

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado

FAR MORE FEMALE.

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Literatura General

Alumno:

Marcelo Enrique González Zúñiga

Prof. Guía: Rodolfo Rojo B.

Santiago, Chile 2006

..	1
Agradecimientos .	3
INTRODUCCIÓN .	5
PRELIMINAR . .	7
I. Lo dionisiaco y lo apolíneo en la cultura occidental .	7
II. Shakespeare y su época .	12
2.1 La corriente principal .	12
2.2 Lo subterráneo . .	13
III. El desarrollo dramático del ideal apolíneo–dionisiaco. Carácter y función de lo femenino en el teatro mayor, previo a <i>Antony and Cleopatra</i> . . .	20
LA VARIEDAD INFINITA . .	31
1.1 Marc Antony .	33
1.2 Cleopatra .	37
1. 2. 1 Doble estándar en las visiones de mundo . .	37
1. 2. 2 Egipto: ‘La mujer sin igual’ .	39
1. 2. 3 Roma fundida en el Tiber . .	44
CONCLUSIONES . .	49
BIBLIOGRAFÍA .	53
Bibliografía Principal .	53
Bibliografía Secundaria . .	53
Bibliografía de Referencia . .	55
APÉNDICE: ELEMENTOS ASTRALES EN LA OBRA . .	57

A mi madre, fuente dionisíaca original. A Claudia, variedad infinita sin igual.

Agradecimientos

Gracias a Rodolfo Rojo por el esfuerzo apolíneo de ordenar mi escritura dionisiaca. En él, la palabra *maestro*, recupera su verdadero sentido.

“Cleopatra is not more feminine than Rosalind, but she is far more female” (C. Paglia)

“La pasión, después de todo, es como caballos que mueven el carruaje de la mente” (C. Davidson)

“Según el evangelio de San Mateo, Jesús tuvo cuarenta y seis antepasados: cuarenta y un hombres y cinco mujeres. Una de las cinco mujeres, María, concibió sin pecado, como bien se sabe. Pero las otras que figuran en el abolengo son Tamar, que para tener un hijo con el suegro se disfrazó de prostituta; Rahab, que ejercía ese oficio en la ciudad de Jericó; Betsabé, que estaba casada con otro cuando engendró a Salomón en el lecho del rey David; y Rut, que no pertenecía a la raza elegida y fue por eso indigna de la fe del pueblo de Israel. Tres pecadoras y una despreciada: malditas en la tierra habían sido las abuelas del hijo del Cielo” “Las Otras”, E. Galeano

INTRODUCCIÓN

A través de su obra dramática –a la vez que en sus poemas líricos- Shakespeare dio vida a una serie de memorables personajes femeninos. En la comedia, en general, debido a los requerimientos del género, las heroínas demuestran gran fortaleza para alcanzar el objetivo que rige para la forma: el matrimonio.

En la tragedia, destacan los tremendos personajes femeninos tales como las hijas perversas de Lear o la mujer de Macbeth, guiadas por motivos políticos así como psicológicos –el amor y el poder.

Así, en el desarrollo de su obra dramática, Shakespeare va construyendo distintos tipos representativos de la psique femenina. Esta construcción de sus personajes respondía a una serie de factores, entre ellos, la tradición del amor cortesano, templada ya por los personajes de Chaucer y luego, las presiones particulares de la época renacentista en Inglaterra, intensificadas por el genio y la figura de la reina Elizabeth I, en donde se reunían históricamente y en el mito popular, los atributos políticos (poder absoluto) así como los amorosos.

Es en su período trágico donde Shakespeare busca más desesperadamente identificar lo femenino, en que las fuerzas de lo erótico (pagano) se conjugan con las ambiciones políticas y la consumación erótica y, en donde nos encontramos sorprendentes cambios en el retrato de la mujer. A los casos ya mencionados de las hijas de Lear y la mujer de Macbeth, se suma el retrato femenino que, dentro de un género híbrido que se ha llamado las “Comedias Amargas”, emerge con una fuerza que va mucho más allá de lo convencional. Nos referimos a los personajes femeninos

extraordinariamente fuertes que existen en obras tales como *Measure for Measure*, *All's Well that Ends Well* y/o *Troilus and Cressida*.

Es en este período, entonces, donde el dramaturgo da máxima expresión a todo un pensamiento respecto a la figura de la mujer que incluía aspectos tales como la tradición, la cultura, las presiones políticas y económicas, etc. que irrumpían en Inglaterra a comienzos del siglo XVII con particular fuerza.

En el curso de esta investigación se intentará demostrar que el personaje de Cleopatra en la obra *The Tragedy of Antony and Cleopatra*, de 1606-7, recoge y proyecta todos estos aspectos mencionados con anterioridad, para dar vida a una mujer incomparable a la vez que controvertida en la que, básicamente, entran en conflicto dos poderosas corrientes: el paganismo y el idealismo apolíneo platónico.

Para el desarrollo de ésta, dos son las principales obras que proveen los fundamentos teóricos que la sostienen. Una, de carácter culturalista, es la obra de Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (1991). La otra, incluye los perceptivos estudios de carácter esteticista que hace el crítico estadounidense Harold Bloom en *Shakespeare. The Invention of the Human* (1999).

Para Paglia, en su intento por reescribir la historia del arte occidental, el Renacimiento –así como todos los otros momentos de la historia- aparece como la manifestación cultural de la constante tensión existente entre lo dionisiaco y lo apolíneo; tensión que estructura las manifestaciones artísticas de cada época (tanto musicales, como literarias y pictóricas).

Cleopatra aparecería en la obra, entonces, como la resolución o conjunción de estas dos tradiciones existentes; como el punto de encuentro entre los dos principios básicos creadores de conflictos, la sexualidad versus el intelecto, el espíritu versus la materia, etc. y también como representación de una figura que reúne o resuelve la crisis de dos sistemas valóricos / culturales de la época en que Shakespeare vivió.

Aún cuando la obra toca el tema de la lucha en el sistema político interno romano por la dominación imperial del Este de sus territorios, las tensiones dramáticas centran su atención en la relación amorosa entre Antony y Cleopatra dentro de un contexto que conjuga lo político y lo individual y la intención imperial y la sexualidad, de lo cual deriva mucha de la fascinación que el drama de Shakespeare no ha dejado de producir.

* * *

PRELIMINAR

I. Lo dionisiaco y lo apolíneo en la cultura occidental

Previo a la discusión principal de este estudio, es necesario determinar con claridad los conceptos de “dionisiaco” y “apolíneo” que se encontrarán a lo largo de toda la investigación. Para ello, se revisa a continuación los aspectos que consideramos más significativos dentro del mito que se ha construido en torno a cada uno de estos dioses. Si bien existen diversas versiones de cada uno de ellos –y por lo tanto, distintas interpretaciones de sus significados- se ha intentado aquí, sintetizar y relacionar las diferentes perspectivas que se presentan en los textos de Friedrich Nietzsche, Robert Graves, Roberto Calasso y Camille Paglia.

Nos ocuparemos entonces, en primer lugar, del dios Dioniso.

Cuenta el mito, que Zeus, al ver a Sémele en el lago lavando sus ropas, siente una arrebatadora pasión por ella y la visita en la noche tomando diversas formas para poseerla ¹ hasta que, finalmente como serpiente, concibe a Dioniso; de ahí se deriva la primera asociación de este dios con los bífidos. Dioniso así, “nacía en invierno como

¹ Se dice también, que fue Perséfone con quien Zeus copuló de esta forma, aunque para Robert Graves, finalmente, Perséfone y Sémele son la misma persona.

serpiente (de ahí su corona de serpientes), se convertía en león en primavera y era matado y devorado como toro, cabra o ciervo a mediados del verano (...) Sus misterios se parecían a los de Osiris, de ahí que visitara Egipto” (Graves 2002, pp. 141).

Posteriormente, producto de su amor por el joven Ampelo, Dioniso realizará un gesto fundador fundamental en la historia que quedará marcado como una de las características principales del dios: descubrirá el vino. Al llorar la muerte de su amigo, la vid nace de su cuerpo, el dios la toma ente sus manos, la estruja y le da al mundo la **ebriedad**. Dioniso será entonces y para siempre un dios líquido, “soberano de la naturaleza húmeda, (...) una corriente que envuelve (...) cuyo flujo incesante advertimos en la lejanía, como un zumbido distante; y un día puede inundarlo todo, como si el estado no sumergido de las cosas, la sobria delimitación, fueran un breve paréntesis inmediatamente anulado” (Calasso, pp. 48). Para Camille Paglia, Dioniso gobierna lo que Plutarco denomina *hygra physis*, es decir, lo “húmedo o la naturaleza líquida (...) el cuerpo femenino maduro” (Paglia 1991, pp. 91).

Con posterioridad el mito relata que Dioniso rescata a Ariadna de la isla de Naxos donde la ha abandonado Teseo, para luego, según Calasso, repetir la acción del héroe, pidiéndole a Artemis² que la mate, por medio de una de sus flechas. Después, vencerá en la arena, no sin hacer un gran esfuerzo, a Palene, a quien en el mismo momento de sus nupcias, abandonará para perseguir a Aura la virgen, a quien embriagará para violarla. Entonces, Dioniso cansado de vagabundear por el mundo de los hombres, subirá a ocupar su puesto en el Olimpo, sentado al lado de Apolo.

Sobre Apolo, se cuenta que fue el primero en matar monstruos. Nacido en Delos (isla errante que al nacer Apolo se torna en oro, fijándose a la tierra en forma definitiva), es junto a Artemis (Diana) y Atenea (Venus), una de las tres divinidades dentro del panteón que resulta irreductible a una sola función, es decir, una de las tres divinidades que no están limitadas a una sola tarea en el mundo de los mortales sino que se les atribuyen una serie de funciones y deberes.

En Delfos, Apolo mata a la serpiente Pitón y luego se apodera del oráculo de la ciudad. Junto con Artemis matan al gigante Ticio y luego vence al sátiro Marsias, en un duelo musical (del cual las Musas fueron jueces).

Aún cuando sus “relaciones personales” se basaban en la distancia y la frialdad, Apolo, como buen miembro del panteón olímpico, se deja dominar por el deseo y la pasión, como sucede con Corónide³, a quien al ver bañándose, posee. Ésta, sin embargo, enamorada de Isquis, también morirá presa de una flecha de Artemis, ante la solicitud del dios. Al vencer y quitarles la vida a los Cíclopes, Zeus lo condena a trabajos forzados en el reino de Admeto, rey de Feras, (y a quien Calasso también identifica como rey del Hades).

Por causa del amor que siente por el rey Admeto, Apolo se hará pasar, primero, por

² La mención de la diosa Artemis responde al rol fundamental que esta tiene en nuestra investigación ya que Paglia utiliza su imagen para desarrollar y llevar a cabo la tesis de su obra.

³ También conocida como Egle o Egla, conocida por su insolencia al preferir a un extranjero, por encima del dios.

un mercenario, un cualquiera al servicio real; y luego emborrachará a las Moiras ⁴ -hazaña nunca antes lograda- arriesgándose a lo que se conoce como “la muerte del dios,” es decir, al exilio; todo esto, con el objeto de aplazar la sentencia de muerte que pendía sobre el rey. Por último, acepta ser pagado por el amado: Apolo, el amante por antonomasia, llega a un extremo que ningún humano llegaría a alcanzar, “llega convertirse en el prostituto de su amado, o sea uno de esos seres <<que son considerados la raza peor entre los depravados>> (...) por amor, Apolo quiere sustraer de la muerte al señor de los muertos (...) es un amor por la sombra que rapta.” (Calasso, pp. 71, 74); por amor, Apolo quiere que el rey de la muerte no vuelva a su reino y que se quede junto a él.

Habiendo “aprendido la lección,” de ahí en adelante Apolo “predicó la moderación en todas las cosas” (Graves 2002, pp. 100) y se marcha a ocupar su lugar sentado a un costado de Zeus..

A la luz de estas versiones del mito, Nietzsche, en *El origen de la Tragedia*, considera a lo dionisiaco como el fondo nocturno –en tanto dios de la noche- de la existencia y lo opone a la “luminosidad” de lo apolíneo –como dios del sol- siendo el arte, en este sentido, el modo de penetrar en la realidad y la tragedia griega, el resultado de la fusión de ambos elementos contrapuestos. Así, a partir de esta contraposición (Dioniso/Apolo), Nietzsche proyecta una serie de oposiciones que se mantienen vigentes hasta nuestros días: noche / día, voluntad (irracional)/razón, cosa-en-sí / apariencia, embriaguez / sobriedad, etc. m

Para Nietzsche, Apolo y Dioniso representarían “antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí” (Nietzsche, pp. 230). Ambos dioses, sentados uno al lado del otro en el Olimpo, repetirán esta escena a lo largo de toda la historia de la cultura occidental. Para Calasso, “son falsos amigos de la misma forma en que son falsos enemigos” (Calasso pp. 134). El acto de posesión los une para siempre detrás de todos los elementos que los separan. Para Dioniso, la posesión es realidad inmediata, para Apolo, una conquista. Pero la posesión que este último pretende es

“muy diferente de la que pertenecía desde siempre a Dioniso. Apolo quiere (...) imprimir inmediatamente el sello de la forma sobre el flujo del entusiasmo. También la lógica es impuesta por Apolo (...) no posee la posesión, pero la educa, la gobierna (...) ni Apolo ni Dioniso pueden reinar permanentemente, ninguno de los dos puede prescindir del otro, ninguno de los dos puede evitar su medida de la ausencia.” (Op. Cit. 135-138).

Estas constituyen las dos líneas de descendencia divina que integran, determinan e influyen en las perspectivas que la cultura occidental hereda: lo dionisiaco y lo apolíneo. Para Calasso, lo dionisiaco es la corriente

“más oscura, y sólo aflora a trechos. En Dioniso, serpiente y toro, se resume toda la historia hasta Zeus, y vuelve a abrirse. La línea de Apolo es más clara, pero aún más cubierta por el secreto allí donde se roza la transgresión de Apolo contra el padre. Apolo no es serpiente y toro, sino que es aquel que mata

⁴ Doncellas de bellos brazos que hilan la vida de cada individuo, hijas de Ananke, la Necesidad, única divinidad que no puede ser engañada por medio de ofrendas, sólo por medio de la ebriedad.

serpiente y toro (...) Dioniso y Apolo: uno es el arma, el otro se sirve del arma.”
(Op. Cit. 191)

A partir de esta dualidad, de esta “oposición primordial,” Camille Paglia estructura una particular lectura de la cultura occidental, que será fundamental para el desarrollo de este estudio.

Para Paglia, el concepto de dionisiaco está sobrecargado, vilipendiado y en franca decadencia, por lo que, en un esfuerzo por recuperar el sentido original de éste, lo sustituirá recobrando la idea de lo *chthonian*⁵, que significa “de la tierra,” “de las entrañas terrestres” –no de la superficie⁶. Es lo *chthonian* lo que occidente reprime y lo que “Apolo evade, el ciego funcionamiento de la fuerza subterránea, el largo y lento succionar, lo sombrío y el fango. (Paglia 1991, pp. 5-6).

Para Paglia, el sexo y la naturaleza son fuerzas paganas, originarias, y tanto la sexualidad como el erotismo representan la intersección entre la naturaleza y la cultura. Aún más, para esta autora, el sexo es “*daemónico*” (del griego “daimon”) y no demoniaco, como la cristiandad lo pretende; es decir, el sexo tiene una relación con ese espíritu que los griegos reconocían como de menor “divinidad” que la de los dioses del Olimpo. En su perspectiva, el concepto de *persona-sexual* es gobernada conjuntamente por lo apolíneo y lo dionisiaco, tanto en la vida como en el arte.

En la teoría de Paglia, “Dioniso es IDENTIFICACION, Apolo OBJETIVIZACION, (...) Dioniso es energía, éxtasis, histeria, promiscuidad, emocionalismo (...) Apolo es obsesividad, voyerismo, idolatría, fascismo (...) la armonía completa es imposible [y por ende] el arte refleja y resuelve el eterno dilema humano del orden versus la energía” (Op. Cit. 96).

Incluso, en su pensamiento, lo apolíneo está en directa lucha contra lo femenino, contra lo más originario, contra la naturaleza misma, contra la “madre tierra” ya que identifica lo dionisiaco con lo *chthonian*, la fluidez natural, con los líquidos primigenios y creadores de vida de la naturaleza; debido a esto, Paglia considera que “cada niño que deja a su madre para transformarse en hombre está levantando lo apolíneo contra lo dionisiaco” (Op. Cit. 30). Así entonces, lo apolíneo es una “línea” (social) que el hombre “dibuja” sobre y contra la naturaleza, para mantenerla en orden, para combatir el caos, el desorden propio de ésta.

Pero Paglia va más allá y establece la figura de Artemis para discutir la dicotomía que se registra en la cultura occidental cristiana.

Para ella, Artemis es la condensación, la reunión de todos los elementos apolíneos de los dioses del Olimpo. Si lo apolíneo es el esfuerzo por poner un poco de orden en contra de la naturaleza (femenina), la virginidad de Artemis aparece ante los ojos de Paglia como profundamente occidental, antinatural; si la castidad es lo “visible” en la diosa, lo que la distingue de los otros personajes del mito, lo que le da su autoridad como

⁵ Chthonian, deriva del griego catón, que pertenece a la tierra y al sub mundo, conjuntamente con las deidades que lo habitan. Chambers 20th Century Dictionary.

⁶ El concepto también está cargado con la idea de “lo telúrico”.

personaje femenino es su resistencia al flujo sexual de la naturaleza, al flujo primigenio. Para Paglia, ella es la Amazona del Olimpo. “Artemis, viviendo en y para el cuerpo, simplifica la forma femenina a través de su implacable voluntad masculina. Ella es una de las más grandes ideas apolíneas de los griegos, despiadada e indiferente.” (Op. Cit. 79-80)

Nietzsche señala que es en la embriaguez dionisíaca donde la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta. Lo dionisíaco para Paglia, aparece entonces, como lo bárbaro, como la brutalidad de la madre tierra y, si lo apolíneo es el esfuerzo occidental por dar orden, lo dionisíaco, entonces, aparece como liberador de las fuerzas primigenias –tanto de la naturaleza como del ser humano- y, aun más, como un elemento que libera como lo hace la naturaleza: en su forma más primitiva, en sus orgías griegas, Dioniso libera por medio de la destrucción (del orden). Finalmente, para Paglia, “Dioniso es la totalidad completamente abarcadora del culto a la madre”⁷ (Op. Cit. 93). Dioniso es “la niebla que aparece por medio de las fisuras de la sociedad” (Op. Cit. 101), “la plaga, el fuego, y la corriente, lo titánico de la naturaleza desatada” (Op. Cit. 102) y por sobre todo, “la violencia y el sexo descarnado de la naturaleza. Él es la droga, la bebida, la danza – la danza de la muerte” (Ibíd.); “El constante cambio de formas que adopta Dioniso, quien es toro, serpiente, león, disuelve los límites apolíneos entre los objetos y los seres. Él [Dioniso] es amplio, indiscriminado, todo devorador” (Op. Cit. 103).

En resumen, podemos observar como en base a la interpretación de las diferentes versiones del mito en torno a Dioniso y a Apolo, los autores mencionados han desarrollado un complejo constructo teórico sobre la tradicional dualidad que estaría presente en la cultura occidental, pero principalmente en el desarrollo de las artes.

