

«‘O, NEVER WAS THERE QUEEN/
SO MIGHTLY BETRAY’D’ (I,iii,24-5):
LOCURA DE AMOR EN
ANTONY AND CLEOPATRA»

Manuel José Gómez Lara

I

La lectura del verso que figura en el título de este trabajo está asociada para el que escribe a un par de hechos culturales que aunque de muy distinta naturaleza, tienen en común el hablar del amor. De un lado, la frase de la Cleopatra de Shakespeare es par casi idéntico de las palabras que una desmelenada Doña Juana la loca —vigorosamente interpretada por Aurora Bautista— espetaba ante la pérfida mora —Sara Montiel— con la que su hermosísimo esposo Don Felipe —Fernando Rey— se la pegaba en blasfemo amancebamiento: «Oh, no pudo ser más ofendida la reina católica de España».

La escena de *Locura de Amor* (Juan de Orduña: 1948) me interesa como uno de los más logrados ejemplos de melodrama histórico, en especial por el doble uso que se hace en la película del amor como hilo conductor del desarrollo dramático y, al tiempo, elemento caracterizador de los personajes.

La segunda asociación no se remonta tan lejos en el tiempo y aunque menos conocida para el gran público, abunda en la misma dirección. Es una frase de la obra de Francesco Alberoni *El enamoramiento y el amor*:

En el estado de enamoramiento no puede haber ningún valor externo superior al del amado y la amada¹.

Estas palabras en concreto y, en general, todo el ensayo vienen a detallar la sintomatología precisa de personajes históricos-literarios-cinematográficos tan dispares como la Cleopatra o el Antony de Shakespeare y la reina loca de Juan de

¹ Alberoni, Francesco, *Enamoramiento y Amor*. Barcelona: Gedisa, 1979, p. 70.

Orduña. Alberoni a lo largo de un minucioso análisis desarrolla las diferencias entre amor y enamoramiento —en tanto que fenómenos culturales que trascienden la simple realidad personal como conceptos con consecuencias sociológicas completamente distintas.

II

Teniendo en cuenta estas dos referencias, mi lectura de *A&C*² entiende la relación entre los dos personajes como caso típico de enamoramiento. Este hecho trasciende lo puramente temático ya que Shakespeare en esta obra hace de la relación amorosa el principio organizador del desarrollo dramático. Su singularidad radica en el dibujo de una experiencia amorosa inexistente tanto en las tragedias como en las comedias. En la comedia, la relación propia del género es «el amor», esto es, un modelo que tiende hacia la consolidación de cierto status y cuyo desarrollo progresivo suele coincidir con la transformación del mundo en conflicto al mundo en equilibrio restaurado, funcionando como elemento que ayuda al definitivo asentamiento de la situación.

Si pensamos, por ejemplo, en *Much Ado About Nothing*³, los casos de amor que se plantean, aunque exteriormente diferentes, comienzan por un momento de flechazo o enamoramiento:

Claud. That I love her, I feel. (I,i, 211).

Bene. If I do not take pity of her, I am a villain;

If I do not love her, I am a jew (...) (II, iii, 254).

Y terminan por convertirse en relaciones estables, aceptadas por el entorno social y, lo que es más reforzando la vigencia de sus instituciones.

En aquellas tragedias en las que el amor es el argumento dramático central, nos encontramos que las relaciones en conflicto que se plantean son resultado de algún tipo de influencia exterior sobre los amantes. Así, en *Romeo and Juliet*, aunque muchos de los rasgos con los que nos encontramos sean los del enamoramiento, ello se debe a que los protagonistas son jóvenes adolescentes⁴ y a esa edad, el enamoramiento aparece como situación normal, como fruto inevitable de la inexperiencia. La tragedia pues, no es consecuencia de la relación misma sino de otros elementos dramáticos en conflicto, en especial, la rivalidad entre las dos familias. La propia Juliet así lo confirma cuando se lamenta en la escena del balcón:

² Todas las referencias a *Antony and Cleopatra* corresponden a la edición de M. R. Ridley. London: Methuen, 1965.

³ Todas las referencias a *Much Ado About Nothing* corresponden a la edición de A. R. Humphreys. London: Methuen, 1981.

Las de *Romeo and Juliet* a la de Brian Gibbons, London: Methuen, 1980 y las de *Othello* a la de M. R. Ridley, London: Methuen 1958, rpt. 1977.

⁴ Alberoni, p. 84.

