

«The dividing of pity»: *All for Love* y la evolución del drama inglés de la restauración

Pilar Benito Agustín
M^a Teresa García-Perla García
M^a José Mora Sena

Pocas veces en la historia de la literatura inglesa el teatro ha hablado tanto de sí y de sus circunstancias como en la época de la Restauración. Quizá sea éste uno de los rasgos más característicos del drama de finales del s. XVII: una acusada conciencia de sí mismo como fenómeno socio-cultural que lleva a los autores a rodear sus obras de todo un complejo de epístolas, prefacios, prólogos y epílogos, desde los que se dirigen al público y los círculos literarios—patrones y críticos, amigos y rivales—para alabar y denostar, criticar y anticiparse a las críticas. Los dramaturgos de la época se afanan por hacer explícitos sus presupuestos, sus propósitos estéticos y morales, como si no pudieran confiar en el poder de autoexplicación de sus creaciones.

Pero esta preocupación por definir sus intenciones y prevenir posibles ataques a veces lleva a los autores a plantear más problemas de los que la obra presenta en realidad. Este es el caso de una de las tragedias más representativas del período, *All for Love*, en cuyo prefacio Dryden, además de insistir en su propósito moralizador («...the excellency of the moral, for the chief persons represented were famous patterns of unlawful love, and their end accordingly was unfortunate»¹), señala el que a su juicio es un fallo central en la estructura. En su intento de ajustarse a la clásica unidad de lugar, se ha visto obligado a introducir el personaje de Octavia en Alejandría, escenario tradicionalmente

¹ John Dryden. Preface. *All for Love*. Ed. N. J. Andrew (London: Ernest Benn, 1975), 11. 7-9. Todas las citas de esta obra estarán tomadas de esta edición.

reservado a los amores de Antony y Cleopatra. El problema es que, cuando la esposa abandonada accede a este «mundo aparte» de los amantes, parece inevitable que arrastre consigo buena parte de las simpatías del público, y que se definan con demasiada nitidez los extremos de virtud y vicio:

The greatest error in the contrivance seems to be in the person of Octavia; for, though I might use the privilege of a poet to introduce her into Alexandria, yet I had not enough considered that the compassion she moved to herself and her children was destructive to that which I reserved for Antony and Cleopatra, whose mutual love, being founded upon vice, must lessen the favour of the audience to them, when virtue and innocence were oppressed by it. (27-34).

La división resultante, como apunta el propio autor, por fuerza ha de minar el potencial trágico de la historia: «...and the dividing of pity, like the cutting of a river into many channels, abated the strength of the natural stream» (37-39).

No parece éste ni mucho menos un problema marginal. Si lo que Dryden afirma fuese cierto, si este «dividing of pity» trascendiese la teorización del prefacio y se hiciera sentir sobre la escena, llegaría a poner en peligro el mismo propósito moral de la tragedia: para que la enseñanza sea efectiva es necesario que el público se compadezca de la pareja protagonista, y más concretamente, de Cleopatra. Sorprendido, Dryden comenta que nadie parece haber reparado en este fallo: «Yet this is an objection that none of my critics have urged against me, and therefore I might have let it pass, if I could have resolved to have been partial to myself» (39-41). Pero no es de extrañar. Pese a que el razonamiento resulta a priori más que convincente, lo cierto es que al final de la obra el público invariablemente se pone de parte de Cleopatra.

Esta aparente inconsecuencia entre teoría y práctica puede explicarse en primer lugar situando la obra dentro del marco histórico de la evolución de la tragedia en estos años. *All for Love* pertenece justamente a ese momento en el que el drama heroico, triunfante en la primera década de la Restauración, va cediendo terreno a lo que se ha dado en llamar «tragedia afectiva»². De los dramas heroicos conserva *All for Love* el ambiente exótico, los personajes regios y el eterno conflicto entre amor y honor. Pero si en el drama heroico la elección del héroe era invariablemente el honor, y el amor su justo premio, *All for Love* marca ya la línea que habrá de seguir en adelante la tragedia afectiva. Como indica la evaluación implícita en el título (*All for Love, or The World Well Lost*) la conjunción de honor y amor se rompe definitivamente en favor de este

