

Rodó según Carlos Maggi: una lectura crítica desde el '45

Yamile Ferreira

Resumen:

El presente trabajo se propone analizar la figura de José Enrique Rodó desde la mirada de un escritor uruguayo de otra generación y otro momento de la literatura nacional, el dramaturgo Carlos Maggi. Tanto en su trabajo ensayístico como en su pieza teatral titulada *Esperando a Rodó* (1968) puede leerse una revisión crítica del mito del ensayista del novecientos, y especialmente de los “arielistas” de comienzos de siglo XX. Estableciendo claramente una relación intertextual con una de las obras más destacadas de Samuel Beckett, Carlos Maggi entabla una equivalencia en la cual la espera a Rodó representa la actitud de inercia de la sociedad capitalina. La postura de no intervención ante los sucesos inminentes es vista como un mal que atinge a todos los estratos sociales, indiferenciando variaciones económicas, políticas o culturales. La figura de Rodó, desde la mirada de Maggi, es entendida como un germinador de ciertos lineamientos ideológicos fundamentales para la formación de una idiosincrasia uruguaya, influyendo en toda la sociedad al proyectarse por fuera del campo intelectual.

Palabras clave: Carlos Maggi – José Enrique Rodó – Dramaturgia – Teatro de los 60's

Rodó according to Carlos Maggi: a critical approach from the '45

Abstract:

The present work analyzes the figure of José Enrique Rodó from the perspective of playwrighter Carlos Maggi, who belongs to another generation and period of uruguayan literature. In his essays as well as in his theatrical play *Esperando a Rodó* (1968), it is possible to perceive a critical revision of Rodó and its mythological figure, emphasizing on the Arielists ideology from the early twentieth century. Clearly establishing an intertextual relationship with one of the most outstanding works of Samuel Beckett, Carlos Maggi establishes an equivalence in which the waiting for Rodó represents the attitude of inertia of the uruguayan society. The passive attitude towards impending events is seen as an evil that affects all social strata, undifferentiating economic, political or cultural variations. The figure of Rodó, from Maggi's view, is understood as a germinator of certain ideological keys which are fundamental to the formation of an Uruguayan idiosyncrasy.

Key words: Carlos Maggi – José Enrique Rodó – Playwriting – The 60's theatre

Yamile Ferreira

yamile.ferreira@gmail.com

Es estudiante avanzada de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR) y egresada de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático “Margarita Xirgú” de la carrera de Actuación. Se desempeña como docente de teatro y expresión corporal. Ha participado como ponente en diversos congresos y jornadas de investigación.

¡Lindo país! Sirve nada más que para descansar y ahora no sirve ni para eso

(Juan – I, 22)

En la década del sesenta comienzan a aparecer las primeras publicaciones de las obras dramáticas del escritor Carlos Maggi (1922-2015), un escritor que desarrolló una vasta obra ensayística, a la par de otros oficios literarios tales como libretista radial, humorista, narrador, periodista e historiador.

El objetivo de este trabajo es analizar la primera de las obras de Carlos Maggi que figura en esta publicación, *Esperando Rodó*. El análisis que realizaré se centrará en el texto dramático enfocándome en el título (como paratexto intertextual) y sus implicancias. La intertextualidad se realiza con una de las piezas que es un hito del teatro de Samuel Beckett (1906-1989).

En primer lugar se establecerá la relación con el hipotexto beckettiano y a su vez, se contrastarán las posibles implicancias en el imaginario uruguayo de la sustitución de Godot por la figura del escritor-mito José Enrique Rodó (1871-1917). Se contrastarán, pues, los significantes que se configuran en el intertexto y en la recepción del mismo en un nivel de lectura enriquecido por el hipotexto beckettiano.

