

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43366>

## Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo<sup>1</sup>

**Paula Massano<sup>2</sup>**

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

[paumassano@gmail.com](mailto:paumassano@gmail.com)

ORCID: 0009-0009-8046-8861

Recibido 12/08/2023. Aceptado 14/09 /2023

### Resumen

La figura de Calibán ha demostrado ser un símbolo duradero y flexible a los cambios de la realidad política de Latinoamérica. El objetivo del presente artículo es retomar la reflexión en torno al potencial crítico del personaje-conceptual a la luz de la cartografía del deseo de Suely Rolnik. Para ello propondremos hacer una lectura afectiva del monólogo teatral de Marcos Azevedo, *Calibán* (1997). Esta implica activar el pensamiento en su función ética, estética y política; para re-imaginar un mundo en cada gesto, afecto y palabra. Es el *encuentro* con lo otro lo que habilita a una experiencia “fuera-de-sujeto” capaz de actualizar el mundo. El tratamiento que se va a realizar sobre la metáfora de Calibán no pretende ampliar la flexibilidad representativa del *tropo* Calibán, sino más bien de reduplicar su intensidad signica, a partir del análisis de los tres movimientos del deseo (territorialización, desterritorialización y reterritorialización) para poder habitar un estado (meseta de intensidad) de descolonización permanente del pensamiento. La figura crítica de Calibán implica pensar desde afuera, devenir-otro, activar otra esfera de la experiencia subjetiva, una que sea propia de nuestra condición de vivientes.

**Palabras clave:** Calibán, afecto, subjetivación, deseo, micropolítica

### An affective reading of the critical figure of Caliban in the theater of Marcos Azevedo

#### Abstract

The figure of Caliban has proven to be a lasting and flexible symbol to the changes in the political reality of Latin America. The objective of this article is to resume the reflection on the critical potential of the conceptual-character in light of Suely Ronik's cartography of desire. For this, we will propose an affective reading of the theatrical monologue by Marcos Azevedo, *Caliban* (1997). This implies activating thought in its ethical, aesthetic and political function; to re-imagine a world in every gesture, affection and word. It is the *encounter* with the other that enables an "out-of-subject" experience capable of updating the world. The treatment that is going to be carried out on the Caliban metaphor does not intend to expand the representative



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

flexibility of the Caliban *trope*, but rather to redouble its sign intensity, based on the analysis of the three movements of desire (territorialization, deterritorialization and reterritorialization) in order to inhabiting a state (intensity plateau) of permanent decolonization of thought. The critical figure of Caliban implies thinking from the outside, becoming-other, activating another sphere of subjective experience, one that is proper to our condition as living beings.

**Keywords:** Caliban, affect, subjectivation, desire, micropolitics

## Introducción

La figura de Calibán fue semánticamente unida a América Latina. Esta opera como un índice a través del cual es posible delinear un inventario de rastros que marcan, en diversos momentos históricos-culturales, la conformación palimpséstica de las identidades latinoamericanas. Si bien el propósito del presente artículo no es el de reconstruir su legado atendiendo a la transmutación axiológica que representa este personaje-conceptual en la esfera macropolítica, no es posible desconocer que Calibán viene de una larga tradición crítica y ensayística que va desde las descripciones de salvaje-cañibal en las cartas y grabados de la época de la conquista<sup>3</sup>, pasando por el cañibal de Michel Montaigne (1580), para convertirse en el personaje de Calibán de William Shakespeare en 1611. En 1878 el Calibán de Ernest Renan, en *Caliban, suite de La tempête*, se va a convertir en la plebe, para luego cobrar un renovado interés en América Latina de la mano del nicaragüense Rubén Darío (1898) en su texto “El triunfo de Calibán”. En estas lecturas modernistas y en la de José Enrique Rodó, en *Ariel* (1900), comienza a visibilizarse la presencia del imperialismo norteamericano en nuestras tierras y cobra fuerza este personaje-conceptual de la mano del marxista Aníbal Ponce en 1935. En Brasil emerge en 1928 el Movimiento Antropofágico, impulsado por Oswald de Andrade, con su *Manifiesto Antropofágico*<sup>4</sup>. En la década de los 60, la metáfora surge nuevamente con un marcado interés en la cuestión colonial, algo que se puede ver principalmente en *Une Tempête*, del martiniqués Aimé Césaire (1969), y también en los trabajos de Roberto Fernández Retamar. Sin lugar a dudas, la metáfora de Calibán ha demostrado ser un símbolo duradero y flexible a los cambios de la realidad política de Latinoamérica. Sin embargo, no se trata aquí de ampliar la flexibilidad representativa del *trope* Calibán, sino más bien de reduplicar su intensidad sígnica para poder habitar un estado (meseta de intensidad) de descolonización permanente del pensamiento.

En este artículo nos proponemos activar la potencia afectiva del personaje de Calibán a partir de los tres movimientos del deseo que describe la psicoanalista brasileña Suely Rolnik en *Cartografía Sentimental: Transformações Contemporâneas Do Desejo* (1989) y en *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (2019). En estas obras la escritora analiza cómo los procesos de opresión colonial y capitalista se apropian de la fuerza vital de las subjetividades, reduciéndola a su experiencia como sujeto y neutralizando la capacidad de ser afectados por las fuerzas del mundo en el cuerpo. En este sentido, activar la potencia afectiva es una de las tareas ineludibles del pensamiento situado en Nuestra América, si de lo que se trata es, en palabras de Eduardo Viveiros de Castro (2020), de “leer filosofía a la luz del pensamiento salvaje” (p. 79). Para ello, analizaremos el monólogo teatral de Marcos Azevedo, *Calibán* (1997). La operación epistémica de implicarnos en una lectura afectiva nos habilita a pensar la figura de Calibán desde un lugar otro, brindando elementos para reflexionar en el devenir-otro, activando otra esfera de la experiencia subjetiva, una que sea propia de nuestra condición de vivientes, una experiencia “fuera-de-sujeto” (Rolnik, 2019, p. 100). Esta lectura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

nos permite pensar la tarea de la crítica en las operaciones estratégicas del deseo, es decir, en su esfera micropolítica.

Marcos Azevedo es un actor, director y dramaturgo brasileño que escribió y personificó a Calibán en una obra dirigida por Eduardo Bonito, estrenada en el Festival de Edimburgo/Escocia en C Venues en agosto de 1997. Hemos recuperado para el análisis del presente artículo fragmentos de la filmación que Bonito realizó de la pieza teatral durante su temporada en Riverside Studios Londres durante el mes de septiembre de 1997. Y también hemos citado fragmentos del manuscrito en portugués que el mismo Azevedo le entregó a Carlos Jáuregui y que este analizó en “Del canibalismo, el calibanismo y la antropofagia, al consumo” (Jáuregui, 2005, pp. 793-977).

