



UNIVERSIDAD DE CHILE

Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Pregrado  
Departamento de Literatura

# *Clipperton* y el topos de la utopía. Una recepción mexicana de *La Tempestad*.

Informe para optar al grado de Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica con  
mención en Literatura

Manuel Alonso Pinto Guerra

Profesora guía: Carolina Brncic B.

Seminario de Grado: Shakespeare y su recepción en la dramaturgia latinoamericana actual.

---

Santiago, Chile

2021

## Agradecimientos

Ya al final de esta licenciatura, quisiera recordar y agradecer a todos aquellos que me han apoyado y ayudado durante estos cuatro años.

Primero que nada, agradecer a mis padres, Juan y Marilen, a mi hermano Daniel y a mi sobrino Ismael, que son y han sido un pilar fundamental en mi vida y que me han acompañado durante estos largos meses de encierro y escritura.

También a los amigos y amigas, compañeros y compañeras que han hecho este viaje conmigo. Especialmente a Montserrat, Karla, Karla, Ignacio, Diego y Cristobal pues es gracias a su apoyo incondicional y la confianza que han tenido en mí que he logrado llegar a donde estoy. Sumar, también, a Joaquín, que, aunque llegó recientemente a mi vida, me ha acompañado, a su manera, durante este proceso investigativo.

A mis compañeras de seminario Alessandra y Valentina, por el soporte mutuo que nos hemos dado durante este último año y las largas conversaciones que tuvimos sobre la investigación y tantos otros temas.

A la profesora Soledad Chávez, por su trato siempre amigable, por confiar en mis capacidades como estudiante y por darme la posibilidad de empezar a forjar mi carrera académica.

A las profesoras Brenda López y Carolina Brncic, que suscitaron en mí el interés por el teatro y la literatura comparada y porque han sido mis modelos a seguir pedagógica y académicamente en estos últimos años. Particularmente a la profesora Brncic por guiar este proceso con la sinceridad, meticulosidad y comprensión que la caracterizan.

Finalmente, a tantos otros que, aunque no singularicé en estas palabras, guardo con cariño y respeto en mi corazón.

“O, wonder!  
How many goodly creatures are there here!  
How beauteous mankind is! O brave new world,  
That has such people in’t!”  
Shakespeare, *The Tempest*

## Contenidos

<b>I. Introducción</b> .....	5
<b>II. <i>The Tempest</i>: el romance y la utopía</b> .....	7
<b>III. <i>Clipperton</i> y el ejercicio de la apropiación</b> .....	27
<b>IV. Conclusiones</b> .....	52
<b>V. Bibliografía</b> .....	54

## I. Introducción

La obra del dramaturgo inglés William Shakespeare es sin duda una de las más influyentes en el desarrollo del teatro y de la dramaturgia tanto en Inglaterra como en el mundo occidental en su totalidad. La diversidad genérica y argumental que encontramos en ella ha alimentado numerosas reelaboraciones, reescrituras y adaptaciones a través del tiempo y de las latitudes. En Latinoamérica, particularmente, *The Tempest* ha sido una de las obras más adaptadas y reelaboradas, en gran parte debido al discurso colonialista que subyace a ese romance y que le habla de manera muy directa a los autores y al público del “Nuevo Mundo”.

En este informe, nos abocaremos a analizar la relación que se da entre un texto fuente y un texto receptor a la luz de las nociones de Gérard Genette en torno a la intertextualidad y las de Julie Sanders en torno a la apropiación como un ejercicio propio de las obras de ficción. Nos enfocaremos en particular en la obra *Clipperton* del autor mexicano David Olguín, una recepción apropiativa de *The Tempest*, y el lazo que entre ellas se establece en torno al *topos* compartido de la utopía. Además, inspeccionaremos la relación que se da entre *Clipperton* y sus numerosos referentes literarios e históricos y cómo esto es constitutivo de la estructura “de palimpsesto” de la obra mexicana.

Primeramente, revisaremos la definición que se ha hecho a través de los años del género romance, identificaremos sus elementos constitutivos y reconoceremos como estos se presentan de manera particular en *The Tempest*. Posteriormente, precisaremos una definición de trabajo del *topos* de la utopía que sea funcional al ejercicio de recepción que buscamos desentrañar, apoyándonos sobre todo en la formulación de la autora Fátima Viera.

Para finalizar la primera parte de esta investigación, haremos un análisis focalizado de la obra, especialmente en el *topos* utópico, identificando el rol que este juega en el contexto de esta obra y esclareciendo la relación que se establece entre aquel y los ejes argumentales y discursivos de esta. Adicionalmente, daremos cuenta de la relación que se constituye entre dos de sus referentes contemporáneos, a saber, *Esssais* de Montaigne y *Utopía* de Thomas More, con *The Tempest*.

En la segunda parte de este informe examinaremos las definiciones de Julie Sanders en torno a la adaptación y la apropiación, con especial énfasis en esta última y en los dos subtipos que de ella se desprenden. Complementaremos aquello con la formulación que hace Gérard Genette sobre la intertextualidad. También, revisaremos y aplicaremos a *Clipperton* la noción de la “ficcionalización de la historia” propuesta por el autor argentino Noé Jitrik y daremos cuenta del ejercicio de distanciamiento y acercamiento simultáneo que está asociado a aquel proceso ficcionalizador.

Identificaremos, además, los preceptos principales que guían la poética teatral de Olguín, como esta se enmarca en el contexto de producción del México del siglo XX y cómo la obra que nos ocupa se relaciona con los elementos de aquella poética.

Luego, pasaremos a revisar el argumento de la obra. Nuestro análisis estará informado por las nociones teóricas anteriormente referidas, por la presencia del *topos* de la utopía como un eje rector argumentativo y discursivo, y por la diversidad de vínculos que establece la obra con sus referentes, lo que le otorga su característica estructura de palimpsesto. Examinaremos como se relacionan estos elementos con las dos problemáticas presentadas en *Clipperton* que hemos identificado como esenciales para su comprensión: la colonización y la identidad mexicana a través de la historia.

Como observaremos en este análisis, la utopía es el hilo conductor que no sólo guía la estructura argumental y da origen al conflicto principal de la obra, sino que, además, configura la relación que esta establece con sus sustratos textuales y atraviesa las reflexiones que se plantean en torno a la identidad mexicana, y el presente y futuro de la nación.

La hipótesis que guía esta investigación propone, entonces, que en *Clipperton* de David Olguín el *topos* de la utopía y su presentación como una forma de gobierno alternativa e idealizada es central para la construcción dramática de la obra. La recuperación que hace el dramaturgo de *The Tempest* de Shakespeare y de otros referentes textuales está mediada, además, por este mismo *topos* y sirve como contraste de las formulaciones particulares que hace la obra en torno a una utopía mexicana.

## II. *The Tempest*: el romance y la utopía

La denominación de *romance* ha sido utilizada por la crítica shakespeariana desde fines del siglo XIX para describir las obras que el autor habría escrito hacia el final de su vida. Típicamente se incluyen entre estas *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *The Tempest* y, ocasionalmente, *The Two Noble Kinsmen*. Esta noción fue introducida por el crítico literario Edward Dowden en *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*, pero es definida en términos vagos:

There is a certain romantic element in each. They [the plays] receive contributions from every portion of Shakspeare's genius, but all are mellowed, refined, made exquisite; they avoid the extremes of broad humour and of tragic intensity. (403)

Luego, en el mismo texto, establece una relación importante entre la biografía del autor y el carácter particular de sus últimas obras y sugiere que Shakespeare ya no sentía la misma pasión por su arte pero que, a la vez, su visión positiva de la humanidad, de sus sentimientos y de su estado le permitían escribir “in a more pleasurable, more leisurely, and not so great a manner”. (405) Además, da algunos primeros atisbos de los elementos temáticos que permiten circunscribir a estas *late plays*:

The resolution of the discords in these latest plays is not a mere stage necessity, or a necessity of composition, resorted to by the dramatist to effect an ending of his play, and little interesting his imagination or his heart. Its significance here is ethical and spiritual; it is a moral necessity. (407)

En un texto posterior, *Introduction to Shakespeare* el autor profundiza estas definiciones en torno al argumento de las obras:

The dissonances are resolved into a harmony; the spirit of the plays is one of large benignity; they tell of the blessedness of the forgiveness of injuries; they show how broken

bonds between heart and heart may be repaired and reunited; each play closes with a victory of love. (82)

Desde entonces, la crítica ha ampliado y sistematizado estas primeras definiciones propuestas por Dowden, además de distanciarse del elemento biográfico que el autor irlandés postula como fundamental en cuanto a los romances se refiere.

Michael O'Connell establece al respecto que: "Romance, while difficult to define as a narrative genre, has in fact proved a rich and useful term for describing these plays" (216) y explica que cada obra calificada como romance destaca por su manipulación particular de las convenciones de aquel género. En la búsqueda de una posible definición de éste, el autor identifica los siguientes elementos constituyentes: la trama se extiende por grandes continuidades de tiempo y espacio; poseen una suerte de autoconciencia en cuanto a su relación con la tradición del romance medieval; cada obra reconoce el carácter "fabuloso" de su narrativa y al mismo tiempo en que reconocen su condición de artificio, tratan las problemáticas de tono "serio" que se encontraban comúnmente en la tragedia (216); finalmente, todas son formalmente comedias en tanto sus historias no terminan en la muerte, sino que en la armonía del reencuentro y de la institución matrimonial (215)

Un elemento de esta definición que suscita especial atención es el carácter particular o, en palabras de O'Connell, idiosincrático de estas obras. Esto le otorga una suerte de flexibilidad, tanto temática como formal, que les permite utilizar de manera peculiar los elementos del romance medieval para enfrentarse a sus propias problemáticas en el escenario. El hecho de que todas cierren de manera "feliz" inmediatamente nos sitúa en un campo literario-semántico donde el sueño, la esperanza y, derivado de estos, la utopía, aparecen tanto como elementos que configuran el plano discursivo de estas obras, como *topoi* temáticos que se vinculan directamente con la trama y su desarrollo. Kiernan Ryan sostiene que:

The primary concern of these plays is to dramatise the surrender of the prevailing to the possible, the triumph of benevolent human desires over the harsh constraints of historical actuality. (27)



Así, la contemplación de escenarios posibles a lo largo de diferentes ejes temáticos y desligados de los límites del contexto histórico es un ejercicio que encontramos en todas las *late plays*.

Ryan distancia este ejercicio dramático de aquel que encontramos en las comedias. Mientras las comedias se sitúan histórica y teatralmente en un contexto carnavalesco, en el que el orden social se ve trastocado para después volver a su posición original durante el *dénouement* de la obra (28), los romances buscan su domicilio dramático en otros lugares (físicos, discursivos o conceptuales), modifican el presente histórico y muestran posibilidades de mundo que podrían ser atraídas a la realidad. “Romances invite us to recognise and play experimentally with imaginable alternatives, which strengthen our conviction that a different kind of world could actually be realised” (31) establece el autor. Ryan, al igual que algunos de los autores que cita<sup>1</sup>, ve en los romances un intrínseco carácter positivo en relación a su exploración discursiva y temática: “These plays exploit the powers of compression conserved in their fairy-tale formula to encapsulate the benign course of collective development which they anticipate.” (31) Aquí, además, alude al carácter imaginativo y fabuloso de las *late plays* no sólo en cuanto a su acción dramática, sino que también a su composición estructural. La presencia de personajes y dispositivos fantásticos (como la magia de Prospero en *The Tempest*) permite que se reconfigure la ilusión dramática y se suspendan ciertos aspectos de corte “realista” o verosímil que anclarían la trama a su realidad histórica más inmediata, pero sin divorciarse completamente de esta. Ryan agrega posteriormente:

So much may be inferred at once from their notorious generic clichés: the gratuitous, incredible predicaments; the outrageous coincidences; the oversimplified extremes of innocence and malevolence; the abrupt, psychologically unaccountable transfigurations of character and plot; and the shamelessly contrived conclusions, especially those effected by the arbitrary intervention of fairies or gods. (32)

Al pensar estas obras como cercanas al cuento de hadas, al romance medieval y a los relatos de fantasía se espera que el espectador pueda “cruzar” el umbral de lo factual y de la realidad presente y concentrarse en las ideas que plantean estos romances en torno a “lo que podría ser”. Desde aquí,

---

<sup>1</sup> H. B. Charlton, Walter Cohen y Tom Moylan.

entonces, podemos rastrear el origen y el *crux* del carácter utópico de estas obras. En ese sentido, Ryan, concede que podemos hallar este elemento tanto en las comedias como en los romances; con el matiz siempre presente de que las comedias no salen realmente de lo ya establecido, no piensan en posibilidades fuera del marco histórico al que están sujetas, o, si lo hacen, el tratamiento que se les da les otorga un carácter ficticio que impide su fijación permanente al mundo:

In the comedies the compression is achieved mainly by displacing the action from the customary reality depicted or posited by the play into an exceptional, permissive environment. (33)

Esta definición podría hacernos pensar que *The Tempest* y su isla, planteada como el lugar “permisivo”, estaría más cerca de las comedias que de los romances en términos formales. Este elemento espacial, sin embargo, responde más a las características de los romances en tanto utiliza el carácter idiosincrático del género, esto es su flexibilidad peculiar en tanto a los elementos temáticos y discursivos, para lidiar de manera particular y puntual con las problemáticas que encontramos en aquel. El “artificio” de *The Tempest* está entonces justificado por su dimensión temática y discursiva, a la vez que estas últimas permiten a la obra configurar una estructura propia que la diferencia de los demás romances sin convertirla en una comedia pura o en una tragedia pura. A partir de esta estructura propia la obra configura, además, su tratamiento particular de la utopía como *topos* y le otorga una especificidad que va más allá del carácter utópico general que une a todos los romances. Así, no basta con el “arrival of the utopian resolution summoned by the anguish of the present” (33) que Ryan señala en relación con la estructura temporal de la obra, también se requiere de elementos como la isla, la narración en el diálogo y la multiplicidad discursiva para otorgarle una construcción dramática flexible que nos permite agrupar *The Tempest* junto a los otros romances y, a su vez, atraer hacia la obra los elementos específicos que esta busca problematizar.

