio, pues nos asegura que nadie ha sido mínimamente dañado. Esto es tan interminablemente sugestivo, que un público tiene que resultar algo desconcertado. Si la abrumadora tormenta –que convenció enteramente al experimentado contramaestre de su amenaza– no es real, entonces ¿qué puede aceptarse en la obra cuando aparece? S. D. Nuttall describe gran parte de *La tempestad* como «prealegórica», un brillo fenoménico que nos alienta a la vez a maravillarnos y a ser escépticos. Próspero, aunque más tarde parece estar influido por

la preocupación de Ariel por las víctimas de las ilusiones del mago, parece que hubiera decidido en cuanto a la «más rara acción» de perdonar a sus enemigos incluso antes de tramar ponerlos bajo su control.

Como Próspero, por medio de Ariel y sus demonios menores, controla la naturaleza en la isla y sus alrededores, el público nunca puede estar seguro de qué es lo que ve. Cuando Próspero nos dice que la «munificente Fortuna» ha traído a sus enemigos a su playa, no podemos sino maravillarnos del servicio de inteligencia cosmológico que está en juego. La primera aparición de Ariel (adelantándose a la de Calibán) no disuelve ninguna ambigüedad. Este espíritu todopoderoso había quedado aprisionado en un pino por la hechicera Sycorax, y allí seguiría si Próspero no lo hubiera liberado. Evidentemente Ariel no tiene los recursos para defenderse de la magia, a la que se atribuye así un poder más grande que el del mundo angélico. El fuego y el aire, como la tierra y el agua de Calibán, se rinden ante el Quinto Elemento de los sabios herméticos y las hechiceras norteafricanas. La relación agradablemente juguetona entre Próspero y Ariel contrasta con la furia del odio entre Próspero y Calibán, y sin embargo Ariel, no más que Calibán, no tiene la libertad de esquivar la voluntad de Próspero. Antes del final del acto I, esa poderosa voluntad deja por encantamiento al príncipe Ferdinand en un éxtasis congelado, demostrando que lo humano, como lo sobrenatural y lo preternatural, está sujeto al Arte de Próspero.

5

Difícilmente reconocemos que *La tempesta* es una comedia siempre que está en escena Próspero. Tal vez esto es sólo consecuencia de nuestras tradiciones de actuación y dirección, que no han sabido explotar los contrastes entre la autoridad del anti-Fausto y las bufonadas de sus desdichados enemigos. Como Próspero no aparece en el acto II, sale a flote el delicioso humor, incluso en algunas de esas francachelas ideológicas nuestras que pasan por producciones de *La tempesta*. Shakespeare es sutilmente genial y astuto en los diálogos que pone en boca de esos excluidos:

Adrián. Aunque esta isla parece estar desierta...

Antonio. ¡Ja, ja, ja!

Sebastián. Así pues, estáis pagado.

Adrián. Inhabitable, completamente inaccesible...

Sebastián. Aun así...

Adrián. Aun así...

Antonio. No podía faltarle eso.

Adrián. Tiene que ser de sutil, tierna y delicada Templanza.

Antonio. Templanza era una delicada muchacha.

Sebastián. Sí, y sutil; como dijo muy sabiamente.

Adrián. El aliento del aire sobre nosotros es aquí muy dulce.

Sebastián. Como si tuviera pulmones, y podridos además.

Antonio. O como si estuviera perfumado por un pantano.

Gonzalo. Aquí todo es propicio a la vida.

Antonio. Cierto; salvo los medios para vivir.

Sebastián. De eso no hay nada, o poco.

Gonzalo. ¡Qué rica y exuberante parece la hierba! ¡Qué verde!

Antonio. La tierra, de hecho, es tostada.

Sebastián. Con una mota verde.

Antonio. No yerra mucho.

Sebastián. No; sólo yerra enteramente la verdad.