Montevideo y su escena teatral

En los años sesenta el panorama social uruguayo estuvo marcado por una profunda caída de la prosperidad económica, encontrándose sin el respaldo del Estado benefactor que venía siendo impulsado por las políticas batllistas desde comienzos del siglo XX. Es una década determinada por la creciente crisis económica y política que afectará hondamente al país. Desde una mirada retrospectiva, es el período previo a la dictadura cívico-militar (que establece el gobierno “de facto” en el año 1973) en donde las escenas artísticas nacionales se encuentran fuertemente politizadas y, como es de esperar, los teatros no se quedarán afuera de esta revuelta ideológica; al contrario, su actividad y presencia crecerá en estos años debido, en parte, al desarrollo consolidado en el campo intelectual de la llamada “Generación del ‘45”.

En Montevideo desde la década anterior un grupo de jóvenes intelectuales y artistas dominarán los medios de producción y difusión a través de revistas, colaboraciones en diarios y semanarios, a la vez que con la creación de editoriales propias, siendo una fuerza renovadora del campo cultural en general, como señala Rubén Yáñez en *El teatro actual* (1968: 484).

Si nos situamos dentro de la obra de Carlos Maggi, encontraremos una serie de experimentaciones a nivel estético y compositivo que fusionan varios de los modelos teatrales que se escenificaban en Montevideo



en ese período. Pueden ser consideradas algunas piezas de este autor dentro de las poéticas del realismo crítico, como señala Paolini (2014: 18), aunque la tendencia “hacia una observación metafísica negativa de la humanidad, buscando sacudir la inercia, la complacencia y el automatismo mental” es un rasgo que Paolini adjudica al absurdo y que se manifestará, en cierto grado, en varias de las obras de Maggi. Siendo este punto de vista de la realidad lo que se manifestará en temáticas y tesis teatrales, en el manejo de sus recursos dramáticos Maggi puede considerarse uno de los autores uruguayos que incorporan “intertextos y recursos absurdistas en su concepción dramática y en la puesta en escena, a través de la distorsión de la mimesis convencional, aunque sin una total coincidencia ni en los procedimientos ni en la concepción filosófica” (Mirza, 2007: 85).

Relaciones intertextuales

Entre los elementos de la obra dramática encontramos el título, que es parte del paratexto que origina un “horizonte de expectativas” que determinará un contrato de ficcionalidad singularizado. El título podría definirse como un condensador catafórico del texto, tanto literario como dramático, al cual preanuncia y remite (Martínez Fernández, 2001: 136). La intertextualidad es un fenómeno que produce en la recepción un momento de descontextualización del texto para una posterior recontextualización, que daría lugar incluso a una tercera instancia de lectura, que sería el contraste entre el texto primero y el segundo.

El título *Esperando a Rodó* plantea por su semejanza fonética una relación intertextual con *Esperando a Godot*, primera obra teatral de Samuel Beckett que fue publicada en el año 1952. Puede sostenerse que esta relación homófona con la traducción al español de la pieza de Beckett no es casual, como ya ha sido señalado por los críticos que han abordado esta pieza de Maggi.

Si se observan las obras de Beckett se notará que “los personajes son incapaces de decir si han estado allí todo el tiempo o se han ido, si el lugar ha cambiado o no. Tampoco saben qué día es. No pueden recordar, porque la unidad de identidad construida por el yo o el nosotros ya no existe” (Cerrato, 1998: 21), componiendo la indeterminación como elemento clave para la obra teatral. La estética de Beckett es una estética del fracaso, de la imposibilidad asumida. En la dramaturgia del autor irlandés se elabora una escisión del sujeto y la realidad, se lee la imposibilidad de creer en el mito occidental del yo que se traduce a una ontología del fracaso de la comunicación, como atestiguan sus creaciones literarias (Cerrato, 1998: 19-20)

Sin embargo, si pensamos en la posible concepción filosófica de Maggi, en particular la que puede leerse en *Esperando a Rodó*, puede encontrarse, en última instancia, una profunda certeza de que el fracaso puede revertirse (o en su tono más pesimista, que este pudo haber sido revertido), por lo cual se percibe la desesperanza como circunstancial, no inmanente a la existencia humana. La dramaturgia de Maggi es una búsqueda exasperada por intentar la superación, es decir, por generar un deseo de lucha contra la desidia, la vacilación y el fracaso.