Adicionalmente, Ryan establece que el público se hace cómplice de la acción dramática y de las problemáticas del romance de una manera más cercana que con las tragedias y las comedias: “the humbling of whatever ‘glistening present’ the spectators inhabit; and the emphasis on the play as a theatrical manipulation of fabricated events in which the audience must conspire”. (34) En este

sentido podemos ver que la suspensión de la incredulidad es necesaria para que se cumpla de manera efectiva el artificio particular del romance en cuanto a la percepción de los espectadores se refiere. Como hemos mencionado, en el ejercicio dramático de doble faz que encontramos en las *late plays* el espectador debe atraer las posibilidades planteadas dentro de la obra a su realidad, pero al mismo tiempo debe abstraerse de ver las fallas lógicas en el artificio fantástico, y girar su foco hacia esos tenores sempiternos con los que el romance es construido discursivamente. Ryan establece al respecto que:

As with all the defamiliarising devices embedded in Shakespeare's drama, the aim is to charge the ways of life transformed upon the stage with historicity, and so sharpen our sense of their transience and susceptibility to change. (37)

Dicho esto, nos referiremos brevemente al estado de cosas en la discusión crítica del romance shakesperiano.

El autor David Scott Kastan postula, a partir de una lectura poscolonial, que:

No longer is *The Tempest* a play of social reconciliation and moral renewal, of benevolent artistry and providential design; it now appears as a telling document of the first phase of English imperialism, implicated in the will-to-power of the Jacobean court, even as an 'instrument of empire' itself. (227)

Sin embargo, el autor mismo descarta esta "ortodoxia" en torno al estudio de *The Tempest* y las contradicciones que se dan entre su artificio, su *performance* y ciertos elementos de su texto. (228). Kastan llama la atención, luego, sobre las falencias de las lecturas poscoloniales de la obra. Al intentar sujetar la obra a su contexto histórico de manera tan restringente se pierden de vista sus elementos trascendentales y su relación con la posibilidad, el futuro y la utopía. (231) El autor es claro en establecer que *The Tempest* sí presenta un vínculo indisoluble con su contexto histórico, pero que aquel elemento histórico está mucho más relacionado a un discurso del Viejo Mundo que del Nuevo. Por esto, propone a manera de resolución que *The Tempest* está mucho más preocupada de "the killing religious conflicts and territorial ambitions of the old [world]." (240) Sin embargo, enfatiza en que no basta con reemplazar el discurso colonialista por el discurso europeo histórico

como centro de nuestro entendimiento de la obra, lo que convendría sería diferenciar si deseamos entender el diálogo que establecía la obra con su tiempo o el diálogo que establece con el nuestro. Así, consideraremos que *The Tempest*, y los romances en general, inevitablemente “beben” de los desarrollos históricos, temáticos y discursivos de su contexto (*context as discourse*, en términos de Kastan) y configuran su ejercicio dramático en torno a este (*context as frame*). Esto les otorga a estas *late plays* un carácter quasi-oximorónico en tanto el artificio teatral busca explicar, proponer y otorgar posibilidades que van más allá de los límites de su contexto histórico; pero al mismo tiempo requieren de esta dimensión histórica para explorar aquello que “no es”. Esto podría ser un primer acercamiento a los aspectos particulares de la utopía que nos parecen relevantes para esta investigación.

La utopía, antes de ser un *topos* o una forma discursiva fue una tradición literaria prevalente sobre todo durante la Primera Modernidad europea. El término fue creado por el humanista inglés Thomas More en su libro *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* (*Utopia*, de manera abreviada) a partir de las raíces griegas *ou-*, *topos* e *-ía*, el sentido podría ser traducido entonces como “el no lugar” o simplemente “ningún lugar”. La autora portuguesa Fátima Vieira sentencia que:

(...) The word is used nowadays to refer to texts that were written before More’s time, as well as to allude to a tradition of thought that is founded on the consideration, by means of fantasy, of alternative solutions to reality. (5)

En la búsqueda de una definición de utopía como concepto, Vieira nos plantea que siempre se posa el foco sobre una de cuatro características: la felicidad de la sociedad imaginada, la forma literaria en que se cristaliza la imaginación utópica, la función de la utopía o el deseo de una vida mejor derivado de un descontento con el estado actual de cosas. La autora enfatiza que solo este último aspecto nos permite dar una definición lo suficientemente inclusiva para abordar todos los textos que, según Ernst Bloch, se basan en el principio fundamental de la utopía: la esperanza (6-7).

Ahora bien, pasando a definir utopía como género literario, Vieira destaca las características esenciales en dos niveles, en el nivel narrativo tenemos: viaje de una persona a un lugar recóndito

o desconocido, explicación de la sociedad encontrada y retorno del sujeto a su sociedad de origen para transmitir la idea de esta nueva y mejor alternativa; mientras que en el nivel discursivo encontramos: discurso especulativo sobre una sociedad que es mejor que la actual, preponderancia del humano y lo creado por este (ergo, sin intervención divina o fantástica) y la presencia de un conjunto de leyes y normas rígido que delimitan las actitudes del individuo para adecuarlo a esta sociedad “ordenada” (7).

Aunque la autora no entrega una definición de la utopía como *topos* temático, utilizaremos estas nociones que hemos revisado para construir una definición de trabajo que nos permita dar cuenta de las características de este *topos* en los romances. Además, habiendo establecido estas consideraciones, pasaremos a analizar de manera más detallada la presencia de estas características genéricas y de la utopía en *The Tempest*. Finalmente, referiremos a las diferentes fuentes epocales, en particular a More y a Montaigne, que son integradas en el plano discursivo de la obra.

Como ya hemos establecido, el sueño, la posibilidad y la utopía se encuentran íntimamente relacionados en el contexto de los romances. En *The Tempest* vemos que el sueño y la ilusión se utilizan desde el inicio: la tempestad titular es un artificio provocado por la magia de Próspero y la ejecución de Ariel con el objetivo de varar a la comitiva real en la isla, pero dejándolos ilesos. Este carácter prestidigitador, pero no dañino, de la magia utilizada es manifestado durante el primer diálogo entre Próspero y el espíritu:

PROSPERO. But are they, Ariel, safe?

ARIEL. Not a hair perish'd;

On their sustaining garments not a blemish. (I, 2)

En esta misma escena, Prospero utiliza su magia para dormir a Miranda cuando esta empieza a hacer demasiadas preguntas sobre su plan con la tempestad y para poder hablar en privado con Ariel:

PROSPERO. Here cease more questions:

Thou art inclined to sleep; 'tis a good dullness,

And give it way: I know thou canst not choose. (MIRANDA sleeps.) (I, 2)

Después de varar, la comitiva noble empieza a buscar a Ferdinand, el príncipe heredero de Nápoles que se ha separado de ellos y presumen muerto. Ariel utiliza su música encantada para someter a los enemigos de Prospero a un sueño involuntario:

GONZALO. No, I warrant you; I will not adventure my discretion so weakly.

Will you laugh me asleep, for I am very heavy?

ANTONIO. Go sleep, and hear us. (All sleep e-cept ALONSO, SEBASTIAN, and ANTONIO.) (II, 1)

Prospero no quiere que sus enemigos se vuelvan entre sí, pues eso arruinaría su cuidadosamente elaborado plan. Momentos después, el mismo Ariel despierta a los miembros de la comitiva para evitar el complot de Sebastian y Antonio contra Alonso.

Notaremos que el sueño, sobre todo inducido por un artificio supernatural, cumple un rol de control a lo largo de la obra. El tratamiento que se le da a este mecanismo es distinto al que vemos, por ejemplo, en *A Midsummer Night's Dream*<sup>2</sup>, donde el sueño inducido es una fuente de confusión y de trastocamiento del orden y de las personalidades de los personajes. Aquí, Prospero utiliza este mismo recurso para moderar el ritmo de la acción dramática y sujetar los actos de los otros personajes a lo que su plan requiere. Considerado de esta manera, veremos que esta caracterización del sueño nos remonta a la descripción que hacía Vieira de la utopía como género literario<sup>3</sup>, así, inmediatamente nos podemos situar en un campo semántico-literario en el que el sueño como mecanismo normador se relaciona con el carácter idílico, pero rígido, del pensamiento utópico y las sociedades que visualiza.

---

<sup>2</sup> Extensible a gran parte de comedias

<sup>3</sup> “(..) We very frequently find a rigid set of laws at the heart of utopian societies – rules that force the individuals to repress their unreliable and unstable nature and put on a more convenient social cloak”. *The concept of utopia* (7)

El poder de Prospero de controlar las acciones y, en cierta medida, los pensamientos de los otros personajes son, a la vez, un artificio mágico que se manifiesta de manera física en el espacio de la obra y una suerte de capacidad intelectual superior sobre la que el personaje se sostiene para validar su actuar:

PROSPERO. Through all the signories it was the first  
And Prospero the prime duke, being so reputed  
In dignity, and for the liberal arts  
Without a parallel; those being all my study (I, 2)

PROSPERO. Yet with my nobler reason 'gainst my fury  
Do I take part: the rarer action is  
In virtue than in vengeance: they being penitent,  
The sole drift of my purpose doth extend  
Not a frown further. (V, 1)

Los paralelos que se han hecho en la crítica entre Prospero y un dramaturgo se basan principalmente en elementos como el recién presentado. Prospero moviliza la acción durante la obra, influencia directa o indirectamente todos los acontecimientos que ocurren a lo largo de esta y tiene un rol de injerencia mayor al de todos los otros personajes. La comparación no se detiene ahí, el autor americano Michael O'Connell señala en *The experiment of romance* que la tormenta y el naufragio serían gatillantes típicos del romance, pero en esta obra son solo ilusiones, un producto del artificio de Prospero, quien actúa como dramaturgo. Su relevancia como originadores de la estructura romance se pone en jaque en tanto no existen como acontecimientos naturales, sino que son parte del plan del personaje. Además, el autor extiende esta metáfora comparativa a Ariel y a otros elementos de la obra:

Ariel is Prospero's stage manager, creating various scenes and masques, leading characters about with his music. All sorts of strange visual things occur, the servant monster himself, and the wonderful composition when Trinculo creeps under Caliban's gaberdine and becomes "some monster of the isle with four legs" (2.2.65) – and two thirsty mouths. (227)

Estos procedimientos son parte de lo que llamábamos anteriormente “reconfiguración de la ilusión dramática”. El elemento visual que es inherente a la magia de Prospero y Ariel logra abstraer la obra de su dimensión exclusivamente histórica pero los caracteres de los personajes y los discursos presentes en la obra pueden, y deben, resonar con el contexto de producción de esta. Así, el artificio de doble faz que mencionamos antes también funciona en dos dimensiones distintas: Prospero es el dramaturgo “dentro” de la obra y controla directa o indirectamente las acciones de los demás personajes.