Esto funciona en parte como una intrincada alusión a la visión del profeta Isaías de la destrucción de Babilonia:

*Baja y siéntate en el polvo: una virgen, hija de Babel, se sienta en el suelo:
no hay trono, oh hija de los caldeos: pues nunca más serás llamada tierna
y delicada.*

Templanza, nombre femenino entre los puritanos, en el sentido a la vez de «calmada» y «casta», es también un nombre para un clima moderado. Antonio, hermano usurpador de Próspero, y Sebastián, aspirante a usurpador de su hermano Alonso, rey de Nápoles, son los irredimibles villanos de la obra. Gonzalo y Adrián más amables, son los blancos de este malvado dúo, pero los chistes, en su nivel más profundo, van contra los que se mofan, pues la alusión a Isaías es una advertencia de la caída que espera a los malhechores. La comedia inmediata es que Gonzalo y Adrián tienen la perspectiva más veraz, puesto que la isla (aunque ellos no pueden saberlo) está encantada, mientras que Antonio y Sebastián son salvajemente reduccionistas y son

ellos los que «equivocan enteramente la verdad». El público empieza acaso a entender que la perspectiva lo gobierna todo en la isla de Próspero, que puede verse ya como desierto ya como paraíso, dependiendo de quién la ve.

Isaías y Montaigne se funden en la subsiguiente rapsodia de Gonzalo de una comunidad ideal que se establecería en la isla, si él fuera rey de este lugar. Las mofas de Sebastián y Antonio ante esta encantadora perspectiva nos preparan para su tentativa de asesinar a Alonso y Gonzalo dormidos, a los que salva la intervención de Ariel, episodio más melodramático que lo que nos permite captar la competencia cómica. La comedia regresa en el encuentro entre Calibán y el juglar del rey Alonso, Trínculo, y su hermano perpetuamente borracho, Stephano. El pobre Calibán, héroe de nuestros actuales discursos sobre el colonialismo, celebra su nueva libertad respecto de Próspero adorando a Trínculo como su dios:

*No más trampas haré
Ni recogeré leña
A petición;
No fregaré olla, ni lavaré plato:
Ban, Ban, Ca, Calibán
Tiene nuevo amo: Ten un nuevo hombre.
¡Libertad, día de fiesta! ¡día de fiesta, libertad! ¡día de fiesta, libertad!*

Las complejidades de Calibán se multiplican en el acto III, donde su tímida brutalidad y su odio a Próspero se combinan en un plan asesino:

*Bueno, como te dije, es costumbre suya
Por la tarde dormir: entonces puedes sacarle los sesos,
Habiéndote apoderado antes de sus libros; o con un leño
Aporrearle el cráneo, o destriparlo con una estaca,
O rajar su gaita con tu cuchillo. Acuérdate

De poseer primero sus libros; porque sin ellos
No es más que un tonto, como yo, ni tiene
Un espíritu a quien mandar: todos lo odian
Tan a fondo como yo. Sólo quema sus libros.*

La maldad de esto contrasta con el patetismo estético de la reacción de Calibán ante la música invisible de Ariel:

*No tengas miedo; la isla está llena de ruidos,
Sonidos y aires dulces, que dan deleite y no dañan.
A veces mil instrumentos vibrantes
Zumbarán sobre mis oídos; y a veces voces,
Que, si entonces he despertado tras un largo sueño,
Me harán dormir de nuevo: y entonces, en sueños,
Las nubes me parece que se abren, y muestran riquezas
Listas para caer sobre mí; que, cuando despierto,
Pido llorando soñar de nuevo.*

Lo que reconcilia los dos pasajes es el infantilismo de Calibán; es muy joven todavía y su educación incompleta se rindió ante el trauma de la adopción fallida. Shakespeare, inventando lo semihumano en Calibán, funde asombrosamente lo pueril y lo infantil. Nosotros, como público, nos sentimos repelidos por lo pueril, horribles fantasías de aporrear el cráneo de Próspero o de apalearlo con una estaca, o de rajar su gaita con un cuchillo. Pero apenas unos momentos después nos sentimos inmensamente conmovidos por el exquisito *pathos* infantil del sueño dickensiano de Calibán. Lejos del heroico rebelde que nuestros ideólogos académicos y teatrales quisieran ahora que fuese, Calibán es una representación shakespeareana del romance familiar en su aspecto más desesperado, con un auténtico niño cambiado que no puede soportar su condición de descastado.