El monólogo de Marcos Azevedo es una reinterpretación de la obra de William Shakespeare titulada *The Tempest*. El dramaturgo latinoamericano comienza presentando aquel *encuentro*<sup>5</sup> colonial entre Calibán, único habitante de una isla, un ser primitivo y salvaje esclavizado, y Próspero, un astuto y noble jefe de Estado que, tras ser traicionado y exiliado de su tierra, naufraga hacia una isla. Este *encuentro* está atravesado por la trama de la civilización y la dominación, en palabras de Aníbal Quijano (2014), por la colonialidad del poder. Marcos Azevedo aparece en la primera escena vestido con un traje negro, representando a Próspero. Este grita: “¡Mírame a los ojos, sólo cuando yo te lo diga!”, siempre se dirige a Calibán con ánimos de educarlo, adiestrarlo. Si bien Próspero le enseña su lengua para poder comunicarse con él, este insiste en que Calibán no sabe cómo usarla más que para quejarse y desaparecer: “¡No pienses, trabaja!”, insiste permanentemente el Próspero del dramaturgo brasileño (Azevedo, en Bonito, 1997).

¿Quién es Calibán? Marcos Azevedo comienza a desvestirse hasta quedar en taparrabos y se coloca una corona de plumas en la cabeza y pregunta: “¿Quién es Calibán?”. Es una voz en *off* la que le suplica a Próspero que sea su Dios, que está dispuesto a servirle. Aquí aparece un elemento central para nuestro análisis: Próspero y Calibán son la misma persona, pues estamos ante un monólogo teatral. Este elemento es central, pues el *encuentro* con lo otro, el encuentro entre Próspero y Calibán, se da en uno mismo. El afuera como “lo otro” se da respecto del “adentro” occidental: Calibán, lo otro, aparece cuando Próspero se desviste.

## Derrumbe de las cartografías vigentes, primer movimiento del deseo

Es posible encontrar un discurso de Calibán políticamente incorrecto, machista y mestizo<sup>6</sup>; incluso hasta el mismo Fernández Retamar (1998) deja entrever algo de cansancio con este personaje-conceptual<sup>7</sup>. En su ensayo “Adiós a Calibán”, de 1993, escribe: “Confío en que ... pueda despedirme con gratitud, pero con firmeza del atormentado, tempestuoso y querido muchacho” (Retamar, 1998, p. 103). Calibán se había convertido para Retamar en su Próspero. Sin embargo, aunque sea posible reconocer ciertas limitaciones en las lecturas macropolíticas de la figura de Calibán, también es genuino protestar por el hecho de que el nuevo orden mundial generado por la globalización, el neoliberalismo, el mercado salvaje, las transnacionales y la privatización golpean de una forma particular en los pueblos latinoamericanos que es preciso pensar a la luz de este personaje que no logra soltar del todo su discurso revolucionario. Por ello, esta relativa obsolescencia de la figura debe ser una condición para implicarse en ella, para deformarla y subvertir su dispositivo conceptual original, para expresarse en él y, de ese modo, transmutarlo. Se trata de ver su “equivoco”, diríamos en las palabras de Viveros de Castro (2020), no como una negatividad, sino como una condición de posibilidad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

Implicarse en el encuentro colonial nos lleva a pensar el primer movimiento del deseo. Éste consiste, para la psicoanalista Suely Rolnik, en “la escucha atenta al carácter intensivo del afecto que reclama por un decir en la experiencia vivida” (2019b, p. 1). El afecto designa el efecto de la acción de un cuerpo sobre otro. Son aquellas intensidades —como astillas sueltas— que pulsan especialmente en el cuerpo de quien se implica en la relación. Es ese “algo pasa en mi corazón” de la canción “Sampa” (1978), de Caetano Veloso, que, cuando se enfrenta al otro cara a cara, no ve su cara. ¿Qué pasa en ese *encuentro* con los cuerpos que se ven? “Llamé a lo que vi mal gusto, mal gusto”, continúa la canción del cantante. *Encontrarse* es ese poder de afectar y ser afectados que provoca una mezcla de afectos de repulsión y atracción, generando el primer movimiento del deseo.

Si bien hay algo en la figura crítica de Calibán como símbolo de la cultura latinoamericana que ha perdido vigencia, es genuino aun preguntarse si esta puede albergar su carácter crítico. ¿Es posible hoy reflejarse en un Calibán apasionado y panfletario como el de las décadas de los 60 y los 70?, ¿es posible hoy hablar de un Calibán revolucionario? No hay dudas de que un malestar recorre esta figura crítica, que para Carlos Jáuregui (2005) se ha vuelto no solo un lugar común, sino también monótono de la crítica. Calibán está perdido, deambula entre las ilusiones posmodernistas. Pero, aun así, es menester habitar en su equívoco, atender a esa necesidad vital de hablar, de pronunciarse, aunque el lenguaje sea confuso. Tenemos que hallar en este Calibán ese gesto de deserción que es vitalista, “esa mueca errática como vagabunda” (Flores, 2019, p. 13), que va de un lugar a otro sin un rumbo fijo. Es preciso activar esa figura crítica que siempre des nombra, pues es posible encontrar en este personaje polimorfo aquello que val Flores define como la lengua cosida: “Una práctica que aloja la propia posibilidad de la decepción, una heterotopía que mina secretamente el lenguaje y arruina de antemano la sintaxis pública” (2019, p. 13).

El Calibán de Marcos Azevedo se ha devorado a Oswald de Andrade, a Caetano Veloso, pero también escarba en el archivo colonial Hans Staden, mastica y escupe a Michel de Montaigne y a Aimé Césaire, y después de ese banque es que se dispone a re-narrar *The Tempest* de William Shakespeare con un gesto afectivo y diaspórico que, cargado políticamente, desafía la reflexión sobre la colonización del Brasil. Sin romantizar la figura del salvaje, percibe y reconoce la relativa obsolescencia de la figura en nuestra actualidad, pero encuentra que hay *algo* en este Calibán perdido que, si bien no halla palabras, ni gestos, ni imágenes para expresarse, es real.