La manera en que Prospero dispone de las circunstancias, de los personajes y de su “posible” actuar inmediatamente nos hace pensar en que aquel posee un grado de conocimiento mayor y que nada se escapa a su ojo avizor. A pesar de esto, en la obra encontramos circunstancias que trastocan momentáneamente sus planes. A saber, los dos intentos de “rebelión” que tienen lugar: la de Sebastian y Antonio (II, 1), y la de Trinculo, Stephano y Calibán (IV, 1).

Como señala O’Connell con respecto a esta última interrupción:

As performance testifies, for a moment the play itself seems threatened. Prospero’s own troubled and “beating mind” is linked to the interruption of what we were watching. (228)

Entonces, ambos niveles teatrales se ven relacionados y resuenan el uno con el otro, las interrupciones y el movimiento de la acción de la *play* creada por Prospero rebalsa los límites del texto y se traduce en la *performance*.

Esto, creemos, también guarda relación con las generalidades del romance y de su pensamiento utópico, en tanto las resoluciones positivas de los problemas en el romance, situadas fuera de lo común o lo realista, también rebalsan la obra misma y resuenan con los espectadores, impeliéndonos a que en nuestra propia realidad consideremos la existencia de nuevas formas de ver el mundo.

Por otra banda, aunque hemos establecido que Prospero es responsable de movilizar la acción en la obra, es necesario señalar que es solo un posible exponente o una posible vía de resolución del problema central de la obra: el ejercicio del poder.



El ejercicio del poder es tratado a través de una multiplicidad de discursos y posibilidades, una característica que ya referimos anteriormente, representados por personajes particulares dentro de la obra.

Prospero representa al gobernante probo pero traicionado. Aunque, como hemos establecido, Prospero no ha dejado su rol de gobernante aún después de perder su ducado. En la isla se establece como el monarca por sobre Calibán, el nativo, gracias a su manejo de la magia, que es planteada tanto como un dominio sobre las leyes naturales y como una capacidad intelectual cultivada o superior. Aun cuando no representa el pensamiento utópico de manera tan clara y explícita como lo vemos en el personaje de Gonzalo, en la dimensión discursiva efectivamente se acerca a este *topos*.

La obra no nos da una interpretación incuestionable u obvia de las intenciones de Prospero y de su plan, pero es claro que su resolución es positiva para con sus malhechores. Es difícil determinar qué parte de las acciones de aquel están motivadas por la bondad, la reivindicación o la venganza; más pareciera que Prospero tiene fe en la condición humana y en su capacidad de mejorar y superar las falencias morales, una característica que podríamos enlazar con el pensamiento utópico del romance. También está abierto a interpretación si Prospero tenía como objetivo la reivindicación de sus malhechores desde el inicio, o si las reacciones de aquellos a sus maquinaciones terminan cambiando su carácter, como le dice a Ariel en el diálogo que sostienen antes de revelarse frente a la comitiva real:

ARIEL. Your charm so strongly works `em  
That if you now beheld them, your affections  
Would become tender.

PROSPERO. Dost thou think so, spirit?

ARIEL. Mine would, sir, were I hu-man.

PROSPERO. And mine shall.

Hast thou, which art but air, a touch, a feeling  
Of their afflictions, and shall not myself,

One of their kind, that relish all as sharply,  
Passion as they, be kindlier moved than thou art? (V, 1)

O'Connell comenta al respecto que:

Prospero has used romance motifs to structure what he wants from his enemies. But an audience may not be sure whether it is justice – and vengeance – or reconciliation that he intends. (...) But the silence of Antonio and Sebastian is ominous. So the renunciation of magic for a return to ordinary human powers represents faith in the endeavor of romance, rather than an absolute conviction that its solutions will always and inevitably prevail. (228)

El autor duda sobre si las convenciones del romance han cumplido de manera plena su rol. La resolución del conflicto principal sí mantiene la línea del género, Prospero recupera su ducado y logra expandir su poder por medio del matrimonio entre Miranda y Ferdinand, pero no llegamos a saber si los otros personajes han cambiado realmente de parecer, Alonso parece estar arrepentido y lo demuestra en diálogo; mas, tal como señala el autor, el silencio de Antonio y Sebastian deja una puerta abierta a la maldad y nos suscita, por lo bajo, a dudar de la resolución.

Este *dénouement* está muy en línea con el pensamiento utópico del romance. Lo que podríamos considerar lo más lógico o típico teniendo en cuenta los antecedentes de esta historia (el *coup d'état* a Prospero, la traición y el exilio) sería que Prospero tomara venganza, pero quién lee u observa la obra sin conocimiento previo de su trama verá durante su desarrollo, también, un desarrollo del carácter de Prospero. Esto termina subvirtiendo el tenor trágico que pareciera tomar la obra durante los primeros actos, pero al mudarse el carácter de Prospero, este utiliza su rol de artífice para redirigir el curso de la acción hacia el cierre utópico que el romance demanda. Aun así, la posibilidad de la venganza y del uso de la fuerza contra la comitiva real está presente durante al menos los tres primeros actos de la obra.

Kiernan Ryan indica, así:

The utopian impulse gets a rougher ride in *The Tempest* than in the other romances, because the plausibility of that impulse is more severely contested from the start by a less sanguine assessment of its viability. (43)

Al mismo tiempo en que Prospero es el artífice del romance en la obra, es también quien polariza los valores del género mediante sus acciones. Su rol como el detonante del carácter utópico de la obra está contrapuesto al control cuasi absoluto que ejerce sobre los otros personajes y sus acciones, pero, al mismo tiempo, estos se complementan entre sí. Ryan arguye que este carácter bifronte se concentra especialmente en Prospero, pero que podemos extenderlo a la obra en general y al discurso utópico en particular:

(...) Throughout the play, inextricably entwined with its telescoped utopian vision, there is ample evidence of its thralldom to the very forms of oppression it is striving to escape. (...) This blank contradiction between hierarchy and community, between authority and liberty, is focused throughout *The Tempest* in the figure of Prospero himself. (43-44)

Ryan alude especialmente al discurso de Gonzalo sobre su propia utopía, y el cómo los otros personajes se burlan de que en su utopía él siga posicionándose como el soberano que domina todo. Tal como mencionamos anteriormente, es en este pequeño fragmento discursivo en que encontramos la alusión más directa y explícita al *topos* de la utopía.

GONZALO. Had I plantation of this isle, my lord,—  
And were the king on't, what would I do?  
I' the commonwealth I would by contraries  
Execute all things; for no kind of traffic  
Would I admit; no name of magistrate;  
Letters should not be known; riches, poverty,  
And use of service, none; contract, succession,  
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none (II, 1)

Veremos que en esta pequeña caracterización de la utopía de Gonzalo encontramos los elementos que Viera presenta en su definición: el discurso especulativo, la falta de intervención divina y el grupo rígido de leyes. Este lugar común al que hace referencia Gonzalo era de pleno conocimiento en el contexto de producción de la obra, mas, al instalarse como el soberano absoluto derrota todo propósito de la sociedad ideal y atrae la burla de los otros personajes. Aplicaremos aquí una noción que Ryan utiliza en referencia a la dinámica entre Prospero y Caliban, Trinculo y Stephano:

The Tempest obliges us to wrestle with the fact that the means of emancipation from our narratives of oppression are contaminated by the forms of power and perception which they are meant to dismantle. (42)

Así, la posibilidad que plantea Gonzalo en torno a la formación de una sociedad utópica siempre estará sujeta a las formas en las que aquel concibe una sociedad “normal”. Como señalaba Ryan anteriormente, son estos elementos de la obra los que le dan una dificultad mayor al tratamiento de la utopía, en comparación a los otros romances. *The Tempest* pareciera intentar plantear, a momentos, una suerte de utopía “más cercana a la realidad” que aquellas que se pensaban en la literatura de ese género, aun cuando esta caracterización sea claramente oximorónica.

La figura de Gonzalo también dificulta la comprensión del tratamiento de este *topos*. A lo largo de la obra se presenta a este personaje como un anciano sabio y justo, destacando que su avanzada edad le otorga un criterio moral superior, similar a lo que hemos mencionado sobre Prospero<sup>4</sup>. Sin embargo, en el momento en que plantea sus ideas en torno al gobierno utópico de la isla, se vuelve el objeto de burla de dos personajes como Sebastian y Antonio que, además, son ampliamente caracterizados como los más moralmente corruptos de la comitiva. Si la función de este pequeño diálogo es presentar la utopía de Gonzalo como esencialmente viciada, entonces se comprueba a cabalidad la tesis de Ryan, quien sostiene que este *topos* se presenta con mayor dificultad en *The Tempest* que en los otros romances. Por otro lado, si la función de este diálogo es mostrarnos las falencias de carácter de Sebastian y Antonio, entonces la figura de Gonzalo y su caracterización

---

<sup>4</sup> En el caso de aquel, su criterio superior está derivado en mayor parte del estudio que de la experiencia o el carácter.

discursiva estaría disminuida a poco más que un mero contraste moral entre Prospero y sus enemigos.

Nos inclinamos, entonces, por elegir un tercer camino que intente aunar ambas posibilidades. Gonzalo es efectivamente un personaje sabio y que funciona como compás moral de la comitiva real, pero que aun así tiene falencias de carácter y una sabiduría limitada por los cánones de su tiempo, como todo ser humano. Sebastian y Antonio son efectivamente los personajes más “bajos” en términos morales, de hecho, algunos autores opinan que su reforma es más una esperanza que un hecho que se comprueba en el texto mismo de la obra. Así, este episodio es una muestra más de su falencia moral, pues se atreven a cuestionar y hacer burla de la figura más justa y sabia de la comitiva. Aún así, la crítica que plantean es válida y acertada y podría significar que su intervención juega el doble rol que ya hemos mencionado. Esta crítica podría verse, además, como una posición autoral o epocal en torno a la utopía y, como es propio de ese *topos*, su carácter inconseguible y soñador.

Para desarrollar de mejor manera estos preceptos en torno a la utopía, ahora centraremos nuestra atención en la fuente primaria de este *topos*: Thomas More y su *Utopía*.

El tratado de More está separado en dos libros: en el primero se nos relata el encuentro entre el Thomas More ficcional y un hombre de letras llamado Raphael Hythloday. Este último describe brevemente su viaje junto a la comitiva de Americo Vesputio y su estadía en la isla de Utopía antes de pasar a un largo diálogo entre los sabios sobre el estado de Europa, y en particular Inglaterra, y los vicios que aquejaban a aquellas naciones. Gran parte de este segmento toma la estructura de un *speculum princeps*, esto es, un tipo de tratado muy popular en el Renacimiento que buscaba aconsejar a los reyes y príncipes sobre el gobierno y la administración del Estado. Luego, obtenemos atisbos breves de las ideas que presentará el autor a través del diálogo con Raphael. Por ejemplo, la voz autoral semi-ficcional asevera que nos contará principalmente acerca de aquello que sería beneficioso tomar en cuenta y aplicarlo a nuestra sociedad:

(...) chiefly such things as shall be profitable to be known, as in special be those decrees and ordinances that he marked to be well and wisely provided and enacted among such peoples as do live together in a civil policy and good order. (14)

Hacia el final del primer libro, Raphael reflexiona acerca de relatar su estadía en Utopía y de cómo este intento puede ser en vano, pues su manera de vivir es tan diametralmente distinta a la nuestra:

If so be that I should speak those things that Plato feigneth in his weal-public, or that the Utopians do in theirs, these things, though they were (as they are indeed) better, yet they might seem spoken out of place. Forasmuch as here amongst us, every man hath his possessions several to himself, and there all things be common. (42)

Luego agrega:

where possessions be private, where money beareth all the stroke, it is hard and almost impossible that there the weal-public may justly be governed and prosperously flourish. (44)

Pasando al segundo libro, vemos que se empieza a describir de manera más plena el territorio y el pueblo de Utopía. Para comenzar, se nos describe cómo la isla es prácticamente inaccesible para quien no conoce las vías de entrada utilizadas por sus habitantes:

The channels be known only to themselves. And therefore it seldom chanceth that any stranger unless be he guided by an Utopian, can come into this haven. (49)

Notaremos que esto corresponde al primero de los elementos que Viera enumeraba como constituyente del género literario utópico. Aunque no podemos relacionar esto de manera directa al discurso de Gonzalo, podemos asumir a partir de la caracterización que se da de la isla de *The Tempest* que esta no es muy accesible y que nadie ha intentado asentarse en ella antes de Sycorax, probablemente por su carácter recóndito.