Juliet. 'Tis but thy name that is my enemy
Thou art thyself, though not a Montague.
What's a Montague? It is nor hand nor foot
nor arm nor face nor any other part
belonging to a man. O be some other name! (II,ii,38-42)

Y de igual modo, Romeo también es consciente de que el problema amoroso surge de su vinculación con una historia a la que sólo le une el apellido:

Romeo. By a name
I know not how to tell thee who I am;
My name, dear saint, is hateful to myself
Because it is an enemy to thee.
Had it written, I would tear the word. (II,ii,53-57)

En el caso de otra tragedia amorosa —esta vez entre adultos— *Othello*, los celos que provocan la crisis dramática definitiva, aunque parte habitual de la parafernalia de los enamorados, están directamente inducidos por un agente externo a la relación y no por la actuación deliberada de ninguno de los amantes. La muerte de Desdemona es, de hecho, un accidente, un elemento no considerado por el maestro de ceremonias trágico que es Iago, quien al elaborar sus planes tiene como objetivo la muerte de Cassio y/o el Moro:

Iago. I have rubb'd this young quat almost to the sense,
And he grows angry now: whether he kill Cassio,
Or Cassio him, or each do kill the other,
Every way makes my game. (V. i. 11-4)

No obstante, es quizá la escena de la muerte de Desdemona la que mejor establece las distancias entre esta obra y *A&C*. *Othello* aparece en escena señalando el crimen como acto de justicia más que como venganza inmotivada por la sospecha:

Oth. It is the cause, it is the cause, my soul,
Let me not name it to you, you chaste stars:
It is the cause, yet I'll not shed her blood,
nor scar that whiter skin of hers than snow,
and smooth, as monumental alabaster;
yet she must die, else she'll betray more men. (V,ii.1-6)

Desdemona, por su parte, inocente del crimen, se niega a recibir la muerte y llega a solicitar un castigo más benevolente ante la imposibilidad de alejar los temores de *Othello*:

Des. O, banish me, my lord, but kill me not. (V. ii, 79)

Esta frase se aleja de la filosofía del enamoramiento en la que la pérdida del amor del otro es identificable con la muerte misma, lo cual conduce al enamorado a adoptar un tono altivo frente a ésta, como si su presencia fuera un alivio para una muerte en vida mucho más dolorosa:

Cleo. Now, Charmian!
Show me, my women, like a queen: go fetch

My best attires. I am again for Cydnus,
to meet Mark Antony. (V, ii. 225-228)

Por todo ello puede afirmarse que el núcleo trágico de *A&C* es, en esencia, la relación amorosa entre los dos personajes. La importancia dramática que los encuentros —ocho— entre ambos protagonistas adquieren en la ordenación del texto así parece confirmarlo; su sucesión a lo largo de la obra componen un microcosmo alrededor del cual giran y se contraponen —en un segundo plano— el resto de elementos y mensajes⁵. Esta última afirmación es punto central en la discusión crítica de *A&C*. Parece existir común acuerdo sobre la presencia de dos grandes temas desarrollados en paralelo; si el del amor aparece como constante en todos los análisis, sobre la naturaleza del segundo existen serias divergencias. Así, algunos se manifiestan partidarios de interpretarlo como una lección de moral política⁶; otros, como una reflexión sobre los usos teatrales de la época clásica⁷ o incluso como un ejercicio sobre el enfrentamiento entre el Egipto-pagano y una Roma de espíritu casi cristiano⁸. En cualquiera de estas opciones, no obstante, se coincide en apuntar el desarrollo paralelo de dos grandes cuestiones globales e interrelacionadas: el amor y el Asunto de estado. A partir de ellos, el autor, con vocación típicamente renacentista —la pasión engendra pasiones⁹— presenta el tema literario y filosófico de «la caída de los príncipes», de lo que se deduce que la relación amorosa es un simple vehículo para la lectura moral sobre el problema del estado.

A la vista de estas opiniones y reafirmando el hecho que cualquier interpretación única del texto supone un empobrecimiento de sus infinitos matices, quiero insistir en lo que considero el principio central en la organización dramática de la obra, a saber, la naturaleza de la relación entre los amantes. Al indagar sobre dichos sentimientos, se avanza en el discernimiento del hecho esencial de esta tragedia: la experimentación con un nuevo modelo de desarrollo amoroso dramático que permite al autor superponer temas aparentemente diversos como son los del estado y el amor para terminar dejando claro que sólo uno de ellos, en este caso el del amor, es el que se ha presentado ante nuestros ojos.

Intervenciones como la de Antony:

Fall not a tear, I say, one of them rates
All that is won and lost: give me a kiss,
even this repays me. (III, xi, 69-71)

⁵ Kennedy, Andrew F. *Dramatic Dialogue*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983, p. 80.

⁶ Williamson, Marilyn. «The Political Context in *A&C*». *Shakespeare Quarterly* 21 (1970): pp. 241-51.

