

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 20 de abril de 2026

ACEPTADO: 16 de julio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.53>

Leer *Una tempestad*, de Aimé Césaire: La frontera como dispositivo crítico para interrogar al poder



Reading *A Tempest*, by Aimé Césaire: The border as a Critical Apparatus for Interrogating Power

Michel Fidel Cruz Gómez¹

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) / Ciudad de México, México

Contacto: mc.sargazos@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5723-7672>

¹ Docente e investigador en temas relacionados con las artes escénicas y la creación audiovisual. Candidato a Doctor en Historia y Teoría Crítica del Arte por la Universidad Iberoamericana. Cuenta con una experiencia sostenida en docencia y gestión universitaria, siendo vicerrector de la Universidad de las Artes de Cuba (2017-2022). Actualmente asume la Coordinación General de Investigación, Posgrado y Desarrollo Académico en la Dirección de Asuntos Académicos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Leer *Una tempestad*, de Aimé Césaire: La frontera como dispositivo crítico para interrogar al poder

Reading *A Tempest*, by Aimé Césaire: The border
as a Critical Apparatus for Interrogating Power

Resumen

Una tempestad: Adaptación de *La tempestad de Shakespeare para un teatro negro*, de Aimé Césaire, puede leerse como una intervención crítica al régimen moderno de la representación, allí donde el lenguaje, la historia y la universalidad operan como dispositivos de legitimación del poder colonial. Este artículo propone una lectura del texto a partir del concepto de frontera, entendido como un espacio de fricción en el que se reconfiguran las condiciones de producción de sentido. Desde esa perspectiva, la obra no se organiza en torno a una lógica de inversión ni a una narrativa de superación histórica, sino que mantiene activo un campo de tensiones donde la violencia estructural se reinscribe en la escena y en los cuerpos. La frontera permite así atender los desplazamientos que atraviesan el lenguaje, la construcción de los personajes y las relaciones de poder sin reducir el conflicto a una oposición binaria. En este marco, *Una tempestad* se afirma como un gesto crítico que no clausura el sentido, sino que lo mantiene en disputa.

Palabras claves: Una tempestad, Aimé Césaire, frontera, poder, representación, sujeto caribeño.

Abstract

A Tempest: Based on Shakespeare's *The Tempest* —*Adaptation for a Black Theatre*, by Aimé Césaire, can be read as a critical intervention into the modern regime of representation, where language, history, and universality operate as apparatuses legitimizing colonial power. This article proposes a reading of the text through the concept of the border, understood as a space of friction in which the conditions of meaning production are reconfigured. From this perspective, the play is not organized around a logic of inversion nor a narrative of historical transcendence; rather, it sustains an active field of tensions in which structural violence is reinscribed on stage and within bodies. The notion of the border thus allows attention to the displacements that traverse language, character construction, and relations of power without reducing conflict to a binary opposition. Within this framework, *A tempest* emerges as a critical gesture that does not foreclose meaning but instead keeps it in dispute.

Keywords: *A tempest*, Aimé Césaire, border, power, representation, caribbean subject.

La frontera como dispositivo crítico de lectura

Hay reescrituras que al intervenir un texto canónico reconfiguran el régimen mismo de lo representable. *Una tempestad: Adaptación de La tempestad de Shakespeare para un teatro negro* (publicada en 1969), del martiniqueño Aimé Césaire, pertenece decididamente a ese grupo. Su operación dramática no consiste en actualizar a William Shakespeare desde una perspectiva anticolonial ni en invertir moralmente la relación entre dominantes y dominados, sino en introducir una reflexión crítica en la maquinaria de la representación moderna. Es decir, del lenguaje como instrumento de dominación, la universalidad como máscara hegemónica, la historia como relato legitimador y el teatro como espacio donde esas fuerzas se hacen visibles en cuanto conflicto no resuelto.