No obstante, para la investigación propuesta, se hace necesario determinar claramente los rasgos principales de estos elementos que la desarrollarán. En este sentido, la oposición apolíneo / dionisíaco mantendrá sus rasgos más significativos al interior de este estudio; principalmente, la idea de lo racional o intelectual versus lo emocional o lo bárbaro, lo primigenio; la idea del orden social contra lo salvaje y natural propio de la madre naturaleza e, incluso, la oposición entre lo masculino contra lo femenino, en tanto, cada uno de estos elementos se presenta como una manifestación bastante palpable del esfuerzo masculino-romano-apolíneo por racionalizar las fuerzas primarias o primigenias que se reconocen como parte fundamental de la naturaleza, de la “madre tierra” –concepto éste que no debe dejarse de lado porque en la teoría de Paglia, aparece como una idea–fuerza central a la hora de plasmar esta oposición en su investigación sobre el desarrollo del arte y de la cultura occidental.

Es importante observar, para mejor preparar la discusión central de este estudio, es decir, la figura de Cleopatra en la obra de Shakespeare, como las fuerzas dionisíacas se incorporan efectivamente en el mundo occidental, posteriormente a la venida de Cristo, gradualmente ordenando de forma racional las estructuras sociales, políticas y religiosas. Ya en el Medioevo y más intensamente en la época de Shakespeare, el Renacimiento, en lo social, lo apolíneo toma la forma de una sólida tradición, que determina las relaciones

⁷ Lo que está expresado en la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud, en la cual el sujeto masculino sólo puede afirmar su masculinidad, valga la redundancia, apartándose de la madre.

de convivencia entre las distintas clases sociales. A la vez, esta tradición deriva y se afirma en el concepto de ordenamiento del mundo entero.

En este contexto, las corrientes innovadoras que surgen en la época renacentista, y que naturalmente constituyen el *espíritu de la época* y presionaron la imaginación creativa de los poetas y dramaturgos ingleses, alteraron significativamente la visión de mundo de los intelectuales, pero concomitantemente, contribuyeron a afirmar los valores tradicionales que tenían que ver con la familia y la mujer.

En contra de esta sólida masa de preceptos, reglas y moralidades que imperaban en la sociedad isabelina y en la posterior a ésta, la poesía y el teatro –este último de mayor importe moral- se convirtieron en actividades “subversivas”; necesitando continuamente una defensa cerrada. El teatro, en particular, tuvo que soportar la presión moralista de esos tiempos, que intentaba acallar o suprimir enteramente las simientes libertarias que la corriente dionisiaca, prácticamente ya como *underground*, lanzaba intermitentes luces, a través del Humanismo, por ejemplo, o el *demonismo* de Marlowe con su famosa obra dramática sobre el mito del doctor Faustus.

Desde esta perspectiva, el teatro de William Shakespeare tiene una especial relevancia, en cuanto el poeta y dramaturgo introduce en sus obras caracteres femeninos que rompen los estrictos moldes sociales, como se discutirá en el capítulo dedicado al análisis de su obra, *Antony and Cleopatra*. Cleopatra, en este sentido, aparece como el resumen y cúspide de sus heroínas, la mayoría de las cuales poseen un carácter fuerte –como la crítica lo ha resaltado. Nuestra tesis es que esta brillante construcción de Shakespeare reúne o sintetiza la visión de ambos elementos –lo dionisiaco y lo apolíneo.

El siguiente capítulo versa sobre la época de Shakespeare y profundizará algo más sobre estos conceptos, que son parte y base fundamental para la resolución de la hipótesis planteada.

* * *

II. Shakespeare y su época

Indudablemente, considerar a Shakespeare como una figura solitaria, aparecida en Inglaterra sin antecedentes culturales precisos, sería un error. Es sabido que este dramaturgo tiende a crear a sus personajes a partir de conductas arquetípicas que están basadas en la literatura, el pensamiento y la tradición de su tiempo. Sin embargo, restarle méritos al genio del dramaturgo inglés, señalándolo como un mero producto de su período histórico sería un error quizás más grave aún. En esta perspectiva entonces, se revisaran los principales aspectos del período en que Shakespeare desarrolló su obra, es decir, del Renacimiento, con el fin de explicitar de forma clara cuanto le debe el inglés a su época y cuanto es, posiblemente, fruto de su propia invención.

2.1 La corriente principal

No es sino a partir de finales del siglo XV, cuando se comienza a utilizar la palabra *renascentia*, para significar la renovación cultural que se estaba produciendo por la vuelta a los orígenes en las artes en general, es decir, la recuperación de la cultura grecorromana. Así, el término “Renacimiento” se referirá sobre todo al resurgir de las letras y del arte, que se produjo durante el siglo XVI, más que a otros aspectos de la vida como la ciencia o la filosofía.

Su origen se centra en Italia y de allí se expande al resto de Europa, por lo que su centro cultural será, principalmente, Florencia.

Se ha señalado que durante el Renacimiento, surgen “nuevos” tipos de hombres, producto de la formación en las academias, los colegios universitarios, los colegios comunales y la corte: el cortesano y más importante aún, el humanista.

El Humanismo, sin lugar a dudas, será el fenómeno más importante de la época. Comprenderá, sobre todo, el estudio de las lenguas clásicas, a las que se añade el hebreo y la literatura antigua, mediante lo cual se pretende educar al hombre en su verdadera “humanidad” y acercarle el modelo arquetípico del hombre clásico. Para los humanistas el pasado es la edad de oro; ellos recuperan los textos clásicos mediante una labor crítica, realizando nuevas traducciones y cultivando especialmente la literatura y la escritura en un latín ciceroniano. A la vez, son (o pretenden llegar a ser) “hombres universales”; saben que todo el conocimiento está ligado y forma una armonía. El humanismo es una estética, una ética y una sabiduría de la vida en búsqueda de una integración totalizadora del ser humano que hace de ésta un ideal de humanidad.

La expansión del humanismo se servirá, además, de la invención de la imprenta, por ejemplo, que facilitó la circulación de libros, calculándose, según César Tejedor, en más de 30.000 títulos publicados entre 1450 y 1500.

Si a esto le sumamos los grandes “descubrimientos” geográficos y los avances en la ciencia, nos encontramos ante un período de la historia fundamental para el ser humano. Copérnico, Galileo y Kepler entre otros, producen una verdadera revolución científica por medio de sus escritos, provocando que el antiguo modelo aristotélico-ptolemaico que había estado vigente durante catorce siglos, sea desplazado por un nuevo paradigma o modelo científico, en donde se retornaba a los ideales del platonismo y pitagorismo.

A la vez, desde el punto de vista económico, esta época se caracterizará por la aparición de la burguesía capitalista, que ejercerá un papel cada vez más preponderante en la sociedad y en la política tanto europea como, posteriormente, mundial.

2.2 Lo subterráneo

Si bien esta es la versión más recurrida acerca de lo que fue el Renacimiento culturalmente hablando, hay otras visiones que complementan o, derechamente, ponen en entredicho esta situación. Para W. E. Peuckett, por ejemplo,

“el Renacimiento es un renacimiento de las- “ciencias ocultas” y no, como se dice habitualmente en las escuelas, la resurrección de la filología clásica y de un vocabulario olvidado. Lejos de ser esto, su lucha apasionada puso sobre la mesa

la recuperación de las “ciencias” muertas o caídas en el olvido a causa del racionalismo escolástico. Comprender la palabra “reforma” y “renacimiento” a partir de la filología y tal vez de la técnica artística y negar todas las fuerzas invisibles que estallan bajo las apariencias, es privar a estas palabras de su sentido interno” (Culianu, pp. 233)

Estas *fuerzas* subterráneas que se encontraban presentes de forma pagana y popular entre los europeos, fueron seguidas muy de cerca por la iglesia católica romana que, en un momento dado, trató de apaciguar o eliminarlas, porque desde su punto de vista presentaban otras interpretaciones del mito cristiano.

Uno de los elementos que sobrevivieron hasta esta época fue el famoso *orfismo*, doctrina heredada desde la Grecia clásica, cuya principal fuente residía en textos “literarios”; textos sagrados atribuidos a Orfeo, en los cuales se promovía un estilo ascético de vida. El orfismo era una religión *chthonian* –opuesta a la religión olímpica- en tanto era un culto a la tierra “y de las religiones subterráneas, a menudo señaladas por la oscuridad impresionante y el místico anhelo de una unión entre el hombre y la divinidad” (Guthrie, pp. 57). Así, en tanto Orfeo había sido uno de los sacerdotes del mismo Dioniso, la idea central de esta “reforma” a la doctrina griega principal –como la denomina W. Guthrie - implicaba la idea del pecado original en el origen del hombre, la esperanza de una apoteosis en el fin de los días y el concepto de la transmigración después de la muerte, que según el autor, la hacía el *summum* del individualismo. “El orfismo comprendía la creencia en un dogma definido y complicado, presentado en textos que debían estudiarse para comprenderlos. Sabemos que, si se lo seguía propiamente, implicaba la conversión a un modo de vida. El dogma incluía una doctrina de salvación personal dependiente de esa conversión.” (Op. Cit. 204)

Ian Culianu identifica, por su parte, una serie de ideas y energías, de “operaciones fantásticas” –como las llama- que circulaban libremente durante el Renacimiento y entre las que identifica al Eros, el arte de la memoria, la magia, la alquimia y la cábala práctica. Para él, a fines de la Edad Media, existía un sin número de elementos culturales orientales que impregnaban Europa, lo que produjo una variedad enorme de manifestaciones religiosas: el *bogomilismo*⁸, el *enkratismo*⁹, el *vegetarianismo*, como forma de evitar la incorporación del elemento satánico presente en el reino animal; el *antinomismo* que promovía la desobediencia a las leyes dictadas por la autoridad civil y religiosa; el *catarismo*¹⁰, y el *docetismo* según la cual la humanidad de Cristo era sólo aparente por lo que negaban que Jesucristo hubiera verdaderamente salido de la estirpe de David, que hubiera nacido verdaderamente de una virgen, que su carne verdaderamente hubiera sido traspasada por clavos y que la Eucaristía sea la carne de

⁸ Que consistía en un dualismo extremo, la lucha eterna entre el Bien (Dios, creador de los Cielos) y el Mal (Satán, creador del mundo material). La redención se traducía en liberar el alma (principio espiritual) del cuerpo (principio material). La Iglesia, la jerarquía, los sacramentos, la Cruz, la guerra, la riqueza eran rechazados de plano. En Gomez, Hilario, 2006, en línea.

⁹ Doctrina de fondo ascético, cuyo más notable representante fue Taciano, en el siglo II. Partiendo del principio gnóstico de que la materia es intrínsecamente mala, consideraba como pecado la unión matrimonial, prohibía el uso de la carne y el vino, pretendía que el sacrificio eucarístico se hiciese utilizando solamente agua, y rechazaba las riquezas como pecado abominable. En www.encuentra.com, 2006, en línea.

Cristo (en www.encuentra.com, 2006, en línea)¹¹. Sin embargo, para él, la sociedad renacentista presenta muy pocos síntomas de decadencia o de estar “en crisis”. Al contrario, añade la doctrina cristiana como esencial dentro de la ideología de la época, en tanto ella se mantuvo en una constante lucha contra la ciencia, y “no sólo pidió la transformación de las costumbres sino que se aplicó encarnizadamente a defender lo más precioso que creían tener, el tomismo” (Culianu, pp. 241).

Para el autor, la mezcla de estos elementos dio como resultado lo que se conocería como el “amor cortés” o “amor cortesano”, que tenía en común con el catarismo su desprecio por el matrimonio y la ambigüedad ante el comercio sexual, debido a las conductas libertinas de los “trovadores”. Sin embargo, “una de las características más destacadas del amor cortés consiste en la *vocación del sufrimiento* que manifiesta el fiel. La ocultación del amor representa uno de los elementos esenciales del ritual erótico” (Op. Cit. 47).

Sin embargo, se considera que hacia comienzos del siglo XVII las esperanzas del Renacimiento dan lugar a una etapa de desequilibrios y angustias, donde el estado de ánimo encontrará su forma de expresión en el denominado **Barroco**. En Inglaterra, por ejemplo, el país más industrializado de Europa para ese entonces, hay dos revoluciones y una guerra civil que termina con la ejecución del rey y el triunfo del sistema parlamentarista (1649-1660). Se produce una “crisis de la razón”; la teología se torna incapaz de unificar los conocimientos perdiendo su influencia en la sociedad.

Aparece la Reforma como un último intento por crear una Europa cristiana. Esta no fue el movimiento liberal que se pretendía, sino que un movimiento conservador que intentó restablecer el “orden cristiano” en el viejo continente. Al igual que el puritanismo, “aborrecía las ciencias ocultas puesto que no estaban conformes al espíritu de la Biblia”, (Op. Cit. 233) y en consecuencia, genera las hogueras de brujas que se extenderán

¹⁰ Para el catarismo, los dos principios del bien y del mal, siempre en perpetua lucha en el mundo, son igualmente eternos y omnipotentes; según los cátaros más mitigados, el principio del mal es una criatura de Dios, un ángel caído, llamado Satanás, Lucifer o Luzbel, y que habría creado el mundo visible de la materia, en oposición al mundo invisible de los espíritus buenos creados por el principio del bien. La creación del hombre es obra del principio del mal que logró seducir y aprisionar en los cuerpos algunos espíritus puros. Para poder salvar a estos espíritus puros encerrados en cuerpos humanos, Dios envió su Palabra por medio de un mensajero, Jesús, que era un ángel fiel y que Dios, por esta aceptación redentora, le llamó su Hijo. Jesús bajó a la tierra y, con objeto de no tener ningún contacto con la materia, tomó un cuerpo aparente y vivió y murió aparentemente como un hombre. Jesús enseñó que el camino de la salvación consiste en renunciar a todo aquello que tenga sabor carnal si quiere uno liberar el espíritu puro que está encerrado y aprisionado dentro de nosotros. Por eso es pecado no sólo el matrimonio sino también el uso de los alimentos carnales; el ideal de santidad sería el suicidio como medio para escapar y sustraerse voluntariamente a la influencia del principio del mal. Al fin del mundo, todos los espíritus se verán libres y gozarán de la gloria eterna; no habrá infierno para nadie puesto que cada uno habrá obtenido la salvación a través de reencarnaciones purificaciones. En www.encuentra.com, 2006, en línea.

¹¹ Otro ejemplo de la variedad ideológica de la época es la existencia de al menos cuatro maneras de entender el universo: “el cosmos geocéntrico, finito, de Aristóteles, Ptolomeo y Santo Tomás; el cosmos infinito de Nicolás de Lusa, en el que Dios ocupa el centro y está presente en todas partes; el cosmos de Aristarco y de los pitagóricos, ilustrado por la teoría heliostática de Copérnico; por último, el universo infinito de Giordano Bruno, en el que se integra nuestro sistema planetario heliocéntrico” (Culianu, pp. 52).

rápidamente por toda Europa ¹², teniendo como una de sus principales excusas, la extirpación del culto a los ídolos que se producían en el seno de la propia iglesia. Así entonces, si “la cultura renacentista era una cultura de lo fantástico” (Op. Cit. 253), el reflejo más importante de la Reforma y su brazo de fuego que recorría el viejo continente fue un “rechazo en bloque de la cultura *pagana* del Renacimiento, cuyo único sustituto es el estudio de la Biblia” (Op. Cit. 252). El puritanismo Inglés aparece aquí como uno de los principales agentes de esta “santa” misión. Para el autor, “la revolución del espíritu y de las costumbres operada por la Reforma apuntaba a la completa destrucción de los ideales del Renacimiento” (Op. Cit. 285).

En este contexto, y como expresión artística de la “crisis de la sensibilidad”, el Barroco aparece como una ruptura del equilibrio emocional, como la necesidad de vivir apasionadamente, con excesos y desbordamientos. En el arte, todo pasa a ser movimiento, mudanza, fugacidad; nada será estable, todo será apariencia y la esencia de las cosas quedará oculta ¹³.

Por otra parte, Arnold Hauser habla de **Manierismo**, el cual disuelve las concepciones en torno a las estructuras del espacio y desintegra la unidad espacial renacentista, atomizando la obra y desarticulando la lógica de la composición interna de ésta. Para C. Hoy, las grandes tragedias como *Macbeth*, *Coriolanus* y *Antony and Cleopatra* responden a los conceptos de este estilo artístico.

Si bien el Manierismo se realizó principalmente en la pintura, no deja de ser cierto que también tuvo su expresión en lo literario, alcanzando quizás su cúspide en la propia obra del dramaturgo inglés. En la literatura manierista, dice Hauser, “la metáfora desempeña poco más o menos la misma función que la organización fraccional del espacio, la desproporción y la distorsión de las formas en las artes plásticas” (Hauser, pp. 50). Para C. Hoy, el Manierismo, “con su tendencia a combinar diferentes niveles de realidad, modos variantes de visión, puede decirse que se encuentra a sí mismo en el escenario jacobino con el advenimiento de la tragi-comedia, que es la forma dramática manierista por excelencia” (Muir, pp. 64). Siguiendo las ideas de A. Hauser, Hoy reconoce una serie de características de este estilo que se encuentran presentes en las obras de Shakespeare así como en otros representantes del período (tales como el *Fausto* de Marlowe, *The Changeling* de Middleton y Rowley o *The Atheist's Tragedy* de Tourneur) lo que sería “expresión de la crisis intelectual que recorrió Europa al final del Renacimiento” (Op. Cit. 49). El *Fausto*, por ejemplo, es para Culiánu la expresión más perfecta de la

¹² Dice Culiánu: “En los siglos XVI y XVII, es suficiente con que ciertas mujeres se muestren más despreocupadas de su comportamiento para que les sean preparadas en este mundo las torturas del infierno” (Culiánu, pp. 277).

¹³ Es importante notar aquí que, mientras para la literatura francesa, por ejemplo, este concepto se establece progresivamente, en la literatura inglesa, actualmente, se considera al Barroco como una idea superflua, ante la cual se utiliza la distinción existente entre lo que fue la literatura del Renacimiento inglés en un estricto sentido y lo que por otra parte, se conoce como literatura isabelina y literatura “metafísica.” Para C. Hoy, la obra de Shakespeare responderá a las preocupaciones que estaban continuamente presentes durante el Renacimiento y, en su caso específico a los problemas que existían en Inglaterra bajo los mandatos de la reina Elizabeth I y James I, de tal forma que su producción posee características muy diferentes dependiendo del monarca que gobernara cuando ésta fue creada.

Reforma, porque en ella convergen todos los rasgos ideológicos de este movimiento religioso: “la censura del imaginario, la culpabilidad intrínseca de la naturaleza y de su instrumento principal: la mujer y, finalmente, su masculinización” (Culianu, pp. 278). Según este autor, Marlowe utiliza la leyenda original, a la cual introduce elementos de la doctrina calvinista de la predestinación.

Para Hoy, “el estilo artístico que da expresión a esta mentalidad en crisis es sobre todas las cosas, paradójico; está obsesionado con la cualidad contradictoria de las cosas; es el producto de la tensión entre lo espiritual y los impulsos sensuales de la Edad; reflejan un mundo que se ha convertido –en cada sentido de la palabra- en problemático” (Muir, pp. 50).