Luego, la narración de Raphael indica:

There be in the island fifty-four large and fair cities, or shire towns, agreeing all together in one tongue, in like manners, institutions, and laws. (50)

Este carácter homogéneo de la isla de Utopía responde a otra de las características que señalaba Viera, a saber, un conjunto de leyes y costumbres rígidas que gobiernan esta sociedad y que eliminan toda posibilidad de corrupción al controlar el comportamiento de sus habitantes. Esto lo vemos reforzado más adelante cuando se nos describen los magistrados y la forma de organización política de Utopía:

It is death to have any consultation for the commonwealth out of the council or the place of the common election. This statute, they say, was made to the intent that the prince and Tranibores might not easily conspire together to oppress the people by tyranny, and to change the state of the weal-public. (56)

Aquí, además, encontramos un contraste con la utopía descrita por Gonzalo, quien establecía que no existiría en su *commonwealth* “no name of magistrate”. Estas “falencias” que encontramos al contrastar el discurso de Gonzalo con la obra primaria de la que bebe nos dan cuenta de cómo su discurso toma esta tradición literaria y a la vez la trunca para los efectos que ya mencionamos anteriormente.

La otra fuente contemporánea que alimenta de manera importante la obra son los *Essays*<sup>5</sup> de Montaigne. Publicados originalmente en 1580 (con revisiones en 1588 y en 1595), estos textos son considerados los fundadores de la tradición literaria del ensayo y lidian con diversas temáticas: desde la política, la filosofía y la naturaleza del ser humano hasta otras más triviales como la entrega de cartas y el uso de la ropa.

Montaigne enmarca esta colección de ensayos como una descripción de su interioridad como persona particular, sin ánimos de grandilocuencia:

Here I want to be seen in my simple, natural, everyday fashion, without striving or artifice: for it is my own self that I am painting. Here, drawn from life, you will read of my defects

---

<sup>5</sup> Citaremos el título en inglés a razón de la edición que hemos utilizado.

and my native form so far as respect for social convention allows: for had I found myself among those peoples who are said still to live under the sweet liberty of Nature's primal laws, I can assure you that I would most willingly have portrayed myself whole, and wholly naked.

Sin embargo, este ejercicio de introspección que realiza el autor y la variedad temática que aborda finalmente desafían este propósito y nos proveen de reflexiones mucho más profundas y amplias que influyeron notablemente en la filosofía como disciplina y en numerosos autores contemporáneos y posteriores de diversas disciplinas.

El ensayo *Of Cannibals* es destacado por múltiples autores<sup>6</sup> como una influencia mayor en el desarrollo de *The Tempest*, en particular, por el desarrollo discursivo de Gonzalo y por la caracterización de Calibán (cuyo nombre podría ser una corrupción de “cannibal”). La autora Alice Harmon nos advierte, sin embargo, que:

Those who have attempted to show that Shakespeare's borrowing from Montaigne was extensive have failed to take sufficient account of the wide currency in the Renaissance of ideas common to the two writers. (989)

Entonces, aunque podemos reconocer una influencia significativa de Montaigne en las obras de Shakespeare, es necesario diferenciar el influjo de las fuentes contemporáneas y aquel uso de *loci communes* clásicos que permean el trabajo intelectual del Renacimiento.

Siguiendo a A.H. Upham y a Harmon destacaremos brevemente como se relaciona el parlamento de Gonzalo, que ya hemos citado anteriormente, con el pasaje del ensayo de Montaigne que reza<sup>7</sup>:

I would tell Plato that those people have no trade of any kind, no acquaintance with writing, no knowledge of numbers, no terms for governor or political superior, no practice of subordination or of riches or poverty, no contracts, no inheritances, no divided estates, no

---

<sup>6</sup> Edward Capell, G. F. Stedefeld, J.M. Robertson, G.C. Taylor, Alice Harmon.

<sup>7</sup> Los autores refieren a la edición de los *Essays* que Shakespeare habría utilizado: la de 1603 a cargo de John Florio. En razón de la consistencia, nosotros referiremos a la edición utilizada durante esta investigación.



occupation but leisure, no concern for kinship – except such as is common to them all – no clothing, no agriculture, no metals, no use of wine or corn.

Upham, luego de citar este pasaje, destaca que:

The works of the two men offer no other parallel so nearly perfect as this. Parallelism of thought is of course frequent, but usually occurs when one of Shakespeare's characters is uttering some of the commonplaces about death and Stoicism, or the mysterious and unsatisfactory nature of life. Only occasionally is there a resemblance of phraseology so striking as to catch one's attention. (283)

Este ejemplo es particular en cuanto, según destaca Harmon, no se pueden establecer relaciones de préstamo extensivas entre Shakespeare y Montaigne (1008), salvo en lo que a este discurso se refiere. En ese sentido, la comunicación que toma lugar entre ambos autores es una forma mucho más compleja de influencia discursiva que un mero préstamo.

En esta línea, podemos revisar brevemente la caracterización que se hace de Caliban en la obra. Aunque las interpretaciones que se han hecho de este personaje a través de los siglos son numerosas y variadas, hay un consenso generalizado de que su rol dentro de la obra es enmarcado de manera negativa, se le describe como “poisonous slave, got by the devil himself”, “hag-seed” o “A freckled whelp hagborn—not honour'd with, a human shape”. (I, 2)

Caracterizaciones como éstas nos llegan principalmente por boca de Próspero y Miranda, lo que nos indica que sus apreciaciones sobre aquel están informadas por la relación jerárquica que mantienen, y, por lo tanto, limitan la búsqueda de aspectos positivos en el carácter de Calibán.

Si comparamos estos elementos con la descripción que hace Montaigne de sus “caníbales” notaremos inmediatamente que este hace un elogio bastante notorio de los modos de vida y las costumbres de esos pueblos, incluso defiende brevemente su tradición de consumir la carne de los prisioneros de guerra, lo que se aleja en demasía de la descripción que se hace del “caníbal” de *The Tempest*. Podemos concluir, entonces, que el ejercicio dramático de Shakespeare, y la relación que establece con sus fuentes contemporáneas, se interesa más por la recuperación y recontextualización de ciertos elementos discursivos, históricos y culturales que por el préstamo

directo. Incluso el discurso de Gonzalo, que es el ejemplo más claro de préstamo directo en tanto a su formulación del gobierno utópico, se encuentra recontextualizado en la obra como un objeto de burla y de ironía más que como un simple elogio a la idea de la mancomunidad utópica.

Estos ejercicios que hemos revisado son representativos de la relación que establece la obra con sus fuentes contemporáneas, en tanto las toma para evocar un discurso particular que sería reconocible para los espectadores y a la vez las pone en jaque para cuestionar los preceptos que buscaban proponer.

En esta misma línea, nos abocaremos a revisar como esta relación se da, ahora, entre *The Tempest* y la obra contemporánea que nos ocupa en esta investigación, *Clipperton*.

### III. *Clipperton* y el ejercicio de la apropiación

La autora inglesa Julie Sanders define el ejercicio de la apropiación en contraste con el de adaptación, estableciendo que:

An adaptation signals a relationship with an informing sourcetext (*sic*) or original (...) a specific version, albeit achieved in alternative temporal and generic modes, of that seminal cultural text. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. (26)

A lo largo de su texto, Sanders desarrolla esta primera definición y sostiene que al reelaborar un texto fuente encontramos dos caminos: mientras la adaptación depende de una aproximación entre las distintas formas genéricas, la apropiación repiensa los elementos del original en sus propios términos. (28) Además, la autora distingue entre dos tipos de apropiación: el texto incrustado o imbricado y la apropiación sostenida.

El primer tipo está próximo a la adaptación, pero refiere a textos que pueden existir de manera independiente de su fuente. La relación intertextual que establece con aquella puede, sin embargo, abrir la interpretación y el análisis a nuevos significados y aplicaciones. Luego, la presencia de este texto fuente es explícita y, muchas veces, evidente para cualquier espectador o receptor. (32)

El segundo tipo es más sutil y, nos advierte la autora, suele oscurecer la relación con su texto fuente a tal punto que el ejercicio puede conllevar problemas de autoría, propiedad intelectual o citación adecuada. Para ilustrar esto, utiliza como ejemplo una polémica de finales de los años 90 en que el autor Graham Swift, ganador del Booker Prize, fue acusado de plagiar la novela *As I Lay Dying* de William Faulkner. La autora cuestiona al respecto:

What is both interesting and troubling in the case of *Last Orders* and the ‘homage’ to Faulkner is that what in studies of Shakespeare might be termed an examination of sources or creative borrowings, citing allusions to or redeployments of Ovid, Plutarch, Thomas Lodge, the Roman comedies and so on, becomes in the case of a modern novel a reductive discussion of plagiarism and ‘inauthenticity’. (34)

Luego, cuestiona cómo desde la crítica pareciera devaluarse la novela de Swift en tanto no es “original”, lo que es, según su posición, “an unsustainable argument in the context of a postmodern culture of borrowings and *bricolage*.” (34) Este ejemplo busca llevarnos a una reflexión en torno a los ejercicios de intertextualidad, que por lo demás son intrínsecos a los trabajos de ficción y, en particular, a la literatura. Sanders plantea una importante pregunta: ¿es necesario que un creador de ficción reconozca de manera explícita el carácter intertextual y alusivo de su obra?

Elaborando sobre esto, la autora nos acerca a las nociones de intertextualidad de Genette, que ya había utilizado con anterioridad al definir adaptación:

If we adhere to some of Genette’s theories of palimpsestuous writing discussed in the previous chapter, surely part of the pleasure of response for the reader consists in tracing those relationships for themselves. Without wishing to reduce the act of reading to a game of ‘spot the appropriation’ it is surely important to acknowledge that to tie an adaptive and appropriative text to one sole intertext may in fact close down the opportunity to read it in relationship with others.

Inevitablemente vemos una relación entre las nociones que plantea Sanders en torno a esta *apropiación sostenida* y aquello que revisamos en el capítulo anterior sobre la relación entre Shakespeare y sus fuentes contemporáneas. En aquel caso, vimos como la crítica solía hablar de una suerte de “deuda” que Shakespeare mantenía, en particular, con Montaigne, aun cuando, como ya sentenciamos, ambos utilizaban *loci communes* que eran extremadamente conocidos y utilizados por numerosos autores de la época, sin necesidad de reconocer explícitamente que había

un préstamo desde otra fuente<sup>8</sup>. Estas ideas nos ayudan a dilucidar, adicionalmente, cómo han cambiado las concepciones en torno a la autoría desde el Renacimiento hasta la actualidad. Mientras en aquel tiempo se entendía el conocimiento de una manera mucho menos particularizada, quizás no colectiva, pero sí colaborativa, en la actualidad estamos más centrados en la originalidad y en aquello que cada autor provee como persona particular.

Cerraremos estas reflexiones en torno a la apropiación con las palabras de Sanders:

(...) We need to view literary adaptation and appropriation from this more positive vantage point, seeing it as creating new cultural and aesthetic possibilities that stand alongside the texts which have inspired them, enriching rather than ‘robbing’ them. (41)

Para apoyar las nociones en torno a la apropiación que plantea la autora, retomaremos los planteamientos de Genette sobre el intertexto presentes en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. El propósito central del autor francés con esta obra es caracterizar lo que él llama *transtextualidad*, esto es, en sus propios términos: “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. (9-10) Luego diferencia entre cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.

Para esta investigación nos interesa particularmente lo que Genette llama intertextualidad y que define, de manera restrictiva, como: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (10) Aunque el autor no profundiza la noción anterior más allá de proveer dos subtipos de intertextualidad<sup>9</sup>, utilizaremos su formulación como definición de trabajo y como el eje rector que nos permita abrir teóricamente el análisis y la interpretación de la obra que nos interesa a las definiciones de Sanders presentadas anteriormente.

---

<sup>8</sup> Reconocemos que esto se subvierte, sin embargo, cuando se citan de manera clara las autoridades de la época clásica (Séneca, Cicerón, etc.) con el objetivo de darle un sustento intelectual a lo que el autor estuviera exponiendo.

<sup>9</sup> Categorías que, en razón de su carácter limitado, nos resistiremos a utilizar.

En lo que concierne a esta investigación, nos centraremos mayoritariamente en la apropiación de texto incrustado, el primer tipo que define Sanders, aunque reconocemos y referiremos brevemente a los elementos de la apropiación sostenida que podemos encontrar en la obra que nos ocupa: *Clipperton* de David Olguín.