El razonamiento que aquí propongo parte de considerar que el concepto de frontera da cuenta de esta complejidad sin reducir la obra a una interpretación temática ni a un análisis formalista de la adaptación intertextual. En ese camino, las reflexiones de la teatróloga Rocío Galicia (2010) y la filósofa Roxana Rodríguez Ortiz (2015) resultan fundamentales en la medida que permiten activar una lectura contemporánea que asume la frontera como lugar de producción de sentido, como espacio de encuentro conflictivo y como fenómeno en continuo desplazamiento, lo que hace posible habilitar el análisis de *Una tempestad* atendiendo a sus tensiones internas, sin reducir el texto a una lógica binaria ni a una narrativa de superación histórica.

La frontera no se entiende aquí como límite geográfico, sino como zona de tensión, como espacio simbólico, histórico y discursivo donde convergen fuerzas heterogéneas (lenguaje, poder, memoria y representación) que impiden la clausura del sentido y obligan a una lectura en desplazamiento constante. *Una tempestad...* no tematiza la frontera, ya que funciona propiamente como frontera, en tanto su dramaturgia produce un campo conflictivo donde la experiencia colonial se hace visible no como pasado superado, sino como estructura activa del presente. No planteo que Césaire haya escrito su adaptación desde una noción explícita de frontera, lo que sería improbable dado el tiempo de su escritura. Por el contrario, la apuesta consiste en asumir la frontera como un dispositivo analítico contemporáneo que permite activar nuevas capas de sentido en su dramaturgia.

Situar esta operación exige atender de manera sintética el contexto histórico y cultural en el que Césaire escribe: el Caribe insular como horizonte necesario para leer la obra, el cual no puede comprenderse como escenario periférico del mundo moderno, sino como un sitio donde la Modernidad ensayó de manera temprana y radical sus dispositivos de dominación: el traslado involuntario de poblaciones, la esclavización, la economía de plantación, la racialización de los cuerpos y la imposición de lenguas y sistemas de valor que constituyeron la matriz histórica dentro de la cual se configuró el sujeto caribeño. De este modo, el Caribe insular no es un margen de la historia moderna, sino uno de sus centros de experimentación más violentos, donde la narrativa del progreso, fundada en la idea de una temporalidad lineal, situó a las sociedades colonizadas en una zona de suspensión permanente, como si su existencia estuviera siempre a la espera de una plenitud futura definida desde las metrópolis. Césaire desarticula esta lógica al reinscribir la historia colonial no como pasado superado, sino como presente activo, como herida que continúa organizando las relaciones sociales.

Aimé Césaire: Pensamiento crítico y devenir por la escritura teatral

Durante la primera mitad del siglo XX tuvo lugar en varias regiones del Caribe insular un proceso complejo de asimilación cultural. La alienación que se produjo en las islas intentó emparentar todas las expresiones cotidianas con la cultura de los centros de poder. Fue así como las élites criollas emergentes en Martinica, cada vez más afrancesadas en sus estilos de vida, fomentaron una ideología de rechazo a las prácticas culturales afrodiaspóricas, pues la política de asimilación promovida por Francia propició que en el interior de las islas caribeñas fueran negadas y silenciadas las expresiones culturales que se habían acumulado en la región, como resultado del traslado forzado y la esclavización de poblaciones de origen africano. En ese contexto, Aimé Césaire formula las bases de su ideología y, posteriormente, desarrolla parte considerable de su labor intelectual; díganse, las revistas *El estudiante negro* (1934)² y *Trópicos* (1941), el poemario *Cuaderno de retorno al país natal* (1939) o el ensayo *Discurso sobre el colonialismo* (1950), por solo mencionar algunas de sus obras más trascendentales.

Martinica, Guadalupe y Guyana integraron el grupo de colonias francesas que en 1946 se convertirían en Departamentos de Ultramar, denominación que dio inicio a nuevos periodos de sometimiento. Estos cambios constituían acciones políticas que alimentaban las esperanzas de sus pobladores, pero que solo daban paso a una etapa más sofisticada de dominación desde el aparato político central. Los habitantes de esas islas, ahora en condición de ciudadanos franceses, debían atravesar un proceso de asimilación cultural si deseaban conseguir algunos de los privilegios que la metrópoli había reservado para sus ciudadanos en Francia.