Como víctima de esa condición, Calibán es el antecesor irónico del estado de confusión traumatizada que Próspero y Ariel impondrán a todos los príncipes y nobles excluidos. Acosados por Ariel en forma de una Arpía, son pastoreados finalmente hacia un bosquecillo cerca de la celda de Próspero, en espera de su juicio. Primeramente, el mago celebra los esponsales de Miranda y Ferdinand con un *masque* visionario representado por espíritus bajo su mando. Poéticamente, este entretenimiento me parece el nadir de *La tempestad*, y sugiero que podría ser, en algunos lugares, una parodia deliberada de los *masques* cortesanos que Jonson estaba componiendo para Jacobo I en el momento en que se escribió la obra de Shakespeare. Mucho más imperante que el *masque* mismo es la manera de su interrupción, cuando Próspero

sufre de repente la prueba decisiva de su Arte. Se estremece de pronto, y cuando habla, el *masque* se desvanece:

*Había olvidado esa vil conjura
De la bestia Calibán y sus confederados
Contra mi vida: el minuto de su trama
Ha llegado casi.*

Pocos golpes de teatro, incluso en Shakespeare, se comparan con éste. Inquieto durante toda la obra de asir el momento propicio, Próspero se ha embebecido de tal manera con los aspectos espectaculares de su Arte que él mismo y todo lo suyo están casi destruidos. Los críticos tienden a minimizar la turbación de Próspero aquí, a cuestionar su necesidad, como si fueran otros tantos Ferdinands que la encuentran «extraña». Miranda los refuta cuando observa que «Nunca hasta este día / Lo vi presa de la ira, tan destemplado» [*«Never till this day / Saw I him touch'd with anger, so distemper'd»*]. Su ira no es sólo contra «la bestia Calibán», hijo adoptivo descartado, sino contra sí mismo por desfallecer en su alerta, en su control de la conciencia. Toda una vida de devoción a la estricta disciplina de la tradición hermética ha prevalecido apenas, y algo queda alterado para siempre en la confianza en sí mismo de Próspero.

No veo nada claro por qué los críticos han de ver en esto un misterio: Shakespeare inventa esa psicología de preparar exageradamente el acontecimiento de la que sufrimos la mayoría de nosotros. Pienso en el Childe Roland de Browning, uno de los herederos de Shakespeare, que llega repentinamente a la Torre Oscura y se regaña a sí mismo: «¡Borríco, / Viejo chocho que dormitas el instante mismo, / Tras una vida preparándote para este panorama!» El dominio de Próspero depende de una conciencia estrictamente entrenada, que tiene que ser sin descanso. Su momentáneo abandono es más que una señal de peligro y da pie a su expresión más memorable, dirigida a Ferdinand, su futuro yerno y por lo tanto heredero a la vez de Nápoles y de Milán:

*Presentáis, hijo mío, un aspecto turbado,
Como si estuvierais temeroso. Alegraos, señor,
Nuestros festejos ya han terminado. Estos actores nuestros,
Como os anuncié, eran todos espíritus, y*

*Se han disuelto en aire, en leve aire;
Y, con la fábrica sin cimiento de esa visión,
Las torres coronadas de nubes, los palacios espléndidos,
Los solemnes templos, el gran globo mismo,
Sí, y todo lo que le pertenece, se disolverá,
Y, como esta insustancial representación esfumada,
No dejarán huella tras de sí. Somos de la sustancia
De la que están hechos los sueños; y nuestra pequeña vida
La abarca un dormir. Señor, estoy acongojado.
Tolerad mi flaqueza; mi viejo cerebro está turbado.
No os perturbe mi invalidez:
Si os place, retiraos a mi celda
Y descansad allí: un paseo o dos voy a dar
Para calmar mi agitado espíritu.*