² Para un excelente estudio de la evolución del drama elevado en esta época, véase Laura Brown, *English Dramatic Form, 1660-1760* (New Haven & London: Yale UP, 1981). Brown sigue el desarrollo de la tragedia inglesa desde la Restauración hasta mediados del s. XVII, y analiza la tragedia afectiva como un punto de transición entre dos modelos dramáticos diferentes (el drama heroico y el drama moral), que corresponden a dos concepciones socio-políticas distintas. El drama heroico descansa sobre la ideología aristocrática y absolutista de una nobleza recién restaurada; al ir perdiendo credibilidad estos valores, se crea un vacío evaluativo que sólo puede ser finalmente llenado cuando se impone un nuevo código de conducta: los ideales burgueses, sobre los que se asienta el drama moral del s. XVIII. Entre uno y otro media la tragedia afectiva, que neutraliza el juicio en favor de la simple respuesta emocional, cómo única salida posible ante el vacío de valores creado.

último, y la patética apoteosis final suscita una respuesta emocional del público que llega a neutralizar el juicio moral³. Para hacer funcionar la tragedia, el dramaturgo no busca ya para sus héroes admiración, sino compasión, y la busca ante todo acentuando el patetismo de su situación⁴.

Lógicamente, esto supone que en la composición los autores conceden una importancia fundamental a la disposición de situaciones por encima de la caracterización interna de personajes, del retrato de personalidades. Y si esto bien puede ser cierto para gran parte de las obras producidas en estos años, no parece serlo tanto para *All for Love*. La situación de las dos antagonistas femeninas, Cleopatra y Octavia, es igualmente desesperada: ambas son alternativamente abandonadas por Antony. Y aunque la posición de la amante rechazada puede aparecer algo más patética aún que la de la esposa, la distancia entre ambas no es tanta como para justificar la clara preferencia del espectador por Cleopatra. Sin embargo, si consideramos por un momento el comportamiento de ambos personajes en escena, descubriremos diferencias importantes de caracterización discursiva que sí pueden servir para explicarnos la respuesta del público.

La obra nos ofrece una ocasión inmejorable para llevar a cabo esta comparación: movido quizá por la tendencia clasicista al equilibrio en la composición, Dryden ha introducido dos escenas centrales de estructura y desarrollo paralelo: el encuentro entre Cleopatra y Antony (II, 241-461) y entre Antony y Octavia (III, 253-372). En ambos casos las heroínas se enfrentan a idéntica situación (Antony intenta rechazarlas), y ambas persiguen, y además alcanzan, un mismo objetivo: conseguir que vuelva a ellas. En ambas ocasiones también, Antony sigue una misma trayectoria: intenta primeramente rehuir el encuentro, acusa a su oponente femenina y termina, en un giro radical, convencido por ella.

Con ambas protagonistas en igualdad de condiciones, la crítica sólo ha acertado a señalar los diferentes argumentos que esgrime cada una para retener a Antony como factores determinantes de la reacción del público. En la línea de sentimentalización del drama que apuntábamos anteriormente, el recurso de Cleopatra al amor parece contar con un mayor potencial trágico por su patetismo que la apelación de Octavia al honor. Como apunta Laura Brown: «Cleopatra's victory in our sympathies is produced not by the superior merit of the Egyptian «wife», but the greater affective power of Cleopatra's plight»⁵.

Con esta opinión estamos aún muy cerca de las convenciones críticas que definen la tragedia de la Restauración como drama de ideas más que de caracteres. Sin embargo, más allá de las distinciones superimpuestas a los personajes por el debate intelectual, un análisis detallado de estos intercambios nos permite descubrir que cada una de las heroínas habla con una voz propia y característica, que contribuye decisivamente a

³ Clifford Leech, «Restoration Tragedy: A Reconsideration», *Durham Univ. Journal*, 42(1950), 106-115.

⁴ Marshall, Geoffrey, «The Paradox of Manner and Decorum», *Restoration Serious Drama* (Norman, Ok U. of Oklahoma P., 1975), 127-47.

⁵ Brown, 38.

marcar la distancia entre ambas. Si estudiamos ambos diálogos siguiendo los modelos del análisis conversacional descubriremos que, si bien los resultados son idénticos (Antony es persuadido), el comportamiento retórico de cada una es radicalmente distinto. El discurso de Octavia, planteado desde la autoridad que le otorga la reivindicación de sus derechos de esposa y su asumida superioridad moral, revela firmeza y grandeza de ánimo; el de Cleopatra, por el contrario, oculta una gran agudeza mental tras una pantalla retórica hábilmente dispuesta para resaltar su debilidad e indefensión. Cleopatra acepta siempre una posición de subordinación ante Antony que acentúa el efecto patético y fuerza así la compasión del público⁶.