El nuevo mecanismo de dominación encontró resistencia en el discurso del intelectual caribeño. En ese mismo año, Césaire publicó *Y los perros callan* (1946), su primer texto dramático, pero no fue hasta la década de los 60 que expresó un interés marcado por la creación dramática. En esa etapa concibió *La tragedia del rey Christophe* (1963), *Una temporada en el Congo* (1966) y *Una tempestad* (1969). La trilogía sobre el colonialismo que conforman estas obras reveló su desplazamiento hacia otras formas escriturales que le posibilitaron completar su discurso contracolonial. A Césaire, el teatro le facilitó aproximarse a una colectividad necesaria, pues consideraba que las artes dramáticas tenían un alcance muy superior a la poesía, expresión literaria a la que solo tenían acceso, en Martinica, las élites criollas y unos pocos letrados.

La escritura documental que realizó con su teatro, adoptó como núcleo el registro de los acontecimientos históricos en los que estaban insertos sus personajes, desde una perspectiva que le permitió mostrar la historia como un proceso abierto, mediante la ficcionalización de hechos y circunstancias históricas que encontraron sentido en las aspiraciones y el universo íntimo de sus protagonistas. Ese es el caso de Henri Christophe, el protagonista de una de las obras de la trilogía, un esclavo negro que se declaró presidente tras el triunfo de la Revolución Haitiana, pero los desacuerdos entre negros y mulatos provocaron un enfrentamiento que lo obligó a desplazarse hacia el norte de Haití, en 1807.

Christophe confundió la defensa de los derechos del sujeto negro, la oposición al colonialismo y el interés por construir un estado de igualdad con la imitación de los estilos de vida del hombre blanco europeo. Esa pretensión conllevó su proclamación paródica como Rey de la región al norte de Haití, en

² Si bien este proyecto se gestó durante el año de 1934, se publicó hasta 1935.

la asimilación de una indumentaria semejante a los atuendos franceses de la corte y de un modelo protocolario que implicaba rendirle pleitesías como soberano de la región. En el pensamiento de Christophe existió una escisión entre lo negro como condición racial y como asunción de valores culturales. Su rechazo a las expresiones tradicionales de la cultura, asociadas con la experiencia histórica del sujeto negro, le hizo aspirar a un modo de vida “civilizado”. *La Tragedia del rey Christophe* (1963) despliega una crítica a los movimientos de liberación que adoptan los mismos valores del pasado colonial y enfatiza en el peligro que implica atravesar por un proceso de descolonización al margen de la cultura y el arraigo de los pueblos. He ahí la frontera en su dimensión epistemológica, en la medida que permite “Desplazar la mirada antropocéntrica en el estudio comparado ... posibilitando así otras estéticas, otras ontologías, otras epistemologías fronterizas” (Rodríguez, 2024).

Por otra parte, *Una temporada en el Congo* (1966) asume como protagonista al líder congolés Patrice Lumumba, una de las figuras más emblemáticas de la lucha anticolonial africana. Su posicionamiento crítico ante el colonialismo belga, el impacto geopolítico de la Guerra Fría y los privilegios de las élites locales condujeron a su derrocamiento y asesinato en 1961. En esta obra, la frontera se manifiesta en la zona de confrontación que producen la libertad y el sometimiento, en un contexto marcado por tensiones profundamente polarizadas en las relaciones sociales. La frontera como espacio donde la violencia estructural se expresa en clave necropolítica y de precariedad histórica.

La utilización de los hechos históricos en la obra de Césaire, como señala André Mah (2006), no se produce de manera ingenua, sino que rearticula las circunstancias históricas pasadas y presentes para proponer otras dimensiones ideológicas, éticas y políticas:

responden a una doble clave dramática: remiten a un doble referente y significan, a la vez literal y simbólicamente, en el proceso de recepción de su sentido. Doble clave dramática, en efecto, por parte del autor en la lectura simultánea de dos sistemas históricos, el del pasado y el del presente, entre los cuales, en el proceso de operación de su plasmación dramática (puesta en acción), construye un denso tejido de analogías, no entre elementos singulares, aisladamente, sino entre el haz de relaciones polisémicas y polisemánticas que movilizan todos los elementos dentro del sistema histórico pasado y todos los elementos del sistema histórico presente. (p. 276)