Carlos Jáuregui, autor de *Canibalia, canibalismo, calibanismo, y consumo en América Latina* (2005), nos señala a propósito del Calibán de Azevedo que este asume la diáspora del personaje. Él es hijo de una mujer argelina, habitante del Caribe, habla una lengua que no le es propia. Ya no es posible atarlo a una cultura —en tono martiano— de nuestra América. El autor insiste en esta lectura cuando nos señala que “la obra asume el *deslizamiento* en lugar de la *filiación* [itálica agregada]” (2005, p. 815). El monólogo teatral *Calibán* fue estrenado en Europa en un inglés abrasileñado, y luego fue traducida al portugués. Conserva unos juegos lingüísticos entre el inglés, el francés y el portugués. Ahora bien, a esta diáspora tangible es preciso encontrar esa otra diáspora, aquella que no es visible al ojo, porque este solo puede captar los resultados del movimiento de simulación dentro de las cartografías vigentes: la máscara<sup>8</sup>. La otra diáspora es un movimiento silencioso de incubación, nos diría Suely Rolnik (1989), que se produce bajo tierra en la subjetividad, que podemos definirlo en palabras de val Flores (2019) como un “gesto diaspórico”, esto es:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Un ritual nómada de una política del cuerpo al explorar una fisura contingente, una posibilidad agazapada en el lenguaje cotidiano, un destello en la imaginación inaudita del mundo que queremos crear. Tan impropia, tan desquiciada, esta tenacidad en el gesto diaspórico de una lengua cuyo estremecimiento nos impide descorazonar. (2019, p. 11).

Este gesto diaspórico insiste, perturba, incomoda. Desde el comienzo la obra está atenta a la escucha afectiva y a la búsqueda de una materia de expresión que pueda dar sentido a lo que su cuerpo vibrátil está sintiendo; es preciso hallar el factor de a(fe)ctivación<sup>9</sup> que le permita agudizar su sensibilidad para encontrar una forma de agenciamiento. El proceso de producción del deseo es el de una “semiótica-energética”, nos señala Rolnik (1989) en *Cartografía sentimental...* El movimiento del deseo es a la vez e inseparablemente energético, en tanto producción de intensidades, y semiótico, en tanto producción de significados, que funciona como agenciamiento a partir de los ensamblajes que hacen los cuerpos, en su cualidad de vibrar.

Calibán tiene que estar atento al factor de a(fe)ctivación, algo que se puede observar en diferentes escenas del monólogo teatral que van activando más intensamente este factor. La primera, cuando Calibán se halla con la máscara de su propia monstruosidad. Es como si su cuerpo se agitara en el proceso en el que busca definirse, pero no encuentra palabras. Luego él se imagina su prole con Miranda, pero, en lugar de ser la hija de Próspero la que queda embarazada, es él. Va a ser después de recibir una tortura del amo que da a luz, pero no a un hijo mestizo, sino que vomita en un balde la máscara de su propia monstruosidad. Esta escena nos muestra que aquel discurso del mestizaje como la posibilidad de integración de la heterogeneidad, de la ampliación del nosotros, es visto como una burla, y las primeras palabras que pronuncia como monstruo son para quejarse.

Al ponerse la máscara, algo agita el cuerpo de Calibán, las intensidades se vuelven más complejas, más discriminadas, más nítidas, es como si estuviera más enfocado, más presente, porque comienza a escuchar su cuerpo vibrar, comienza a sentir su cuerpo como una mezcla de afectos erráticos, sentimientos eróticos, perceptivos, cognitivos, estéticos. Sin embargo, Calibán está marcado por la incompletitud ontológica y la imposibilidad de la transparencia. Aquí se ve que la figura de Calibán transmuta, y el trauma que da inicio al cambio no reside en su “raza monstruosa”, como si hubiera una identidad originaria que sirviera de antecedente para su condición servil. Más bien es fruto del *encuentro* con Próspero y su deseo confuso por Miranda lo que lo deshumaniza, y es a partir de ese momento que él halla su propia monstruosidad. Jáuregui insiste, a propósito de la obra de Azevedo, con que Calibán no trabaja para Próspero porque es un monstruo, sino que el trabajar para él lo vuelve un monstruo (Jáuregui, 2005, p. 820). La escucha afectiva del dolor generado por el resultado mismo del trabajo racializado, la imposibilidad de cumplir su fantasía con Miranda, comienza a deformar su propio cuerpo. Pero advierte Jáuregui:

Los cambios en las dimensiones y formas culturales de la explotación ... no cambia el hecho fundamental de la continuidad de la misma en la discontinuidad de sus formas. El capital, como el colonialismo no por ser otro, ha dejado de ser. (2005, p. 820).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.



Es evidente, en este momento del monólogo teatral, que estamos ante una propagación de las intensidades en expansión. Calibán está habitando un espacio que encierra un doble movimiento: devenir lo que no es para devenir lo que es. Este movimiento se puede ver en la escena en la que está explorando diferentes materiales de expresión y busca en un lenguaje que no le pertenece: español, francés, portugués, inglés; esto lo hace devenir lo que no es, pero, al mismo tiempo, es una operación ineludible cuando estamos frente al encuentro con lo otro. La posibilidad de acoger los afectos generados a partir de allí es lo que va a permitirle a Calibán devenir lo que es; en otras palabras, a pesar de no hablar su lengua natal, puede hablar en singular.

Aquel fragmento de la obra de Shakespeare del que la tradición de la cultura revolucionaria latinoamericana se apropió para forjar el símbolo de Calibán como nuestro americano se cae en la obra de Azevedo. Calibán no usa el lenguaje de este para maldecirlo o insultarlo, sino que, al apropiarse del lenguaje del colonizador, este no hace más que quejarse y desaparecer, en otras palabras, devenir lo que no es. Calibán se ve asfixiado por el juego de lenguaje que habita, que le provoca una pérdida de sentido a las formas en las cuales su vida se encuentra plasmada. No sabe cómo pronunciar su nombre, no encuentra palabras para nombrarse. Esto se puede observar en la escena en la que aparece con un periódico en la mano e intenta aprender a leer, aprender a hablar, a expresarse para ser comprendido por el otro, por Próspero, por sí mismo (recordemos que estamos ante un monólogo).

El uso que Marcos Azevedo hace de la hoja del diario, del saco de vestir y el portafolios nos evidencia que estamos ante un nuevo personaje-conceptual que habita un nuevo tiempo, uno que está atravesado por los flujos globales. En esa escena en la que Calibán intenta leer, dice:

A...Aló...Ali... a lin... a língua... lin-gu-a, linguagem, linhagem, linhagem, gem, gem, gente, gentes, entes, ex, ex-gente, es... és... vós... voz..., esta voz, escavo, escravo! Cravo, avo, avô, vô, vôo, vou, ou...u ...outro... u ou Word... world... world wide web? Ué? Epa...pala, palabro, labra, labor, libro, lavra, palavra... palavras cruzadas! ... Eu... meu nome.... Não pense, trabalhe, animal! Mas perdoa, nome meu é... Cale a boca, Canibal! B...bo...boca, boca, cal...calib..., caliboca... calibão, Caliban! ... Mas todo o dia cortar lenha, barbear mestre, acender fogo, limpar livros, esfregar chão, carregar agua ... punição, castigo ... Oh, dor! (Azevedo, en Jáuregui, 2005, p. 816).