Comencemos, pues, el análisis con el intercambio entre Cleopatra y Antony (II, 241-461). Cuando ésta entra en escena, Antony, aconsejado por su fiel Ventidius, ha tomado la resolución de abandonarla, e intenta a toda costa rehuir el diálogo. Cleopatra toma entonces la iniciativa y presenta una serie de *elicitaciones* concatenadas, apoyándose para avanzar en la cohesión lexical. De esta forma, Antony se ve obligado a centrar la discusión:

Ant. Well, madam, we are met.
 Cleo. Is this a meeting?
 Then we must part?
 Ant. We must.
 Cleo. Who says we must?
 Ant. Our own hard fates.
 Cleo. We make those fates ourselves.
 Ant. Yes, we have made'em; we have loved each other into our mutual ruin.
 (II, 241-5)

De esta primera formulación, con culpas y desgracias compartidas, Antony pasa a acusar a Cleopatra como única responsable de su ruina. Para hacer frente a este ataque Cleopatra actúa de modo indirecto; su intención es persuadir a Antony; pero sin forzarle en ningún momento, haciéndole creer siempre que es él quien elige.

La primera pista la encontramos ya incluso antes de que Antony inicie su ataque directo. Para justificarse, Antony *solicita* la atención de Cleopatra:

Ant. If I mix a lie
 With any truth, reproach me freely with it.
 Else favour me with silence.
 Cleo. You command me,
 And I am dumb. (253-6)

⁶ Para desarrollar el análisis nos centramos en la descripción de los tipos de acto ilocutivo que se formulan y cómo éstos funcionan en la interacción del diálogo. Recurriré también a la evidencia léxica y sintagmática cuando lo juzguemos necesario. Para la definición de las categorías que utilizamos en el análisis nos basamos fundamentalmente en John Searle, «A Classification of Illocutionary Acts», *Language in Society* 5 (1976): 1-23, aunque con las matizaciones introducidas por Mary Louise Pratt, «The ideology of Speech-Act Theory», *Centrum* 1,1 (Spring, 1981): 6-18. Para la traducción de los términos hemos utilizado la aportada por Manuel J. Gómez Lara en su «Índice-glosario de actos de habla y movimientos», apéndice a su tesis doctoral «El discurso del héroe anglosajón en la literatura inglesa», U de Sevilla, 1985.

Como hemos apuntado, Antony ha *solicitado* el silencio de Cleopatra («favour me with silence»). Lógicamente, a Cleopatra le correspondería responder con un *compromiso* (por ejemplo, una *promesa*: «I'll be silent»); sin embargo decide redefinir por completo el marco del intercambio. Con este fin se vale del marcador sintagmático «command» para convertir la *solicitud* en una *orden*, situando así a Antony en la posición de autoridad. Más aún, la respuesta que se esperaba de ella aparece ahora formulada como una *afirmación*: «And I am dumb», con lo que se elimina incluso el elemento de voluntad personal que incluye la promesa y se logra que la sumisión parezca absoluta.

Antony asume rápidamente esta posición de autoridad que Cleopatra le ha cedido e intenta aprovecharla para presentar directamente sus cargos: «That I derive my ruin / From you alone».(258-9). En una larga *narración* (258-322), Antony culpa a Cleopatra de la pérdida de su imperio y le recrimina sus fallos tanto en el terreno del amor (por sus relaciones con César), como en el del honor (al huir de la batalla en Actium)⁷. Pero la maniobra anterior de Cleopatra era puramente formal; pese a su reiterado propósito de obediencia (nuevamente, en el verso 262; «Well, I obey you»), nada más lejos de su intención que aceptar sumisa la voluntad de Antony escuchándole en silencio, y buena prueba de ello son sus continuas interrupciones: «O Heavens, I ruin you» (259), «I cleared my self» (274) o «Yet may I speak?» (298).