Así, principales características de este estilo serían:

- la representación de **diferentes niveles de realidad** en la obra, producto del **desvanecimiento del límite entre lo real y lo espiritual** (algunas veces, estos diferentes niveles representados con diferentes grados de realismo o con diferentes estilos; particularmente cierto en la tragedia shakesperiana),
- una tendencia a **combinar realidades opuestas**, mundos opuestos (como la representación de objetos sagrados de forma naturalista o realista, o la “yuxtaposición” de lo emocional y lo espiritual, lo grotesco con lo sublime, lo mundano con lo eterno, etc.) que contribuían al sentido artístico de estar viviendo en mundos divididos,
- la **tensión** existente entre dictámenes absolutos y un mundo de relativismo moral (problematizado por engaños, disfraces –máscaras- y manipulaciones de las apariencias) y
- la **alienación** como problema central en los principales personajes de los dramas, en tanto producto del narcisismo y de la auto-absorción, como medio de evadir la verdad y la realidad.

Por su parte, para Camille Paglia, la clave del Renacimiento está en la trascendencia de la identidad sexual que se produce en el período.

Para ella, el estilo clásico del arte occidental, cuyos fundamentos se encuentran en la Grecia antigua, ha tenido desde siempre un elemento de homo erotismo latente que ha sido constantemente encubierto, principalmente durante la Edad Media y como resultado de la cristianización de la civilización. Culianu reafirma esta idea al señalar que “el clima en que surge el cristianismo, se caracteriza por una tensión dualista entre la divinidad trascendente y la existencia del mundo natural.” (Culianu, pp. 271). Para Paglia, el estilo clásico es una derrota de Dioniso frente a Apolo, “es la forma rescatada desde las disoluciones oceánicas de la madre tierra” (Paglia 1991, pp. 99) y que se representa en el tema supremo que tenía el culto a la belleza ateniense: “el niño hermoso.” Éste es para Paglia uno de las más grandes *personas-sexuales* de occidente y su culto regresa donde sea que el apolonianismo (unidad y pureza en la forma) repercute o resalta.

Sin embargo, “el niño hermoso” es fundamentalmente “andrógino, luminosamente masculino y femenino. Él tiene una estructura de músculos masculinos pero un rocío

como el de una muchacha” (Op. Cit. 110). Para ella, esta imagen se puede apreciar en la figura de Adonis y del *kouros*, escultura de la griega clásica de cuyo diseño derivarán las mayores esculturas griegas hasta el siglo XIV. Así, el arte Helenístico se esparcirá en todo el Mediterráneo del cual surgirá el arte medieval Bizantino en Grecia, Turquía e Italia (reconocible en los hoscos mosaicos icónicos de Cristo, la Virgen y los santos) y a partir del cual comenzará el Renacimiento Italiano. Para ella, el iconicismo homo erótico completa el círculo en los temas populares italianos de la época, creando la gran fusión occidental entre sexo, poder y personalidad –siempre a partir de *kouros*, que entre otras cosas, heredaba el inherente y frío ojo apolíneo egipcio. Sin embargo, la cristiandad no podía tolerar la integración pagana entre el sexo, la crueldad y la divinidad y, a los ojos de la autora, transforma el *daemonismo* en demonismo, transforma el arte pagano en una surte de “conspiración contra Dios.” (Op. Cit. 138)

Así, el Renacimiento aparece como un re-nacer de la imagen y la forma pagana, como una explosión de la *persona-sexual*. De la tensión que surge entre ésta y el orden público surgirá la literatura y el arte de la época, que se hará público, “masivo,” y que además unirá las clases sociales en una sola emoción común, en un arte que, en el caso Inglés, se verá reflejado en el drama Isabelino. Sobre este punto añade Culianu que “durante el siglo XVI se asiste a un fenómeno muy característico, consistente en la *ambivalencia* de la cultura de ciertos personajes como Cornelio Agrippa o Giordano Bruno” (Culianu, pp. 255) y que “los temas inspirados en la mitología antigua se transforman [en al arte renacentista del Quattrocento] –en Pollaiolo, Piero di Cosimo, Lorenzo di Credi, Luca Signorelli, Botticelli, Leonardo, Miguel Ángel, etc.- en un pretexto para estudios de desnudos femeninos de una audacia increíble” (Op. Cit. 274).

El Renacimiento, además, producto del enorme impacto que había tenido la plaga de la “Muerte Negra,” tuvo tanto un debilitamiento de los controles sociales como una desmoralización del cuerpo, preparando a éste para su reidealización en la pintura como en la escultura, produciéndose una unión en el arte entre la personalidad y la arrogancia, entre lo seductor y lo vivaz.

Así, para Paglia, el redescubrimiento del iconicismo apolíneo en la personalidad occidental, hecho tanto por Donatello como por Botticelli, es visto como una conceptualización homosexual en su arte pictórico (de la misma forma en que lo hacía en la Grecia Clásica); la infatuación con la *persona-sexual* se encuentra por doquier en la obra de Castiglione, *El libro del Cortesano*¹⁴, y finalmente, la “Mona Lisa” de Leonardo que aparece como la principal exponente de este tipo de persona en el arte de nuestra civilización, en tanto la entiende como la Nefertiti del Renacimiento: eternamente mirando, enervantemente plácida.

Para ella, el “Apolonianismo renacentista se originó en Florencia y se esparció en Roma. Su categórica línea definida, descendiente a través del estilo Bizantino del *kouros* griego, fue inicialmente una idea homosexual, una línea dibujada contra la naturaleza femenina” (Paglia, 1991, pp. 168), que influyó en el Manierismo y en el Barroco, así como en el arte helenístico, para que los sexos se repolarizaran en estos períodos, dejando a la metamorfosis como el principio dionisíaco del ilusionismo Barroco.

¹⁴ Uno de los libros más importantes y más vendidos de la corte, el lugar desde el cual se suministraba de ideas al pueblo.

El Renacimiento entonces, así entendido, introduce en el arte modalidades de vida ya presentes en la época, como fueron el paganismo medieval –siempre tratando de ser controlado por la Iglesia-, manifestados principalmente en los elementos sensuales que florecen en éste y que un genio como el de Shakespeare es capaz de observar y plasmar en sus obras, en un esfuerzo por dar cuenta tanto de lo visible como de lo invisible del ser humano. Por su parte, la iglesia establecida trató de desprenderse de estos elementos disociadores, respondiendo al intento, aún vigente, de someterse a las jerarquías oficiales, rechazando a las fuerzas oscuras del deseo y su consumación que la mantuvieron en verdadero jaque. El género del romance arturiano, bajo este punto de vista, se entiende como un ejemplo del intento por codificar las conductas de los hombres en su relación con las mujeres. La revolución protestante, por otro parte, reflejó el imperativo de devolver a la religión una ortodoxia que, en lo fundamental, significó un ataque frontal a la iglesia oficial católica-apostólica-romana.

Por último, es importante señalar algunas de las principales características que tenían las relaciones sociales en la época, ya que, en mayor o menor grado, éstas también son puestas en jaque en las obras del bardo inglés.

Señala Lawrence Stone en su obra *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra 1500 – 1800*, que “la característica más notable de la familia al final de la Edad Media y al principio del siglo XVI, en todos los niveles sociales, fue el grado en que estaba abierta a las influencias externas” (Steve, pp. 59), es decir, la inmensa influencia que tenían personas ajenas al núcleo familiar sobre este.

El matrimonio era visto como una importante forma de extender las conexiones sociales, y resguardar el futuro de los primogénitos. En este sentido, no existía en la época la dicotomía actual entre el matrimonio por amor y el matrimonio por conveniencia, ya que este último era la única forma real de entenderlo. Aún más, “se condenaba firmemente el amor romántico y al deseo como causas efímeras o irracionales para el matrimonio” (Op. Cit. 60). Era esta entonces, una sociedad en la cual era muy difícil establecer lazos emocionales íntimos, ya que, en todos los niveles sociales “había una atmósfera psicológica general de distanciamiento, manipulación y respeto” (Op. Cit. 73).

La influencia del puritanismo también se hizo sentir, en cuanto contribuyó a mantener a la mujer “atada de manos”; para ella, la única misión que tenía era la de encontrar un esposo. De ahí que, por ejemplo, “para un auditorio de la era isabelina, la tragedia de Romeo y Julieta y la de Othello no estaba tanto en sus desdichados amores sino en la forma en que lograron su propia destrucción al violar las normas de la sociedad en que vivían, que en el primer caso significaban estricta obediencia filial y lealtad a las amistades y enemistades tradicionales del linaje” (Op. Cit. 60)

La obra de Shakespeare, en este sentido, se postula como una transgresión que corresponde a la tendencia cultural contestataria y, por supuesto, como representación textual de la división y constante pugna entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Así se explica el hecho de que la mayoría de las tramas de las obras de Shakespeare ocurren en escenarios que se encuentran fuera de Inglaterra: como una forma de velar la crítica que el bardo realizaba a las costumbres de una época donde el matrimonio era el resultado de un contrato económico o una alianza política entre dos familias. En esta unión, se

esperaba que los lazos emocionales entre los individuos surgieran posteriormente y, si esto no ocurría, “el esposo podía encontrar alternativas sexuales en uniones casuales” (Op. Cit. 68).

Lo que aquí se propone es el hecho de que Shakespeare habría recogido todas estas influencias y tendencias existentes en su época, para volcarlos en el arte dramático (el arte popular por antonomasia de su tiempo) de una sociedad que estaba en un proceso de completa transformación para llegar a lo que terminaría por ser los albores del capitalismo. Es así como en este contexto el personaje de Cleopatra se sitúa en el nivel máximo del desarrollo de la mujer; ella sería la culminación de todo el “proceso de investigación” de la psique femenina que realizó el dramaturgo inglés en sus obras –de forma consciente o inconsciente.

* * *

III. El desarrollo dramático del ideal apolíneo–dionisiaco. Carácter y función de lo femenino en el teatro mayor, previo a *Antony and Cleopatra*.

En los capítulos precedentes, se han analizado los aspectos más importantes que en nuestra estimación avalan la tesis que hemos planteado. Corresponde aquí en forma esquemática, identificar los rasgos femeninos en los personajes más significativos de sus obras mayores, con el objeto de dar cuenta del desarrollo que imprime el dramaturgo al carácter de sus mujeres, como si estuviera preparando el terreno para llegar a la máxima expresión de la complejidad apolínea–dionisiaca de la reina de Egipto.

En este sentido, Shakespeare trabaja el carácter femenino, ya de por sí fuerte, auto determinante, de forma particular. Dentro de la forma comédica, con su pesada carga de convencionalismos –el final feliz, el matrimonio como la solución al desorden fundamental al modo cómico, Shakespeare no podía alterar mayormente los requerimientos formales ni las expectativas del público. Es decir, no podía zafarse de los formulismos que regían para la comedia, ni romper abruptamente con el modelo que trabajaba, aún cuando el tipo de comedia shakesperiana es sustantivamente distinto al modelo clásico que su famoso rival, Ben Jonson, cultivaba.

Así, podremos ver que el desarrollo mayor de la figura femenina se da con mayor profundidad y perceptividad en la tragedia. En efecto, la forma trágica le permitía explorar con mayor profundidad y libertad la rica complejidad de los personajes centrales, tanto masculinos como femeninos, frente a conflictos que sobrepasan lo particular, como es posible ver en *King Lear*, donde el conflicto adquiere dimensiones cósmicas, filosóficas y morales, como sucede así mismo, con *Hamlet*, o en *Othello*, donde el dramaturgo explora las complejidades del amor en un marco de profunda revelación psicológica. Es en su período trágico (1602-1608) ¹⁵ donde Shakespeare busca más perceptivamente identificar

lo femenino, en que las fuerzas de la sensualidad y emotividad características de la mujer se conjugan con las ambiciones políticas y la consumación erótica y, en consecuencia encontramos sorprendentes cambios en el retrato de la mujer. Aquí se da máxima expresión a todo un pensamiento respecto a la figura femenina que incluyó aspectos tales como la tradición, la cultura, los conflictos políticos y económicos, etc. que presionaban la sociedad isabelina a comienzos del siglo XVII con particular fuerza.

En el caso de *Romeo and Juliet* (1595-96)¹⁶, a la heroína le anima una pasión genuina en que lo espiritual va unido a lo físico, a diferencia de *Antony and Cleopatra*, donde el amor que los une es esencialmente físico. En esta tragedia temprana, las dificultades que los amantes encuentran tienen que ver con la fuerte presión social, en consonancia con los ideales domésticos de la sociedad isabelina. Julieta es uno de los personajes que, a pesar de su corta edad, presenta una fortaleza y una decisión admirable; ella es quien lleva adelante el asunto amoroso. Nótese sus palabras, cuando espera la llegada de su reciente esposo en su alcoba: “¡Que se cierren los ojos acechantes / para que así, en silencio y en secreto, / pueda llegar Romeo hasta mis brazos” / ¡Cubre con tu mantón la sangre indómita / que sube y se amotina en mis mejillas / y dale audacia al temeroso amor / para que con pureza se abandone!” (III, ii)

Como la crítica ha observado, desde el punto de vista estructural, esta obra podría perfectamente haber terminado en una comedia, pero debido a los avatares del destino y a la imprudencia y excesiva impulsividad y ansiedad de los amantes, fracasa al buscar una consumación que sea lo más rápida posible. Compárese por ejemplo, cuando dice “Es un honor que no he soñado aún” (I, iii) a su madre, de forma sumisa, ante la pregunta del matrimonio, con la forma en que está dispuesta a abandonar su apellido, ante las promesas de amor de Romeo: “¿por qué eres tú Romeo? / ¡Reniega de tu padre y de tu nombre! / Si no quieres hacerlo, pero, en cambio, / tú me juras tu amor, eso me basta, / dejaré de llamarme Capuleto” (II, ii) o cuando rechaza las nupcias venideras con Paris: “¿Por qué este apremio para desposarme / con alguien que hasta ahora no me ha hablado / de amor? Quiero que digas a mi padre / que no quiero casarme todavía” (III, v). También vemos su fortaleza cuando señala “¡Corro a pedirle al fraile su consejo! / ¡Y si todo fracasa, no me faltan / fuerzas a mí para buscar la muerte!” (III, v). Es justamente esto lo que eventualmente los hunde: la celeridad en las decisiones, la impetuosidad adolescente de los amantes.

Sin embargo, fundamentalmente *Romeo and Juliet* es una tragedia sobre el tema del amor y no una tragedia acerca del tema del poder.

Como se señaló anteriormente, en las comedias los personajes femeninos son igualmente fuertes y en ellas Shakespeare va perfilando el tipo de mujer que eventualmente le lleva a Cleopatra, en quien la feminidad está acompañada de una

¹⁵ De acuerdo con los períodos que distingue Hardin Craig (ed.) en *The Complete Works of Shakespeare*. 1961, Scott, Foresman and Co. U. S. A. Las fechas varían de autor a autor, para algunos como Craig, *Hamlet* inaugura esta etapa; para otros, Bloom entre ellos, fue escrita en los años 1600.

¹⁶ Todas las fechas de las obras corresponden al orden cronológico establecido por Harold Bloom en su obra *The Invention of the Human*.

intelectualidad por sobre la de los personajes masculinos. Es en estos personajes femeninos, tales como Portia o Rosalind (de las obras *The Merchant of Venice* (1596-97) y *As You Like It* (1599), respectivamente), en los que, de acuerdo con la tesis planteada, el elemento apolíneo prima por sobre lo dionisiaco, lo que en cierta medida termina por explicar el tan utilizado –y discutido- recurso de vestir a sus mujeres como hombres^{17 18}.

El personaje de Portia, por ejemplo, es un ejemplo irrefutable de una intelectualidad que sobrepasa a la de sus pares masculinos y además, del espíritu de independencia frente a una sociedad mercantil que se encuentra presionando todos los ámbitos de la vida. Si bien al inicio de la obra, ella se muestra obediente ante los designios de su padre, como era el dictamen social de la época, no por esto deja de hacernos saber su malestar:

“Si hacer fuese tan fácil como saber lo que es preferible las capillas serían iglesias, y las cabañas de los pobres, palacios de príncipes. El buen predicador es el que sigue sus propios preceptos; para mí hallaría más fácil enseñar a veinte personas la senda del bien, que ser una de esas veinte personas y obedecer a mis propias recomendaciones. El cerebro puede promulgar a su gusto leyes contra la pasión; pero una naturaleza ardiente salta por encima de un frío decreto; la loca juventud se asemeja a una liebre en franquear las redes del desmedrado buen consejo. Pero este razonamiento de nada me vale para ayudarme a escoger un esposo. ¡Oh, qué palabra, qué palabra esta: <<escoger>>! No puedo ni escoger a quien me agrada, ni rehusar a quien me deteste: De tal modo está doblegada la voluntad de una hija viviente por la voluntad de un padre muerto. ¿No es duro, Nerissa, que no pueda ni escoger ni rehusar a nadie?” (I, ii)

Sin embargo, es en la escena del juicio a Antony (IV, i) en donde descubrimos todos los recursos que tanto han fascinado a críticos como Bloom, Lewis y otros. Disfrazada de abogado, ella se hace cargo de la defensa del amigo de su reciente esposo y logra no sólo derrotar a Shylock, en sus propios términos, sino que además, éste último termina por convertirse al cristianismo y perder parte de sus bienes, en pos de salvar su propia vida. Inicialmente, en su famoso discurso sobre la virtud de la clemencia Portia señala que:

“La cualidad de la clemencia es que no sea forzada; cae como la dulce lluvia del cielo sobre el valle que está debajo; es dos veces bendita: bendice al que la concede y al que la recibe. Es lo que hay de más poderoso en lo que es todopoderoso; sienta mejor que la corona al monarca sobre su trono. El cetro puede mostrar bien la fuerza del poder temporal, el atributo de la majestad y del respeto, que hace temblar y temer a los reyes.; pero la clemencia está por encima de esa autoridad del cetro; tiene su trono en los corazones de los reyes; es un atributo de Dios mismo, y el poder terrestre se aproxima tanto como es posible al

¹⁷ Es necesario considerar también el hecho de que en el teatro isabelino, el rol de las mujeres era desempeñado por hombres y, por lo tanto, el trasladar lo femenino a lo masculino en la vestimenta, le era mucho más viable dramáticamente, a la vez que llevaba a su público -reconocido como heterogéneo- a regocijarse con las equivocaciones y malentendidos ocasionados por el cambio de identidad sexual. Sin embargo, en estos personajes de la comedia y por exigencias del género mismo, la sexualidad está controlada.

¹⁸

poder de Dios cuando la clemencia atempera la justicia. Por consiguiente, judío, aunque la justicia sea tu reclamo, considera bien esto; que en estricta justicia ninguno de nosotros encontrará salvación; rogamos clemencia, y este mismo ruego, mediante el cual la solicitamos, nos enseña a todos que debemos concederla. No he hablado tan largamente más que para instarte a moderar la justicia de tu demanda. Si persistes en ella, este rígido tribunal de Venecia, deberá pronunciar sentencia contra el mercader aquí presente. Shylock: ¡Qué mis acciones caigan sobre mi cabeza! Exijo la ley, la ejecución de la cláusula penal y lo convenido en mi documento. (IV, i)

Con estas palabras, Portia establece las bases del argumento que le va a permitir llevar adelante su defensa de Antony y revela una aguda intelectualidad, característica masculina: lo apolíneo. Sin embargo, no oculta su profunda consternación emocional frente a la situación desmedrada del mercader, es decir, es la mujer que utiliza un argumento, usando las armas de la ley -que en el fondo es hecha por el hombre- para destrozarse las razones del judío.