La diferencia entre ambos abordajes se revela, en primer lugar, en los títulos. Es claro que Beckett, en el jeroglífico que crea con el sujeto “Godot”, busca la incompreensión del espectador. Empero, vale la pena tener en cuenta que al momento de la elaboración y reformulación de la referencia homófona intertextual realizada por Maggi, la imagen-metáfora de Godot conformaba parte de una pieza recientemente canonizada por la historia del teatro.

Si nos atenemos a la obra de Maggi, la percepción del paratexto como vínculo intertextual con Beckett es altamente efectiva; se puede afirmar que *Esperando a Rodó* es una reelaboración por sustitución, es decir, que nos encontramos ante un intertexto reelaborado de manera parcial. Esta sustitución es identificable en el elemento final del paratexto (Godot por Rodó). El valor que adquiere el intertexto en el nuevo marco contextual funciona por referencia a su procedencia textual, a su valor de inicio y la recontextualización operada. Para entender cuál es el valor adquirido, primero conviene considerar el contraste entre las dos figuras que el autor pone en equivalencia en la escritura de su obra. O lo que es lo mismo, ¿qué significancia tiene el que estemos esperando a Rodó?

Rodó y los arielistas desde la mirada de Maggi

A diferencia de la obra de Samuel Beckett, en la de Carlos Maggi todos los espectadores o lectores de hecho sabemos a quién estamos esperando. Esta diferencia es verdaderamente fundamental, ya que a pesar de que existan una serie de similitudes y procedimientos que acercarían las micropoéticas de estos autores en relación a su estructura, revela una profunda discrepancia en sus concepciones teatrales.

En la obra de Beckett el personaje Godot es un enigma, ya que no tiene una relación directa ni descifrable con la realidad extraescénica; es un ser netamente ficcional cuya identidad no será develada en todo el desarrollo de la obra y cuya espera se proyectará hasta su traslación al público; los personajes de *Esperando a Godot*, Vladimir y Estragón, se encuentran reducidos a un círculo tautológico de aguardar su llegada o el anuncio de su llegada que infinitamente es aplazado (Cerrato, 1998: 18).

El vacío ontológico se mantiene en un esfera dominada por la infrasciencia, es decir, un espacio dialógico en el que no se revela un conocimiento sino que se comparte la ignorancia que provoca la expectación. Sin embargo, en la obra de Maggi la aparición de un nombre reconocible disuelve el misterio; la enunciación de Rodó supone una cierta culpabilización de esa espera y ese vacío.

El hecho de que Maggi realice una sustitución intertextual a partir del paratexto más reconocido del absurdo metafísico, transpolando a la figura emblemática por la de un intelectual de prestigio histórico, encamina al lector o espectador hacia una lectura circunscripta a la realidad territorial e histórica exterior a la obra.

Lo que logra trascender en la sustitución del personaje de Godot por José Enrique Rodó es una profunda crítica a la idiosincrasia montevideana. El verbo en gerundio del paratexto cobra relevancia al establecer el paisaje de la espera, y hasta podríamos considerar la obra en sí misma una contestación irónica al ensayo breve de José Enrique Rodó llamado *El que vendrá*, publicado en 1897.

La importancia de Rodó en el campo intelectual y cultural en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX es elemental para entender la tamaño aversión y antagonismo que las proyecciones de su pensamiento provocaron en la generación del '45. Recordemos que *Ariel* (1900) es un ensayo dedicado a la juventud de América, siendo una verdadera plataforma teórica para su generación y las venideras. En el prólogo a la edición de Cátedra, la investigadora Belén Castro afirma que si bien la generación del '900 es una suma de personalidades heterogéneas unidas bajo la experiencia común del modernismo, Rodó es una figura saliente, que busca enraizarse en la cultura humanística “reduc-

to de la inteligencia y la razón, del espíritu y del idealismo” (Castro, 2000: 11).