Al concluir la *narración*, Cleopatra se enfrenta a la difícil tarea de rebatir los argumentos de Antony sin llegar a contradecirle formalmente. Exagerando hasta el extremo los términos, le obliga a enfrentarse a la crudeza de sus imputaciones, a la vez que asume un papel de víctima que infaliblemente ha de mover los sentimientos tanto de Antony como del público:

How shall I plead my cause when you, my judge,
 Already have condemned me? Shall I bring
 The love you bore me for my advocate?
 That now is turned against me....
 'twill please my lord
 To ruin me, and therefore I'll be guilty. (327-33)

Cleopatra pone al descubierto la línea de implicación que rige la intervención de Antony (acusar), e incluso añade algún paso más (juzgar y condenar), mediante el uso impropio de una *gradación focal*⁸. De esta forma, Cleopatra atribuye a Antony un grado

⁷ Para asegurarse una superioridad moral que le permita desarrollar más efectivamente su acusación, Antony recrimina en primer lugar a Cleopatra sus pasadas relaciones con César: «...I loved you still, / Took you into my bosom, stained by Caesar / And not half mine» (275-7); seguidamente culpa a la reina de su propio abandono de los asuntos de estado, absorbido por la pasión amorosa: «...While within your arms I lay / The world fell mouldering from my hands each hour, / And left me scarce a grasp: I thank your love for't», (295-7); y finalmente, de su huida en Actium: «Oh, stain to honour, / Oh lasting shame! I knew not that I fled, / But fled to follow you» (310-12).

⁸ La *gradación focal* se emplea generalmente sobre el propio discurso para marcar la intención comunicativa del hablante y facilitar así el intercambio. Cleopatra, sin embargo, la aplica aquí a la intervención de su interlocutor, Antony. Para ello hace uso de una nominación «judge» que sitúa a Antony formalmente en posición de realizar un *declarativo* (condenar), con un grado de autoridad máximo.

and yet I love you» (401-2). Sin embargo, reasume rápidamente su posición subordinada y formula finalmente una *solicitud*, reforzada por una *pregunta*, que, una vez más, funciona como un *indicativo*: «Let me die but with you / Is that a hard request?» (405-6).

La respuesta de Antony («Next living with you / 'Tis all that Heaven can give» 406-7) muestra ya claros signos de rendición. Y sin embargo, no es todo lo explícita que ésta pretendía; no lo vincula aún a un curso de acción determinado. Para forzar el compromiso, Cleopatra recurre a una estrategia inesperada. Precisamente ahora que Antony parece vencido, y dispuesto a quedarse, Cleopatra introduce una *predicción* que apunta en el sentido opuesto, negando todos sus logros¹⁰:

No; you shall go. Your interest calls you hence.
Yes, your dear interest pulls too strong
For these weak arms to hold you here. (408-10)

Con esta *predicción*, Cleopatra abre una serie de *indicativos* para obligar a Antony a definirse. El segundo de estos movimientos se articula sobre una *exhortación*: «Go, leave me, soldier / For you are no more a lover, leave me dying» (411-12). Pero paradójicamente, la *exhortación* no plantea aquí la voluntad del hablante, sino justamente la contraria, y nada más gráfico para demostrarlo que la imagen de ambos personajes en escena: al exhortar a Antony a marcharse Cleopatra, según indica la acotación, «Takes his hand»¹¹. Sobre esta base, Cleopatra recurre a la exageración desmesurada situándose como víctima para, a través del efecto patético, provocar la reacción de Antony:

Push me all pale and panting from your bossom
And when your march begins, let one run after
Breathless almost for joy, and cry «She's dead».
The soldiers shout; you then perhaps may sigh
And muster all your Roman gravity.
Ventidius chides, and straight your brow clears up,
As I had never been. (412-8)

Y, efectivamente, ésta se produce «Gods, 'tis too much / Too much for man to bear» (418-9). Cleopatra aprovecha el momento para plantear una última serie de *indicativos*. Llevando al límite la presión emocional, reitera su *solicitud* anterior de morir junto a Antony, exagerándola con una *promesa*:

¹⁰ En la *predicción*, Cleopatra subvierte la *condición de propiedad* fundamental de este acto: la creencia del hablante en su proposición.

¹¹ Este acto deriva su fuerza psicológica de la relación afectiva entre los hablantes, y supone además un grado de deseo máximo de que el interlocutor, en beneficio propio, se ajuste al contenido proposicional. Cleopatra subvierte ambos presupuestos: La sinceridad del deseo de Cleopatra es, como hemos visto, más que cuestionable, y la implicación afectiva queda eliminada al escoger para Antony la nominación «soldier», oponiéndola a «lover».

nación: «I cannot take your love as alms / Nor beg what I deserve» (298-9), y ofrece un doble *compromiso* que, por su posición de autoridad absoluta, adquiere carácter de *declaración*:

I'll tell my brother we are reconciled
 He shall draw back his troops, and you shall march
 To rule the East: I may be dropped at Athens
 No matter where, I never will complain,
 But only keep the barren name of wife
 And rid you of the trouble. (300-5)