David Olguín (1963-) es un dramaturgo, director de teatro, ensayista y editor que ha destacado en la escena teatral mexicana con obras de corte histórico que ponen en jaque la dicotomía tradición-novedad. El autor mismo comenta acerca de su acervo dramático que: “Mis textos son resultado intrínseco de habitar la escena y mi visión escénica está profundamente ligada a mi ambición dramaturgica.” (*Instantánea: 7 preguntas sobre teatro en estos tiempos que corren*). El autor nos provee de atisbos de su poética teatral y del estado de cosas en la dramaturgia y la práctica teatral en su prólogo para el libro *Un siglo de teatro en México*: “En todo caso, lo cierto es que el archipiélago teatral mexicano ofrece poéticas disímbolas, voces en contrapunto y fragmentación”.

(8)

Esta relación de contrapunto se ve reflejada, también, en el tratamiento que le da el dramaturgo al tema de *Clipperton*, donde se utiliza un episodio histórico reelaborado para contrastar con el contexto de producción de la obra. Además, podemos encontrar la presencia de este elemento fragmentario en la construcción discursiva de la obra, pues mezcla y yuxtapone sustratos textuales en un ejercicio que podríamos calificar como de fragua, de palimpsesto o de *collage*. Profundizaremos en estas nociones en el análisis de la obra.

Asimismo, el autor nos habla de un tiempo pasado en que, en razón de la unidad nacional, se buscaba instaurar una “manera mexicana de hacer dirección, dramaturgia y hasta escenografía” que fue defendida por aquellos que eran “verticales como el sistema político en su mayor parte del siglo”. (9) El autor pareciera identificarse con lo que denomina el “teatro de arte”, una escena mexicana de una generación posterior, que se ha abierto a “la pluralidad de discursos, personalidades y públicos”. Sin embargo, destaca que

El eje vertical conserva, patrimonio de políticos más que de artistas, un amplio margen de control sobre los fondos de producción; pero el teatro de arte ha demostrado, a lo largo de su historia, que las ideas y el discurso artístico son más poderosos que la inversión económica. (9)

Asimismo, ofrece un contrapunto al surgimiento de esta multiplicidad de voces en la escena mexicana y señala que:

A causa de la fragmentación creciente de las últimas décadas, pareciéramos tener una enorme dificultad para generar textos que revisen, de manera totalizadora, nuestro arte teatral. La historia del oficio también está fragmentada. (9)

Esta última noción sobre la historia del oficio se ubica al centro no sólo de este libro, sino que también del quehacer teatral de Olguín en su conjunto. Señala luego:

*Un siglo de teatro en México* da un panorama totalizador de las rutas que nuestra escena recorrió al cabalgar del siglo XIX hacia el XX, y al volar del XX al XXI. Mira desde nuestro presente y, al ir hacia atrás, establece recuerdos del porvenir, e idas y vueltas hacia el futuro, aun con el riesgo de la reiteración, pues el cambio de perspectiva complementa y da la ocasión para disentir o matizar, desde otros puntos de vista, los temas de estudio. (10)

Es inevitable no relacionar estas ideas que el autor ha planteado para referirse a la generalidad del teatro en México con la dicotomía que establecía como central a su poética: la de tradición-novedad. Además, vemos que este carácter revisorio, rectificatorio y reinterpretativo del pasado permea tanto la crítica teatral como el ejercicio de la dramaturgia.

Habiendo revisado la configuración que el autor mismo hace de su poética y seleccionado los elementos que nos ayudarán de mejor manera a realizar el propósito de esta investigación, pasaremos a analizar de manera pormenorizada la obra *Clipperton*.

En 1906 una guarnición militar mexicana se instaló en la Isla Clipperton (también conocida como Isla de la Pasión) con el objetivo de tomar posesión de ésta en medio del conflicto internacional por su soberanía. El capitán Ramón Arnaud Vignon, mexicano de ascendencia francesa, se instaló como gobernador de la isla. En 1914, luego de que estallara la Revolución Mexicana, el barco destinado a llevar provisiones a la isla fue hundido en una batalla naval con los revolucionarios y el resto del mundo perdió interés en rescatar a una guarnición huertista de una isla sin importancia. Posteriormente, cuando un barco de la armada estadounidense, que estaba en búsqueda de unos compatriotas que naufragaron en la isla, intentó rescatar a los sobrevivientes que quedaban, el capitán Arnaud ordenó que se permaneciera en la isla a razón de que tenían provisiones suficientes para sobrevivir por meses. Supuestamente, la razón que motivaba su orden era defender la soberanía mexicana en la isla y cumplir con el deber que les había encargado su nación, pero, se dice, que el abandono de la isla podía ser visto por sus superiores como deserción. Muchos de los que quedaban empezaron a morir de escorbuto o malnutrición, mientras esperaban la llegada del barco que nunca ocurrió. Ya que la única fuente de vitamina C que había en la isla, unos árboles de cocos plantados por la Pacific Island Company, estaban reservados para los niños y las mujeres, los hombres de Arnaud comenzaron a sufrir de delirios y a desvariar. En 1916, el capitán y sus hombres murieron a bordo de una canoa en un intento fallido de alcanzar un buque que pasaba frente a la isla.

Luego, el guardián del faro, Victoriano Álvarez, al ser el único hombre que quedaba, junto a 15 mujeres y niño, se autoproclamó “rey” de la isla y comenzó una ola de violaciones de asesinatos antes de ser asesinado por Tirza Rendón y Alicia Rovira, la esposa del capitán Arnaud. Las 4 mujeres y 7 niños que quedaban fueron rescatados el 18 de julio de 1917 por el USS Yorktown.<sup>10</sup>

Es a partir de este hecho histórico que David Olguín construye su obra Clipperton, aunque, consideramos que su intención autorial dista de hacer una revisión pormenorizada de los hechos históricos concretos y, más bien, busca utilizarlos como una plantilla sobre la que construir la estructura de palimpsesto que es característica de esta obra.

---

<sup>10</sup> El texto de esta revisión histórica a sido derivado parcialmente del artículo de Wikipedia “Isla Clipperton”. Aquel artículo cita, entre otras fuentes, a la autora Maria Teresa Arnaud, nieta del capitán Arnaud.



Entenderemos este primer elemento a la luz de las definiciones que plantea el autor argentino Noé Jitrik en torno a la ficcionalización de la historia:

(...) la racionalidad histórica va a entrar a la novela como su fundamento mismo, no sólo como su nutriente, su atmósfera o su campo de representación; en otras palabras, la verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar. (...) Es claro que, a partir del mecanismo de la semejanza, la ficción satisface relaciones con la realidad, mediadas por la imaginación, mientras que la imagen puede desprenderse de la realidad. (12-13)

Aunque el autor se refiere sistemáticamente a la novela, entendemos que sus nociones son extensibles a los trabajos de ficción en general, por lo que podemos hacer uso de ellas para el tema que nos atañe. Queremos rescatar particularmente su idea de que la verdad histórica no es simplemente un telar de fondo sobre el que se imprime la ficción, sino que ambas configuran en conjunto un plano discursivo particular. En el caso de *Clipperton*, esta mezcla da lugar a lo que antes denominamos la plantilla para la construcción del palimpsesto. Olguín retoma el episodio histórico de la isla y lo ficcionaliza, esto es, selecciona y modifica elementos y personajes del referente histórico para alejarlo de lo estrictamente real y comprobable.

Jitrik establece luego:

La novela histórica, entonces, espacializa el tiempo de los hechos referidos pero trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa. (14)

Aquí el autor nos presenta un esfuerzo doble que encontramos en la ficción histórica: por un lado se busca distanciar el hecho histórico del discurso histórico, es decir, que no sea recibido netamente como un recuento objetivo de los hechos, sino como un elemento atemporal que no se vea limitado por la dimensión histórica y que pueda establecer un diálogo con el contexto de producción de la obra; por otro lado, se busca acercar el referente al momento presente por medio de imprimir en él elementos que sean reconocibles por el receptor contemporáneo. Adicionalmente, Jitrik concluye que:

(...) se diría que la mayor cercanía respecto de la ubicación temporal del referente retira algo de pesadez histórica, se produce una interacción de contextos que lo aligera; a la inversa, la mayor distancia acentúa la pesadez de lo histórico, lo cual implica paradójicamente menores posibilidades de transformación del referente. (68)

Así, es necesario encontrar un equilibrio a la hora de elegir un referente en la construcción de una ficción histórica: si es uno reciente, el receptor ya tendrá impresiones previas respecto a éste que inevitablemente se filtrarán en su interpretación de la obra y el “peso de la historia” será tan ligero que fallará parte del ejercicio de ficcionalización; en cambio, si es uno demasiado alejado el receptor tenderá a ver esta interpretación ficcionalizada como un recuento histórico arraigado en la realidad, perdiendo de vista el ejercicio de reelaboración y dificultando la creación de un referido realmente transformativo.

Desglosaremos, ahora, cómo los ejercicios de acercamiento y distanciamiento se presentan en *Clipperton*. El acercamiento es abstracto y elusivo a la definición, sin embargo, podemos establecer que se encuentra presente en la línea discursiva central de la obra, a partir del cuestionamiento que se hace de la identidad nacional mexicana a través de la historia y de cómo se presentan los vicios de la colonización, posicionando a los mexicanos tanto en el rol de colonizador como el de colonizado.

El ejercicio de distanciamiento está presente a lo largo de la obra y se va dilucidando, primeramente, a través de sutiles cambios que diferencian aquello que ocurre en la obra del hecho histórico y, luego, otorgándole un carácter ilusorio e intangible a la isla, atrayendo referentes de distintas épocas y latitudes que “atemporalizan” el desarrollo de la obra y le dan al receptor una perspectiva que va más allá de lo netamente objetivo.

En el desarrollo argumental de la obra vemos la reelaboración ya mencionada del episodio histórico que sirve como referente principal y que se despliega a través de dos actos, divididos en siete y nueve escenas respectivamente. El acontecer se sitúa entre 1914 y 1917, estando el capitán Ricard y su guarnición instalados como ‘colonos’ de la isla. La trama se inicia propiamente con el montaje de la primera escena de *The Tempest* a la manera de una *play-within-a-play* bufa e

interrumpida. Se nos cuenta, a través de los diálogos que sostienen los personajes, que esta puesta en escena está enmarcada en el proyecto que Ricard, quien se ha declarado gobernador de la isla, tiene para esta surgente república utópica. Después de un altercado entre Cardo (el teniente), Herr Schön (un empleado alemán de la Oceanic Phosphate Company) y Victoriano (un soldado raso mulato), Ricard decide encerrar a estos dos últimos por denigrar a la nación mexicana con sus dichos. Posteriormente, Ricard presenta formalmente su proyecto utópico a sus soldados a través de un discurso en el que cita *Ariel* de José Enrique Rodó. Cardo cuestiona la legitimidad de su discurso y duda del liderazgo del capitán, en tanto sus ansias utópicas parecen aplacar la necesidad imperiosa de sobrevivir que tienen en la inhóspita isla.

Victoriano es exiliado a la “isla de los huevos” junto a Margarito, un soldado homosexual, después de platicar acerca de sus proyectos para la isla, como instalar un teatro de zarzuelas y un burdel, se impone la naturaleza “salvaje” de Victoriano y termina asesinando a Margarito.

Hacia el segundo acto, la moral de la guarnición ha decaído, los recursos y la comida han disminuido y un ciclón ha arrasado con todo. Los que quedan se trasladan al faro, donde estaba encerrado Herr Schön, quien se mofa de la incapacidad de organización de los mexicanos. Pronto, aparece en la isla un barco estadounidense, el capitán les informa a Ricard y Schön que ha estallado la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial en Europa y les ofrece llevarlos de vuelta a Acapulco, pues no vendrán desde la armada mexicana a rescatarlos. Ricard se rehúsa a dejar la isla pero sí acepta unos pocos recursos para sobrevivir un tiempo más. El capitán tiene un sueño en el que se encuentra a Thomas More y a Viernes, el esclavo de Robinson Crusoe. Luego, alucina y pierde la esperanza tanto en su proyecto como en el rescate, trata con dureza a Altagracia y a su esposa y esta última decide alejarse junto a la carriola con los niños para protegerse de la locura de los soldados. Altagracia es herida en la pierna, que rápidamente se le infecta y le produce gran dolor. Cardo continúa escribiendo efusivamente su bitácora y sueña con Filoctetes, quien le entrega una hierba para la herida de Altagracia.