Las condiciones que definen al Calibán de Azevedo, ante el avance del capitalismo en su forma contemporánea, bajo el régimen colonial-capitalístico, para decirlo en las palabras de Rolnik (2019a), no son solo la raza, ni la nación, ni el mestizaje, sino el trabajo y el dolor, categorías propias por su condición colonial. Aquella figura de Calibán que desbordó la vanguardia cultural con su fuerza del deseo de creación y de acción bajo una política de subjetivación identitaria serviría hoy como combustible al capitalismo del deseo que se apropia de los modos de producción de la subjetividad. El capitalismo se alimenta de todas aquellas subjetividades emergentes, convirtiéndolas en estilos de vida que finalmente son consumidos en el mercado. Por ello, las cartografías vigentes que daban consistencia y continuidad a Calibán en las décadas de los 60 y los 70 comienzan a derrumbarse.

Ese Calibán rebelde, que se apropiaba de la lengua del amo para insultarlo, nos permitió ver una subjetividad emergente que denunciaba la articulación entre una totalidad racializada de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

división del trabajo y la producción del conocimiento eurocentrado, poniendo en evidencia una heterogeneidad palpable. Pero lo hizo forjando una imagen muchas veces acrítica del colonizado, cristalizando la representación que de él hizo el colonizador; una imagen insensible a los efectos de la presencia viva del otro<sup>10</sup>.

El Calibán de Azevedo, por otro lado, ya no aspira a la representación nacional ni latinoamericana, como en los discursos de las décadas de los 60 y los 70<sup>11</sup>, como tampoco aspira a ampliar ese nosotros latinoamericano, porque no es posible. En la era global, se generan nuevas formas de colonialidad, nuevas formas de subjetivación, y por ello Calibán debe estar atento a la escucha afectiva, deberá encontrar ese algo que despierte su cuerpo vibrátil, su factor de a(fe)ctivación que le permita habitar lo ilocalizable, agudizando su sensibilidad para hallar esa meseta de intensidad continua que le permita descolonizarse, activar su proceso de subjetivación-singularización (Rolnik, 1989, p. 35).

### **Transacciones digestivas: el hambre como elemento-catalizador, segundo movimiento del deseo**

Con el sistema capitalista, nos describe Aníbal Quijano en *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* (2014), un escrito publicado en el 2000, surge la emergencia de una nueva estructura de control del trabajo. En el proceso de constitución histórica de América, las formas de control y explotación del trabajo, así como las del control de la producción-apropiación-distribución de los productos, se estructuran alrededor de una nueva forma de relación capital-salario y del mercado mundial: el capitalismo mundial (Quijano, 2014, p. 113). Con él surgen nuevas identidades históricas producidas sobre la base de la idea de raza, a la que se le fue asociado un rol y un lugar específicos en la nueva estructura global de control del trabajo. Esto es, la división del trabajo se halla racializada, así como geográficamente diferenciada. Sin embargo, la estructura de la disputa sobre el control de la fuerza de trabajo en Quijano es discontinua, nos advierte María Lugones (2021), porque “no todas las relaciones de trabajo bajo el capitalismo eurocentrado y global encajan en el modelo de la relación capital/salario, aunque este sea el modelo hegemónico” (p. 26), pues las necesidades cognitivas de capitalismo naturalizan las experiencias de la gente dentro de ese patrón de poder, naturalizando las identidades, las relaciones coloniales y la distribución geocultural del poder capitalista mundial, que al mismo tiempo ha guiado la producción del conocimiento (Lugones, 2021, p. 28). Por ello, el aire que respira Calibán está “saturado de las partículas tóxicas del régimen colonial-capitalístico” (Rolnik, 2019a, p. 25).

Próspero, bajo este régimen, se convierte en el proxeneta, representa esa continuidad de la explotación del trabajo en el capitalismo globalizado. Rolnik le podría asignar ese lugar porque precisamente en esta nueva versión del capital Próspero se apropia, como un *cafisho*, de la “propia potencia de creación y transformación” de Calibán, en la “emergencia misma de su impulso —es decir, en su esencia germinal—” (Rolnik, 2019a, p. 28), pues para Calibán su propia tragedia es el hambre, la pobreza y su amo, Próspero, que en la particularidad del monólogo teatral que estamos analizando es también Calibán.

Marcos Azevedo fractura su personaje poniendo el saco de vestir sobre un hombro para representar a Próspero y deja desnudo el otro hombro para simbolizar a Calibán. Ese antagonismo habita en el cuerpo mismo del actor que habla por los dos. Aquí el salvaje no habla desde su condición de invadido, sino de oprimido económico. No reclama volver a ser el rey de su tierra, sino que se queja del hambre, está loco del hambre. Esto se ve representado en la escena cuando cava en la tierra buscando lombrices; encuentra dos, se come una y cuelga la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

otra en un anzuelo imaginario que lanza dentro del balde con la esperanza de pescar algo. El problema de la propiedad de la isla no responde en esta escena, nos señala Jáuregui (2005, p. 821), a la identidad nacional ni a una identidad abstracta, sino a la más concreta y material necesidad de comer. ¿Es posible imaginar un afuera de esta pesadilla del régimen colonial-capitalístico?

Aquí se comienza a trazar el segundo movimiento de deseo. Rolnik nos señala que los afectos producidos por el factor de a(fe)ctivación buscan un lenguaje donde exteriorizarse; buscan máscaras para presentarse y “simular” o ensayar —a veces con cierta torpeza— formas, modos, gestos, expresiones y palabras a partir de los cuales hacerse visible. Para que esto suceda, los afectos deben tomar forma en materia de expresión, y ello solo se logra a partir del *encuentro* con lo otro. Los afectos solo adquieren el espesor de lo real cuando se dejan afectar unos a otros (Rolnik, 1989, p. 26). En este segundo movimiento del deseo, Calibán tiene que salir a buscar un elemento-catalizador (muchas veces es encontrado por casualidad) que sea portador de “una frecuencia de vibración que tenga resonancia en el afecto disparador de la obra” (Rolnik, 2019b, p. 2). Es necesario que las intensidades experimentadas en el *encuentro* con lo otro formen un “plano de consistencia” en el que los afectos tomen forma y delimiten un territorio en el que sea posible encontrarse.