Los textos dramáticos de Césaire, en coherencia y continuidad con el resto de su producción intelectual, manifiestan una posición política de rechazo a toda forma de dominación, en particular a las desarrolladas sobre los pueblos africanos y caribeños, donde la presencia negra constituye una matriz fundamental de la cultura. Su teatro es portador de una condición pragmática, en la medida que se erige como proyecto de transformación social, pues su actividad intelectual está atravesada por una profunda vocación política, cultural y literaria. Por eso no es casual que recurra al teatro para realizar esta operación crítica. A diferencia de la poesía o el ensayo, en los que ya había consolidado su obra, la escena le facilita instalar un acontecimiento convivial donde la historia se vuelve experiencia compartida. Su teatro no se limita al desarrollo narrativo del relato, sino que convoca cuerpos, tiempos y miradas en un mismo plano de convivencia.

Es así como la propuesta escénica de Césaire en *Una tempestad* se establece desde un principio lúdico. En el prólogo de la obra aparece un director que invita a los actores a establecer un juego de roles, en el que cada cual es libre para escoger la máscara que desea interpretar, propiciando de ese modo un espacio simbólico de representación (Figura 1). Esta dimensión se hace explícita desde el inicio, mediante acotaciones que establecen una atmósfera de psicodrama y exponen el artificio teatral, convirtiendo la escena en un espacio fronterizo entre juego, reflexión y confrontación política. He aquí, ahora, la frontera como espacio dialógico, como “posibilidad del encuentro y del entrelazamiento con lo otro” (Rodríguez, 2024).

Figura 1

Personaje El negrito.



Nota: Los fotogramas incluidos en este artículo corresponden a *Voces* (Giraud, 2025), docuficción de producción independiente dirigida y protagonizada por Greth Giraud. Imágenes facilitadas por la directora.

***Una tempestad:* Reescritura y desplazamiento de sentido**

Pareciera que toda reescritura está condenada a mantener, de manera inevitable, un vínculo estructural con el canon que toma como punto de partida, del cual no puede desprenderse completamente. Si bien ninguna operación intertextual se produce en el vacío, sino que el texto reescrito arrastra consigo marcos de inteligibilidad y jerarquías culturales de su antecedente, reconocer esta condición no implica asumir que todas las reescrituras reproducen de forma acrítica el orden canónico ni que su potencial político queda anulado por esa reproducción inevitable.

Césaire vuelve sobre la partitura de Shakespeare para reivindicar la situación del colonizado. Su gesto no consiste en negar la existencia del canon ni en simular una exterioridad absoluta frente a él, sino en exponerlo como dispositivo histórico y someterlo a una intervención crítica desde una experiencia situada. *La tempestad* no es aquí un modelo de imitación ni un adversario que se pretende destruir, sino un campo de fuerzas que puede ser reconfigurado. Al desplazar el eje geográfico, racial y político establecido por Shakespeare, Césaire revela que aquello que se ha presentado como universal responde, en realidad, a condiciones históricas específicas ligadas a la expansión colonial europea.

De este modo, la reescritura no refuerza la centralidad del hipotexto, sino que la vuelve problemática. Al hacer visible la violencia, las exclusiones y las jerarquías que lo sostienen, *Una tempestad* transforma el relato shakesperiano en un espacio de disputa más que en una autoridad incuestionable. El diálogo con *La tempestad* no se resuelve en una relación de dependencia, sino en una operación de desplazamiento que permite leer la adaptación desde otros cuerpos, otras memorias y otras temporalidades. Precisamente, ahí reside la potencia crítica de su reescritura. No en escapar del canon, sino en intervenirlo de tal modo que deje de funcionar como centro estable del sentido y se convierta en un terreno atravesado por la historia, el conflicto y la diferencia.