Ricard y los escasos soldados mueren en un intento de señalizar a un barco que presuntamente no existió. Victoriano reaparece y se declara a sí mismo rey de la isla, sometiendo a la comadrona Juancha, a Altagracia y a la Sra. Ricard a numerosas violaciones. Victoriano asesina a Juancha, y la Sra. Ricard sufre un aborto espontáneo. Después de un tiempo indeterminado, las dos mujeres

divisan un barco a la distancia y la Sra. Ricard decide asesinar a Victoriano. Aunque le pide ayuda a Altagracia, esta duda y finalmente lo lleva a cabo sola.

La obra cierra con las dos mujeres esperando ser rescatadas en la playa mientras se escuchan los gemidos de una ballena moribunda.

El primer indicio que encontramos del ejercicio de distanciamiento y acercamiento es al inicio de la obra. Incluir de entrada una obra de Shakespeare y un mecanismo que es típico de su dramaturgia no es coincidencia: nos revela inmediatamente cuál será el referente principal que encontraremos en esta obra receptora y da el puntapié inicial al distanciamiento entre esta pieza y su referente histórico principal. Esto, según señala el autor mexicano Rodrigo Johnson, es uno de los recursos preferidos de Olguín y de su dramaturgia:

Plays are written for the stage, taking into account production needs and the real situation of our stages and audiences. This is one of the main characteristics of David Olguin's work. His plays are alive; many of them he stages himself and, perhaps most importantly, the theater becomes one of the main characters in his plays. (113)

Luego, refiriéndose a otra obra de Olguín, señala:

Several of Olguin's obsessions are clearly visible in *International Airport*: reality as something questionable and unknown that has to be unraveled throughout the performance; (...) the theater as a way of pulling off blindfolds and opening eyes; (...) the mysteriousness of the scene that must be deciphered by the intelligence of the viewer who sees him/herself represented on the stage. (114)

La teatralidad se presenta en sus obras como una reflexión de la vida misma, de la condición del ser humano en el mundo y, además, como un recurso indispensable para dar cuenta de lo esencial que es la puesta en escena en una estrategia que permite distanciarse de la realidad y al mismo tiempo, pensarla. Como es el caso de la representación mencionada que permite distanciarse y mirar tanto el episodio histórico de Clipperton como la realidad mexicana actual.

Es interesante el hecho de que se presente esta *play-within-a-play* de manera bufa e interrumpida. Esto nos indica que esta “producción” de *The Tempest* está viciada y que los preceptos discursivos que encontrábamos en aquella, particularmente en torno a la utopía, se mostrarán de manera fallida en esta obra. Este último elemento es indicativo de las relaciones que establece *Clipperton* con el resto de sus fuentes, sobretodo aquellas que se utilizan de manera más sistemática como *The Tempest* y *Ariel* de Rodó, en tanto las presenta a través de la estructura de la obra misma y luego las subvierte durante el desarrollo de la trama.

Notaremos que en esta apropiación incrustada de *The Tempest*: se evocan algunos elementos como la tempestad titular, el diálogo entre el contramaestre y Gonzalo, la figura de Caliban y se citan constantemente líneas directamente desde la original, pero por otro lado vemos referencias a la isla Clipperton y a *El Demócrata* (un barco de la armada mexicana). Esta incrustación sirve como un prelude para el desarrollo y la estructura de *Clipperton* como obra: por un lado, vemos la mezcla indiscriminada que hace de referentes de distintos tiempos y latitudes (Rodó, Sófocles, Rubén Darío y las figuras de More y Viernes) y, por otro, presagia el destino que le aguarda a la guarnición en la isla y la supremacía de la que goza Victoriano, el *stand-in* por Calibán, hacia el final de esta.

Veremos, también, cómo *The Tempest* es retomada a lo largo de la obra al modo de la apropiación sostenida de Sanders. Junto a las citas y las alusiones más explícitas que se hacen a aquella, los elementos argumentales propios de *Clipperton* muchas veces reelaboran y distorsionan momentos de *The Tempest* sin aludir directamente a ellos. Entre estos tenemos el reinado despótico y caricaturesco que establece Victoriano hacia el final de la obra, que puede ser leído como una reelaboración del reinado bufo de Stephano, Trinculo y Caliban que encontramos en el original; la alusión al banquete que prepara Ariel en *The Tempest* en la ‘comida que cayó del cielo’ a propósito de los alimentos que deja el barco norteamericano; la música de la isla encantada que parodia la música que ejecuta Ariel en Shakespeare; la identificación parcial que podemos hacer entre personajes de ambas obras: Victoriano designa a Altagracia como su consorte y pretende “poblar la isla de toda suerte de zambos y mulatas” (I, 6) espejeando las intenciones que Caliban tiene para Miranda; Ricard busca manejar el devenir de su proyecto tal como Prospero hacía en *The Tempest* e intenta encarnar el espíritu del Ariel de Rodó; Cardo intenta ejecutar los proyectos de Ricard tal como Ariel lo hace con Prospero.

Retomando la sucesión argumental. La interrupción del montaje de *The Tempest* llevada a cabo por la guarnición mexicana es ironizada y explicada por Herr Schön como el fracaso del proyecto utópico del comandante Ricard:

SCHÖN. Bravo, viva México... Yo se lo advertí, teniente. Es lo mismo de siempre: raza de incapaces, inútiles, bárbaros, ni siquiera pueden divertirse sanamente y pasar un buen rato. Y así quieren quedarse con Clipperton... (I, 2)

Este parlamento instala desde el principio dos de los ejes temáticos que elaborará la obra: la colonización y el problema de la identidad mexicana. En este caso, el personaje alemán agrupa a todos los personajes mexicanos junto a Victoriano y los define en su conjunto como una raza de salvajes. La ironía se presenta, entonces, porque Victoriano es tratado a su vez por los personajes mexicanos como un sujeto inhumano, como un otro, y definido desde numerosos estereotipos negativos sobre las personas de ascendencia africana. Este último elemento se ve expresado, sobre todo, en el tipo de lenguaje que usa Victoriano de manera característica y en su actuar “instintivo”, o, como se señala desde el listado de personajes, que “vive de la cintura para abajo”. En esta línea, la equivalencia que se hace entre Caliban y Victoriano también atrae el campo semántico de la colonización y la otredad que ya estaba presente en *The Tempest*, según han señalado algunos críticos<sup>11</sup>. Elementos que han sido, además, retomados reiteradas veces por las reescrituras latinoamericanas de esa obra, de las cuales Olgún conocía, al menos, la de Aimé Césaire.

Las circunstancias previamente mencionadas posicionan la identidad mexicana entre la espada y la pared, los mexicanos son vistos como salvajes y bárbaros por los europeos, en este caso un alemán; pero buscan acercarse, de manera fútil, a la cultura de los europeos y marginan socialmente a aquellos grupos de los que quieren distanciarse.

Es curioso, luego, cómo se subvierten estas relaciones de poder: Herr Schön es encerrado en el faro por desafiar la autoridad mexicana y sus leyes, Victoriano sobrevive a los mexicanos que previamente lo habían exiliado y condenado a la muerte por inanición y, además, al retornar se corona rey de la isla. Es finalmente la Sra. Ricard, después de soportar las numerosas violaciones

---

<sup>11</sup> Skura, Willis, Griffiths, etc.

sexuales a las que Victoriano la somete, quien salva a lo poco que queda de la guarnición al asesinarlo.

En la escena siguiente, titulada *La Prosperidad*, se despliega por primera vez de manera explícita el carácter arielista y utópico del proyecto de Ricard y la importancia que tiene la defensa de la identidad mexicana y de la soberanía de su nación:

RICARD. La comunidad internacional será violenta hasta que el mundo entero sea democrático y cada país respete el territorio ajeno. Por eso estamos aquí: impedir que esta isla pase a manos de Francia es nuestro mandato. México ha perdido 2.500 kilómetros cuadrados de territorio, ¡no cederemos un centímetro más! (...) La Isla Clipperton, también llamada de la Pasión, ha muerto. Hoy renace con el nombre que la conocieron los héroes que nos dieron patria: Médanos, la isla de Ariel, la única Atenas de América. (*Saca un libro y lee una página.*) Con el maestro José Enrique Rodó, me atrevo a decirlos: “Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el espíritu de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y torpeza, con el cincel perseverante de la vida”. Que ese ángel guíe nuestros actos. ¡Viva el destacamento que resguarda Médanos! ¡Vivan los nuevos hombres y mujeres de México! (I, 3)

El ensayo *Ariel* del autor José Enrique Rodó es, junto a *The Tempest*, uno de los referentes que denominaremos “mayores”. Se cita textualmente a lo largo de la obra y es, a través del proyecto de Ricard, el configurador del conflicto principal de esta. En este ensayo, el autor uruguayo proponía que el devenir de Latinoamérica dependía de que la juventud se alejara del utilitarismo y materialismo propio de EE. UU. y rescatara las ideas estéticas de la Antigüedad Clásica con el objetivo de enaltecer el espíritu, la belleza y la intelectualidad de las naciones latinoamericanas. Alrededor de este propósito, se erige a Ariel y Calibán como dos figuras dicotómicas que representan naturalezas opuestas del ser humano, tal como cita Ricard en la obra:

Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, —el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida. (8)

En la obra se erigen dos visiones muy parciales en torno a estos preceptos, sintetizadas en la imagen del teatro que tienen los dos “gobernantes” de la isla. Mientras Ricard concibe el teatro como un ejercicio intelectual de reflexión y enaltecimiento del espíritu humano, propio de las mejores civilizaciones democráticas, Victoriano lo ve como satisfacción inmediata de los apetitos. Así Ricard, promoverá su proyecto utópico siguiendo el ideal griego de “equilibrio entre lo real e ideal”. Victoriano por su parte, en su exilio imagina su posesión y negocio de la isla como “industria del espectáculo y del entretenimiento. ¡Libertad, lo que esta isla necesita! No seres desterrados sino cimarrones, todo un poder dentro del poder” (I, 6). Asimismo, cuando ya se ha investido como rey de la isla reniega de la “Atenas de América” de Ricard y sus ideas arielistas, implantando un espectáculo grotesco. En sus propias palabras “En esta isla volverá Roma a escena o el teatro no será” (II, 9).

Es evidente, así, que en el proyecto *arielista* de Ricard personajes como Victoriano y Margarito, el “soldado afeminado”, son una amenaza en tanto se les caracteriza por ser poco racionales, instintivos o “amantes de las vías alternas”:

CARDO. Sí, pero a usted lo asaltan tentaciones autoritarias: ¡el negro y el joto all destierro!

RICARD. ¿Hay que tolerarlos?

CARDO. Por lo menos no dispararles.

RICARD. ¿Y luego?

CARDO. Asegún. A Margarito, respeto; y al negro, castigo.

RICARD. Son puro instinto... (I, 4)



Ricard parece ser firme en sacar todo aquello que es indeseable para su proyecto racional. El que establezca su domicilio intelectual tan cercanamente del ideal europeo es señalado por Cardo al decir que “ése es un miedo muy francés”.

El personaje de Cardo es configurado como una suerte de Ariel: es el ejecutor de los proyectos de Ricard y se posiciona de manera ambigua frente al proyecto de Ricard y su acercamiento tan idealizado al establecimiento de una república utópica. Aun cuando parece compartir su gusto por el acervo intelectual del proyecto, su pragmatismo le impide posicionarse completamente a favor de este:

CARDO. Con todo respeto, capitán, pero es una locura...

RICARD. Que tú escribiste en su mayor parte...

CARDO. No con esa intención tan...