El Calibán de Azevedo ensaya posibles salidas de esa pesadilla. En un momento de la obra, encuentra en la bebida ese consuelo que está buscando. La bebida también simboliza el encuentro colonial porque Calibán no la conocía hasta que se la da a probar Esteban, el dispensero borracho que viajaba en el barco junto con Antonio (hermano de Próspero). Cuando el personaje de Azevedo se emborracha, comienza a cantar una samba, y solo entonces imagina una salida: “¡Ban, ban, ban, Caliban tem agora outro patrao! [refiriéndose a la bebida] ¡Liberdade, liberdade! ¡Prosperidade, prosperidade! ¡viva a liberdade!” (Azevedo, en Jáuregui, 2005, p. 822). Aquí se produce un giro interesante respecto de la obra de William Shakespeare porque, cuando prueba la bebida en la obra del inglés, Calibán se dirige a Esteban y dice: “¡Juro por la botella ser tu vasallo fiel, pues no es terrestre tu licor!” (Shakespeare, 2003, p. 541), pero, bajo el régimen colonial-capitalístico, la fidelidad es solo a la bebida.

La escena que le sigue a la resaca se titula: “El banquete”. En ella se germina la fantasía de destrucción de Próspero, y el *tropo* a través del cual se concreta es el canibalismo. En esta escena Calibán aparece afeitando a su jefe y lo corta sin querer. Al probar su sangre, se le despierta un apetito voraz y, cuando Próspero se duerme, Calibán lo mata y comienza el banquete:

*(Caliban degola a Próspero)*

... Hum, que orelha deliciosa! *(Ele mastiga a orelha e cospe-a)* ... *(Calibán chuta a cabeça para a plateia)* GOOOL!

Agora ese braço *(tira uma espada da cintura e corta-o)*... o outro braço *(simula im pesado machado)* ... uma perna *(corta-a com um serrote)*. Deixe lamber seus pés! A outra perna *(corta com uma serra elétrica)*... e o estomago, e claro, com meus dentes! Meat, carne, carne! *(Calibán abre o torax de Prospero, come suas vísceras e engole sue coracao)*.

Agora tudo isso numa panela! E a cabeça ... Agora Ladies and Gentelmen *(como um cozinheiro)* Algumas batatas, algunos tomates, uma cenoura, um punhado de louro, sal e eu jai ia esquecendo... onion rings! Desculpem, eu cortei



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



as cebolas antes, porque nao queria chorar aqui na frente de voces! E mix, mix, mix, hum... Delicious.

Pra você, pra você, você, você... e o resto pra mim! Vamos comer! (Azevedo, en Jáuregui, 2005, p. 822).

Como podemos ver en el fragmento anterior, Calibán no solo mata y descuartiza a Próspero, sino que prepara un gran banquete real. En él sirve trozos del jefe a los espectadores y los interpela con ese gesto. Es en el hambre que experimenta Calibán y en el compartir al espectador londinense que se descubre la materialidad del apetito. Mirar nos vuelve testigos, cómplices. No se puede estar fuera de la escena: “Pra você, pra você, você, ¡você... e o resto para mim! Vamos comer!” (Azevedo, en Jáuregui, 2005, p. 823). En ese momento comienza a recitar la canción de Montaigne: “Esa carne, esos músculos, esas venas, son las tuyas, pobres tontos. Saboreen cuidadosamente, y usted sentirá el saber de su propia carne” (Montaigne, 1997, p. 276).

Finalmente, este banquete resulta ser una fantasía y Calibán despierta de ella con un grito de su amo: “¡Calibán!”. Sin embargo, en esa escena se introduce un gesto: hacer participar al público. Es una fantasía en la que se involucra a otros, y es el espectador quien forma parte de la imaginación caníbal de un mundo sin Próspero. Se interpela al espectador para que reflexione sobre la relación entre la explotación del trabajo, la monstruosidad, el hambre y la posibilidad de liberarse de esa atadura.

La política de subjetivación propia del régimen colonial-capitalístico, que es la que aquí intentamos descifrar a través de la figura crítica del Calibán de Marcos Azevedo, es aquella que tiende a ser reactiva, es decir que desvía la pulsión de lo que sería su destino ético. Nos señala Rolnik al respecto:

El efecto de tal desvío es la despotenciación de la vida, que hoy en día alcanza la destrucción de las propias fuentes de energía vital de la biosfera —fuentes que, en los humanos, incluyen los recursos subjetivos para su preservación—. (2019a, p. 97).

Si la tradición revolucionaria que surge del análisis del capitalismo industrial entendió que la expropiación de la fuerza vital humana en su manifestación como fuerza de trabajo es la fuente de acumulación del capital; si la perspectiva decolonial entendió que la colonialidad del poder puso de manifiesto que la forma de estructurar el trabajo estaba asociada a la idea de raza, la nueva versión del capitalismo global, entendido como colonial-capitalístico, nos lleva a reconocer que la explotación no solo se reduce a esos dos dominios: trabajo y raza. Por el contrario, estamos ante un nuevo pliegue en donde la expropiación se refina y se hace más evidente en su movimiento pulsional, es decir, se apropia de la pulsión de vida.

### **Comunidad experimental: tercer movimiento del deseo**

El banquete resulta ser ese elemento-catalizador del *tropo* del consumo, y con él se pone en marcha el tercer movimiento del deseo, el que Rolnik define como “la activación de la comunidad experimental” (2019b, p. 3). Calibán invita al espectador a la experiencia especular



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

de la mismidad que arrastra consigo una pregunta: ¿qué afecto genera eso en los cuerpos de los espectadores? Este gesto requiere de las personas de la audiencia no solo la disposición de ponerse a la escucha del afecto en sus propios cuerpos, sino de poder tantear lo que estos les están indicando.

Las intensidades experimentadas en esta escena provocan un malestar, generan una tensión entre, por un lado, el movimiento que presiona a la subjetividad en dirección a la conservación de las formas de vida en las que se encuentra materializada, es decir, conservando aquel lugar cómodo y pasivo en el que se encontraba el espectador; y por el otro, el movimiento que la presiona a la conservación de la vida en su potencia germinal (Rolnik, 2019a, p. 49). En este último, el territorio existencial del mero observador de la obra es interpelado. El aire que respira a través de ese gesto, ahora, es el mismo aire que el de Calibán, lo invita a compartir su fantasía, y la cartografía sentimental vigente del espectador pasivo se torna obsoleta.