Una tradición interpretativa, ahora poco favorecida, lee esto como un franco adiós de Shakespeare a su arte. Eso es sin duda demasiado reductivo, y sin embargo se pregunta uno si «el gran globo mismo» no contiene una referencia irónica al propio teatro de Shakespeare. Haya o no aquí un elemento personal, la gran declaración de Próspero confirma el sentimiento del público de que se trata de un mago sin creencias trascendentales, ya sean cristianas o hermético-neoplatónicas. La visión de Próspero y el Londres de torres, palacios y el Globe mismo se disolverán, para no ser reemplazados por Dios, el cielo o cualquier otra entidad. Tampoco parece que tengamos nosotros ninguna resurrección: «nuestra pequeña vida / La abarca un dormir». Lo que el público ve en el escenario es insustancial, como también es el público mismo. Lo que fastidia a Próspero es sin duda su invalidez, el desfallecimiento de su atención, y la naturaleza asesina de Calibán, pero lo que podría fastidiar al público es darse cuenta finalmente de que ese poderoso hechicero es pragmáticamente un nihilista, una especie de Yago benigno (frase escandalosa), cuyo proyecto tiene que acabar por necesidad en su desesperación. Cuando conmina insistentemente a Ariel y dice: «Espíritu, / Hemos de prepararnos a enfrentar a Calibán», la expresiva respuesta es:

*Sí, mi amo: cuando representaba a Ceres,
Pensé en hablarte de ello; pero temía,*

No fuera a enojarte.

Como Ariel y Próspero se deshacen bastante fácilmente de Calibán, Stephano y Trínculo, que huyen ante jaurías de espíritus, podemos preguntarnos qué podría haber hecho Ariel si el propio Próspero no se hubiera animado. Ni una sola vez en la obra actúa Ariel sin una orden específica de Próspero, de modo que tal vez el peligro de la confabulación de Calibán era más real de lo que aceptan muchos críticos. Hay cierto tono de alivio en el lenguaje de Próspero cuando se dirige a Ariel para iniciar el acto V, cuando la culminación está ya al alcance:

Ya va acercándose mi proyecto a su meta.

*Mis sortilegios no fallan, mis espíritus obedecen, y el tiempo
Va adelante con su cargamento. ¿En qué hora está el día?*

Después de ordenar a Ariel que libere al rey de Nápoles y a los otros dignatarios, Próspero alcanza el cenit de su antifaustismo en un gran discurso de renuncia, que sin embargo presenta más nuevas preguntas que respuestas:

*Oh elfos de los cerros, arroyos, tranquilos lagos y bosques,
Y los que sobre las arenas con pies que no dejan huella
Perseguís a Neptuno en retirada, y huís de él
Cuando regresa; oh medios títeres que
En la luz de la luna hacéis los amargos aros verdes
Donde no trisca la oveja; y vosotros cuyo pasatiempo
Es hacer hongos de medianoche, que os alegráis
De escuchar el solemne toque de queda, con cuya ayuda
–Aunque seáis débiles maestros– he oscurecido
El sol a mediodía, invocado los levantiscos vientos
Y entre el verde mar y la azul bóveda
Asentado la estruendosa guerra: al terrífico trueno estrepitoso
He dado fuego, y rajado el vigoroso roble de Júpiter
Con su propio rayo; el promontorio de sólida base
He hecho vibrar, y de raíz he arrancado
El pino y el cedro: las tumbas a mi mandato
Han despertado a sus durmientes, se han abierto y los han dejado ir
Por mi Arte tan poderoso. Mas de esta burda magia
Abjuro aquí: y cuando haya requerido*