Luego sutil y astutamente lleva a Shylock a un callejón legal sin salida: Portia le señala el hecho de que, puede cortar de la carne de Antony, pero según la ley, lo que no puede hacer, por no estar estipulado, es derramar una sola gota de sangre de un cristiano, ya que si lo hace, primero perderá sus tierras: “Detente un instante: hay todavía alguna otra cosas que decir. Este pagaré no te concede una gota de sangre. Las palabras formales son estas: *una libra de carne*. Toma, pues, lo que te concede el documento: toma tu libra de carne. Pero si al cortarla te ocurre verter una gota de sangre cristiana, tus tierras y tus bienes, según las leyes de Venecia, serán confiscados en beneficio del Estado de Venecia”.(IV, i). Luego, Shylock quedará presa de su propia codicia, poniendo en riesgo incluso su propia vida:

“Portia: Está establecido por las leyes de Venecia que si se prueba que un extranjero, por medios directos o indirectos, ha buscado atentar contra la vida de un ciudadano, una mitad de sus bienes pertenecerá a la persona contra la cual ha conspirado, y la otra mitad, a la arca reservada del Estado, y que la vida del ofensor dependerá de la misericordia del duque, que podrá hacer prevalecer su voluntad contra todo fallo. He aquí, a mi juicio, el caso en que te encuentras, porque es evidente, por tus actos manifiestos, que has conspirado directa y también indirectamente contra la vida misma del demandado, e incurrido, en la pena precedentemente anunciada por mí. Arrodlílate, pues, e implora la clemencia del duque.” (IV, i)

Como se puede fácilmente apreciar, Portia realiza aquí todo un despliegue de inteligencia y racionalismo, de energías “apolíneas” en último caso, que consigue dar un vuelco impresionante en el juicio de Antony. Tanto así que, para C. Lewis, por ejemplo, la actuación de Portia en la corte “es mucho más sustancial y creíble” (Lewis, pp.73) que “el consabido despliegue de *espiritualidad* de Antony”, cuyas muestras de generosidad son consideradas como “vacías” por la autora.

Por otra parte, algo similar ocurre con el personaje de Rosalind en *As You Like it*.

Para Camille Paglia, ella “es uno de los personajes más originales de la literatura renacentista, que encapsula los cambios psicológicos de la era” (Paglia 1991, pp. 199) Para Bloom, en cambio, “de todas las heroínas cómicas de Shakespeare, Rosalind es la

más genial, tan destacable en su rol como Falstaff y Hamlet son en los suyos. Shakespeare ha sido tan ingenioso y cuidadoso al escribir el rol de Rosalind que nosotros nunca podemos despertar del todo a su originalidad entre su ingenio heroico (o el de toda la literatura)". (Bloom, pp. 203)

Disfrazada de Ganymede ¹⁹, oculta en el bosque de Arden, Rosalind da rienda suelta a todas sus formas apolíneas, a todo su ingenio, audacia y fuerza masculina:

“Rosalind: El amor es simplemente una locura, y os aseguro es tan acreedor a la celda oscura y al látigo como los locos. Y la razón por que no se les castiga y cura de igual manera obedece a que la demencia es tan común, que los que azotan a látigo están enamorados también. Sin embargo, es un mal que me comprometo a curar por buenos consejos.” (III, ii)

Ella hace esta declaración en su rol masculino y, por lo tanto, tiene la fuerza de la lógica de este género, aún cuando sabe perfectamente que el amor traspasa los límites impuestos por la racionalidad. Su objeto es poner a prueba la constancia del hombre, frente a una emoción que fácilmente se acomodaba a los requisitos de la época: tener a una mujer para casarse con ella y luego dejarla para los quehaceres del hogar. Esta fuerza masculina se advierte con claridad en el siguiente diálogo, donde continúa usando una forma de pensar y un lenguaje ajeno a su lógica femenina y que deriva de la ley, del lenguaje convencional adscrito a los contratos matrimoniales de la época:

“Rosalind: Bien; pues en su persona os digo que no os quiero. Orlando: Entonces, en mi propia persona, muero. R: No, por mi fe; moríos por poderes. Este mísero mundo tiene cerca de seis mil años de edad, y, sin embargo, en todo este tiempo no ha habido un hombre que se muera en su propia persona; videlicet, por causa de amor. Troilo tuvo el cráneo aplastado por una clava griega; sin embargo, hizo cuanto pudo por morir anticipadamente, y es uno de los modelos de amor. Leandro hubiera vivido muchos felices años, aunque Hero hubiera profesado de monja, a no haber sido por cierta calurosa noche del solsticio de verano, pues el pobre joven no entró en el Helesponto sino a bañarse, y habiéndole dado un calambre, se ahogó; y los cronistas imbéciles de la época hallaron que fue a causa de Hero de Sestos. Pero estas no son más que patrañas. Los hombres mueren de cuando en cuando y los gusanos se los comen; pero no es de amor de lo que fallecen. (...) R: Decidme ahora cuánto tiempo la guardaréis, después de haber tomado posesión de ella. O: Por siempre y un día. R: Decid <<un día>>, sin el <<siempre>>. No, no, Orlando; los hombres son abril cuando hacen su corte; diciembre, cuando se casan; las doncellas son mayo, cuando son doncellas; pero el cielo cambia cuando se desposan. (IV, i)

Rosalind, como se ve, es agresiva, dañina, burlona y vehemente, pero todo esto la hace superior tanto intelectual como emocionalmente hablando, al resto de los personajes de la obra. “Rosalind, menos ideológica que todos los personajes dramáticos, sobrepasa a todas las otras mujeres en literatura en lo que podríamos llamar “inteligibilidad (...) su

¹⁹ Ganymede: joven amante de Zeus, nombre también usado coloquialmente en la época para describir el objeto masculino de un amor masculino. Entre los siglos XV y XVII, la palabra *ganymede* se usaba para referirse “al objeto del deseo homosexual” (Chedgzoy, pp. 137), por lo que, según Paglia se transforma en “el gran Mercurio andrógino de Shakespeare” (Paglia 1991, pp. 199).

mente es demasiado vasta, su espíritu demasiado libre, para confinarla” (Op. Cit. 209-210)²⁰.

Otro ejemplo fundamental de lo apolíneo en las mujeres shakesperianas se da en Beatrice (en *Much Ado About Nothing*, 1598-99). En esta obra, la relación entre ella y Benedick está dada en términos de una lucha total y puramente intelectual, una contienda por establecer su identidad propia enfrente al otro:

“Benedick: ¡Cómo! Mi querida señora Desdén, ¿Vivís aún? Beatrice: ¿Es posible que muera el Desdén cuando pueda cebarse en tan buen pasto como el signior Benedick? La propia galantería se trocara en desdén si estuvierais vos en su presencia. Benedick: Fuera entonces la galantería una renegada. Pero lo cierto es que todas las damas se prendan de mí, exceptuada solamente vos; y quisiera hallar en mi corazón que mi corazón no fuera tan duro; porque, ala verdad, no amo a ninguna. Beatrice: ¡Qué incalculable dicha para las mujeres! De otra manera, se verían importunadas por un pretendiente enojoso. Gracias a Dios y a mi temperamento frío, soy en eso del mismo parecer que vos. Prefiero oír a mi pero ladrar a un grajo que a un hombre jurara que me adora. Benedick: Dios os mantenga siempre en esa disposición de ánimo. Así se verá libre uno u otro caballero de los infalibles arañazos en la cara. Beatrice: Si fuese una cara como la vuestra, no podrían afearla los arañazos. Benedick: Bien; sois una extraordinaria adiestraloros. Beatrice: Más vale un ave con mi lengua que un animal con la vuestra. Benedick: Así marchase mi caballo con rapidez de vuestra lengua y mantuvieses tan bien el aliento. Pero seguid vuestro camino, en nombre de Dios; he terminado. Beatrice: Siempre acabáis con un par de coces. Os conozco de antiguo. (I, i)

Beatrice es feroz: su sentido de libertad, mucho más que su ingenio, mezclado con su particular dejo de amargura, capturan a la audiencia; “hay algo en el temperamento de Beatrice [señala H. Bloom] que siempre debe evadir la domesticación.” (Op. Cit. 197-9): “¿Será posible? ¿Se me censura de tal manera por mi orgullo y desdén? ¡Adiós desprecio! ¡Orgullo virginal, adiós! Ninguna gloria hay que esperara de vosotros. Y tú, Benedick, sigue amando. Yo te corresponderé domando mi corazón salvaje al amor de tu mano. Si me amas, mi ternura te incitará a unir nuestros amores en un santo lazo, pues los demás reconocen que lo mereces, y yo lo creo mejor por mí que por referencias.” (III, i) Esa fascinante y extraordinaria mezcla de alegría y amargura son las que hacen de Beatrice el centro dramático de la obra. “La ambivalencia en su deseo es la última fuerza de la obra, la fuente de su exuberancia cómica. Mientras más se estudia a Beatrice, más enigmática se vuelve (...) [ella] es una eminencia solitaria en la obra” (Op. Cit. 195-6)

Como se puede ver, el género cómico, en este sentido, no permitía adentrarse mayormente en la psicología de los personajes, debido, como ya se señaló, a sus propias limitaciones de forma en la cual, finalmente, la mujer tenía que ceder para llegar al “final feliz” –de otra manera no hubiera sido una comedia-, a diferencia de lo que sucede en la tragedia, en la cual uno puede ver claramente como los personajes femeninos presentan aspectos que van a conformar la personalidad de Cleopatra. Sin embargo, hay en

²⁰ El término usado por Bloom, *intelligibility*, debe interpretarse como la capacidad de Rosalind de comprender, de entender al mundo solamente a través de la inteligencia y no, como una referencia a un carácter supuestamente entendible.

aquellos algunos elementos que ya vislumbraban los elementos centrales de la figura femenina y un interés del dramaturgo por explorar el elemento andrógino en la psique femenina, situación que solo logra cuando deja Inglaterra como escenario y sitúa la acción entre Roma y Alejandría.

Gertrudis (*Hamlet*, 1600-01), por ejemplo, es extraordinariamente sensual. La traición que la lleva a casarse con el hermano del rey es producto de una sensualidad exuberante, que no reconoce límites, pero también va ligada a una superficialidad que le priva de un pensamiento más racional frente al conflicto. Nótese la forma en que se refiere a la situación inicial de la obra: “Querido Hamlet, arroja ese traje de luto, y miren tus ojos como a un amigo al rey de Dinamarca. No estés continuamente con los párpados abatidos, buscando en el polvo a tu noble padre. Ya sabes que esta es la suerte común: todo cuanto vive debe morir, cruzando por la vida hacia la eternidad” (I, ii) o cuando le solicita a Polonio “Más sustancia y menos retórica” (II, ii) o el propio reconocimiento de sus faltas: “A mi alma enferma, tal es la verdadera naturaleza de mi pecado, cualquier bagatela se le antoja preludio de algún gran desastre. Tan llena de torpe desconfianza está la culpa, que a si misma se pierde por miedo a perderse.” (IV, v).

En el caso de Lady Macbeth (*Macbeth*, 1606), la mujer es un fuego de pasión empleado solo para conseguir el poder. En ese sentido, anticipa mucha de la sexualidad característica de Cleopatra. Lady Macbeth conoce perfectamente su poder sexual y lo emplea con su esposo para conseguir que este obtenga el poder que desea, pero que no se atreve a usurpar: “Te agradecería ser grande, pues no careces de ambición; pero te falta el instinto del mal, que debe secundarla. Lo que apetece ardientemente, lo apetece sanamente (...) ¡Ven aquí, que yo verteré mi coraje en tus oídos y barreré con el brío de mis palabras todos los obstáculos del círculo de oro con que parecen coronarte el Destino y las potestades ultraterrenas!” (I, v). Para Bloom, Macbeth está “pragmáticamente falto de cualquier deseo, en contraste con Lady Macbeth, quien es puro deseo hasta que se desmorona” (Op. Cit. 522):

“Lady Macbeth: ¡Corred a mí, espíritus propulsores de pensamientos asesinos!...¡Cambiadme de sexo, y desde los pies a la cabeza llenadme, haced que me desborde de la más implacable crueldad!... ¡Espesad mi sangre; cerrad en mí todo acceso, todo paso a la piedad, para que ningún escrúpulo compatible con la Naturaleza turbe mi propósito feroz ni se interponga entre el deseo y el golpe!” (I, v)

Nótese la frialdad de las palabras, la tranquilidad y el extremo cálculo con que Lady Macbeth invoca a las poderosas fuerzas que le permitan llevar a cabo el terrible crimen que se dispone a realizar. Los símbolos aquí utilizados son tan poderosos y portentosos y están tan llenos de una sensación de devastación que permiten ver la magnitud de la maldad con que se consideraba al regicidio en la época: tanto Macbeth como Lady Macbeth han debido elegir entre el bien y el mal y han elegido al mal:

“LM: Para engañar al mundo, pareced como el mundo. Llevad la bienvenida en los ojos, en la lengua, en las manos, y presentaos como una flor de inocencia; pero sed la serpiente que se esconde bajo esa flor... Ocupémonos del que viene; y el gran negocio de esta noche, a todas nuestras noches, a todos nuestros días futuros, dará pujanza y dominación soberanas; dejadme a mí el encargo....” (I, v)

Es clara la tremenda dependencia de Macbeth ante su esposa, quien le anima y le empuja a cometer el asesinato del rey. “La sublimidad de Macbeth y de Lady Macbeth es abrumadora: ellos son persuasivos y personalidades valorables, profundamente enamorados uno del otro.” (Op. Cit. 518)

Lady Macbeth, se burla de su marido que ha creado expectativas y no se atreve a concretarlas, tanto así que llega a tildarlo hasta de cobarde; sin embargo, lo presiona utilizando el deseo sexual que ella le inspira y por supuesto, la terrible fuerza de su propia determinación: “¿Estaba ebria, entonces, la esperanza con que os ataviabais? ¿Se ha dormido después y se despierta ahora para contemplar, pálida y verde, lo que supo mirar tan arrogante? Desde este momento creeré tan frágil tu amor. ¿Tienes miedo de ser el mismo en ánimo y en obras que en deseos? ¿Quisieras poseer lo que estimas el ornamento de la vida y vivir como un cobarde en tu propia estima, dejando que un <<No me atrevo>> vaya en pos del <<Yo quisiera>>, como el pobre gato en el adagio?”²¹ (I, vii). Finalmente le propone el asesinato: “Cuando os atrevéis a ello, entonces erais un hombre; y más que hombre seríais si a más os atrevieseis. (...) Apretad solamente los tornillos de vuestro valor hasta su punto firme, y no fracasaremos. Cuando Duncan esté dormido, a lo que bien pronto el rudo viaje de hoy le invitará profundamente, sujetaré con el vino y la orgía a sus dos chambelanes, de tal modo, que la memoria, ese centinela del cerebro, no será en ellos más que humo, y el receptáculo de su razón, un simple alambique. Cuando, saturados de bebida, caigan en un sueño de puercos, semejante a la muerte, ¿qué no podemos llevar a cabo vos y yo con el indefenso Duncan? ¿Qué no imputaremos a sus esponjosos oficiales?” (I, vii)

Profundamente devotos entre si, esto no implica que su matrimonio haya cumplido todo lo que alguna vez pudo ser y es quizás ahí donde radica finalmente la relación entre Lady Macbeth y el propio Macbeth: sueños de grandeza no cumplidos que han alimentado, de una u otra forma, su relación de pareja.

Finalmente, ella se vuelve loca porque, dentro del mundo shakesperiano, la psique de la mujer es caracterizada como más débil que la del hombre –quien encuentra su apoyo y fortaleza haciendo la guerra- y además, en su entorno trágico, el asesinato del rey es considerado como uno de los crímenes más horribles que se pueden cometer y, por lo tanto, el hecho de que ella haya hecho asesinar a Duncan, a medianoche, cuando el rey dormía, implica en la metafórica poesía dramática de Shakespeare, que lo que se ha asesinado es la noche misma, el sueño y la tranquilidad; mucho más de lo que Lady Macbeth, con toda su fortaleza, era capaz de resistir.

En *King Lear* (1605), también tenemos ejemplos de mujeres decididas, que usan la sexualidad para conseguir el poder. Regan y Goneril rechazan al rey, porque están interesadas en asumir ellas mismas el poder político y económico. Esta tragedia se ha visto como un intento de Shakespeare por explorar una serie de condiciones que inexorablemente iban a desarrollarse en la Inglaterra post – isabelina: la entrada del mercantilismo en la sociedad. Nótese la diferencia que existe entre la manera en que las hermanas mayores describen su *amor* por el padre, con el de la hija menor:

²¹ “El gato quería comer pescado, pero no quería mojarse la cara”

“Goneril: Señor, os quiero más de lo que pueden expresar las palabras (...) más allá de lo que puede valorarse como rico o precioso (...) Regan: Estoy hecha del mismo metal que mi hermana y me aprecio a su mismo valor. (...) Cordelia: Nada, señor. Lear: ¿Nada? Cordelia: Nada” (I,i)

Uno puede ver así como “todo lo que Goneril y Regan hablan es pomposo, vacío, falso, verdaderamente odioso” (Op. Cit. 494) Véase como el viejo rey es insultado: “¡Estúpido ese viejo que quiere seguir manejando siempre la autoridad que ha cedido! (I, iii)”, degradado: “No es extraño que tuviera malas inclinaciones. Ellos le han incitado a la muerte de su anciano padre para recibir el gasto y derroche de sus rentas” (II,i) o simplemente menospreciado: “Ah, señor, sois viejo; en vos, la Naturaleza está en el borde mismo de sus límites. Deberíais dejaros gobernar y dirigir por alguna discreción que comprenda vuestra situación mejor que vos mismo.” (II, ii); siempre en términos que giran alrededor de lo económico. Cordelia, en cambio, más honesta y sincera, parece dispuesta a entregar todo a cambio de recuperar la cordura de su padre: “¿Qué puede hacer la sabiduría del hombre para devolverle su juicio arrebatado? El que le cure, que tome todos mis bienes exteriores (...) No incita nuestras armas la hinchada ambición, sino el amor, el amor precioso, y el derecho de nuestro anciano padre” (IV, iv). Las hermanas, al contrario, están dispuestas a sacar provecho de cuanto puedan: “...te aconsejo que te fijes bien en esto: Mi marido ha muerto: Edmundo y yo hemos hablado y es más conveniente él para mi mano que para la de tu señora [Goneril] Puedes suponer más; si le encuentras, por favor, dale esto; y cuando tu señora sepa todo esto por ti, te ruego que la invites a tener juicio” (IV, v).