La escena del banquete nos puede ayudar a comprender con mayor nitidez las características del tercer movimiento del deseo. Este tiene dos posibles vías: por un lado, la micropolítica activa, la de asumir la experiencia fuera-del-sujeto; por otro, la micropolítica reactiva, de conservarse en la experiencia del sujeto. Puede suceder que el público insista en aferrarse a la máscara de mero espectador pasivo y, por vergüenza, se endurezca visiblemente en su silla negando que el actor lo está interpelando directamente. Esta política del deseo, nos señala Rolnik, es propia de una subjetividad reducida a la experiencia como sujeto. El espectador, en este caso, vive la obra como un objeto que le es exterior y la observa pasivamente, ignorando la provocación y orientándose por la “brújula moral” (Rolnik, 2019a, p. 58) a conservar el equilibrio. Sus cuerpos se anestesian, ya no son sensibles a su capacidad de afectar y ser afectados, piensan que el deseo que motivó la fantasía —de un mundo sin Próspero— es caótico. Entonces todo movimiento de atracción se transforma en repulsión, y las fuerzas activas se tornan reactivas, despertando la fantasía en la versión más conservadora.

O puede pasar que el espectador sea más valiente y soporte ese balancearse sobre el abismo de salirse del lugar esperado y acoger el movimiento de desterritorialización y reterritorialización de los afectos. La política del deseo, propia de una subjetividad dispuesta a habitar la paradoja entre sus dos experiencias simultáneas, como sujeto y fuera-del-sujeto, es la que Rolnik define como una micropolítica activa:

Se trata de una subjetividad que se encuentra apta para sostenerse en el límite de la lengua que la estructura y de la inquietud que este estado [el banquete] le provoca, soportando la tensión que la desestabiliza y el tiempo necesario para la germinación de un mundo, su lengua y sus sentidos. (2019a, p. 53).

Lo que orienta el deseo en la experiencia fuera-del-sujeto es la búsqueda de una respuesta al interrogante que Marcos Azevedo se planteó desde el inicio del monólogo teatral: ¿quién es Calibán? La subjetividad, al verse desprovista de una definición clara, según sus parámetros habituales, buscará en el silencio de lo invisible nuevos materiales de expresión que lo pulsen hacia nuevas formas de ver y de sentir. Por ende, en esa micropolítica “las acciones del deseo consisten en actos de creación que se inscriben en los territorios existenciales establecidos y en sus respectivas cartografías, rompiendo así la pacata escena de lo instituido” (Rolnik, 2019a, p. 54). El motor del deseo es la conservación de la vida en su potencia de germinación, y la “brújula ética” (Rolnik, 2019a, p. 53) que guía sus acciones es aquella que orienta las acciones



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

del deseo en la creación de una diferencia. Si Calibán invita al espectador —a través del banquete— a la trampa especular de la mismidad, la micropolítica activa del deseo debe ser capaz de introducir un hiato que permita dar lugar al acontecimiento. De esto depende este tipo de política del deseo: de cumplir con “su función ética de agente activo de la creación de mundo” (Rolnik, 2019a, p. 58).

### **Carácter afectivo de la figura de Calibán: una responsabilidad ética-estética-política**

Dos preguntas quedan resonando en este análisis que sería importante retomar. La primera: ¿quién es Calibán? El monólogo teatral de Marcos Azevedo le devuelve el carácter crítico a la figura de Calibán porque este asume, como señalamos en sus tres movimientos del deseo, una responsabilidad ética-estética-política en los términos con que la define Suely Rolnik:

Ética, porque responde a una urgencia de la vida e implica estar a la altura de aquello que ésta nos pide como condición para afirmarse en su voluntad de preservar lo más satisfactoriamente posible; estética, porque el éxito de esta respuesta depende de un proceso de creación que de un lugar de cuerpo-expresión para el afecto que exige cobrar existencia; política, porque promueve un desplazamiento en el modo de producción de subjetividad dominante en el régimen colonial-capitalístico. (2019b, p. 5).

La obra de teatro invita a reflexionar en torno a cómo nuestro existir es un proceso en el que se incorporan múltiples afectos, sensibilidades y sentimientos. Para ello, es fundamental habitar la obra, poder afectarla con nuestra presencia y, por el otro, ser receptivo ante ella. Sin embargo, puede suceder que nuestra mirada se desconecte justo en el momento en que el Calibán de Azevedo ofrece el banquete. Esto puede despertar el umbral de insensibilidad y simplemente optar por mirar al costado, sin importar si ese deseo impide que los cuerpos implicados en la relación sigan habitándose. No se trata de escuchar el relato y comprenderlo para poder explicarlo como una anécdota más. Esta actitud merece ser cuestionada: ¿cómo es posible que la indiferencia sea la vía ideal ante el encuentro con lo otro?

Rolnik sostiene que el deseo no es caótico, sino que responde a una lógica y a un orden. Los afectos no son caprichosos, hay un sistema jerárquico que organiza los sentimientos y configura qué es lo que puede o no afectarnos. En este sentido, se puede hablar, como lo hace Sara Ahmed (2015), de una economía afectiva que administra “la capacidad selectiva de discernir entre lo que tiene o no importancia como una regulación afectiva” (Giraldo y Toro, 2020, p. 123).

El régimen colonial-capitalístico del que nos habla la psicoanalista brasileña tiene que ver con ese sistema de poder que controla los horizontes sintientes de la población, creando las cartografías de referencia sobre las cuales un colectivo de personas puede sentir. No es una abstracción, es un modo de vida que enciende una forma de subjetividad que le da consistencia existencial, sin la cual no se podría sostener. Este, nos especifican Giraldo y Toro, es “una forma de distribución, selección y gobierno de lo sensible que organiza la experiencia de los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

cuerpos, estableciendo frente a qué cosas se dirige nuestra sensibilidad” (2020, p. 124). En otras palabras, el régimen organiza el mundo circundante creando sensibilidades que coinciden con el deseo y las fantasías del inconsciente colonial-capitalístico. La posibilidad de introducir una diferencia y realizar un desplazamiento incide directamente en la dinámica micropolítica que sostiene el régimen, “lo que da a esta desviación activa su carácter guerrero es el combate por la reapropiación del destino pulsional que guía su poética” (Rolnik, 2019b, p. 5). Es preciso, pues, descolonizar el inconsciente. Este es un trabajo sutil y complejo de cada uno, pero también es una tarea de muchos:

Desear este acontecimiento de una vida no cafisheada, que nos hace desear el goce del poder —un goce propio de una subjetividad reducida al sujeto, que ha perdido la conexión con la vida y cuya ceguera nos lleva a un miserable narcisismo devastador—. (Rolnik, 2019a, p. 132).