Cabe destacar que pocos años después de la muerte del intelectual, Carlos Quijano y otros jóvenes crearon el llamado Centro de Estudiantes “Ariel”, en el cual editaban una revista con el mismo título y otras publicaciones de diversa índole, tanto homenajes a Rodó como estudios y revisiones de su obra. Castro menciona que el “arielismo” uruguayo, y principalmente el de su primera época, “ha sido tachado de poco analítico, retórico y carente de sentido crítico, tal vez porque la misma proximidad de Rodó, primero en vida y luego como monumento cultural, impedían la evaluación ecuaníme de su trabajo” (2000: 105).

Si bien puede advertirse la formidable influencia de Rodó en el campo intelectual –incluso en un nivel supraterritorial–, a diferencia de Castro, Manuel Claps señala el predominio del pensamiento del filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira (1872- 1958). Con respecto a este último, afirma Claps que sus lineamientos teóricos eran percibidos incluso en el Centro “Ariel” ya que, como menciona

el proceso histórico y la maduración personal [de los integrantes del Centro] hace que se vayan alejando de Rodó, hasta adoptar actitudes críticas y muy distintas y distantes. La revista *Ariel*, fundada en 1919, pese a su nombre parece estar situada en una posición más cercana a Vaz Ferreira. (Claps, 1987: 77).

Como características del período de comienzo del siglo XX Claps resalta el idealismo, íntimamente unido a un psicologismo y un subjetivismo¹ individualizador; a su vez menciona el esteticismo, el ahistoricismo en el que se destaca una visión optimista y confiada en el progreso del hombre. Por último, Claps menciona el elitismo torremarfilista que llevó al campo intelectual del período a una actitud poco comprometida con la realidad social y los conflictos de su época (1987: 84).

Esta última observación coincide con la mirada crítica al proyecto cultural del ‘900 y su afirmación en la Generación del Centenario que mantenía, en su generación, la generación del ‘45. En 1963, Carlos Maggi publicó el libro de ensayos titulado *El Uruguay y su gente*, un best-seller con numerosas reediciones², en donde se puede leer explyadamente los puntos de vista del autor con respecto a diversos aspectos de la identidad y la cultura uruguaya, criticándose incluso el gentilicio de “uruguayos” por considerarlo un injerto de nomenclatura republicana, que poco tenía que ver con la historia del país.

Es significativo el hecho de que el segundo capítulo del libro, titulado *Calibán 63*, redundaba en una durísima crítica a los arielistas remanentes, más que al propio *Ariel* de hecho. Maggi acusa a los discípulos de Rodó de no “ampollarse las manos al empuñar la herramienta feroz de la cultura” (1965: 17).

Se enfrenta a los que él llama “los irrecuperables sesentones”, de la misma edad que el propio ensayo *Ariel*, quienes

seguirán flotando a la deriva de su inconcreto arielismo. ¡Qué seres tan tristes, los intelectuales sesentones! Son ingrátidos, redondos y huecos como globos; por eso flotan en el aire y se están yendo siempre para arriba. Se muestran en vilo, a punto de lanzarse desde un endecasílabo, parados en punta de pie, haciendo del verso, trampolín. Pretenden ser burbuja de espíritu, falla del mundo natural, inflación de alma, cosa inefable, pero ¿para qué? Si se los pincha con la realidad se oye un ruido seco y en su lugar queda la telita arrugada, una vesícula vacía, apenas un puñadito de tripa transparente (Maggi, 1965: 16).

Para finalizar el capítulo, Maggi afirma hiperbólicamente que “de nueve arieles, diez no leyeron el libro o no supieron leerlo” e insta a sus lectores a considerar que “si el árbol se juzga por sus frutos, vale más cortarlo. Tal vez sirva para echarlo al fuego, y quemándose, haga una buena brasa” (1965: 20).