La reescritura de Césaire produce un cambio de instancia de enunciación, donde el sujeto colonizado deja de ser un objeto de discurso para convertirse en un sujeto que habla, resiste y confronta. Caliban ya no es una figura monstruosa o alegórica, sino un sujeto histórico atravesado por la experiencia colonial. Es por eso que el gesto de elegir una máscara se vuelve tan potente, en la medida que remite a la identidad como construcción, a la posibilidad de asumir y desmontar roles impuestos. En *Una tempestad* no hay acceso inmediato a una verdad originaria, sino mediación, artificio y disputa por el sentido. La frontera se manifiesta aquí como condición de la escena misma, de un espacio donde la representación se reconoce como construcción histórica y, por ello, como campo de intervención, lo que supone una crítica a la forma en que la Modernidad ha organizado el conocimiento mediante narrativas evolucionistas que sitúan al otro no europeo como pasado, a la vez que produce un sujeto colonial como objeto de administración, corrección y normalización.

A tales efectos, la frontera no marca únicamente un límite externo entre culturas, sino que organiza el interior mismo del discurso. En los términos de Rocío Galicia (2010), la frontera puede comprenderse como un fenómeno en continuo desplazamiento que se resiste a ser asumido desde una perspectiva unívoca y reclama su papel como agente de transformaciones sociales. *Una tempestad* se configura, entonces, como un espacio escénico donde la frontera opera simultáneamente en el nivel del lenguaje, del cuerpo y del dispositivo teatral. Esta lógica se intensifica mediante la reconfiguración geográfica del texto shakesperiano, en la medida que el desplazamiento de la isla abstracta en *La tempestad* transita hacia un Caribe históricamente situado en *Una tempestad*, no como recurso decorativo, sino como operación política que ancla la dramaturgia de Césaire a una experiencia colonial específica.

La violencia aparece así no como exceso ocasional, sino como principio organizador del relato. Cuando Próspero afirma que la insubordinación de Caliban pone en peligro el orden del mundo, la frase adquiere un peso estructural al concebir la violencia como sistema. Nombrar al otro como bestia no es solo un insulto, sino una operación ontológica que justifica la subordinación. La noción de frontera permite profundizar en esta relación entre violencia histórica y producción de subjetividad, pues no delimita simplemente espacios, sino que configura regímenes de visibilidad e inteligibilidad que determinan quién puede aparecer como sujeto y bajo qué condiciones.

Figura 2

El negrito. Fotograma de Voces, de Greth Giraud, 2025.



Relaciones de poder y emergencia del otro

En 1611, cuando William Shakespeare presentó *La tempestad* en el Palacio de Whitehall, ofreció al mundo la escritura teatral más significativa de la conquista moderna europea. Se cree que Caliban, el esclavo salvaje y deforme del texto shakesperiano, es un anagrama de caníbal, término que, a su vez, proviene de caniba, asociado quizás con la construcción imaginaria de que la región pertenecía al reino nombrado por Marco Polo como Gran Can que dio origen, a su vez, al término Caribe.

Los personajes en *Una tempestad* corresponden con los del texto de Shakespeare. Césaire solo realiza dos precisiones adicionales, Caliban es un esclavo negro y Ariel es un esclavo mulato e introduce como personaje adicional a Eshu, una deidad religiosa de origen africano que actúa como mediadora entre el mundo terrenal y el pluriverso de lo divino. Al igual que en *La tempestad*, los personajes se registran en cuatro niveles. El primero de ellos lo integran los nobles: Alonso, rey de Nápoles; Sebastián, su hermano; Antonio, hermano de Próspero y usurpador del ducado de Milán; Fernando, hijo del Rey de Nápoles; Gonzalo, consejero; y Adrián y Francisco, dos nobles a los cuales no se hacen referencias directas en el texto de Césaire. A este grupo se le suman Próspero y Miranda, habitantes de la región de ultramar que provienen del ducado de Milán y no han perdido su condición de nobles. El segundo nivel está conformado por los súbditos de la corona de Nápoles: Trínculo, bufón; Esteban, sirviente borracho; el Capitán de Navío; el Contramaestre y los Marineros. En un tercer nivel se registran Caliban y Ariel, habitantes del territorio de ultramar antes de la llegada de Próspero y su hija. Por último, aparecen las representaciones de los espíritus.