Esto nos dispara la segunda pregunta: ¿a la escucha de qué afectos debemos estar atentos? Al afecto de la violencia, que se encuentra matizado por la idea de la raza. Desde el comienzo de la obra, se puede hacer palpable esta violencia. Cuando Calibán pronuncia bromas racistas, el público se ríe, pero esa risa está cargada de racismo, lo que pone en evidencia aquello que denunció Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (2015): “una sociedad es racista o no lo es” (p. 94). La memoria que persiste en los cuerpos de los brasileños, como en la de todos los países en los que hubo trabajo esclavo, genera un trauma que opera “como un espectro que no deja de espantarnos” (Rolnik, 2019b, p. 8), dada la magnitud de la crueldad que se produjo y que continúa ejerciéndose. Nos pone en la evidencia de que la racialización es central en la matriz del afecto de la violencia. El afecto de la raza, como lo nombra Rolnik, no reside en un sujeto o un objeto determinado, sino que circula entre significantes, es efecto de la circulación entre objetos y signos (Ahmed, 2015, p. 82) en el marco del régimen colonial-capitalístico.

Aníbal Quijano, en *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* (2014), analiza cómo la idea de raza no tiene historia conocida antes de América. Esta se originó como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados. Fue construida a partir de la ficción científica según la cual habría diferentes estructuras biológicas entre esos grupos humanos. La idea de raza se convirtió en un criterio para la distribución de la población mundial en rango, lugares y roles que definen la estructura del poder. Por lo que las relaciones sociales están fundadas en esa idea de raza, creando identidades sociales históricamente nuevas: el indio, el negro, el mestizo, pero también redefiniendo otras, en términos de, por ejemplo, español y portugués; más tarde, europeo. Mientras unas obtenían sus denominaciones en relación con su aspecto físico, las otras solo indicaban procedencia geográfica o país de origen. Con el tiempo estas relaciones sociales empezaron a configurar relaciones de dominación. Esas identidades fueron asociadas a ideas de jerarquías. El patrón de dominación colonial que se imponía a través de la racialización de la población se implementaba con instrumentos de clasificación social. Los colonizadores codificaron como color los rasgos fenotípicos de los colonizados y lo asumieron como la característica emblemática de la categoría racial (Quijano, 2014, pp. 111-112).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

En América, “la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista y luego por la posterior constitución de Europa como nueva identidad después de América” (Quijano, 2014, p. 111). La expansión creciente del colonialismo, junto con una perspectiva eurocéntrica del conocimiento que diseñó la idea de la raza para naturalizar las relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos, significó una nueva manera de “legitimar las ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes” (Quijano, 2014, p. 112), demostrando que la idea de raza es uno de los más eficaces y perdurables instrumentos de dominación social.

Para estar atentos a la escucha del afecto de la violencia, no basta con el gesto político de estrenar una obra sobre el encuentro colonial, escrita por un dramaturgo brasileño y actuada por él, en Europa; tampoco basta con tomar conciencia de la violencia, de la desigualdad y de resistir en la esfera macropolítica, aunque sí resulte indispensable, sino que se requiere que indagemos en la presencia del afecto de la raza en nuestra propia subjetividad, en nuestros modos de vida y nuestras formas relacionarnos o no relacionarnos, en nuestras acciones u omisiones, y ver cómo nos paramos ante las fantasías manifiestas del otro. Pensar cómo construimos nuestros imaginarios para poder deshacernos de aquellos gestos, modos y palabras propios del régimen inconsciente y crear, a partir de allí, otras políticas de subjetivación. En palabras de Rolnik:

Es necesario incorporar el trabajo micropolítico a la resistencia macropolítica ante la desigualdad, disolver su naturalización y la idea de raza que la sostiene, sin la cual nada saldrá de su lugar en la escena colonial-capitalística, a la cual, frente a esto, sería más preciso calificarla como “colonial-racializante-capitalística. (2019b, p. 10).

### **A modo de conclusión: cómo y cuánto nos dejamos afectar**

Silvia Rivera Cusicanqui insiste, en *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, con que las imágenes, como las tantas que se nos vienen a la mente de Calibán, “tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo” (2010, p. 5). En el colonialismo, nos advierte la pensadora boliviana, hay una peculiar función de la palabra que no consiste en designar, sino en encubrir. De la misma forma que la razón como lo opuesto a lo afectivo suele muchas veces desentenderse de lo que se está sintiendo, desligándose el pensamiento de la práctica.

Por lo que, ante la relativa obsolescencia de la figura de Calibán, es menester reavivarla porque puede operar para pensar el pasado según una nueva mirada de presente: “Abrir la pretendida objetividad del presente” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 6). Calibán no puede reducirse a lo arcaico, pero tampoco convertirse en un estereotipo más. Es necesario pensar en su gesto diaspórico, en ese conjunto de procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización que atraviesan las subjetividades en todos esos tipos de fronteras: países,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.



costumbres, lenguajes, cuerpos, afectos, sentires. Es en ese ir y venir incesante donde se constituye la trama material de la multiplicidad que compone la vida.

Para que conserve su potencial crítico, la figura de Calibán debe de conjugar los opuestos sin subsumir uno a otro, como el personaje de Azevedo que incorpora a Próspero y a Calibán en un mismo personaje. Así es posible habitar en el equívoco, en la yuxtaposición de las diferencias que no tienden a una comunión desproblematizada, sino que esbozan una “mueca errática”, en palabras de val flores (2019). Si es posible devolver su potencia crítica a la figura de Calibán, es entendiéndola como lo *ch'ixi*, nos diría Silvia Rivera Cusicanqui, como una “imagen poderosa para pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión y que tampoco producen un término nuevo, superador y englobante” (2010, p. 7).

## Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG).
- Andrade, O. de (1928). Manifiesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, (1).
- Bonito, E. (1997). *Calibán* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://globalshakespeares.mit.edu/caliban-bonito-eduardo-1997/>
- Césaire, A. (2011). *Una tempestad*. Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Darío, R. (1998). El triunfo de Calibán (1898) (Ed. y notas de Carlos Jáuregui). *Revista Iberoamericana*, 64(184), 451-455.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Fanon, F. (2015). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Fernández Retamar, R. (1998). Adiós a Calibán. *Guaraguao*, 2(6), 103-114. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25596045>
- Fernández Retamar, R. (2000). *Todo Calibán*. Cuba: Fondo Cultural del ALBA.
- val flores, v. (2019). *una lengua cosida de relámpagos*. Buenos Aires: Hekht.
- Giraldo, O. y Toro, I. (2020). *Afectividad ambiental. Sensibilidad, empatía, estéticas del habitar*. México: El Colegio de la Frontera Sur-Universidad Veracruzana.
- Jáuregui, C. (2005). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. España: Fondo Editorial Casas de las Américas.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. Hacia un feminismo decolonial. En W. Mignolo (Comp.), *Género y descolonialidad* (pp. 19-61). Buenos Aires: Del Signo.
- Montaigne, M. (1997). *Ensayos I*. Barcelona: Altaya.
- Ponce, A. (1981). *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland*. México: Editorial Cartago.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Z. Palermo y P. Quinteros (Comps.), *Aníbal Quijano. Textos de Fundación*. Buenos Aires: Del Signo.
- Renan, E. (1878). *Caliban, suite de La tempête*. París: Drame philosophique.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodó, J. E. (1946). *Ariel*. Buenos Aires: Editorial Jackson.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Rolnik, S. (1989). *Cartografía Sentimental: Transformações Contemporâneas Do Desejo* [Cartografía Sentimental: Transformaciones contemporáneas del deseo]. San Paulo: Estação Liberdade.
- Rolnik, S. (2005). *Antropofagia Zombi: consumo, flexibilidad, servidumbre voluntaria*. Buenos Aires: Hekht.
- Rolnik, S. (2019a). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2019b). En el principio era el afecto. *Re-visiones*, (9), 1-22. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7211198>
- Shakespeare, W. (2003). La tempestad. En Autor, *Obras completas* (Tomo II; pp. 525-562). España: Santillana Ediciones.
- Viveiros de Castro, E. (2020). *Metafísica caníbales. Líneas de antropología posestructural*. España: Katz.

## Notas

<sup>1</sup> Marcos Azevedo es actor, director y dramaturgo brasileño, licenciado en Educación Artística con especialidad en Artes Escénicas (Centro Artístico-Musical de Santos, CARMUS). Asistió a la Escuela de Arte Dramático, EAD (ECA/USP). Es integrante, junto con Rubens Velloso, Mirella Brandi, Beto Matos y Marisa Riccitelli Sant'ana, del Grupo de Arte Global PHILA7, que surge a principios de 2005 con el objetivo de investigar nuevos lenguajes y diferentes soportes. Este grupo, integrado por artistas de diferentes áreas, trabaja con la imagen y la tecnología en la búsqueda de nuevos parámetros para una poética contemporánea, en donde la relación entre el cuerpo cara a cara y la virtualidad es el foco central. Para conocer más sobre este grupo, se puede visitar su página web: <https://www.phila7.com.br>

<sup>2</sup> Lic. en Filosofía, es docente de la UNLPam y miembro del proyecto de investigación “Filosofía y Psicoanálisis: encuentros, influencias y discusiones”, del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH), de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

<sup>3</sup> En el diario de navegación de Cristóbal Colón, con fecha de 1492, aparecen las primeras referencias que posteriormente darían material para crear el símbolo del Caníbal en América. Véase: Fernández Retamar (2000, p. 16).

<sup>4</sup> Para un análisis más detallado del trabajo de Suely Rolnik sobre el movimiento antropofágico, puede verse Rolnik (2005).

<sup>5</sup> Se busca resaltar la palabra *encuentro* porque buscamos darle un espesor teórico. El objetivo de este trabajo es el de poder pensar en torno a qué es lo que provoca el *encuentro* con lo otro. Partimos del hecho de que es ante la presencia del otro o lo otro que uno se ve afectado, lo que provoca en uno el movimiento del deseo.

<sup>6</sup> Estamos pensando el mestizaje como aquel intento de integración de la heterogeneidad.

<sup>7</sup> Fernández Retamar entiende a Calibán como un personaje-conceptual, retomando la expresión de Deleuze y Guattari en *Qué es la filosofía* (1993), porque apropiarse del lenguaje de Próspero para maldecir lo que Calibán está haciendo es, justamente, crear conceptos. El personaje-conceptual busca potenciar la creación de conceptos, escriben los pensadores franceses: “*Tienen este papel, manifestar los territorios, desterritorializaciones y reterritorializaciones absolutas del pensamiento* [itálica añadida]” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 71).

<sup>8</sup> Rolnik sostiene que los afectos o intensidades no tienen forma ni sustancia, excepto a través de su realización en ciertas materias de expresión. Estas son el resultado de las máscaras. Es decir, las intensidades en sí mismas no existen, siempre se ven afectadas en las máscaras, de la misma forma que las máscaras no son en sí mismas “operadores de intensidades”. Por el otro lado, los movimientos de simulación nada tienen que ver con la falsedad, pretensión o irrealidad. Mientras las máscaras funcionan como conductoras de afecto, ganan espesor de lo real, es como si estuvieran vivas, y por eso tienen credibilidad, es decir, son verdaderas (Rolnik, 1989).

<sup>9</sup> El concepto de “factor de a(fe)ctivación” es de Suely Rolnik (1989). Fue extraído de la dupla de Lucrecio y Spinoza. Este le permite al sujeto habitar lo ilocalizable, agudizando su sensibilidad a la latitud ambiental. Por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.

---

latitud, Rolnik entiende que es aquel estado intensivo de la potencia de afectar y ser afectado. Insiste la autora de la *Cartografía Sentimental: Transformações Contemporâneas Do Desejo* con que es preciso captar las mesetas, es decir, las regiones de intensidad continúan formadas por la latitud de los cuerpos con los que se va encontrando.

<sup>10</sup> Para ampliar esta idea, véase Rolnik (2005).

<sup>11</sup> En *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (2019a), Rolnik pone su atención en la serie de movimientos sociales que han venido irrumpiendo en el capitalismo colonial-capitalístico que aparecen y desaparecen para resurgir enseguida de otro modo y en otros lugares, movilizadas por nuevos acontecimientos, lo que genera la necesidad de producir otras cartografías, otros sentidos para pensar, pero no ya la relación entre capital y fuerza de trabajo, sino entre capital y fuerza vital. Esta serie de movimientos, que se caracterizan por actuar en la esfera micropolítica, comienzan en la década de los 80 y llegan hasta comienzos de la década de los 2000 (Rolnik, 2019a, pp. 25-27).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*Recial* Vol. XIV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Paula Massano, Una lectura afectiva de la figura crítica de Calibán en el teatro de Marcos Azevedo, pp. 139-154.