⁷ Farmer, Harold. «I'll give thee leave to play»: Theatre Symbolism in *A&C*. *English Studies in Africa*, 20 (1977): pp. 106-117.

⁸ Cunningham, Dolora G. «The Characterization of Shakespeare's Cleopatra». *Shakespeare Quarterly* 6 (1955): pp. 9-19.

⁹ Sobre la interpretación de la obra desde el punto de vista de didacticismo renacentista, véase Franklin M. Dickey, «The Elizabethans' Antony and Cleopatra.» en *Shakespeare: Antony and Cleopatra*. ed. John Russell Brown, Hong-Kong: The McMillan Press Ltd 1968, rpt. 1979, pp. 144-157.

o Cleopatra:

Has thou no care of me, shall I abide
In this dull world, which in thy absence is
No better than a sty?. (IV, xv, 60-1)

demuestran la paradoja central de la obra: el tema imperial, la razón de estado, nunca mueve a los personajes a la tragedia, sólo el amor, o mejor, el enamoramiento, es capaz de empujarlos en esta dirección¹⁰. Este artículo es un intento de analizar dicha relación como novedad en el universo amatorio de Shakespeare¹¹ que puede ser clave para una mejor comprensión de la obra.

III

Define Alberoni el enamoramiento como «el estado naciente de un movimiento colectivo de dos»¹². De esta forma la conexión adquiere una vertiente pública que no presentan otras formas de amor. Shakespeare había recogido vía North una historia planteada en términos didácticos y nos la devuelve convertida en relación trágica¹³. Frente al argumento de la «seducción del príncipe», Shakespeare nos hace asistir a un proceso complejo en el que los personajes si bien parecen tener siempre la posibilidad de evitar la tragedia, terminan por realizar siempre la elección errónea que conduce al final trágico. La razón para ello no es otra que su carácter de enamorados, que los aboca inevitablemente al desastre.

Según Alberoni,

cuanto más totalitario es el sistema ideológico, religioso o político mayor hostilidad manifiesta hacia quién quiere sustraerse a su poder. Por eso es hostil también hacia la pareja enamorada en cuanto es la más pequeña unidad social capaz de desafiarlo¹⁴.

Estas palabras sitúan los temas antes mencionados bajo una luz diferente, ya que el enamoramiento de Antony y Cleopatra no es tanto el vehículo para la lección moral como una toma de posiciones desde la que revelar un conflicto mucho más profundo tal cual es la tensión entre los individuos y las estructuras del poder.

¹⁰ Knights, L.C. «The Realism of *A&C*.» en ed. John Russell Brown, pp. 172-177.

¹¹ Aunque el concepto de enamoramiento sea ajeno a la sociedad isabelina en el sentido que aquí se maneja —como término de trabajo— lo que no cabe duda es que la caracterización amorosa que presenta Shakespeare puede analizarse según los parámetros definidos por este concepto.

¹² Alberoni, p. 9.

¹³ Spencer, Benjamin T. «*A&C* and the Paradoxical Metaphor.», *Shakespeare Quarterly* 9 (1958), 375-378, p. 375.

¹⁴ Alberoni, p. 159.

IV

A la vista de cuanto aquí se ha señalado paso, pues, a la descripción de los rasgos esenciales del fenómeno y su materialización literaria. El primero y más importante es su carácter «absoluto»: lo externo desaparece como realidad objetiva¹⁵ y todo se interioriza, es pasado por el filtro del sentimiento. Quizá sea L. C. Knights el que con su descripción de Antony como «galvanized into feeling»¹⁶ más se aproxime a esta idea.

El segundo es que el enamorado se ve sometido a un proceso de cambio del que renace nuevo y transformado. Sólo a partir de esta transformación interna podemos explicarnos las continuas referencias a la mutación de los dos personajes recogidas desde el principio de la obra, las cuales sólo encuentran justificación en relación a su estado de enamorados. Así dos soldados de Antony afirman:

The triple pillar of the world transform'd
Into a strumpet's fool. (I, i, 12-13).

Charmian, el sirviente más cercano de Cleopatra, no deja de notar dicho cambio y afirma: «You think Cleopatra of him too much.» (I, v, 6); y la propia Cleopatra, mediante una pregunta retórica, constata este nuevo estado, sorprendente y novedoso para ella misma; «Did I, Charmian, ever love Caesar so?». (I, v, 66-67).