A la vista de lo comentado *El Uruguay y su gente* es una lectura clave para entender la fobia que sentía Maggi por Rodó. En los cortos ensayos que conforman el libro se desglosan los supuestos estatutos de la sociedad uruguaya, mencionando de manera continua al célebre intelectual del ‘900 y sus discípulos. ¿Por qué esta necesidad de realizar un parricidio simbólico con la figura rodoniana? Porque “Ariel es el lujo de las vacas gordas [y] Calibán es la campana de alarma llamando a sofocar un incendio de pobreza” (1965: 14)³.

Habría que convenir que en el contexto de los años sesenta buena parte de la obra del autor del *Ariel* podría ser considerada, aunque ilustre, poco útil para los tiempos que urgían. Es debido a su prevalencia en el pensamiento o, mejor dicho, la actitud hacia el pensamiento rodoniano que prevalecía en la Generación del Centenario lo que le provocaba alergia a Maggi, con “la sola enunciación del nombre Rodó” (Benedetti, 1968: 136).

Puede verse la opinión que el autor ha desarrollado en el capítulo *Calibán 63* ya en la primera parte de *Esperando a Rodó*. Se desarrolla un diálogo entre los personajes masculinos en el que uno de ellos define a Rodó con una cierta vaguedad paródica, generando imágenes similares a las que Maggi le atribuye críticamente al ensayo *Ariel*⁴.

Pedro – Decime, ¿en qué estamos nosotros, aquí y ahora? ¿En qué estamos?

Juan – Estamos esperando a Rodó, querido.

Pedro – Y ¿qué es Rodó? Cada uno dice una cosa diferente y mientras tanto nos desangramos esperando.

Juan – El gato es el tigre de los pobres, Pedro, y Rodó es nuestro gato; un barco que baja de las nubes con las velas desplegadas, blanquísimo [...].

Pedro – Pero yo tengo hambre.

Juan – ¡Qué grosería, Pedro! Te estoy hablando del espíritu puro, libre y alado, algo así como un paraguas de tul, la mesa de tres patas con auriculares para oír las armonías griegas y latinas, la música de las esferas y otros ritmos del más allá que solo oyen los del más acá cuando están cómodamente apoltronados en sillones pullman, y tú... (I, 17).

La escena en un principio guarda cierta relación con el diálogo que mantienen Estragón y Vladimir, en la cual el recuerdo de encontrarse esperando a Godot interrumpe cualquier posible accionar que podría descolocarlos de su espera (Beckett I, 19). Sin embargo, la larga descripción que realiza Juan a Pedro tiene un sentido completamente opuesto a la respuesta que le da Vladimir a Estragón. La explicación de la metáfora de Rodó posee una relación análoga a la que hace Maggi en el capítulo dedicado a Calibán en *El Uruguay y su gente*, que incluso evidencia una relación entre la ensayística del autor y la obra teatral en particular, ambas bajo el mismo postulado.

La referencia al hambre que se encuentra en el diálogo, responde a la idea que el autor tiene del Calibán de *La Tempestad* de Shakespeare y del Ariel rodoniano, antagonizándose por las necesidades diametralmente opuestas de cada uno: mientras el último puede desarrollarse en una coyuntura favorecida por la opulencia, el otro es claro signo de la necesidad básica y urgente.⁵

Al final de la pieza, la pregunta de Pedro se repite. Esta vez la respuesta es más concreta y cercana a la verdadera opinión del autor, que es delegada a la boca del personaje.

Pedro – ¿Y qué es Rodó? Cada uno dice una cosa diferente y mientras tanto nos desangramos esperando.

Juan – Rodó es un cuento que nos contaron, Pedrito. Un cuento de hadas y vacas gordas y palabras gordas. (I, 38)

Es decir, Rodó es un anacronismo para la crisis que enfrenta el Uruguay en todos sus niveles de realidad social. La tesis de *Esperando a Rodó*, formulada en su propio título, interpela una realidad concreta, a pesar de utilizar y apropiarse de varias de las técnicas, el tono y los procedimientos no realistas con los que dialoga Carlos Maggi en su producción dramática.