La organización de los personajes en esos niveles establece una relación directa con los principios de organización de la Modernidad, en tanto, la concepción del hombre blanco, europeo, como eje de la civilización humana. Es decir, los personajes se construyen como representaciones arquetípicas del proyecto moderno. Sin embargo, las precisiones sobre Caliban que realiza Aimé Césaire establecen una nueva perspectiva sobre la descripción de este personaje, pues, a diferencia de *La tempestad*,

ya no es objeto de ninguna deformación, sino que su única condición es ser un esclavo negro. De ese modo, Caliban, Próspero y Ariel no se conciben como figuras psicológicas, sino como dimensiones del conflicto colonial y cada uno encarna ahora una relación específica con el poder: Próspero como administrador del sentido y del orden, Caliban como cuerpo racializado y espacio de resistencia y Ariel como figura conciliadora y de promesa diferida.

Las precisiones que realiza Césaire sobre Caliban como esclavo negro y Ariel como esclavo mulato permiten situar la racialización de las relaciones sociales como uno de los indicadores fundamentales de la impronta colonial expansionista. Fue así como los colonizadores se adjudicaron una superioridad biológica sobre los habitantes de las regiones conquistadas, por lo que la primera expresión de las relaciones de poder se estableció con base en concepciones racistas que llegaron a considerar la inferioridad y la falta de condición humana de los habitantes del “Nuevo Mundo”. Esa diferenciación racial se expresa en los textos en las múltiples violencias que atraviesan a los personajes, en la cosificación de Caliban como lo otro bárbaro, en la complicidad de Próspero con los que considera de su propia especie y a quienes decide perdonar, aunque lo habían engañado, traicionado y expulsado de Milán, en circunstancias que ameritan otra lectura extendida sobre el texto de Césaire.

Es así como en ambas obras la noción de la diferencia se establece a partir de relaciones de exterioridad que implican una distinción racial, donde los personajes difieren por un posicionamiento geográfico y cultural distintos. Posicionamiento en el que se sitúa a Próspero como centro y a Caliban como el otro. En *Una tempestad*, esa jerarquización se manifiesta con particular énfasis en la relación entre lenguaje y poder. Próspero no domina a Caliban únicamente mediante la fuerza, sino a través de la imposición de un régimen lingüístico que define las condiciones de comprensión y accesibilidad del mundo a su alcance. Enseñar la lengua no equivale a compartir el conocimiento, sino a garantizar la obediencia. Como señala Caliban, la lengua aprendida sirve para comprender órdenes, no para producir sentido propio. La frontera lingüística se manifiesta así como tecnología de dominación y, al mismo tiempo, como lugar desde el cual se producen formas de resistencia no conciliatorias:

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

CALIBAN: Desde ya eso no es verdad. No me enseñaste nada de nada. Salvo, por supuesto a chapurrear tu lengua para comprender tus órdenes: cortar madera, lavar los platos, pescar, plantar legumbres, porque sos demasiado haragán para hacerlo. En cuanto a tu ciencia, ¿alguna vez me la enseñaste? ¡Bien que te la guardaste! (Césaire, 2011, p. 63)

La resistencia de Caliban no adopta la forma de una reivindicación institucional ni de una demanda de inclusión en el orden existente, sino que se expresa como interrupción, como negativa a consentir su subordinación. Aunque utiliza la lengua impuesta, no lo hace para reproducir el discurso de Próspero, sino para tensionarlo desde dentro. Su lenguaje está marcado por la fractura, por la memoria de la violencia y por la imposibilidad de una comunicación entre iguales. Esta disputa no conduce a una reconciliación ni a una síntesis superadora, por el contrario, insiste en mantener abierto el conflicto, subrayando su imposibilidad de clausura.