Arnold Kettle identifica dos mundos existentes al inicio de la obra, aquel formado por quienes aceptan el antiguo orden *feudal* (Lear, Gloucester, Kent, Albany y Cordelia) y otro, integrado por los *hombres nuevos*, los individualistas (Goneril, Regan, Edmund, Cornwall) cuya visión es característica de la naciente burguesía de la época. En este sentido, Lear aparece como un ser absolutamente pasado; no tiene nada que hacer en la sociedad que se está creando. Cordelia, a diferencia de lo que se cree, no es un personaje débil, sin embargo, está sometida al padre y esto explica su reacción ante la caprichosa pregunta del rey, acerca de la cantidad de amor que le tienen. Por lo tanto, las muertes de Lear y Cordelia contrastan con la de las otras dos hermanas y con el destructivo resultado de éstas. Cordelia introduce en la obra una concepción del amor como un concepto más abstracto e individual que el que tienen sus hermanas, incompatible con la declaración pública y con los cálculos de bosques, campiñas, ríos y otros. Incluso más, su noción de amor va en contra de los mismos conceptos que el propio Lear tiene acerca de la propiedad y la herencia: “En *El rey Lear* Shakespeare revela, desde el comienzo, una sociedad en conmoción en la cual (...) son los representantes del antiguo orden quienes sienten que todo está desquiciado.” (Kettle, pp. 161)

Otro es el caso de los dramas romanos. En ellos, la lucha por el poder es tema dominante, pero ahí, las mujeres no juegan un papel muy importante.

Una lograda caracterización de la psique femenina, sin embargo, la podemos encontrar en *Cressida (Troilus and Cressida, 1601-02)*. Esta obra está catalogada como una tragedia pero también se le reconoce como perteneciente al grupo conocido como

“Comedias Amargas”: comedias solamente en forma, pero tragedias en contenido. En ellas, los personajes femeninos tienen que cumplir con una serie de condiciones degradantes para poder establecerse como esposas.

Cressida es una mujer de una intensa sexualidad: ha conquistado al guerrero troyano Troilo y, justamente, la poesía de Shakespeare se encarga de mostrar esta sexualidad potente, aún cuando ella tiene una debilidad que la lleva a utilizar su sexo como un medio para conseguir favores: ella no busca poder político –a diferencia de otros personajes femeninos- sino que favores personales, por lo tanto, no es una amante fiel; como ella misma reconoce, tiene un lado que la lleva atraicionarse a sí misma:

Troilus: No podrás eludir tu propio yo. Cressida: Déjame intentarlo. Tengo una especie de yo que está confuso: Pero también uno cruel que por sí mismo se arranca para convertirse en el payaso de otro. ¿Dónde queda mi sensatez? Quisiera irme, no sé de qué estoy hablando” (III, ii)

Aquí se ve claramente una enorme autoconciencia por parte de la mujer, que además valora su situación porque la siente como una parte de sí. Esto demuestra el manejo de la figura femenina que Shakespeare había alcanzado. Ella está en estado de sitio, no logra controlar su aspecto dionisiaco, como posteriormente si lo hace Cleopatra.

Esta es una de las últimas figuras destacadas en Shakespeare que revelan características que se reunirán en Cleopatra.

Después de esta breve descripción de la manera en como Shakespeare concibe a sus personajes femeninos, podemos entrar en propiedad en el mundo de *Antony and Cleopatra*, tragedia considerada por casi todos los críticos como su obra máxima, aún cuando no tiene la resonancia que han tenido otras de sus obras como han sido *Hamlet*, *King Lear* y *Macbeth*.

* * *

LA VARIEDAD INFINITA

En nuestra investigación, hemos sugerido que el personaje de Cleopatra en su obra de 1606, representa la culminación del arte dramático de Shakespeare en cuanto reúne, afina y profundiza una serie de condiciones que afectan a sus personajes femeninos mayores, tanto en las comedias como en las tragedias que le preceden.

Es efecto, en *Antony and Cleopatra*, Shakespeare supo incluir todos los temas que había explorado en sus obras anteriores: el amor, el tiempo, la fidelidad, la traición, la guerra, el poder y la sexualidad, entre otros. En particular, la figura de Cleopatra pareciera resumir todas las características de las heroínas que la preceden. Después de esta obra cumbre en el canon shakesperiano²², el dramaturgo pareciera haber entrado en el silencio preparatorio a la despedida, como una contrapartida a la turbulencia emocional y belicosa de esta obra, acompañada de una extensión prodigiosa de los límites geográficos, como no se ve en ninguna otra obra. En efecto, esta tragedia no solo tiene que ver con el amor, la guerra, la traición, sino que también con la historia, que, como sabemos, Shakespeare había derivado de los textos de Plutarco²³. Con su particular genio mercantil inglés, Shakespeare se dio cuenta que el tema de Roma era extraordinariamente atractivo, especialmente durante este período de su dramaturgia²⁴ especialmente por el hecho de que el emperador Augusto –quien histórica y

²² *Antony and Cleopatra* casi unánimemente concita la admiración de los grandes críticos shakesperianos, tales como Traversi, Bloom, Paglia, etc; que la consideran su obra cumbre en cuanto a estructura, a tema, a personajes y a poesía.

²³ *Vidas paralelas* de Plutarco era una de las lecturas favoritas de los dramaturgos isabelinos.

dramáticamente asume el poder del imperio- fue el político bajo cuyo *aegis*, bajo cuyo mandato, nace Jesucristo.

Como vamos a tratar de demostrar en el curso de este capítulo, es en efecto, en el personaje de Cleopatra en donde pareciera que Shakespeare ha encontrado su “correlato objetivo” perfecto para proyectar su compleja visión de lo femenino; para lo cual se había estado preparando durante todo su desarrollo anterior. Su disposición crítica le permite construir un personaje imperecedero, con una contextura psíquica y moral que le otorga una fisonomía impensable para la época, a la vez que la sitúa en una obra dramática que va mucho más allá, estructural y temáticamente, de lo que hasta ese entonces él había hecho.

Aún cuando la obra toca el tema de la lucha en el sistema político interno romano por la dominación imperial del Este de sus territorios, las tensiones dramáticas se centran en la relación amorosa entre Antony y Cleopatra dentro de un contexto que conjuga lo político y lo individual, y la intención imperial y la sexualidad (materia ya presente en la obra de Plutarco) de la cual deriva mucha de la fascinación que el drama de Shakespeare jamás ha dejado de producir.

Las primeras veinte líneas de *Antony and Cleopatra*, dan muestra de la dimensión espacial a la vez que individual del conflicto: las distintas alusiones por diferentes personajes en Roma a la guerra por el poder, a la moral imperante en la sociedad romana y por consiguiente, al decadente Marc Antony, atrapado en los brazos de una ramera (*strumpet*). Pero, en contrapartida, el diálogo que procede entre Antony y Cleopatra sugiere el tema del amor, un amor distinto al de Julieta por Romeo: una pasión carnal, de una fisicalidad que sobrepasa las limitaciones de sus otras heroínas como Cressida, como Goneril y Regan, o como Gertrudis; una pasión que además está en cierta medida controlada, dirigida por una racionalidad apolínea:

“Cleopatra: Si es que es amor en verdad, dime cuánto hay. Antony: Sería de mendigo el amor que puede ser cuantificado. C: Le pondré límites para ver hasta donde puede llegar. A: Entonces tendrás que encontrar un nuevo cielo, una nueva tierra. (I,i)

Esto se condice con las imágenes que son utilizadas en la obra. Emocionalmente, nos encontramos en un mundo diferente, en una atmósfera completamente nueva en comparación con las otras obras romanas de Shakespeare. El grupo de imágenes dominantes de la obra hace referencia hacia el mundo, el firmamento, el océano y la vastedad en general, todas relacionadas con los conceptos de magnificencia, grandeza y mundaneidad que rodean tanto a los personajes como a la estructura misma de la obra²⁵. A este respecto, la gran cantidad de escenas que tiene la obra que se utilizan en ella son un claro ejemplo de la magnitud del conflicto interno y de la dimensión que el autor quiere darle a la propia tragedia de los personajes: un conflicto que ya no sólo se presenta como personal y pasional sino que también como un intento por “romper” con la historia, como si todo el universo se quedara corto a la hora de comparar el amor de

²⁴ Según Hardin Craig, el período conocido como *Out of the Depths*, en la clasificación de Edward Dowden.

²⁵ Las imágenes de la obra están analizadas con mayor profundidad en APÉNDICE: ELEMENTOS ASTRALES EN LA OBRA.

Antony y Cleopatra. Esta vastedad es, según C. Spurgeon, permanentemente sostenida frente a los lectores por medio del constante uso de la palabra “*world*” que aparece 42 veces en la obra; casi el doble de lo que lo hace en la mayoría de sus otros trabajos, y que es usada “de una forma en la que incrementa el sentido de grandeza, poder y espacio, y que llena la imaginación con la concepción de un ser tan grande que el tamaño físico es aniquilado y el mundo habitable se reduce en comparación con ellos.” (Spurgeon, pp. 352)

A la vez, encontramos en la obra a una Roma que es constantemente contrastada a Egipto, estableciendo una clara distinción entre ambas naciones y culturas y, por extensión, entre el occidente y el oriente. Esta división entre el mundo “intelectual” y los placeres carnales, vendría a representar el conflicto entre lo apolíneo y lo dionisiaco, manifestándose dentro de la estructura de la obra en sus principales personajes; Octavio César y por consiguiente Roma, que representan lo apolíneo y en su desprecio hacia Egipto, éste último se establece como la imagen de lo dionisiaco en el entorno dramático. Se debe señalar aquí que para el Renacimiento inglés, la simpatía estaba con Octavio César, bajo cuyo mandato, como ya se observó, nace el Redentor. De esta manera, la figura de Cleopatra en la obra, adquiere estatura en oposición a la de Octavio César, uno de los grandes políticos de la historia. En efecto, debido a su genio, el largo período de *Pax Romana* permitió el surgimiento del cristianismo a la vez que extendió la alta cultura mediterránea por los países Europeos en una primera etapa.

El rol de Cleopatra, sin embargo, no está enmarcado exclusivamente dentro de lo dionisiaco. La mujer simboliza el fin de una época –el paganismo- y el comienzo del dominio de lo apolíneo –con Cristo como redentor. A pesar de haber sido, históricamente, una figura de particular relevancia en un período crucial de la historia –cuando la República romana se convirtió en Imperio- su reputación ha sufrido desde entonces un constante proceso de revisión oscilando entre la sensual prostituta que corre de unos brazos a otros y la hembra calculadora que utiliza su poder para sus propios fines y objetivos políticos. Esta situación está ya claramente perfilada en Shakespeare. Se condice además, con la opinión de los críticos cuando señalan el hecho de que *Antony and Cleopatra* habría sido escrita en un momento muy particular de la vida del dramaturgo (es la última gran obra de su período trágico), en la que pareciera haber desarrollado una visión integradora de la persona humana y, en especial, de la mujer. La crítica literaria misma de la obra, a través de la historia, ha demostrado cambios de actitud hacia esta mujer, particularmente durante el período victoriano.

1.1 Marc Antony

Aún cuando algunos críticos ven en Marc Antony la figura estelar de la obra, temática y dramáticamente, él es un personaje que Shakespeare deliberadamente pareciera haber disminuido con el objeto de resaltar el contraste del romano con el de la reina egipcia.

Marc Antony, a medio camino entre Roma y Egipto, inmerso en las pasiones políticas y amorosas, vive de su glorioso pasado, donde encarna a los mejores valores de Marte y

Hércules. Sin embargo, la imagen que proyecta en la obra no se condice con la que tiene sus hombres de él. Todo lo contrario, para ellos, se ha convertido en el “juguete de una prostituta” (*a strumpet’s fool*).

Como personaje dramático, y al igual que otros personajes shakesperianos, lucha por expresar su amor mientras trata de mantener el control, en este caso, de su ejército, de su imperio y, por supuesto, de su amada. Nótese la forma y la excelsa poesía con la cual la reina lo pone entre la espada y la pared:

Cleopatra: Ea, por favor, no busques pretextos para tu marcha, sino di adiós, y vete. Cuando pretendías quedarte, entonces fue momento de palabras; entonces, nada de marchar; la eternidad estaba en tus labios y ojos, la felicidad en nuestras frentes: ninguna de nuestras cualidades era tan pobre que no fuera celeste. Y así lo siguen siendo, o tú, el mayor soldado del mundo, te has mudado en el mayor embustero. (I, iii)

El propio Alexas, uno de los miembros del séquito de Cleopatra que acompaña al romano, describe la forma como hasta en la batalla, Marc Antony divide su alma entre la guerra y su amor:

Alexas: <<Buen amigo>>, dijo, <<di que el fuerte romano envía a la gran reina de Egipto este tesoro de una ostra, y a sus pies, para compensar el mezquino regalo, rodearé de reinos su opulento trono. Todo el Oriente, dile, la llamará su soberana>>. Dicho esto hizo una señal con la cabeza y montó con dignidad en un corcel enjuto, que relinchaba tan fuerte que ensordeció bestialmente lo que yo habría querido decir. (I, v)

Como muchos, entre medio de tanto error que comete y sujeto a sus propias tentaciones, las acciones de Antony hacen que el lector se pregunte acerca de si cuerpo y alma pueden o no unirse como uno solo y, por supuesto, la eterna pregunta acerca de la distinción entre el amor ilusorio y el verdadero. Antony y Cleopatra “son prisioneros de su lujuria y egotismo. Sin embargo, cuando Antony se encuentra a sí mismo en medio de las alternativas igualmente mundanas de Roma y Egipto, la guerra y el amor, César y Cleopatra, su ambivalencia se desarrolla en el contexto de otra dicotomía, entre lo terrenal y lo espiritual.” (Lewis, pp.119).

Si la dicotomía Roma/Egipto es tal en la obra, uno no puede dejar de considerar a ambas naciones como iguales en términos de autonomía cultural. En este sentido, Antony se encuentra en medio, tratando de decidirse por uno de los bandos y es esta indecisión la que lo lleva a su fracaso como héroe dramático y lo condena a la muerte: él debe elegir entre dos opciones y ambas garantizan un final trágico; sólo puede fallar, pero al menos es libre de elegir la manera en que lo hará:

“Antony: Los asuntos que ella ha puesto en marcha en el Estado no pueden resistir mi ausencia. Enobarbo: Y los asuntos que habéis puesto en marcha aquí no pueden existir sin vos, sobre todo el de Cleopatra, que depende por completo de vuestra permanencia. Antony: basta de respuestas ligeras. Que nuestros oficiales tengan noticias de nuestro propósito. Haré saber la causa de nuestra prisa a la reina, y le pediré licencia para marchar. Pues no sólo la muerte de Fulvia nos habla enérgicamente así, con otros avisos más urgentes, sino que también las cartas de muchos de nuestros propicios amigos de Roma nos ruegan que

volvamos (...) Escúchame Reina: la recia necesidad de los tiempos requiere de nuestros servicios por algún tiempo, pero todo mi corazón permaneces en uso contigo. Nuestra Italia resplandece toda ella de espadas de guerra civil (...) No discutas más, sino prepárate a saber los propósitos que llevo, que seguirán O Césarán según lo aconsejes. Por el fuego que aviva el limo del Nilo, me voy De aquí como soldado y siervo tuyo, a hacer la paz o la guerra según lo desees. (I, iii) “Antony: Me iré a Egipto; aunque hago este matrimonio por mi paz, mi placer queda en Oriente...” (II, iii)

Cleopatra misma pareciera verlo así, cuando éste se encuentra en la distancia:

“Cleopatra: ¡Ah disposición bien repartida! Fíjate en él, fíjate en él, buena Carmiana, así es el hombre: fíjate en él. No estaba triste, porque quería resplandecer sobre los que adaptan su rostro al de él; no estaba alegre, y con eso parecía decirles que su recuerdo quedaba en Egipto con su gozo. Estaba entre lo uno y lo otro. ¡Ah mezcla celestial! Estés triste o alegre, la violencia de ambas cosas te está bien, mejor que a nadie...” (I, v)

La intensidad poética del discurso de Cleopatra levanta la obra a un nivel supremo: es una visión trágica en que no hay alguna posibilidad cómica (posibilidad siempre presente en otras obras de Shakespeare). En conformidad a la sensibilidad de la época isabelina, la pasión debía ser controlada por la razón; Marc Antony en cambio, relaja su determinación y se pierde en los placeres de Alejandría, transformando consecuentemente su enorme figura de héroe, en “juguete” de Cleopatra:

“Antony: Habla hiriéndome a fondo, no atenúes lo que dicen todos, nombra a Cleopatra como se la llama en Roma: riñe con las palabras de Fulvia y búrlat de mis faltas con tan completa licencia como sean capaces de decirlo la verdad y la malicia. Ah, criamos malas hierbas cuando nuestros vivos vientos se detienen, y el que nos cuenten nuestros males es el echar espiga.” (I, ii)

César mismo describe a Antony a Lépido, uno de los triunviros, en estos términos:

“César: Puedes ver, Lépido, y has de saberlo en adelante, que no es vicio natural de César odiar a nuestro gran competidor. Éstas son las noticias de Alejandría: él pesca, bebe y consume las lámparas de la noche en orgías: no es más hombre que Cleopatra, ni la reina de Ptolomeo es más mujeril que él. Apenas ha hecho caso ni se ha dignado pensar que tuviera colegas. Encontrarás en él un hombre que es el resumen de todas las faltas en que hacen los hombres (...) Antony no puede excusar sus faltas cuando nosotros soportamos un peso tan grande con su ligereza. Si llenara su tiempo libre con su voluptuosidad, sus hartazgos y el desecarse de sus huesos le pedirían cuentas por ello; pero echar a perder el tiempo que le llama con tambores a dejar su diversión, y que habla tan reciamente como su propio Estado, y el nuestro, eso es de reprender, tal como regañamos a los muchachos que, teniendo ya conocimiento maduro, empeñan su experiencia a su placer inmediato, rebelándose así al buen juicio.” (I, iv)

Al establecer la dicotomía Roma versus Egipto como el eje de la obra, inevitablemente se pierde de vista la ambivalencia de Antony y la radical inestabilidad de su subjetividad. Antony sobrepasa su propia medida como héroe y figura de la tradición “marcial-herculeana”, a la vez que fracasa en alcanzarla. Tampoco se debe olvidar el hecho de que más allá del obvio contraste que existe entre los personajes de Antony y Cleopatra, ellos se reflejan el uno al otro en el deseo ciego por conseguir más imperio.

“La ironía abarcadora de la obra es que, Antony, nunca recupera la imagen romana heroica de una identidad estable y constante que (...) ha abandonado solo temporalmente” (Kahn, pp.116).