RICARD. Dilo

CARDO. Literal

RICARD. Giros de lenguaje, ficción política, demagogia pues... o sea, lo de siempre: mentiras. (I, 4)

Estos últimos elementos que hemos presentado forman parte del ejercicio de acercamiento que caracteriza a la ficción histórica, como ya definimos. La manera en que se presenta a Victoriano y Margarito busca apelar a la conciencia de los receptores contemporáneos, no solamente mostrar una suerte de archivo en torno al racismo y a la homofobia de principios del siglo XX. Es interesante, en esa línea, como Cardo es ligeramente más progresista en tanto trata a Margarito con dignidad, pero sigue excluyendo a Victoriano. Aquí el autor plantea un dilema en torno a cómo a Margarito se le acepta por ser un personaje cultural y étnicamente mexicano; mientras Victoriano, aunque nacido en México, es relegado por su identidad étnica y cultural. En ese sentido, Victoriano es una amenaza para el proyecto de Ricard no sólo por ser el “Calibán” del que deben deshacerse en camino al *arielismo*, sino que también por representar una forma de la identidad mexicana que no se acerca al ideal europeo que buscan. Su estado como mulato, esto es, como hijo de una persona blanca y una negra, lo pone en una posición desaventajada socialmente dentro de la sociedad de aquel tiempo, de ahí que los otros personajes resalten su naturaleza animalesca y lujuriosa. La

sexta escena del primer acto, *Islas de los huevos*, es uno de los ejemplos más claros de este carácter “salvaje” que posee Victoriano:

VICTORIANO. El chuchumbé del negro se quiere curar. Es mitad caimán y mitad sapo, mitad gorila y mitad cerdo. Hierve y palpita, burbujas y regorgoteos le suben la piel: cascabeles, tambores y tamboriles marugas, erikundis, rayos y maracas, ay cómo le hierve la maraca, la maraca que busca su güiro y sueña con pitos que frotan botijas y tamboras y bombos ayyy... (I, 6)

Es destacable el cómo en esta escena Victoriano parece transitar entre dos modos de habla y dos “personalidades”, lo que podemos leer como un indicio de su herencia mestiza. Cuando se enfatiza su carácter salvaje y lujurioso sus parlamentos se llena de términos africanos o creoles, mientras que cuando saca a relucir su lado ingenioso, su habla se asemeja bastante a la del resto de personajes mexicanos:

VICTORIANO. A saber. Nunca habló castilla. Llegó a Veracruz con un tal conde de Lorencez. Tropa francesa. Él era caníbal de Sudán, pero vio a los zacapoaxtlas y de aluego se espantó. “Patás pa’ que las quiero” y mi apá corrió hasta Colima, donde regó la semilla por doquier. De ese tronco viene la astilla prieta de Cuyutlán, tallador de faraones y catador de aguardientes, socorridos de las bonitas y despreciado de las feas, el único y perínclito Vic, el negro. ¡Yamba-o! (I, 6)

VICTORIANO. Margarito, carroña de la isla de los tres güevos, no le digas “no” a tu señor. No contradigas al negro que se le ponen los ojos de vidrio; al negro que no baila fandango, al negro que tan sólo baila marimba y rumba, batuque y bomba. (I, 6)

Estos parlamentos pueden ser leídos, además, como un intento de enfatizar que Victoriano no es sólo la visión estereotipada que tienen los otros personajes de un “negro”, aun cuando se autoidentifica con el término, sino que tiene ambiciones y ansias que van más allá de lo que su naturaleza “salvaje” podría hacer creer. La elaboración que se ha hecho de su carácter en estas primeras escenas se subvierte, sin embargo, cuando retorna hacia el final de la obra habiendo,

aparentemente, retrocedido a un estado primordial en que sólo queda su ánimo lujurioso y su gusto por el teatro, pero sólo como el conducente al vicio y a la orgía.

La caracterización que hace Olguín de Victoriano no busca mostrarnos una posición autorial con respecto a las personas afrodescendientes, sino que busca hablarle al público contemporáneo y hacerlo cuestionarse sus ideas en torno a las diferencias étnicas y al racismo.

Asimismo, es curioso como Cardo, al igual que Schön, cuestiona la autenticidad de la identidad mexicana de Ricard, y pareciera posicionarse entremedio de Ariel y Calibán, dejando de lado tanto lo europeo como lo indígena y abrazando lo que genuinamente nació de ese mestizaje cultural. En ese sentido Cardo se establece como el personaje que canaliza de mejor manera el ideal rodoniano de Ariel, mientras Ricard falla a causa de su idealismo. Asimismo, pensando estas resonancias que se dan entre la equivalencia de personajes y las ideas de Rodó, es curioso cómo ni Ariel, ni Prospero, ni Caliban sobreviven en esta obra. Podemos leer esto como un rechazo autorial de estas categorías tan definidas y una actitud escéptica en torno a encontrar un método “correcto” de construir el futuro mexicano (y por consiguiente, latinoamericano).

Vemos que, en esta obra, tal como en *The Tempest*, el *topos* de la utopía actúa como un eje rector de su desarrollo discursivo y dramático, incluso de manera mucho más clara que en la obra de Shakespeare. Los personajes no sólo mencionan la palabra utopía, sino que la ubican al centro del proyecto de Ricard y, por consiguiente, de la problematización que se hace de este:

RICARD. Comerán palabras. Son más poderosas que los cañones del *Demócrata*. Nutren, nos llenan de sueños...

CARDO. ¿y a qué saben?

RICARD. A proyecto de país.

CARDO. Dígales eso a los oficiales del *Demócrata*. Dígales exactamente eso cuando el barco llegue a abastecernos: “desconocemos a Huerta, somos un territorio libre donde quiero refundar la Ciudad del Sol”.

RICARD. Nada de territorio libre; apenas una islita donde queremos refundar el país (I, 4)

RICARD. Tranquilo, teniente... Confíemos en la razón; actuemos, como dices, “con la tolerancia” (...)

CARDO. (*Ríe...*) Por eso usted me agrada. Acepte mi comentario con el afecto de un amigo: usted tiene mucho de orate, capitán, y es lo mejor en estas circunstancias.

RICARD. Sólo cabemos en la utopía, teniente.

CARDO. A 1300 kilómetros de Acapulco, difícil no soñar... (I, 4)

El proyecto de Ricard se mantiene en pie por un espacio muy limitado dentro de la obra, y aunque las circunstancias se vuelven cada vez más adversas, él prefiere mantenerse firme en ver sus designios cumplirse: “RICARD. Estamos aquí para defender a la patria... De antemano somos héroes... No, no eso sería inconcebible...” (I, 7)

El proyecto utópico sufre un golpe importante hacia el final del primer acto: los miembros de la guarnición están cansados, la comida escasea y, para rematar, un ciclón azota la isla. Vemos que las condiciones materiales desde este punto van en un descenso más o menos constante, al tiempo que Ricard se desilusiona cada vez más con su propio proyecto.

Desde otra arista, el título de esta última escena *La isla encantada*, nos señala, al igual que en *The Tempest*, que la isla pareciera tener un carácter ilusorio y elusivo, un estado particular que permite que en ella se experimente, que se intente producir una utopía tal como en la isla de Shakespeare o la del tratado de More<sup>12</sup>. Sin embargo, esta isla no es una localidad paradisíaca como las que vemos en aquellas, sino que es, literalmente, una isla de excremento. El surgimiento de la utopía en ella es bufo desde el momento en que se intenta replicar algo que sólo podía darse en un lugar con abundancia de recursos, con posibilidades reales de radicación para los personajes. Esto es otro indicador del carácter fútil no sólo de la utopía de Ricard sino de los proyectos personales de todos los personajes.

---

<sup>12</sup> El carácter encantado que se le atribuye a la isla en esta escena tiene que ver con el misterioso sonido de un fonógrafo que se propaga en una clara parodia a la musicalidad con que Ariel en *The Tempest* ilusiona y encanta a la comitiva. Leemos en *Clipperton*:

RICARD. ¡Pero de dónde viene esa maldita música!

CARDO. Cuando creemos llegar a la fuente del sonido, se esfuma y luego surge en otro extremo. Parece de encantamiento.

RICARD. No creo en lo invisible. (I, 7)

Vemos reiteradas veces como gran parte de los personajes parece tener una ambición monetaria con respecto a la isla: los soldados se pelean por tener un ministerio en el gobierno de Ricard, Victoriano y Margarito pretenden establecer un burdel/teatro que atraiga marineros y viajeros de todas latitudes y hacerse ricos, Schön es enviado por su compañía para explotar el guano que hay en la isla, etc. Esto, claramente, entra en conflicto con la aridez e infecundidad del lugar:

CARDO. En Médanos no hay más que caca para repartir.

RICARD. Y cangrejos, pájaro...

CARDO. Y salamantasas besuconas y hartos tiburones que rondan la playa...

RICARD. Y hortalizas creciendo con tierra de Acapulco...

CARDO. Uy, qué prosperidad... y depositamos nuestra miserable paga en los bancos de coral... (...) (I, 4)

En el segundo acto, Herr Schön dialoga con los militares y vuelve a exponer sus duras críticas a los mexicanos y al régimen de Ricard:

SCHÖN. Mala paga para hombre tan fiel... ¿Lo recordará en el futuro el pueblo de México? ¿Reconocerá su sacrificio? A mí se me hace que desde ya los olvidaron. (...) Ah, pero ustedes los mexicanos nunca pueden elegir.

RICARD. Yo elegí ser mexicano.

SCHÖN. Ay, no, no, pero qué frase... lástima que no tenga tinta de oro. Voy a llorar... o a escribir una obrita de teatro histórico. (II, 1)

Este pequeño diálogo está lleno de elementos que ironizan las temáticas de la obra y además le hablan de manera muy directa al público contemporáneo. Se le añade otro elemento al cuestionamiento identitario de Ricard: la elección, que se plantea como una suerte de bajada para su personaje, como si en su status de europeo, elegir ser mexicano fuera algo que sus compatriotas deberían loar y agradecer. Herr Schön se ubica en una posición complicada en tanto sus críticas son sensatas y posiblemente resonarían con el público, pero evidentemente encarna una suerte de supremacía blanca que busca ser reprendida, de ahí que el alemán sea de los primeros personajes

que sale permanente de escena. Su intervención siguiente sobre lo imposible de la utopía parece, en el contexto de la obra, una reflexión sensata:

SCHÖN. Escuche, gobernador del albañal: no hay utopía posible, sólo cuenta del derecho del superior sobre el inferior. Para sobrevivir, inventen una amenaza militar real. (II, 1)

El hecho de que Schön se “salve” de las penurias de la isla plantea un dilema aún más grande<sup>13</sup>, ¿estaba la guarnición condenada a morir por, en palabras de Schön, su ineptitud? O, más bien, ¿son las acciones de Ricard y su desesperación por completar su proyecto lo que termina condenando a toda la guarnición? Los eventos que siguen parecen confirmar lo siguiente: el U.S. Cleveland llega a la isla y su capitán avisa a Ricard de la revolución en México y el estallido de la Primera Guerra Mundial. Luego se les ofrece rescatarlos y devolverlos a Acapulco, oferta que Ricard rechaza. La desilusión del capitán llega a un punto cúlmine. Cuando Cardo se ofrece a seguir cumpliendo su labor aquel le contesta:

RICARD. ¿Para qué? La isla ya es de nadie. Que se paseen por su casa. Los que vieron u oyeron algo pensarán que fue un sueño. (...)

CARDO. ¿Y la comida? Mañana encontrarán...

RICARD. Diremos que todo cayó del cielo. Un milagro. (II, 1)

En la escena siguiente vemos lo que parece ser un sueño de Ricard, aunque el límite entre sueño y realidad se muestra de manera ambigua. Aquí aparecen contenidos dos referentes más que forman parte del palimpsesto que es esta obra: Thomas More y su *Utopia* y *Robinson Crusoe*. El rol que juegan Thomas More y su *Utopia* es más claro e importante que las relaciones que se establecen entre *Clipperton* y *Robinson Crusoe*. Mientras el primero es en parte la fuente de las ideas utópicas de Ricard que luego él mismo termina desacreditando, el segundo se limita a ser un referente por ciertos elementos que comparte con la obra mexicana: la isla, el naufragio, la imposibilidad del rescate, etc.

---

<sup>13</sup> Su destino a manos de los estadounidenses es ambiguo, sin embargo, se implica que recibirá alguna suerte de castigo por ser alemán.

Estos referentes, al igual que el resto, se muestran aquí de manera trastocada, como piezas de un puzzle que parecieran no encajar de manera adecuada. Thomas More parece ser una suerte de fantasma que busca la isla de Utopía por los mares de Latinoamérica y está acompañado por un Victoriano, a la manera de contrapunto, en el rol de Viernes, el esclavo de Robinson Crusoe. More aparece como un reflejo irónico de la desilusión de Ricard con su posible utopía, en que la autoridad máxima en la materia termina por desechar el proyecto:

RICARD. Antes de partir, una pregunta, tan solo una. Mire, don Tomás, yo soy gobernador...

MORO. Dios lo ampare... o el diablo. Conque no lo hagan santo de políticos, está del otro lado. ¿En qué lo puedo ayudar?

RICARD. He probado muchas cosas y ahora quisiera llevar todo a cabo por máximas contrarias: “Poder no habría...”.

MORO. El fin de su estado se olvida del principio...

RICARD. “Ni engaño hubiera, ni traición, ni espada, ni pica, ni arcabuz, ni otra arma alguna...”.