Próspero personifica una civilización que se cree necesaria. En el texto de William Shakespeare abandona el dominio de sus “artes” para retornar a Europa, mientras que en *Una tempestad* decide quedarse, pues su destino es defender la civilización que cree haber construido, en la que se concibe como el director de orquesta de una amplia partitura: la isla. Césaire acentúa la representación de Próspero como sujeto colonizador en el que apenas se percibe la condición de hombre ilustrado que había subrayado Shakespeare. Próspero es el poder y establece un orden político colonial a su voluntad. Si no puede prescindir de Caliban es porque necesita mantener su estatus, de lo contrario, qué haría Próspero en aquella isla sin nadie a quien gobernar. Caliban sabe que la civilización es un invento de Próspero para dominarlo y con esa certeza se dispone a enfrentarlo.

Por eso, cuando Próspero asume que la resistencia de Caliban a su dominación es irreversible, le advierte que prescindirá de su indulgencia civilizatoria y le responderá con la misma violencia con la cual se ha manifestado. Ahora es él quien acude a la irracionalidad que tanto ha aborrecido como justificación de una práctica de violencia. El abandono de Próspero de los métodos pacíficos evidencia lo que le ha producido su propia conquista, pues, como lo expresa Césaire (2006):

La colonización deshumaniza al hombre incluso más civilizado; que la acción colonial, la empresa colonial, la conquista colonial, fundada sobre el desprecio del hombre nativo y justificada por este desprecio, tiende inevitablemente a modificar a aquel que la emprende; que el colonizador, al habituarse a ver en el otro a “la bestia”, al ejercitarse en tratarlo como bestia, para calmar su conciencia, tiende objetivamente a transformarse él mismo en “bestia”. (p. 19)

La figura de Ariel complejiza aún más este escenario. Él representa una modalidad distinta de relación con el poder colonial, basada en la obediencia estratégica y la promesa de una emancipación futura. Su posición revela una dimensión menos visible de la violencia, aquella que se ejerce mediante la administración de la esperanza hacia una libertad siempre postergada. Por eso, la coexistencia de Caliban y Ariel impide una lectura binaria del conflicto colonial. No hay una única forma de resistencia ni una única respuesta a la violencia estructural. La frontera aparece como espacio de ambigüedad, donde distintas estrategias conviven sin resolverse y el sujeto no es ni completamente soberano ni completamente determinado, sino que se suspende en un campo problemático de tensión.

Si retomamos la idea planteada sobre la atmósfera de psicodrama que Césaire introduce en la obra, emerge otra posibilidad de asumir la frontera entre la individualidad del ser y su construcción colectiva como sujeto, entre Próspero y Caliban como derivaciones de un dispositivo de poder en el que la historia se evidencia como dramaturgia social. La diferencia a la que aspira Aimé Césaire entre Caliban, visto como sujeto experiencial colectivo, y Próspero, como representación de una cultura occidental dominante, se establece, en primer orden, a partir de su concepción del ser como producto histórico-social. En ese sentido, con Césaire se hace ostensible que la esencia humana no es una abstracción inherente a un individuo aislado, sino el conjunto de las relaciones sociales en las que el sujeto solo existe cuando es al mismo tiempo para el otro, en una relación que lo modifica y lo constituye.

Caliban, como concepto-metáfora del sujeto negro en el Caribe insular, supone una representación colectiva en la obra de Césaire. Desde esa perspectiva, se acentúan las múltiples posibilidades del yo mediante el reconocimiento del otro en un proceso de sociabilidad sincrética. Esto se hace posible en la medida que “no son los roles los que emergen del yo, sino que es el yo quien emerge de

los roles y éstos no son imágenes de identificación, sino acciones que se ponen en juego” (Cucco *et al*, 2010, p. 99). Recuérdese que Césaire desarrolla su discurso como alternativa a la apatía que producía hablar del pasado esclavista en Martinica y de la asimilación cultural a la que estaba sometida la región, por lo que Caliban, como símbolo de resistencia, se manifiesta en representación de la experiencia histórica del sujeto negro. Esa proyección del yo interno en Caliban posibilita acercarse al otro mediante el reconocimiento de su máscara, por lo que, *Una tempestad* apela esencialmente a la construcción colectiva de sentido.

Figura 3

El negro. Fotograma de Voces, de Greth Giraud, 2025.