Al abandonar todo lo que Anthony representaba política y militarmente, rompe los códigos culturales que apoyaban y definían su masculinidad -tanto en el mundo romano como durante el Renacimiento-, arriesgando la pérdida de su propia identidad. En el acto II, escena ii, César le hace presente esta condición a Antony en los siguientes términos:

“César: Habéis quebrantado el artículo de vuestro juramento de que nunca tendríais lengua con que acusarme. (...) Antony: No, Lépido, déjale hablar: es sagrado el honor de que ahora habla, suponiendo que me faltara. Pero, adelante, César, el artículo de mi juramento.... César:Era prestarme armas y ayuda cuando los requiriera: y me negasteis ambas cosas. Antony: Más bien las descuidé; y además, cuando horas envenenadas me habían apartado de la conciencia de mí mismo...” (II, ii)

En la escena siguiente, Mecenas, uno de los miembros del séquito de Octavio, se dirige a Fulvia, la primera esposa romana legítima de Antony, aludiendo tanto los valores y la moral del mundo romano -al reprocharle el abandono que ha hecho de su mujer, en pos de su pasión por Cleopatra- como los valores isabelinos, contra la misma reina de Egipto. Si Shakespeare hubiera desarrollado el tema de la infidelidad de Anthony en términos de la moral de la época, él hubiera hecho concesiones a su audiencia o a la moral de ésta, lo que el dramaturgo no estaba dispuesto a hacer (es decir, levantar la sensibilidad del público en contra de una mujer que lleva al hombre al adulterio). En efecto, posteriormente se ve como levanta e intensifica la figura de Cleopatra como representativa de un nuevo tipo de mujer en que se unen los géneros mediante un discurso lírico intenso y vibrante que contrasta con la decadente carrera de Antony que muere miserablemente víctima de un fracasado intento de suicidio:

“Mecenas: Bienvenida, querida señora. Todos los corazones de Roma os quieren y os compadecen. Solo el adúltero Antony, ilimitado en sus abominaciones te rechaza y entrega su poderosa autoridad a una desvergonzada que arma ruido contra nosotros.” (III, vi)

El crítico Kahn ve en la obra una dramatización de la lucha “por definir la identidad de Antony en la cual casi todos los personajes participan” (Op. Cit. 140). Sin poder, por ejemplo, Antony deja de ser Antony; además, este poder está constantemente configurándolo en relación a César o con la misma reina de Egipto. Así, “en el mundo político, César se eleva y Antony cae. Pero contradiciendo esto y complicando nuestra respuesta, está el hecho de que mientras Antony cae en este contexto, él es elevado, tanto literal como figurativamente en otro: en el mundo del amor” (Lewis, pp. 117-118). La pasión que siente por Cleopatra está descrita alternativamente como lujuria y/o como una alta expresión del amor espiritual:

“Cleopatra: ... la eternidad estaba en tus labios y ojos, la felicidad en nuestras frentes: ninguna de nuestras cualidades era tan pobre que no fuera celeste...” (I, iii) “Pompeyo: Habría hecho más caso a un asunto menos importante. Menas, no creía yo que ese banqueteador amoroso se hubiera calado el casco por tan mezquina guerra: su valor de soldado es el doble del de los otros dos. Pero elevamos más nuestra propia opinión, puesto que nuestra agitación es capaz de

arrancar del regazo de la viuda de Egipto a Antony, el nunca cansado de lujuria.”
(II, i)

Si bien ambos aspectos están remarcados, no se tratan de la misma forma. Knight advierte que “el tema de la pasión como un todo está claramente elevado por sobre el mero deseo animal, aunque ese deseo está envuelto muy de cerca en él” (Knight, pp. 219).

En este sentido es posible afirmar que en la obra, Antony está en constante cambio debido a la alternancia entre su afán y misión política con su pasión fatal por la reina de Egipto.

1.2 Cleopatra

“Ella es a la vez Rosalind, Beatrice, Ophelia, Gertrude, Cressida, Desdemona, Cordelia y Lady Macbeth” (G. Wilson Knight)

Cleopatra es, sino la más grande, uno de los más grandes personajes femeninos creados por William Shakespeare. Ella no sólo resume las diferentes características que Shakespeare dio a sus heroínas, sino que a la vez imagina e inventa a la mujer ideal, que lucha por integrarse igualitariamente política y socialmente, sin dejar de lado su enorme sexualidad.

En este sentido, Shakespeare parece tender una trampa al lector ingenuo. En efecto, la verdadera imagen de Cleopatra queda oculta a los ojos que no ven más allá de lo superficial; lo cual se manifiesta en la obra en forma tal que sólo la conocemos por medio de la visión crítica de terceros, quienes desde la primera escena engañan con sus descripciones negativas de la reina, pero sugiriendo una personalidad oculta. Esto representaría una invitación a una lectura profunda del texto, a partir de los versos iniciales que abren la obra: “Observa y Mira” (Acto I, Escena i).

Es primordial, entonces, establecer el verdadero rango de la mujer en el mundo romano en que se desenvuelve la reina de Egipto, yendo más allá de la figura arquetípica que se presenta inicialmente, por medio de una lectura exhaustiva del texto, demostrando la forma en que Shakespeare “levanta” la imagen de Cleopatra a través de su poesía y derriba los mitos que existían en su propia época, en torno a la propia reina y a la figura femenina y a su rol dentro de lo social.

1. 2. 1 Doble estándar en las visiones de mundo

Si “las obras de Shakespeare (...) son un hervidero de mujeres de rostro individualizado” (Duby 1, pp.10), la más individual de ellas es Cleopatra. Ella es el personaje principal de la obra y en torno a quién gira ésta. La prueba mas fehaciente, a nuestro entender, radica en que ella necesita de un acto completo para morir (acto V). Antony, en cambio, muere en una escena y menos. Es en este acto (V) donde finalmente podemos conocer a la verdadera Cleopatra, la que deja de jugar con máscaras y se revela tal cual es, revela su

amor por Antony y la nula posibilidad de dejarse avasallar por Octavio. Así, verdadera a sí misma, muere.

Y es que la obra en su totalidad se mueve y organiza sobre la base de opuestos: el pensamiento moralista–apolíneo, que se identifica con la visión romana y tradicional de la reina egipcia, contrastado con el aspecto dionisiaco de su personalidad que la insita a la consumación de deseos y fantasías como mujer y como reina. De cualquier forma, como producto manierista, la obra permite un análisis de las tensiones que existen entre el deseo y la moral, y entre la indulgencia privada y las responsabilidades públicas. “En Cleopatra emerge una armonía entre las demandas de este mundo y el siguiente que pareciera ser opuesto al conflicto entre ellos que se da en Antony” (Lewis, pp. 138)

Lo primero a considerar es que en el mundo romano donde se desarrolla la acción, prevalece un doble estándar dentro del cual se juzga y evalúa a Antony (y a todo el resto de los personajes romanos de la obra) y a Cleopatra. Cuando se critica a la Reina pareciera olvidarse que, cuando Antony regresa a Egipto, en el momento en que Octavia²⁶ le ha dejado y pretende interrumpir las construcciones de templos mandadas por Cleopatra (como la historia da fe), él le trae a ella la misma ruina que ella a él. Este doble estándar está dado por la **mediatización** de la visión de Cleopatra que se nos transmite a lo largo de la tragedia. Lo que –pareciera- más se odia de Cleopatra, es lo que más obsesiona a todos quienes la critican. La mujer es vista, evaluada, enjuiciada y condenada a través de los ojos del mundo romano, sin la consideración que debiera merecer la realidad que implican dos culturas distintas, sino contrapuestas, al menos en el rol que la reina jugaba socialmente. Aún cuando Egipto aparece en la obra como el “Nuevo Mundo” ante los ojos de los romanos, a ella se le sigue evaluando bajo los paradigmas latinos tradicionales y conservadores, lo que resulta casi inadmisibles en la actualidad. “Probablemente ninguna otra figura femenina en una obra de Shakespeare sea difamada hasta el extremo como Cleopatra lo es” (Parker, pp. 37)

Hay entonces una contradicción vital en este mundo de hombres, en este mundo de romanos: ellos se niegan a validar cultural e individualmente al mundo egipcio y a Cleopatra como parte de éste, cuando se le enfrentan.

El lector se encuentra aquí frente a un mundo donde las mujeres tenían pocos espacios privados y casi ninguno público. Allí, en medio de supuestos códigos de honor y valor, es donde la figura de Cleopatra se alza y es tomada por Shakespeare para crear al personaje femenino más sobresaliente de su producción.

Basta con estudiar algunas características y algunos de los roles que prevalecían en la Roma clásica y en la antigüedad en general, para descubrir rápidamente que Cleopatra encarna una serie de valores y actitudes que son totalmente contradictorias con las normas romanas (e isabelinas) de la vida moralmente aceptable.

Como sabemos, en la época en que William Shakespeare escribía sus obras, existía

²⁶ Octavia, es la hermana menor de César, quien es dada en matrimonio a Marc Anthony como una manera de sellar el pacto político entre ellos, contra Pompeyo, el tercer triunviro de la República en ese entonces. Cuando después de tres años, Antony la deja y vuelve a Egipto, César lo toma como una afrenta personal y declara la guerra contra la reina egipcia y no contra el general romano.

en Inglaterra un gran fervor intelectual, por lo que, entre otras cosas, los grandes clásicos griegos y latinos estaban comenzando a ser leídos y enseñados en las escuelas nuevamente. No es poco probable entonces, que el grueso de la sociedad británica tuviera conocimiento de muchas de las nociones de las épocas anteriores, no sólo sobre la mujer, en cuyo caso heredaban bastante de las concepciones “tradicionales” acerca del sexo femenino -aún cuando es sabido que en la época no tenían conocimiento ni directo ni confiable sobre Egipto. De hecho, lo que las obras históricas Inglesas desplegaban era un interés en los códigos romanos de conducta marcial, más bien porque veían como esos códigos podían formularse como prácticas políticas en la Inglaterra Isabelina o en la de James I. Sin embargo, debemos entender que lo que Shakespeare hace aquí no es una reconstrucción histórica de la tragedia, sino que se concentra en la relación entre los protagonistas, sin perder de vista el trasfondo imperial, para luego crear a este gran personaje femenino. Por ejemplo, “cuando Shakespeare escribió *Antony and Cleopatra*, el suicidio se había convertido en una de las formas de definir la moral y el carácter romano en el teatro” (Kahn, 122) lo que se encuentra en absoluta sintonía con la forma en que Cleopatra recupera su supuesto “honor perdido” al morir y devela justamente todo lo contrario con la muerte de Marc Antony. En este sentido “las obras romanas de Shakespeare articulan una crítica de la ideología de género sobre la cual la comprensión de Roma que tenía el Renacimiento estaba basada” (Op. Cit.1)

Pese a esto, debe quedar claro que “los roles que interpreta Cleopatra específicamente alteran los roles de género” (Parker, pp 57). Ella es la actriz suprema y de ahí surgiría entonces la principal razón para la desidia romana: el temor que una mujer así infunde en una sociedad conservadora.

Vista de esta manera, Cleopatra representa tanto un género como una cultura. “Al unir la xenofobia que alimentaba la identidad nacional romana con la ideología patriarcal de género, ellos [los escritores clásicos como Ovidio, Virgilio u Horacio] demonizan a Cleopatra como al enemigo más peligroso, una mujer extranjera que reina, cuyo poder estaba fatalmente acentuado por su sexualidad.” (Kahn, 111)

1. 2. 2 Egipto: ‘La mujer sin igual’

La sabiduría convencional de la época romana sostenía que las pasiones debían estar controladas por la razón –aún hoy, esto es una línea de pensamiento bastante aceptado. Una mujer debía ser pasiva y constante en su amor, de acuerdo con los comentaristas sociales renacentistas. En ese sentido, Cleopatra es una de las encarnaciones de lo que se conoce hoy por hoy como la *femme fatale*: mujer cuyos deseos son satisfechos a expensas del macho, cuando ella se prepara para destruirlo. También se puede asociar la imagen de Cleopatra con la de Circe –de la obra *La odisea*- en la forma en que la primera “encanta” a sus víctimas. Y es que la naturaleza paradójica de la reina egipcia radica en la diosa Venus, quien se levanta en contra del poderoso dios de la guerra, Marte –usualmente identificado con Marc Antony en la obra. En la iconografía medieval así como en la renacentista, “Venus en su función terrenal es usualmente identificada con la lujuria” (Davidson, 83)

Pareciera además que la principal característica de la cultura Egipcia “es su habilidad

para robar la fuerza de una persona y hacerlo débil” (Op. Cit.70)

En Roma, entonces, a las mujeres se les consideraba como un suplemento, una pieza agregada al grupo social base, el masculino, que *solía ser feliz y perfecto*. Este concepto es posible de identificar a lo largo de la historia, en la medida en que los pensadores de la antigüedad realizan analogías entre los cuerpos masculinos y la supuesta inferioridad que creen reconocer o al menos descubrir en el cuerpo femenino. Para Aristóteles, en su *Historia de los Animales* por ejemplo, el cuerpo femenino posee una serie de rasgos que manifiestan su naturaleza defectuosa, débil o incompleta; como si la naturaleza misma, de por sí, fuera un defecto natural insalvable. En la sociedad latina, en tanto, “se les representa antes de describirlas o hablar de ellas y, mucho antes de que ellas mismas hablen” (Duby 1, pp. 8) Cleopatra, pese a ser una mujer “pública,” es “pura voz”; hace todo lo contrario, incluso en el momento mismo de la muerte de Antony:

“Antony: Me muero, reina de Egipto, me muero. Dadme vino, y dejadme hablar un poco. Cleopatra: No, déjame hablar a mí, déjame imprecicar tan alto que la Fortuna, esa falsa prostituta, rompa su rueda provocada por mis insultos. A: Una palabra, dulce reina: procura de César tu honor y tu seguridad. ¡Ay! C: Las dos cosas no van juntas. A: Escúchame dulce mía: no te fíes de ninguno de los que rodean a César sino de Proculeyo. C: De mí resolución y de mis manos me fiaré, y no de ninguno de los que rodean a César.” (IV, XV)

El teatro en la época de Shakespeare tampoco valoraba en demasía estas cualidades en las mujeres. “Hasta cierto punto, las piezas teatrales eran inevitablemente calificadas de engañosas o incluso pornográficas, puesto que hacían una exhibición pública, ante públicos mayoritariamente masculinos, de mujeres pintadas y con vestuario escénico. “Esta había sido una de las mayores quejas de los primeros cristianos contra el teatro (...) y, hacia el siglo XVI, la creciente valorización de la castidad, el silencio, la obediencia y el confinamiento femeninos la potenció.” (Duby 6, pp. 49)

La práctica del discurso aparece así como una expresión de la autoridad, considerando el hecho de que en los hombres representa una autoridad legítima, en cambio, el discurso femenino atenta y tiende a usurpar la autoridad o a rebelarse contra ella. Es la idea de que si una mujer habla (de sí misma), es como si dejara de ser mujer. Desde este punto de vista, entre los sexos, entonces, no hay conciliación: uno gana, el otro pierde.

Plutarco, por ejemplo, considera que tanto el cuerpo como la reputación de una mujer “de bien” debiera quedar “bajo llave”: esa es la “mejor” de las mujeres. Roma exige también la virginidad de las muchachas y honra el pudor y la castidad de las mujeres. “Desconfianza y desdén (...) respecto de lo que las mujeres saben hacer tradicionalmente, empezando por la maternidad” (Duby 1, pp. 107) Cleopatra se aleja mucho de este modelo y quizás sea ese el comienzo de su condena. El rol de la prostituta, se sabe, es usual en el teatro de la época y la principal acusación que le hacen es, justamente, esa:

“Filón: (...) Mira por dónde vienen; fíjate bien, y verás en él la tercera columna del mundo transformada en juguete de una prostituta. Observa y Mira.” (I, i)
“Pompeyo: Ese sueña: sé que están en Roma Juntos esperando a Antony, pero joh lasciva Cleopatra, que todos los encantos del amor ablanden tus labios

marchitos! ¡Que la brujería se una a la belleza y la lujuria a ambas!” (II, i)

Por otra parte, la visión de Enobarbo es una de las más profundas que hay sobre la reina. En este discurso, la inmortaliza en una poesía sublime que reconoce la vigorosa personalidad de la mujer:

“Enobarbo: El tiempo no la puede marchitar, ni la costumbre arruinar (stale) su variedad infinita. Otras mujeres sacian los apetitos que abren, pero ella da hambre cuanto más los satisface; pues las cosas más viles se hacen buena en ella, de tal modo que los santos sacerdotes la bendicen cuando más disoluta” (II, ii)

El mismo Antony no puede librarse de esta visión cultural y hace sus acusaciones cuando se siente traicionado:

“Antony: Todo está perdido; esa sucia egipcia me ha traicionado (...) Prostituta triple (...) estoy traicionado. ¡Ah esta falsa alma de Egipto!” (IV, xii)²⁷

La escena del cambio de ropas entre Antony y Cleopatra (II, v), funciona en este sentido, ya que mientras “ella justifica el hecho de usar ropas masculinas como una auto liberación y como un modo de estar en compañía e intimidad de su amado, también se interpreta como una notoria práctica de prostitutas, un motivo de vergüenza pública y deshonra familiar” (Duby 6, pp. 58), pero Paglia ve en este cambio una expresión simbólica de su deseo de encarnar los valores tradicionales masculinos y de su androginia: “Como Reina de Egipto, Cleopatra, al igual que Hatshepsut, es la personificación de una realeza masculina. (...) vistiendo la espada de Antony es una *Venus armata* del Renacimiento y para la batalla de Actium ella aparecerá en ropas masculinas. Psicológicamente, Cleopatra está siempre armada. Ella tiene una beligerancia feroz. (...) En Cleopatra, la violencia está constantemente presente como una persona masculina en potencia. Es la lucha encolerizada de su carácter hermafrodita.” (Paglia 1991, pp. 217).

Se debe entender el hecho de que mientras el mundo post medieval clasifica a las mujeres en relación con los hombres, esas representaciones se encuentran reflejando una prioridad de la sexualidad y del cuerpo femenino, fuerzas que son precisamente las que más amenazan la dominación patriarcal. Para Rousseau, por ejemplo, las mujeres independientes ‘deshonran su sexo’²⁸.

En el mismo sentido, para Plutarco, la supuesta lujuria característica de Egipto es la causa de los excesos, los errores y finalmente, la derrota de Antony. A ella, se le critica su inconstancia, incluso sus máscaras, su supuesta falsía; pero es César quien traiciona a Pompeyo y fuerza la guerra con Antony después de un matrimonio arreglado por él mismo; es Antony quien se casa con Octavia y la abandona para regresar a Egipto, para cometer adulterio -al igual que como lo hizo con su primera esposa, Fulvia- mal de males en Roma y en la Inglaterra shakesperiana²⁹. A ella se le critica que se deje besar la

²⁷ Es importante señalar que Shakespeare introduce la ambigüedad en la obra en la medida en que, si bien a Cleopatra siempre se refieren como a una prostituta, los soldados de Antony no logran un consenso en torno a la reina Egipcia, creando un contraste entre el espectáculo visual y las afirmaciones verbales.

²⁸ Citado en Duby 6, pp 54.

mano por Tidyas, el mensajero de César, pero cuando Antony la abandona por largos tres años para estar junto a Octavia, nada se dice contra él. ¿Quién puede entonces, lanzar la primera piedra contra Cleopatra?

El doble estándar se encuentra así, en el asumir que para una mujer el amor debiera ser todo: el que ella muestre interés en algo que no sea su hombre es censurable. Para un hombre, por otra parte, el amor debe ser secundario en pos del deber público y el interés propio. Casi cada escena donde los personajes aparecen ha sido sometida a este doble estándar de interpretación.

Aún más.

Usualmente se identifica a Egipto con la lujuria oponiéndosele la imagen de orden que inspira Roma; imagen que sale muy mal parada en la escena en la Galera de Pompeyo (II, vii), donde los tres “pilares del mundo” terminan borrachos y bailando como adolescentes y con una traición de tono mayor muy cerca de ocurrir, lo que deja ver lo descuidado que se encuentra el concepto de honor entre los grandes líderes de Roma. Como vemos, en ningún caso Shakespeare muestra Roma como el lugar estable y ordenado que la historia y la crítica literaria del siglo XIX y XX nos ha hecho creer que era.