*Una música celestial –cosa que hago ya–
Para ejercer mi propósito sobre sus sentidos, para
El que es este aéreo hechizo, romperé mi vara,
La enterraré a varias brazadas en la tierra,
Y más hondo que nunca sondeó plomada alguna
Ahogaré mi libro.*

La fuerza poética de *La tempestad*, incluso quizá la del propio Shakespeare, toca un límite del arte en esta aparente *kenosis*, o vaciamiento, de la divinidad mortal de Próspero. Si digo «aparente», es porque los poderes pecaminosos del mago superan cualquier cosa que hubiéramos podido esperar, y nos preguntamos si esta declaración puede deshacer su naturaleza adquirida, que es ella misma arte. Los espíritus que supuestamente son despedidos son desdeñados como «débiles maestros», y tenemos que preguntar dónde y por qué Próspero despertó a los muertos. Ese arte habría sido ciertamente más que poderoso, hasta el punto de que llamarlo «burda magia» resulta enteramente inapropiado. ¿Cuál libro tiene que ser arrojado al agua entre los numerosos de la biblioteca de Próspero, o es acaso su propio manuscrito?

La abjuración de Próspero suena más como una gran afirmación de poder que como una retirada de la eficacia. Nada de lo que dice Próspero lo aparta más de Shakespeare que este discurso. Escuchamos, no a un poeta-dramaturgo, sino a un extraño mago cuyo arte se ha interiorizado tanto que no puede ser abandonado, aunque él insista en que lo abandonará. La única escena que constituye el acto V durará todavía unos 250 versos, durante los cuales la autoridad de Próspero no sufre ninguna mengua. ¿Por qué Antonio y Sebastián, que no expresan en absoluto ningún arrepentimiento, no emprenden ninguna acción contra Próspero, si ya no manda en los espíritus? Cuando Próspero, en un aparte a Sebastián y Antonio, dice que conoce su conspiración contra el rey Alonso, pero «en este momento/No contaré cuentos», ¿por qué no lo matan? Sebastián murmura tan sólo, en un aparte: «El diablo habla por él» [«*The devil speaks in him*»], y ciertamente desde la perspectiva de los villanos, el diablo habita en Próspero, que los aterra. Próspero puede intentar todavía abandonar su arte, pero no está nada claro que su autoridad sobrenatural haya de abandonarlo nunca. Su

profunda melancolía cuando la obra termina tal vez no se relaciona con su supuesta renuncia.

La mayor parte de lo que oímos en el resto de *La tempesta* es triunfo, restauración, cierta reconciliación e incluso algunos indicios de que Próspero y Calibán elaborarán su terrible relación, pero también una gran parte sigue siendo enigma. No se nos dice que a Calibán se le permitirá permanecer en la isla; ¿acompañará a Próspero «a mi Milán, donde / Cada tercera idea mía será la de mi tumba» [*«to my Milan, where / Every third thought shall be my grave»*]? La idea de Calibán en Italia es casi impensable; lo que es apenas pensable es Antonio en Milán, y Sebastián en Nápoles. Presumiblemente el matrimonio de Ferdinand y Miranda asegurará tanto a Nápoles como a Milán contra los usurpadores, aunque ¿quién sabe? En algunos aspectos, Próspero en Milán como gobernante restaurado es una perspectiva tan inquietante como la de Calibán prosiguiendo su educación en esa ciudad. Gonzalo, en un notable parlamento, nos dice que Ferdinand encontró una esposa

*Donde él mismo estaba perdido, Próspero su ducado
En una pobre isla, y todos nosotros a nosotros mismos
Cuando ningún hombre era dueño de sí.*

Gonzalo abarca más de lo que se propone, pues el verdadero ducado de Próspero podría ser siempre esa pobre isla, donde «ningún hombre era dueño de sí», pues todos pertenecían a Próspero, y sólo él era dueño de sí. ¿Cómo puede el mago, cualesquiera que sean los poderes que le quedan, encontrarse dueño de sí en Milán?