¿Sería posible?

MORO. No hay tal lugar. (II, 2)<sup>14</sup>

Con esta última sentencia se produce un efecto doble: por un lado, More echa abajo el proyecto del capitán y, por otro, hace referencia al nombre mismo de utopía, esto es, el “no lugar”. Nos inclinamos a pensar que este “no hay tal lugar” no sólo indica que la utopía es inalcanzable, sino que no debería intentar ser alcanzada, pues como nos demuestran Cardo y Ricard, los afanes utópicos no logran acomodarse al pragmatismo que es necesario en el mundo real. Como revisamos de manera más sistemática en el capítulo anterior de esta investigación, la literatura utópica no plantea una serie de instrucciones que deben ser seguidas para poder llegar a ella, más bien, sólo busca mostrar una realidad alterna idealizada para probar que existe la posibilidad de cambiar nuestra sociedad y nuestro sistema político.

---

<sup>14</sup> Este diálogo cita textualmente la exposición utópica que hace Gonzalo en *The Tempest*. En la edición utilizada se indica erróneamente que la cita pertenece al acto V, escena 1 cuando en realidad se ubica en el acto II, escena 1

Esta posibilidad sostenida férreamente por Ricard, es paradójicamente impugnada por él mismo en algunas oportunidades, como cuando señala que su proyecto solo existe en la imaginación y en la utopía:

RICARD. Bajo esa lógica, que caiga un meteorito y acabe con el problema humano. Y olvide a Clipperton, teniente; es Médanos...

CARDO. Todo irreal...

RICARD. Las únicas islas reales habitan en la imaginación. Mis hombres quieren eso: futuro. (I, 4)

Idea que aparece relevada ya en la didascalia inicial que pone en entredicho tanto el proyecto de Ricard como la obra misma:

*NOTA. El público es el mar y el espacio, mental. Como las únicas islas reales, este lugar y su gente sólo habitan en la imaginación.*

La noción de la isla fantástica, real pero irreal, se retoma sistemáticamente a lo largo de la obra, uniendo a *Clipperton* a sus referentes literarios y discursivos más relevantes: *The Tempest*, *Utopía*, *Robinson Crusoe* y *Filoctetes*, pero también abriéndose a la interpretación y resonancia que puede tener esta paisaje irreal y delirante con el paisaje histórico y actual de México:

RICARD. “¡Mierda! ¡Malditas gaviotas, ya dejen de cagar! ¡Estoy hasta aquí del guano! Es interminable... toneladas, siglos de equivocaciones y errores históricos: magistrados, militares, periodistas, dictadores, jueces, diputadetes, empresarios venales, policías corruptos, traficantes, ciudadanos complacientes, oportunistas y todos, todos descargando regularmente, coludidos y solapados en este país de caca que a casi nadie le importa...” (I, 7)

La imposibilidad del proyecto se grafica en la escena siguiente.



El título, *Locura divina*, es decidor del estado de cosas para los personajes de la guarnición, que han perdido el control de su razón por los efectos de la inanición y del clima de la isla y ante el prospecto evidente de que no serán rescatados por el gobierno mexicano. La única que se mantiene firme en su cordura y recato moral, algo consistente con su caracterización desde su primera aparición, es la Sra. Ricard. Esto adelanta la importancia de su acción en el asesinato de Victoriano. En esta escena y en la siguiente las mujeres “abandonan” el proyecto de Ricard, ironizando el rol clave que otrora cumplían las féminas en la utopía:

CARDO. No meta el dedo en llaga, pero ya que la menciona, ahí tenemos un grave problema: nos faltan mujeres.

RICARD. De acuerdo... Sin ellas no hay utopía posible, pero nacerán niñas, ciudadanas de la isla.

CARDO. Y mientras tanto, ¿continencia?

RICARD. Algún día tendrán edad casadera...

CARDO. Tendría que ser Prospero y engendrar puras mujeres con varita mágica. (I, 4)

Es claro que la necesidad de “tener mujeres” para el proyecto de Ricard es poder proyectar su gobierno utópico a través del tiempo, de generación en generación. De ahí, también, que se plantea la necesidad de proteger a los niños que están en la carriola durmiendo durante toda la obra, aunque esta protección divide al matrimonio Ricard y nos presenta dos visiones discordantes en torno a la niñez: el capitán los ve como futuros ciudadanos que defenderán la nación mientras la Sra. Ricard siente el deber de protegerlos en su rol maternal. Será esta convicción la que prevalezca al asesinar a Victoriano y preservar a los niños de la irracionalidad absoluta que se desata en las últimas escenas.

La locura del grupo llega a su punto cúlmine durante la quinta escena: alucinan con la llegada del barco y en la sexta escena “La nave de los locos”, Cardo, Irra y Ricard desaparecen en el mar acechados por tiburones tratando de alertar a la supuesta embarcación avistada. En la séptima y octava escenas, Victoriano vuelve a escena y, al ser el único hombre que queda vivo, se corona como el rey de la isla, contraviniendo y parodiando el proyecto de Ricard, en la “comunidad sexual” que implanta, utilizando la fuerza y la dominación por sobre la razón. La comadrona

Juancha y Altagracia intentan realizar una puesta en escena teatral para agradar al monarca, siguiendo los lineamientos que Ricard había instituido:

VICTORIANO. ¡Bravo! Éste es el alimento del espíritu

ALTAGRACIA. La Atenas de América se cubre de gloria. (...)

VICTORIANO. Llegará el día en que esta isla se pueble con toda la descendencia de su majestad. (*Intenta leer Ariel, la "biblia" de Ricard*) El te-a-tró, co-mo en Atenás, de-be e-du-car a sus hi-jós. (*Desiste del esfuerzo.*) (...) Decreto la muerte del teatro. ¡Se acabó!... ¿Alguna culta dama se apunta de ministra de cultura? (...) ¡Desmesura, ven! Desmesura, ¡socórrenos! En esta isla volverá Roma a escena o el teatro no será (II, 8)

Con el proyecto utópico totalmente destruido, la obra cierra de una manera que sólo podemos llamar desesperanzadora:

ALTAGRACIA. (*escribe*) 10 de septiembre de 1917... La pichona cayó. Quedamos dos mujeres y dos niños muertos en el faro. Victoriano tortura, asesina y coge y coge y coge...Abusó de una niña y luego... cuello. Nadie le dice nada al rey. (II, 9)

La señora Ricard mata al déspota y Altagracia declara ver un barco que se acerca a la isla.

El cierre es ambiguo, no sabemos si ambas finalmente volvieron a México: pero si nos basamos en el referente histórico sabremos que fueron precisamente las mujeres de la guarnición las únicas que sobrevivieron y lograron volver al continente.

La resolución ambigua de *Clipperton* permite a Olgún distanciarse ligeramente de otras recepciones latinoamericanas de *The Tempest*, que se han fijado, sobre todo, en la lectura colonialista de esta. El autor mexicano recupera la obra de Shakespeare, incorpora otros intertextos literarios y discursivos y los superpone al sustrato histórico de la tragedia de la Isla Clipperton en un ejercicio de ficcionalización. El palimpsesto resultante pone en jaque la posibilidad de concebir en la historia, la literatura y el teatro actual la idea de la utopía. Todo esto atendiendo al devenir

de México, alegorizado en este espacio “otro” que es la isla de Médanos/Clipperton y, en suma, al de Latinoamérica en su totalidad.

## IV. Conclusiones

Para cerrar nuestra investigación, recuperaremos las ideas principales que hemos revisado a través de este informe y plantearemos algunas reflexiones finales para complementarlas.

Es claro que al trabajar con recepciones, reescrituras y apropiaciones nos daremos cuenta que este tipo de ejercicios se ubican en el centro no sólo del quehacer escritural o literario, si no de toda construcción ficcional, en cualquiera de las formas genéricas que pueda tomar.

Vimos cómo, ya en el Renacimiento, (y mucho antes) el trabajo de ficción y, en particular, la dramaturgia, estaba informada y constituida por las diversas relaciones de intertextualidad y recepción que se daban entre una obra receptora y sus referentes. También vimos como varían las formas y los elementos que motivan la recepción entre dos momentos y geografías distintas. Asimismo, pudimos ver como un mismo *topos* discursivo se re-elabora de distintas maneras en dos dramaturgias diferentes: atendiendo a contextos y elementos distintos pero usando como base los mismos recursos discursivos.

En lo que refiere a la utopía, notamos como la construcción de lugares imaginarios e idílicos es esencial para re-pensar las formas de organización y gobierno que son prevalentes en nuestra sociedad, para darnos un espacio otro en el que experimentar discursivamente y retornar a la situación actual con una perspectiva renovada que nos guíe hacia el cambio. En ese sentido, tanto la utopía como el teatro mismo se erigen como espacios idóneos en los que contener estas ideas novedosas y reflexionar sobre los cambios que son necesarios para mejorar el estado actual de cosas.

En *The Tempest* notamos cómo la intención del romance era plantear un desplazamiento de los límites históricos para darle lugar a lo que podría ser. Esto es, modificar el presente histórico para mostrar nuevas formas de mundo, que permitan creer en el poder y en la posibilidad de cambio en medio de un contexto social rígidamente estratificado.

En *Clipperton*, en cambio, vimos que la necesidad de pensar el presente a través del teatro en una sociedad democrática sigue siendo prevalente, pero con una mirada menos totalizadora, más

ambigua y abierta a la interpretación de quien recepciona estos preceptos. La obra de Olgúin nos llevó al pasado para develar que, aunque algunas de nuestras formas han cambiado, hemos mantenido muchos de los dilemas y problemáticas con los que ya lidiábamos hace más de un siglo: el racismo, el colorismo, la aspiración fútil al ideal europeo y el colonialismo. En este sentido, creemos que, al contrastar la tradición y la novedad, el pasado y el presente, el autor nos invita a cuestionar las ideas en torno al progreso, al avance y la evolución que están tan imbricadas con nuestra sociedad contemporánea.

*Clipperton* nos invita de manera grotesca, escéptica y desesperanzadora a mantener un ojo crítico sobre nuestro presente, y a no darnos el privilegio de descansar en la distancia que creemos haber tomado con el pasado. Es necesario reconocer las falencias de nuestra situación actual y cuestionar lo prevalente, la tradición “actual”, para poder avanzar de manera efectiva.

Surgirán constantemente nuevas ideas, nuevas perspectivas y nuevas formas de ver el mundo, pero cuando llegue el momento de reexaminar nuestro presente y experimentar con la novedad, el teatro y la imaginación se presentarán como útiles herramientas para ayudarnos a construir un mañana más esperanzador.

## V. Bibliografía

- Dowden, Edward. *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*. Cambridge University Press, 2009.
- Dowden, Edward. *Introduction to Shakespeare*. Blackie & Son, 1893.
- Gérard, Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducida por Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.
- Harmon, Alice. "How Great Was Shakespeare's Debt to Montaigne?" *PMLA*, vol. 57, no. 4, 1942, pp. 988-1008.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Biblos, 1995.
- Johnson, Rodrigo. "Performing a Performance." *Voices of Mexico*, no. 52, 2000, pp. 112-4.
- Kastan, David Scott. "The Duke of Milan / And his Brave Son: Old Histories and New in The Tempest." *Shakespeare's Romances*, editado por Alison Thorne, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 226-44.
- Montaigne, Michel de. *The Complete Essays*, editado y traducido por Michael Andrew Screech. Libro electrónico, Penguin Classics, 2003.
- More, Thomas. "Utopia." *Three Early Modern Utopias*, editado por Susan Bruce, Oxford University Press, 2009, pp. 64-211.
- O'Connell, Michael. "The experiment of romance." *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, editado por Alexander Leggatt, Cambridge University Press, 2004, pp. 215-29.
- Olguín, David. *Clipperton*. Universidad de Guanajuato, 2006.
- Olguín, David, "Introducción." *Un siglo de teatro en México*, editado por David Olguín, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 8-16.
- Ryan, Kiernan. "Shakespearean Comedy and Romance: the Utopian Imagination." *Shakespeare's Romances*, editado por Alison Thorne, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 27-52.
- Sanders, Julie. *Adaptation and appropriation*. Routledge, 2006.
- Shakespeare, William. *The Tempest*, editada por John Dover Wilson, Cambridge University Press, 2009.
- Upham, Alfred Horatio. *The French Influence in English Literature*, Columbia University Press, 1908.
- Vieira, Fátima. "The concept of utopia." *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, editado por Gregory Claeys, Cambridge University Press, 2010, pp. 3-27.