Cada vez que Antony considera que Cleopatra le ha traicionado, no asume su parte en la tragedia que está por venir y sólo la culpa a ella; la carencia de virtudes femeninas no haría otra cosa que compensar e incluso, liberar su virtud masculina³⁰. En la obra entonces, se torna usual el hecho de que los “grandes hombres” hablan mal de las mujeres –como era costumbre tanto en la antigua Grecia como en Roma- lo que queda claro en cada página en que sucede esto:

“César: (...) las mujeres no son fuertes ni en su mejor suerte, pero la necesidad hace perjura aun a la vestal intacta.” (III, xii) “Campesino: No tenéis que pensar que soy tan tonto que no sepa que ni el mismo diablo se comería a una mujer: ya sé que una mujer es un plato para los dioses si es que no la adereza el diablo. Pero, la verdad esos hideputas de diablos hacen mucho daño a los dioses en la mujeres: porque de cada diez que hacen, los diablos echan a perder cinco.” (V, ii)

Pese a todo esto, la genialidad de Shakespeare radica en hacer que Cleopatra se destaque por sobre la mirada negativa que el mundo romano tiene de ella, a través de la poesía que proyecta, levanta y resuelve la obra. “Mientras los dramaturgos tendían a representar la feminidad de acuerdo con los prejuicios del discurso contemporáneo, ciertos aspectos de su medio, los habilitaban para escribir personajes femeninos que rompían las reglas de conducta de determinación sexual” (Duby 6, pp. 50) Así, ella pareciera poseer ciertos atributos “divinos” en la obra –desde el punto de vista romano-, los que están más allá de la comprensión del mundo que la rodea, mundo para quien

²⁹ En la época en que se escribe la obra, se consideraba que el adulterio dependía de las nociones de la mujer como propiedad, de la mujer como ser débil y sumiso, de la mujer como sexualmente inconstante.

³⁰ De hecho, Antony tiene la manía de culpar a otros por sus indecisiones y sus fracasos y es el mismo César quién se lo hace notar en la obra (II, ii) “Roma”, en este sentido, “piensa” de la misma manera, por lo que decide declararle la guerra a ella y no a Antony (III, vi).

existe una enorme separación entre lo humano y lo divino. En la época se consideraba que las atribuciones de una divinidad eran múltiples y su campo de acción, infinitamente variado. ¿No es ésta acaso, la misma forma en que Enobarbo se refiera a Cleopatra en (II, ii)? ¿Cómo la variedad infinita?

Lo que debemos entender aquí es que “las mujeres son al mismo tiempo una porción del género humano y una forma opuesta a la forma masculina. Parte de un todo, sin duda; pero también parte contraria a otra parte” (Duby 1, pp. 85) De ahí se derivaría entonces, esa animadversión que se tiene contra la Reina a lo largo de toda la obra.

Por otra parte, si a las diosas les corresponde la belleza, a las mujeres, en tanto mortales, pertenece la voz. ¿No es Cleopatra, como ya se señaló más arriba, “pura voz”, el impulso de hablar vedado a la mujer en el mundo romano?

Lo que está claro en la obra es precisamente la ausencia de alguna evidencia que justifique una interpretación de Roma como una práctica política que valga la pena emular. Cleopatra, pese a ser vilipendiada a lo largo de toda la obra, su muerte la eleva a alturas casi épicas como personaje trágico y la sitúa políticamente por sobre el mundo que la rodeaba y la despreciaba, ese grupo cerrado de hombres –y sólo para hombres– en el que la República se había transformado.

Incluso en la hora de su muerte, Cleopatra no permite respiro a este mundo ingrato, realizando una parodia contra “la alta manera romana” (IV, xv) de morir –que es la forma en que Antony ha muerto–; es una parodia contra el mismo César y contra los valores romanos propios. Y aún cuando es una parodia, la muerte le otorga una condición trágica como héroe, en cuanto pone fin a su sufrimiento, pero paga por sus errores, los que son mucho menores que los que le achacan los personajes de Roma. ¿De qué otra forma se podría entender entonces, la escena entre ella y el *clown* que porta a la serpiente con la cual se suicidará (V, ii)? Existe allí, por si fuera poco, una subversión de una idea que emite Vincencio en *Measure by Measure*: el hecho de que la mujer tenga sólo tres edades: doncella, esposa y viuda –el hombre, siete. Todas ellas conectadas con la relación que tiene la mujer con el hombre, y ante la cual Cleopatra se “rebela” suicidándose³¹; elige un camino opuesto exigiendo, en cierta forma, prerrogativas masculinas para su conducta independiente. Esto es lo que la miopía romana no puede ver en ella, porque ellos rara vez pueden ver más allá de la exterioridad *masculina*.

De esta forma, la Cleopatra que se relaciona con Marc Antony “es a la vez una prostituta, una gran reina, una bruja circeana [*a Circean enchantress*], una gitana, una diosa” (Davidson, 70)

Es importante recalcar el hecho de que no haya una sola palabra para el concepto del bien común entre los romanos y que, sin embargo, cuando se trata de crearle a Cleopatra el hecho de que quiera preservar su reino para sus descendientes, se desconfía de ella y de los verdaderos motivos políticos con los que actúa.

Debemos entonces rechazar cada una de las palabras que son entregadas por los habitantes de Roma en la obra y que hablan mal de la reina, ya que ellos no tienen

³¹ Antes no era “esposa” de un general; cuando decide hacerse llamar de esta forma, Antony muere. Para no ser “viuda” de un esposo, se suicida. Pura subversión de esta retrograda idea.

–literalmente– la visión necesaria para valorarla. Para ellos, Cleopatra seguirá siendo eternamente exótica. Para algunos de nosotros, siempre será la reina “sin paralelo” de Egipto.

Finalmente, uno de los errores más usuales que ocurren al leer esta obra, en general, es el olvido que se comete cuando al “tener que elegir” entre Roma y Egipto, no se sitúa a cada uno de estos mundos como iguales e independientes, con culturas y pensamientos autónomos igualmente válidos. Una vez que como lectores somos capaces de reconocer este hecho, los puntos de vista romanos que conducen la obra desaparecen, dejando al descubierto la gran importancia que tiene Cleopatra como mujer, tanto en la obra como en la historia del mundo.

1. 2. 3 Roma fundida en el Tíber

La acción política de *Antony and Cleopatra* no sólo es continua en su desarrollo, sino que consistente filosóficamente y conforme a los principios del pensamiento político sobre la naturaleza y estructura de los estados, que se aceptaban generalmente en los días de Elizabeth I. Además, pareciera representar justamente el momento en que Inglaterra comienza su largo proceso para dejar de ser una isla en las afueras de Europa y convertirse en imperio. “Cuando los dramaturgos del momento ubicaban sus obras o en el pasado, o espacialmente fuera de la Inglaterra de Elizabeth I o James I, era una forma de encontrarle solución al problema de presentar crisis sociales de su propio tiempo en el escenario.” (Parker, pp. 4)

Hay que reconocer, por lo tanto, que las teorías en la cual Cleopatra aparece como una prostituta que amenaza al patriarcado, han tendido a desaparecer. De acuerdo a Ania Loomba³², la concepción que se tiene de Cleopatra parte de la noción medieval del apetito sexual de las mujeres como excesivo y potencialmente criminal.

Se debe entonces dejar de considerar que ésta es la tragedia o la caída de un gran general arruinado por una mujer, cuando en realidad tal magnificencia masculina nunca está presente en Antony –ni en ningún otro. Desde el inicio de la obra asistimos a la continua degradación como personaje trágico del general romano, cosa que no sucede con Cleopatra, quien es finalmente el héroe trágico del texto.

En cierta forma, este drama de Shakespeare intenta representar una visión diferente, ya presente en algunos autores de la época: “aunque el género de la tragedia exige que la esposa *infidel* sea castigada y que se mantengan las reglas del honor, diversas piezas trágicas dramatizan la tiranía no sólo de esta exigencia, sino también de las prerrogativas masculinas sobre las cuales se basa” (Duby 6, pp. 62)

En este sentido, Antony, por ejemplo, no toma decisiones en la obra, salvo cuando está obligado a hacerlo, al contrario de César. Incluso la propia Cleopatra aparece haciendo elecciones que parecieran tener más sentido para su reino que las que realiza el supuesto gran general romano. Dados los constantes cambios de las condiciones políticas del estado romano, reflejados en los intensos movimientos militares de la época,

³² Citado en Parker, pp 55-7.

es posible considerar que Cleopatra pretendía asegurar su imperio así como recuperar algo de lo que ya se había perdido; lo cual no parece para nada irrazonable viniendo de una soberana como era ella. Cleopatra, se sabe, tenía grandes aptitudes políticas y es la historia quién se encarga de confirmarlo. Claramente, sin embargo, el amor de la pareja aparece en la obra por sobre cualquier intención política de auto conveniencia, como era lo que se estilaba en la capital del Imperio.

Quizás de lo único de que se pueda acusar a Cleopatra verdaderamente es que *lleva* –si es que algo así se puede conducir– a Antony a una *debilidad*, principalmente psicológica, pero también física; lleva lo apolíneo a una unión dionisiaca que pareciera acabarlo; unión que no implica de ninguna manera el que sea ella quien lo degrada, sino que, cuando mucho, ella contribuye a la degradación que sufre el general romano debido a sus propios errores y a que él mismo aparece en la obra representando el fin de la República romana y el comienzo de la nueva era: la era de Octavio, la era del Imperio. Su constante debatir entre lo apolíneo y lo dionisiaco, tan identificados en Cesar y Cleopatra, respectivamente, lo terminan por acabar.

Aún más. Antony nunca recupera o siquiera se logra asomar a la estatura heroica que se supone tenía previo al inicio de la obra. Sólo su muerte le devuelve, efímeramente, algo de este status. Cleopatra, en cambio, nunca pierde su dignidad y no sufre una degradación tal como la de Antony, sino que más bien vive un proceso de reconocimiento como ser humano, a través del amor, que se ve amenazado y opacado por las intrigas políticas del mundo que la rodea. La muerte de la reina de Egipto la eleva a alturas insospechadas –si es que se ha puesto poca atención a la tragedia y a la poesía del texto y se le han prestado oídos a las palabras de los malhablados en la representación. No se puede perder de vista el hecho de que Egipto es siempre visto a través de ojos romanos.

En la obra Shakespeare retrata a todos sus personajes femeninos aparentemente como arquetipos. Cleopatra, sin embargo, asume esta condición sólo de forma superficial. Es un arquetipo ante la mirada de los romanos que la rodean, algo que su muerte, al redimirla de sus culpas –no las que le atañen los romanos– la transforma en un personaje totalmente admirable. Aún cuando Cleopatra puede responder a modelos arquetípicos femeninos propios de la época antigua donde ella se desenvuelve y a modelos del Renacimiento, ella es capaz de sobrellevar las críticas que recibe al ocupar un rol generalmente destinado a un hombre: quizás sea éste su verdadero y único *pecado*; el ocupar un lugar que no le pertenece ante la mirada romana, el de intentar tener un rol apolíneo sin dejar de lado sus características dionisiacas.

Cleopatra, además, se alza como una figura trágica, excelsa, independiente, que se opone a la imagen de Octavia: esposa ideal y representación del ideal femenino romano: apolínea por excelencia. Para Paglia, por ejemplo, “Octavia es materia y Cleopatra energía” (Paglia 1991, pp. 219). La reina de Egipto es transgresora –para el mundo que la rodea– pero por sobre todo, desmitificadora de las imágenes tradicionales a las que el sexo femenino debía responder. Ella encarna el principio dionisiaco de la teatralidad. Su temperamento excesivo pone incómodo a las personas ya que, en cierto sentido, Cleopatra es la más descontrolada e incontrolable de los personajes dionisiacos de Shakespeare. La única ley que pareciera seguir la reina de Egipto, es la suya propia, por

lo que, obviamente, ella no puede sobrevivir a su propia obra. Su momento de mayor autoconciencia es cuando deja de lado tanto sus rasgos femeninos como los más masculinos para realizar una breve pero eficiente interrogación a su mensajero, sobre las características de Octavia, la nueva esposa de Marc Antony:

“Mensajero: Augusta Majestad... Cleopatra: ¿Viste a Octavia? M: Sí, temida Reina. C: ¿Dónde? M: En Roma, señora, la miré a la cara y la vi conducida entre su hermano y Marc Antony. C: ¿Era tan alta como yo? M: No lo es, señora. C: ¿La oíste hablar? ¿Es de voz aguda o grave? M: Señora, la oí hablar: tiene la voz grave. C: Eso no está bien: a él no le gustará mucho tiempo. Carmiana: ¿Gustarle? Ah Isis, es imposible. C: Eso pienso, Carmiana: sorda de lengua y enana. ¿Qué majestad hay en sus andares? Recuerda si alguna vez has visto la majestad. M: Anda arrastrándose: su marcha es igual que si estuviera quieta. Muestra un cuerpo más bien que una vida; una estatua, más que un ser con aliento. C: ¿Es cierto eso? M: O no sé observar. Carmiana: No hay tres en Egipto que se fijan mejor. C: Entiende mucho, me doy cuenta: en ella no hay nada. Este hombre tiene buen juicio. Carmiana: Excelente. C: Calcula sus años, por favor. M: Señora, era viuda. C: ¿Viuda? Oye, Carmiana. M: Y creo que tendrá unos treinta años. C: ¿Te acuerdas de su cara? ¿Es larga o redonda? M: Redonda hasta el exceso. C: Además, en su mayor parte, las que son así, son tontas. ¿De qué color tiene el pelo? M: oscuro, señora, y la frente tan estrecha como podría desear. C: Aquí tienes oro. No debes tomar a mal mi anterior brusquedad. Te emplearé otra vez; te encuentro muy apropiado para los asuntos. Ea, ve a prepararte; nuestra carta está dispuesta.” (III, iii)

Es en este sentido en que podemos describir a la reina egipcia como una mujer absolutamente actual, moderna; ya que en todo momento se encuentra combinando su deseo y poder sexual con la intriga política y las fuerzas apolíneas-masculinas de la época. He ahí el verdadero valor que ella adquiere: Cleopatra inventa lo femenino, la idea contemporánea de lo femenino, mucho antes de que ésta última se encuentre en la mente del hombre. En cierta forma, el personaje de Cleopatra es la madre primigenia de la idea de la mujer actual.

Y aún más. La misma multiplicidad de personajes que afligen a Hamlet, por ejemplo, se presenta en Cleopatra, pero de una forma opuesta a la del príncipe de Dinamarca: en ella, esta multitud de voces la hace magnífica y grandiosa. Y es que los mayores personajes de Shakespeare son así: están siempre cambiando ropas, ideas, voces. “Nada permanece igual por mucho tiempo en Shakespeare” (Op. Cit. 198). Esta es una de las principales características de Cleopatra y una de sus principales características dionisiacas: ella está constantemente cambiando a lo largo de su obra, como se puede apreciar en (II, v), cuando la reina de Egipto recibe al mensajero con noticias del matrimonio de Antony y Octavia. Primero, solícita, le señala “haz que tus fecundas noticias me penetren los oídos, que llevan tanto tiempo estériles”; para luego dejar entrever su nerviosismo ante la demora en la respuesta: “¡Antony ha muerto! Si dice eso, villano, matas a tu señora: pero si está bien y libre, y tú me lo dices así, aquí hay oro y aquí mis venas mas azules para besar: una mano que han besado reyes, con labios temblorosos”. Luego, le amenaza: “Tengo ganas de golpearte antes de que hables: pero si dices que Antony está vivo, bien está, o si se ha hecho amigo de César, y no cautivo de

él, te inundaré en una lluvia de oro, y granizaré ricas perlas sobre ti”; para dejar que el nerviosismo se vuelva a apoderar de ella: “No me gusta <<pero sin embargo>>; debilita lo bueno de antes. ¡Fuera con el <<pero sin embargo>>! <<Pero sin embargo>> es un carcelero que va a sacar algún malhechor monstruoso. Por favor, amigo, vierte en mi oído todo junto lo que sea, lo bueno y lo malo a la vez: es amigo de César, con buena salud, según dices, y dices que libre”. Finalmente, su ira se apodera de ella ante la cruel noticia:

M: Libre, señora, no: no he dado tal noticia. Está vinculado a Octavia. C: ¿Con qué fin? M: Con el mejor fin en la cama. C: Estoy pálida, Carmiana. M: Señora, se ha casado con Octavia. C: ¡caiga sobre ti la pestilencia más infecciosa! (Le derriba de un golpe) M. Señora, paciencia. C: ¿Qué dices? (Le golpea) Fuera de aquí, villano horrendo, o haré rodar tus ojos por delante de mí a patadas, como bolas: te arrancaré el pelo (le zarandea), te azotarán con alambres y te hervirán en agua de mar, escocido y macerado en salmuera. M: Graciosa señora, aunque traigo las noticias, yo no hice el matrimonio. C: Di que no es así, y te daré una provincia, y haré que te enorgullezcas de tu fortuna: el golpe que has recibido te dejará en paz por haberme movido a cólera, y por añadidura te daré cualquier don que pueda pedir tu molestia. M: Se ha casado, señora. C: Bandido, has vivido demasiado tiempo. (Saca un puñal). M: Bueno, entonces tendré que salir corriendo. ¿Qué queréis, señora? Yo no he cometido ninguna falta. (Se va).” (II, v)

A través de ella, en Egipto la energía se vierte en interminables rondas de festines y juegos: todo allí tiene que ver con la abundancia, el desenfreno y el exceso dionisiaco. Roma y sus habitantes, en cambio, poseen un pensamiento profundamente conservador. La hilaridad de Cleopatra contrasta así con la sobriedad patriarcal de Cesar, porque todo en Roma obedece a las leyes apolíneas del orden: “Cesar ve el tiempo como una línea recta, un triunfo romano, la crónica de la historia cívica (V, i.). Cleopatra diluye el tiempo en el eterno presente de la imaginación” (Op. Cit. 215). Así, la medida apolínea del Cesar contrasta con la “variedad infinita” de la reina del Nilo. “La visión de mundo de la Roma de Cesar es un apolonianismo reseco o desvivificado [*devivified*]: el orden jerárquico y la dignidad, categorizaciones intelectuales, la definida línea del ego unitario, la separación entre la sexualidad y lo sensorial (...) La visión de mundo de Cleopatra [en cambio] es promiscuamente dionisiaca: abolición de límites y fronteras, personas múltiples, comer y beber, sexo, energía anárquica, fecundidad natural.” (Ibíd.)

Lo que Shakespeare hace en *Antony and Cleopatra*, además de explorar el conflicto constante entre lo apolíneo y lo dionisiaco, es dramatizar las tensiones que históricamente existían en el Renacimiento, entre el orden social y la *persona-sexual*. Esto, además, era una de los temas más recurrentes de sus obras. En este sentido la figura de Cleopatra aparece como claramente andrógina en la obra: no sólo manifiesta la tensión entre ambas tradiciones culturales, sino que además, ella las resuelve, las resume y las entrelaza. Estas fuerzas contrastantes entran en diálogo a través del vuelo lírico shakesperiano, que a la vez refleja todas aquellas aristas que parecieran excluirse entre si. Así Cleopatra se transforma en pura voz -que no es otra cosa que el género propio del drama-, en la personificación viva de la multiplicidad de la persona cuya principal característica “es un ingenio eléctrico, deslumbrador, triunfante, eufórico” (Op. Cit. 199). Al hablar, irreprimiblemente, Cleopatra encarna a la mujer liberada, símbolo del Renacimiento Inglés para C. Paglia, y al proceso de transformación hacia lo dionisiaco.