Para finalizar, se podría explicar la relación intertextual con el paratexto de *Esperando a Godot* y la sustitución de este último por el nombre de Rodó como una sustitución de equivalencia, realizada por Maggi,

entre figuras inaccesibles y asimismo divinizadas que con su llegada mejorarían la realidad de los personajes enclaustrados en su espera. Ante la imposible aparición de los sujetos que estos títulos evocan en sus respectivas obras, se deja a los personajes que los aguardan condenados a la desesperanza o, con otro matiz que adquiere la acción en Maggi, en donde la condena es a la pereza.

Conclusiones

Esperando a Rodó es un ejemplo de la recepción en el sistema teatral uruguayo de los modelos estéticos provenientes de las postvanguardias europeas. Dentro de la obra de Carlos Maggi se encuentra en una segunda fase de su escritura, en la que existe una experimentación con los elementos teatrales, separándose del tratamiento dramático realizado en sus primeras obras, más emparentadas al realismo reflexivo y el grotesco criollo.

Se ha analizado cómo la pieza teatral *Esperando a Godot* de Samuel Beckett es apropiada a modo de jeroglífico metafórico para la realización de una obra dramática que contiene una tesis realista, a diferencia de su hipotexto. Además de la alusión en el título, la obra incorpora procedimientos estéticos propios de las postvanguardias (la estructura fragmentaria, el tiempo paralizado y rupturas de la ilusión realista); a través de esos procedimientos Maggi realiza una composición en mosaico de disímiles escenas montevideanas que recrean un realismo distorsionado con una estructura escénica fragmentada. Esta reiteración multiplicada de esperas, elaboradas dentro de una matriz considerada realista, significa una reducción del sentido metafórico de la obra teatral de Beckett, ya que sitúa el drama en un contexto histórico y político determinado. A su vez, en la obra teatral, Maggi incorpora una fusión con otros géneros teatrales e incluso cinematográficos; la influencia de sus lecturas se revela en los procedimientos estructurales en donde experimenta con los distintos elementos dramáticos, rompiendo con la ilusión de contigüidad y con la cuarta pared.

Como lo adelanté en el resumen, la espera de Rodó representa la actitud de inercia de la sociedad capitalina, en la opinión del autor; la postura de no intervención ante los sucesos inminentes es visto como un mal que atinge a todos los estratos sociales, indiferenciando variaciones económicas, políticas o culturales. La figura de Rodó es vista como germinador de ciertos lineamientos ideológicos fundamentales para la formación de una idiosincrasia uruguaya, influyendo en toda la sociedad al proyectarse por fuera del campo intelectual.

La tesis de la obra se encuentra previamente elaborada en la ensayística del autor, revelando la existencia de un antecedente importante para su escritura. A la vista de lo establecido, podemos advertir que la tesis postulada por el dramaturgo Carlos Maggi podría ser categorizada como esencialista, ya que en su “diagnós-

tico” de la identidad nacional esta es entendida como homogénea y estable a lo largo del tiempo, en una línea causal indiscutible. El punto de vista del autor parte de una psicologización de la personalidad uruguaya como un todo cuyos mayores defectos se cifran en la figura de Rodó.

Pese a las razones de su crítica (que pueden ser compartidas o no, actuales o caducas) vale resaltar que al igual que la generación anterior a la que critica, la visión del país de Maggi se sostiene aún en postulaciones ahistoricistas, culturalistas o espiritualistas; es decir que el “problema nacional”, según Maggi, se ubica a nivel de la psicología de los uruguayos, sin contemplar las estructuras sociales y económicas.