La fuerza coercitiva que Octavia deriva de su autoridad alcanza el punto más elevado en su última intervención (347-61), en la que afianza su superioridad moral al atribuirse la facultad de otorgar perdón a través de un *declarativo* reforzado por un *consejo*: «If I can pardon you / Methinks you should accept it» (348-9). Mediante un conjunto de *directivos* (348-60), Octavia aporta su argumento definitivo introduciendo a sus hijas en escena («Go to him, children, go...»). Finalmente, una serie de nominaciones, en la que intervienen todos los personajes presentes en escena, culmina la victoria de Octavia. De forma escalonada recuerdan a Antony los vínculos rotos por el amor de Cleopatra:

Ventidius. Was ever sight so moving! Emperor!
 Dollabella. Friend!
 Octavia. Husband!
 Children. Father!
 Antony. I am vanquished: take me,
 Octavia, take me, children, share me all. (362-4)

A la hora de recapitular sobre las diferentes estrategias comunicativas de Cleopatra y Octavia y considerar su influencia en la dirección de las simpatías del público, puede sernos de gran ayuda volver atrás un momento y comparar cómo se desenvuelve cada una en circunstancias que presentan una especial similitud. En primer lugar, ambas toman en una ocasión la mano de Antony para retenerlo. Sus intervenciones son, sin embargo, radicalmente opuestas. La *exhortación* de Cleopatra (II, 410-11: «Go, leave me...») no supone una posición de autoridad en la articulación lingüística, mientras que el *directivo+declaración* de Octavia (III, 266: «Your hand, my Lord; 'tis mine, and I will have it») se apoya precisamente en esa autoridad. La *exhortación* supone además un grado máximo de implicación afectiva, mientras que la *declaración* deriva su fuerza de su carácter institucional.

En segundo lugar, ambas parecen, en un momento dado, renunciar a Antony. Cleopatra lo hace mediante una *promesa* (II, 422-3: «I'll die apace...»), poniendo de relieve una vez más las relaciones afectivas aunque, como ya veíamos, esta *promesa* funciona indirectamente como un *indicativo*. Octavia por su parte formula un *compromiso* (III; 302-5: «I may be dropp'd at Athens /I never will complain»), exponiendo directamente las consideraciones sociales («the name of wife»).

Resumiendo, podríamos concluir que Cleopatra manobra preferentemente de forma indirecta, manipulando el código para aparecer siempre en posición subordinada (más débil) y resaltar las relaciones afectivas. Octavia, por el contrario, actúa de modo más descubierto, reclamando la posición de autoridad y subrayando las consideraciones sociales.

Una vez definidas las estrategias comunicativas de las heroínas, sólo nos queda ya considerar el efecto que produce cada una en escena y la medida en que esto contribuye a determinar las simpatías del público. El efecto escénico queda marcado en cada caso por la diferente reacción de Antony al encajar su derrota. Ante Cleopatra, Antony nos presenta su persuasión como fruto del ejercicio de su libre voluntad: «I'll not be pleased with less than Cleopatra» (II, 446). Ante Octavia, sin embargo, aparece totalmente vencido: «I am vanquished» (III, 363).

Dryden ha dotado a su heroína principal de una extraordinaria destreza verbal que le permite persuadir, no por su fuerza, sino por su debilidad. No se trata sólo, por tanto de la situación de cada personaje o los diferentes argumentos esgrimidos (amor/honor). La propia elección retórica de cada personaje se demuestra fundamental para provocar la respuesta afectiva de un público que, como Antony, se deja subyugar por el mayor patetismo de las intervenciones de Cleopatra. Por ello, aunque Octavia levanta la admiración de los espectadores, éstos se indentifican con Cleopatra.

Pero las diferencias en la caracterización discursiva no sólo revelan dos personalidades distintas sino, más aún, dos concepciones trágicas diversas que convergen en esta obra. La lucha entre ambas protagonistas nos ofrece así un buen ejemplo de los cambios que se están viviendo en el teatro inglés de la Restauración. Octavia responde aún al modelo de heroína propio del drama heroico, mientras que Cleopatra juega ya con las reglas de la tragedia afectiva. El triunfo final de esta última nos muestra que el ideal aristocrático del drama heroico ha perdido ya vigencia. Ante el vacío de valores creado, el recurso al sentimiento de la tragedia afectiva aparece como única fórmula dramática posible.