Lo que aquí se encuentra es una obra que dramatiza todo lo que sucede con la *persona-sexual* cuando se rehusa a incorporarse a la sociedad apolínea e insiste en permanecer en la naturaleza dionisiaca del Nilo. De ahí que Cleopatra sea el *mercurio andrógino* que sólo obedece a sus propias leyes y que encuentra Paglia en su obra dramática total: Cleopatra no parece respetar límites ni fronteras, porque su multiplicidad dionisiaca se lo impide; “Cleopatra es la suma de sus máscaras” (Op. Cit.216).

Los rasgos dionisiacos en Cleopatra terminan por disolver lo masculino en lo femenino, provocando en Antony un proceso de reducción de su identidad, en la medida en que se le asocia con la reina. Cleopatra es, en cambio, “robustamente mitad-hombre” (Ibíd.). Puede que ella no sea más femenina que Rosalind, por ejemplo, pero ciertamente que es mucho más mujer.

* * *

CONCLUSIONES

La importancia de la figura de Shakespeare tanto en la literatura como en la cultura occidental es innegable. Su obra le ha trascendido enormemente y su visión de lo humano ha influenciado a diversas personas, a lo largo de diferentes períodos de tiempo.

Sin embargo, cuando se trata de la mujer en la obra del dramaturgo inglés, pareciera existir un cierto resquemor sobre la forma en que éste ha tratado lo femenino, de modo que inevitablemente se le ve como un autor que de una manera u otra, ha discriminado el rol de la mujer en su producción poético - dramática.

Si bien el enfoque adoptado en este análisis es necesariamente parcial, se ha investigado uno de los elementos que estimamos como más importante y en cierto modo, más novedoso y revelador: el conflicto entre las antiguas tradiciones de lo apolíneo y lo dionisiaco que, aparentemente, desaparecen en el imperio romano con la llegada del cristianismo, pero que se mantienen presentes en el inconsciente colectivo, constantemente presionando, tanto en el medioevo como en el Renacimiento. *Antony and Cleopatra* es eso y mucho más. Es una obra histórica, con una estructura muy especial, que el teatro isabelino podía manejar perfectamente bien: posee una enorme cantidad de escenas y personajes, lo que sin embargo, no dificulta ni su desarrollo ulterior ni su comprensión. El teatro isabelino era un teatro *ad-hoc* para este tipo de dramas que no representaban dificultades particulares para las compañías teatrales. Justamente, esta obra es la que mejor permite revelar el genio creativo de Shakespeare, ya que en ella lo histórico está presente, pero transformado en algo que es mucho más que el hecho histórico en sí, es mucho más que los personajes y los incidentes que animan la obra: a

través de la gran poesía del dramaturgo inglés, la obra dramática cobra una nueva dimensión por medio de la historia de amor entre los protagonistas, con el tema de la guerra de fondo, estableciendo lo que es una visión completa del status de la cultura occidental, opuesta a lo oriental, al otro. Es por eso que a esta obra se le considera una de las mejor logradas, porque a la vez que le permitió desplegar el máximo de su fuerza creativa lírica, pudo plasmar dramáticamente, fuerzas que estaban ya presentes en sus obras anteriores, alcanzando aquí su mas completa realización.

Como se advirtió anteriormente, después de esta tragedia Shakespeare entra en el periodo de los romances (*On the Heights*, según la clasificación realizada por Dowden) en que pareciera haber llegado a una reconciliación con los conflictos humanos históricos, políticos y sociales. Es el remanso final que le lleva hacer las pases con el mundo, con Dios, con el destino y con el tiempo.

En esta investigación se ha seguido de cerca la línea de pensamiento de H. Bloom y sobre todo de C. Paglia sobre la obra *Antony and Cleopatra*, contraviniendo incluso a muchos de los estudios de género contemporáneos realizados sobre la obra del inglés y, se ha intentado dar cuenta del enorme desarrollo que el autor realizó de su idea del sexo femenino en sus dramas más importantes, estableciendo como eje principal de esta tesis, la oposición apolíneo – dionisíaco, que existe en el arte occidental y que ha determinado, de una forma u otra, la preponderancia de temas y tópicos en las diversas épocas culturales de la historia de la humanidad.

Luego, se intentó esclarecer la enorme agitación cultural, social, religiosa y política que existía en el período en que Shakespeare vivió, el Renacimiento; sin dejar de considerar los diversos aspectos teóricos que existen a la hora de interpretar este importante período de la historia de la humanidad, como son los conceptos de Barroco y más importante aún par la literatura inglesa, de Manierismo.

En una tercera parte, ya establecidos estos ejes conductores de la investigación, se ha podido ver como en cada una de las obras analizadas Shakespeare desarrolló, investigó y/o desplegó una serie de características que se presentan aquí como representativas del género femenino. Así, nos encontramos a una Julieta (*Romeo and Juliet*) arrastrada por la pasión juvenil, una Portia (*The Merchant of Venice*) tremendamente independiente y de intelecto superior a sus pares masculinos, a Rosalind (*As You Like It*) desplegando su ingenio, audacia y fuerza en los bosque de Arden, a Beatrice (*Much Ado About Nothing*) luchando intelectualmente con sus pretendientes para establecer su propia identidad dentro de su mundo, una Gertrudis (*Hamlet*) cayendo presa de su extraordinaria sensualidad, a una Goneril y Regan (*King Lear*) estableciendo una nueva visión de mundo y desafiando la autoridad paterna y monárquica, o a una Lady Macbeth (*Macbeth*), que pone toda su pasión para conseguir el poder que tanto ella como su esposo anhelan y, posteriormente, a una Cressida (*Troilus and Cressida*) sujeta a su intensa sexualidad y a una conciencia de la desmedrada condición de la mujer en tiempos de guerra.

En este sentido, como ya se ha afirmado en más de una oportunidad, en la última sección aparece el personaje de Cleopatra, subsumiendo las diferentes características y aspectos que crean la realidad femenina, así como el conflicto constante de la cultura y el arte occidental entre Apolo y Dioniso.

El enorme contraste que existe entre los personajes de César y la reina de Egipto, no hacen sino establecer ambas líneas de pensamiento del arte en la obra, enfrentándolos una y otra vez en una batalla que solo puede tener un final: la muerte del héroe, en este caso, el trágico suicidio de Cleopatra.

Ella es, tal y como señala Wilson Knigth, todos y cada uno de los personajes femeninos de Shakespeare, en la medida en que posee las características más notables que ellas tenían en sus respectivas obras y, por si fuera poco, las despliega a lo largo de su tragedia, enseñando los innumerables niveles mentales que posee la mujer y como ella debe vivir y sobrevivir con ellos.

Es posible concluir entonces que en esta obra, Shakespeare resuelve el problema de lo femenino, de la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco en una obra en que lo histórico se mezcla con lo personal y con lo poético, dando así forma a la que posiblemente sea su máxima creación femenina.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Principal

BLOOM, Harold. *Shakespeare. The Invention of the Human*. 1999, Riverhead Books, New York, U. S. A., 1st edition.

PAGLIA, Camille. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. 1991. Vintage Books, USA, 1^o ed.

GREENBLATT, Stephen. *The Norton Shakespeare*. 1997. W.W. Norton & Co. (General editor) 1st ed. U. S. A.

Bibliografía Secundaria

BARROLL, J. Leeds. *Shakespearean Tragedy. Genre, Tradition, and Change in Antony and Cleopatra*. 1984. Folger Books, N. J. U.S.A.

- BULLOUGH, Geoffrey (ed.). *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Volume V. The Roman Plays: Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus. 1964. Columbia University Press, New York, U. S. A.
- CALASSO, Roberto. *Las Bodas de Cadmo y Harmonía*. 2000, Ed. Anagrama, Barcelona, 3^a ed.
- CALLAGHAN, Dymna(ed.) *A Feminist Companion to Shakespeare*. 2001, Blackwell Publishers, Massachusetts, U. S. A. 1st Paperback ed.
- CHEGZYOY, Kate (ed.). *Shakespeare, Feminism and Gender*. 2001. Palgrave, New York, U.S.A. 1st edition
- CULIANU, Ioan. *Eros y magia en el Renacimiento*. 1999, Ed. Siruela, Madrid, España.
- DAVIDSON, Clifford. *History, Religion and Violence. Cultural Contexts for Medieval and Renaissance English Drama*. 2002. Ashgate Publishing Co, Vermont, U. S. A.
- DUBY, Georges y. PERROT, Michelle. *Historia de las Mujeres: Tomo 1 La Antigüedad. Modelos Femeninos*. 1993. Taurus Ediciones, Madrid.
- . *Historia de las Mujeres: Tomo 5 Del Renacimiento a la Edad Moderna. Los trabajos y los días*. 1993. Taurus Ediciones, Madrid.
- . *Historia de las Mujeres: Tomo 6 Del Renacimiento a la Edad Moderna. Discurso y disidencias*. 1993. Taurus Ediciones, Madrid.
- GAJOWSKI, Evelyn. *The Art of Loving. Female Subjectivity and Male Discursive Traditions in Shakespeare's Tragedies*. 1994. Associated University Press, New Jersey, U.S.A. 2nd printing.
- GARBER, Marjorie. *Coming of Age in Shakespeare*. 1997. Routledge, New York, U.S.A. 1st edition.
- GAY, Penny. *As She Likes It. Shakespeare's Unruly Women*. 2002. Routledge, New York, U.S.A.
- GRAVES, Robert. *Los Mitos griegos, 1*. 2002, Alianza Editorial, Madrid, España, 2^a reimpresión.
- GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations*. 1988, University of California Press, Berkley, Los Angeles, U. S. A.
- GUTHRIE, W. K. C. *Orfeo y la religión griega*. 2003. Ed. Siruela, Madrid, España.
- HAUSER, Arnold. *Literatura y Manierismo*. 1969, Ed. Guadarrama, Madrid, España.
- KAHN, Coppélia. *Roman Shakespeare. Warriors, Wounds, and Women*. 1997. Routledge, New York, 1st ed.
- KETTLE, Arnold (ed.). *Shakespeare en un mundo cambiante*. S/f, Ed. Sílabas, Argentina.
- KNIGHT, G. Wilson. *The Imperial Theme. Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies including the Roman Plays*. 1979, Methuen & Co. London, Great Britain.
- KOTT, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. 1966. Doubleday & Co., Inc. U. S. A. Anchor Books edition.
- LEWIS, Cynthia. *Particular Saints. Shakespeare's Four Antonys, Their Contexts, and Their Plays*. 1997. Associated University Press, New Jersey, U.S.A.

- MAGILL, Lewis M & AULT, Nelson A. *Synopses of Shakespeare's Complete Plays with act and scene analyses*. 1965. Littlefield, Adams & Co. New Jersey, U. S. A.
- MUIR, Kenneth (ed.). *Shakespeare Survey 26*, 1973, Cambridge University Press, U. K.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia*. Grecia y el Pesimismo. 1988, Alianza Editorial, Barcelona, 8^a reimpresión.
- NOVY, Marianne (ed.). *Transforming Shakespeare*. Contemporary Women Re-Visions in Literature and Performance. 2000, Palgrave, New York, 1st Paperback ed.
- OATES, Joyce Carol. *The Edge of Impossibility*. 1972, Vanguard, New York, U. S. A.
- PARKER, Kenneth. *William Shakespeare Antony and Cleopatra*. 2000. Northcote House Publishers, U. K.
- PEÑA, Patricia & Zamorano, Paulina (comp.). *Mujeres Ausentes, Miradas Presentes*. IV Jornadas de Investigación en Historia de la Mujer. 2003. LOM ediciones, Santiago de Chile, Chile.
- PLUTARCO. *Vidas Paralelas IX*. 1940, Ed. Ercilla, Santiago de Chile.
- REINACH, Salomón. *Orfeo. Historia general de las religiones*. 1910, Daniel Jorro Editor, Madrid, España. Versión castellana de la 12^a ed francesa.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta*. Traducción de Pablo Neruda. 1979. Cuadernos de Teatro, Depto. de Extensión Cultural, Ministerio de Cultura. Santiago, Chile.
- SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo*. Vol. II. 1968. Ed. Planeta, Barcelona, España.
- STONE, Lawrence. *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra 1500 – 1800*. 1990, Fondo de Cultura Económica, México, 1^a ed en español.
- SPURGEON, Carolina. *Shakespeare's Imagery and What it tell us*. 1966, Cambridge University Press, U. S. A. reprinted.
- TILLYARD, E. M. W. *The Elizabethan World Order*. 1946, McMillan Co. U. K.

Bibliografía de Referencia

- CARBAJOSA P., Natalia. "La mujer y literatura en el teatro de Shakespeare: Los orígenes del largo camino recorrido" en Revista Literaria *Baquiana*. 2001-2002, Ed. Baquiana, Anuario III, Miami, Florida, U. S. A.
- CHAMBERS, E. K. *Shakespeare: A Survey*. 1947, Cambridge University Press, London, 3rd ed.
- DOVER WILSON, John. *Life In Shakespeare's England*. 1954, Penguin Books, U. S. A.
- GRAVES, Robert. *Los dos nacimientos de Dioniso*. 1980, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1a ed, Septiembre.
- HOWARD, Jean E. *Engendering a Nation*. 1997, Routledge, London. Rackin Phyllis

HUIZINGA, Johan. *El Otoño de la Edad Media*. 1967, Revista de Occidente, Madrid, España, 7^a edición.

MANN, Heinrich. *El Pensamiento Vivo de Nietzsche*. 1939, Ed. Losada, Bs. Aires.

TEJEDOR C., César. *Historia de la Filosofía en su Marco Cultural*. S/f, Ediciones SM, Madrid, España.

TEJEDOR C., César. *Introducción a la Filosofía*. 1990, Ediciones SM, Madrid, España.

PAGLIA, Camille. *Sex, Art and American Culture*. 1992, Vintage Books, New York, 1st ed.

SHAKESPEARE, William. *Antony and Cleopatra*. Edited by David Bevington with a Foreword by Joseph Papp. 1988. Bantam Books, U.S.A.

WRIGHT, Courtni Crump. *The Women of Shakespeare's Plays. Analysis of the Role of the Women in Selected Plays with Plot Synopses and Selected One Act Plays*. 1993, University Press of America, Lanham, New York, London.

GOMEZ S, Hilario. *Bizancio!!!*[en línea]<www.imperiobizantino.com/index.html> [consulta: 24 enero 2006]

Diccionario de las herejías [en línea] <www.encuentra.com> [consulta: 24 enero 2006]

APÉNDICE: ELEMENTOS ASTRALES EN LA OBRA

La dificultad que tiene Cleopatra para relacionarse con la realidad de las emociones es una de sus cualidades intangibles más importantes en su caracterización.

Mucho del lenguaje de la obra se relaciona con términos supernaturales, lo que no representa tanto al mismo Egipto como si lo hace con la propia naturaleza de Cleopatra.

Es interesante considerar, al menos ligeramente, la “influencia” de los elementos astrales en los personajes.

Egipto es asociado con la abundancia, con las mareas; Roma con la tierra seca y con símbolos de control y de restricción. Sin embargo, a Antony se le identifica con el sol y a Cleopatra con la luna. Más allá de las implicaciones líricas y dramáticas que estas metáforas cumplen en la tragedia, hay una relación subyacente de fuerzas que pareciera siempre favorecer al hombre. La comparación con el Sol, da la idea del hombre como un rey, como un maestro, como un principio activo, mientras que ellas siempre serán la luna –como un espejo-, se compara a la esposa como a una alumna, como si la única iniciativa que la mujer pudiera adoptar fuera la de la seducción, la hechicería, la lujuria.

En este sentido, Shakespeare reproduce casi a la perfección esa antigua creencia:

“Tidias: Él sabe que abrazabais a Antony no porque le querías, sino porque le temíais (...) Cleopatra: Él es un dios y sabe lo que es más cierto. Mi honor no fue entregado, sino sólo conquistado.” (III, xiii) “Cleopatra: ...Ah, se ha marchitado la

guirnalda de la guerra, y ha caído la estrella polar del soldado (...) Mirad, nuestra lámpara se ha apagado, se acabó.” (IV, xv) “Cleopatra: (...) no tengo nada de mujer en mí. Ahora de pies a cabeza, soy firme como un mármol: ahora la inconstante luna no es mi planeta.” (V, ii)

Además, en este mundo de aguerridos y fuertes valores masculinos, las lágrimas –por supuesto- se asocian a las mujeres y a la debilidad:

“Enobarbo: ¿Qué pretendéis, señor, dándoles este desconsuelo? Mirad cómo lloran, y yo, asno de mí, tengo ojos de cebolla. Qué vergüenza: no nos transforméis en mujeres.” (IV, ii)

Como vemos, la mujer siempre es considerada inferior, imperfecta y en desventaja al hombre. Se trata incluso tanto de su condición de mujer como de la función legal que obligatoriamente se impartía a los dos sexos en el núcleo social. “En Roma, los hombres consideraban a las mujeres, en lo esencial, sólo en su capacidad para ser madre” (Duby 1, pp. 151) y ni siquiera de esta forma obtenían mucho mayor respeto, ya que el *paterfamilia* era claramente el centro de este núcleo y era considerado el inicio y el fin de la herencia familiar -del poder en última instancia. La madre, en cambio, era el comienzo y el fin de su propia familia. La mujer no era incapaz en sí misma, sólo era incapaz de representar a otros³³. Sin embargo, su “reconocimiento” social, su título de *materfamilia* dependía absolutamente del matrimonio –no así para el hombre. Puede que allí nazca otra de las principales razones hacia el odio que genera Cleopatra quien, después de todo, nunca se casa con Antony –aún cuando Antony si lo hace- pero termina por sentirse “esposa” del héroe romano, cuando la hora de su muerte está cerca:

“Cleopatra: (...) De prisa, de prisa, buena Iras: me parece que oigo llamar a Antony, y le veo levantarme para alabar mi noble acto(...) Ya voy, marido: ahora que mi valor pruebe mi derecho a ese título. (V, ii)

Los símbolos astrales juegan un rol fundamental para explicar, finalmente, el porque de la derrota de la reina de Egipto, ante el próximo emperador romano. La insistencia de la reina egipcia por combatir a Octavio en el mar, en ves de por tierra, implica que Antony, termine por rechazar o negar el elemento que más le identificaba –no sólo ante sus hombres, sino que para los historiadores de la época también. A la vez, Antony sufre un proceso de reducción del sentido común y del espíritu práctico, cualidades ambas asociadas usualmente con el símbolo astrológico de la tierra al dejar que su amante le imponga el agua como el lugar donde realizar la batalla final.

Si bien Octavio representa todo lo que Antony y Cleopatra han rechazado, como la obra debe ocurrir en un tiempo y espacio humano, es el primero quien gana la lucha y (re)establece el orden apolíneo en el mundo. “El orden social y la estabilidad eran valores renacentistas ingleses primarios” (Paglia 1991, pp. 227)

* * *

³³ La importancia de esta división de los sexos en la sociedad romana esta analizada *de profundis* en el texto de Duby.