La frontera como posibilidad de lectura del presente

¿Cómo se produce agencia allí donde no hay todavía un lugar asignado para ella? ¿Qué permite que algo (un cuerpo, una imagen, un gesto) emerja como político en un mundo que ya ha distribuido funciones, posiciones y modos de visibilidad? Leer *Una tempestad* desde la frontera implica abandonar una comprensión centrada exclusivamente en colonizadores y colonizados, dominantes y dominados, víctimas y verdugos, para atender a los procesos mediante los cuales el orden se ve interrumpido. Caliban como fuerza sensible que impulsa la deconstrucción de los regímenes que representa Próspero, cuya insistencia deviene en contra-dispositivo del orden establecido y presiona a redistribuir el orden de lo sensible.

Leer *Una tempestad* desde la frontera conlleva, en última instancia, asumir las posibilidades del texto no como límites, sino a modo de bisagra, en las conexiones que nos permiten transitar el adentro y el afuera de la escritura, la teatralidad contenida en ella y la apertura a otras formas de representación que sitúan la obra de Césaire en permanente estado de variación. Es asumir una posición crítica frente a las narrativas de superación histórica, donde el teatro se concibe como espacio de interrogación más que de respuesta, como lugar donde la violencia estructural puede ser nombrada sin ser neutralizada por un relato de redención. Leer y pensar desde la frontera implica aceptar la incomodidad y la imposibilidad de clausura como potencia crítica y capacidad para interpelar, en nuestro tiempo, otros dispositivos más inmediatos que intentan apoderarse del discurso.

Referencias

- Césaire, A. (Éd.) (1935). *L'Étudiant noir* [El estudiante negro]. Association des Étudiants Martiniquais en France.
- Césaire, A. (1966). Une saison au Congo [Una temporada en el Congo]. Présence Africaine.
- Césaire, A. (1967). La tragedia del Rey Cristophe (G. G. Ruiz, Trad.). *Conjunto*, 1(4), 15–62. (Obra original publicada en 1963).
- Césaire, A. (1969). Y los perros callan. En E. Lihn (Trad.), *Poesías* (pp. 121-144). Casa de las Américas. (Obra original publicada en 1946).
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo* (M. Viveros, Trad.). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1950).
- Césaire, A. (2007). *Retorno al país natal* (L. Cabrera & L. Arencibia, Trads.). Fundación Sinsonte. (Obra original publicada en 1939).
- Césaire, A. (2011). *Una tempestad. Adaptación de La Tempestad de Shakespeare para un teatro negro* (A. Ojeda, Trad.). El 8vo. Loco. (Obra original publicada en 1969).
- Césaire, A. & Césaire, S. (Éds.). (1941-1945). *Tropiques* [Trópicos]. Fort-de-France.
- Cucco García, M., Córdova Llorca, D. & Rebollar Sánchez, M. A. (2010). *La intervención sobre los malestares de la vida cotidiana. Aportes de la Metodología de los Procesos Correctores Comunitarios*. Nuevos Escritores.
- Galicia, R. (2010). A modo de cierre de la disertación colectiva. En R. Galicia (Comp.), *Teatro de y en la frontera: Reflexiones en torno a las manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*. CITRU. <https://citru.inba.gob.mx/images/citru/descargas/publicaciones/colinvtea0607/cierre.pdf>
- Giraud, G. (Dir.). (2025). *Voces* [Docuficción]. Producción independiente.
- Mah, A. (2006). Dos paradigmas de drama histórico contemporáneo: El español Domingo Miras y el negroafricano Aimé Césaire. *Epos*, (22), 271–280. <https://doi.org/10.5944/epos.22.2006.10519>
- Rodríguez Ortiz, R. (2015, marzo 22). Conceptualización actual de la frontera. *Roxana Rodríguez Ortiz*. <https://roxanarodriguezortiz.com/2015/03/22/que-es-la-frontera/>
- Rodríguez Ortiz, R. (2024, agosto 19). Estudios fronterizos comparados. *Roxana Rodríguez Ortiz*. <https://roxanarodriguezortiz.com/2024/08/19/estudios-fronterizos-comparados/>