Esta tesis encuentra una línea de continuidad con algunos proyectos culturales que se formaron en el pensamiento de la generación anterior; coincidiendo con lo que observa Elvira Blanco para la generación del '45 en su conjunto. El imaginario del '45, en el cual Maggi se inscribe, consigue consolidar nuevas “imágenes acordes a los tiempos” mientras simultáneamente subsisten algunos elementos forjados por la generación del '900 y que amparaban a la del Centenario (Blanco, 2007: 49). Para finalizar, puede notarse, en el caso de Maggi, que a pesar de las fuertes críticas que realiza en su obra a la espera vacía de sentido, la idea misma de aguardar por un salvador no es ajena a su visión del país, como puede apreciarse en uno de sus ensayos, no sin cierta añoranza y resentimiento:

¿Habrá nacido ya aquel que sienta como necesidad impostergable de su vida ocuparse de nosotros y hacer algo único e insustituible en beneficio de todos? ¿Se dan las condiciones para que ese filósofo, artista, profeta o gobernante pueda desplegar su grandeza y despertar el alma de este país?

Si ese ser superior nace, va a tener que vencer una pesada inercia; hay, junto a una distracción millonaria, una increíble vejez prematura. (Maggi, 1965: 97)

Bibliografía

- Beckett, Samuel (2003). *Esperando a Godot*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Tusquets.
- Benedetti, Mario (1968). “Carlos Maggi y su meridiano de vida”. *La Palabra y el Hombre*. Ene-Mar. XII, N° 45.
- Blanco, Elvira (2007). *La creación de un imaginario. La Generación Literaria del 45 en Uruguay*. Montevideo: Caballo Perdido.
- Castro, Belén (2000). “Introducción”. Rodó, José Enrique. *Ariel*. Madrid: Cátedra.
- Claps, Manuel (1987). “El pensamiento uruguayo en la década del 20”. *Vida y cultura en el Río de la Plata*. Tomo I. Montevideo: Universidad de la República.
- Maggi, Carlos (1965). *El Uruguay y su gente*. Montevideo: Alfa.
- Maggi, Carlos (1968). *Esperando a Rodó, La noche de los ángeles inciertos, Mascarada*. Buenos Aires: CEDAL.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra
- Mirza, Roger (2009). “Carlos Maggi, un dramaturgo canónico”. Maggi, Carlos. *El mejor teatro de Carlos Maggi*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Mirza, Roger (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: E.B.O.
- Yáñez, Ruben (1968). “El teatro actual”. *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*. Oct. N°31.

Notas

- 1 Las cursivas son del autor.
- 2 Emir Rodríguez Monegal ya había destacado, con cierta ironía, el éxito en la recepción de público lector de la obra de Maggi, colocándolo como el primer autor best-seller de la generación.
- 3 Como hemos considerado, la coyuntura regional se encontraba en una crisis acentuada. Claudio Paolini indica que desde la década del cincuenta, las políticas públicas estuvieron marcadas por una conducción que instauraba un modelo económico de tendencia liberal, es decir, proyectos de desindustrialización y el abandono de las prácticas proteccionistas del período batllista (16). Esta situación de consolidación de un consumismo de importación en un país sólo productor de materias primas es analizada con consternación por Carlos Maggi en su prosa ensayística.
- 4 Maggi cita a Rodó en *El Uruguay y su gente* y pueden notarse los paralelismos entre ambos pasajes: “Ariel, genio del aire, representa en el simbolismo de la obra de Shakespeare la parte noble y alada del espíritu” (1965 14)
- 5 La utilización de estos personajes para metaforizar la cultura latinoamericana ha dado lugar a numerosos ensayos y teorizaciones; el caso más destacado es el que postula Roberto Fernández Retamar (1930) desde una perspectiva descolonialista en la que asume la posición epistemológica del autóctono americano. Cabe destacar la actualidad en el análisis de otros personajes de *La Tempestad*, como es el caso de la bruja para una perspectiva de género que realiza Silvia Federici (1942). Sin embargo, en el caso de Maggi, la imagen de Calibán sigue siendo el de la brutalidad; este no adquiere otro matiz más que uno justificado por la escasez material.