La actitud del mundo frente a la relación es quizás una de las cuestiones peor interpretada de la obra. La oposición Roma/Alejandria sólo se explica como decorado de fondo que evidencia la distancia entre el mundo del poder y el de los amantes. Mientras que Egipto y sus personajes se solidarizan con ella, los personajes romanos condenan en todas las ocasiones el nuevo estado de Antony. De esta forma Alejandria se convierte en el centro de lo que Alberoni denomina «geografía sacra del amor»¹⁷. El que los ocho encuentros tengan lugar alrededor del palacio de Cleopatra confiere a este lugar la capacidad de potenciar y renovar los sentimientos de los amantes. El continuo uso de las imágenes que identifican Cleopatra-Nilo-Egipto —sin paralelo en Roma-Antony— hilvana los encuentros entre los enamorados ofreciendo al público un marco de referencia específico en que situar el fresco de lugares y sentimientos que surgen sin aparente coherencia dramática.

Pero hay que ir más lejos para explicar el enamoramiento y su función literaria. Para ello puede ser de gran utilidad situar el texto dentro de una corriente artística específica de su tiempo: el manierismo¹⁸. Esta categorización literaria es productiva en diversos sentidos pero muy en especial porque nos ayuda a situar el significado de lo que se ha dado en llamar la estructura atomística de la obra,

¹⁵ Alberoni, p. 55.

¹⁶ Knights, L.C., p. 174.

¹⁷ Alberoni, p. 42.

¹⁸ Hauser, Arnold. *Origen de la literatura y del Arte modernos. Vol. III. Literatura y Manierismo*. Madrid: Guadarrama, 1974, p. 157.

esto es, como conjunción de partes, relevantes en sí mismas y relacionadas mediante criterios artificiosos que van más allá del simple engarce temático¹⁹. La obra manierista parte siempre de la importancia del detalle²⁰. Este hecho es resultado de la tendencia a la concentración estética como forma de alcanzar el dramatismo y que tiende, en su afán de transmitirlo, a una pérdida, en muchos casos intencionada, de la visión de conjunto. Un verso, una estrofa, o en el caso que nos ocupa, una breve escena o un diálogo, pueden ser el vehículo escogido por el dramaturgo para informarnos del mensaje más relevante de su discurso. Como señala Claude-Gilbert Dubois, «el manierismo vive en el instante, en un mosaico de instantes que intenta retranscribir ya sea bajo la forma de una particularidad o una multiplicidad»²¹. Ambos fenómenos, particularización y multiplicidad, son quizás los dos términos que mejor definen la organización dramática de *A&C*. Sólo desde esta perspectiva podemos interpretar algunas de las supuestas «incoherencias» de la obra tales como el número excesivo de escenas y personajes, rupturas inexplicables en la acción, etc.²². La cuestión radica, en dilucidar el porqué una determinada convencionalización literaria del amor como es el «enamoramiento» es la respuesta más adecuada para canalizar la visión del mundo manierista.

El enamoramiento, en tanto que acción con una realidad temporal se caracteriza por aparecer como proceso, como un «ir hacia»²³. No es un estado estático, una institución; cada momento de estar juntos es para los enamorados una realidad completa y acabada, contradictoria y sin continuidad posible. Este tipo de ordenación que encierra el estado de enamoramiento trasplantado al drama, coincide precisamente con los presupuestos estéticos manieristas, esto es, una estructura de partes completas en sí mismas con una relación interna que supera el simple asunto o argumento. Dicha caracterización es obvia en los ocho encuentros entre los dos personajes²⁴. En cinco de ellos observamos a los personajes pasando de un estado de felicidad a otro de inquietud, celos, odio, etc., para terminar siempre reconciliándose. De este modo, cada uno de los encuentros es una unidad completa donde la naturaleza de la relación se revela en toda su fuerza.

Así, en el primero, ante las noticias que llegan de Roma, parece que las razones que mueven a Cleo. a sospechar de Antony abarcan tanto el tema amoroso como el político:

Fulvia perchance is angry; or who knows
If the scarce-bearded Caesar have not sent
His powerful mandate to you, «Do this, or this» (I, i, 20-2)

¹⁹ Hauser, p. 25.

²⁰ Dubois, Claude-Gilbert. *El Manierismo*. Barcelona: Península, 1980, p. 62.

²¹ Dubois, p. 167.

²² El Folio no presenta divisiones de actos o escenas, por lo que las divisiones corresponden a la convención editorial del texto. En cualquier caso se puede hablar de ruptura en la continuidad espacio-temporal.

²³ Alberoni, p. 59.

²⁴ Los encuentros tienen lugar en las escenas siguientes: 1. I,i/ 2. I,iii/ 3. III,xi/ 4. III, xiii/ 5. IV, iv/ 6. IV, viii/ 7. VI, xii/ 8. IV, xv.

Sin embargo unos versos más adelante observamos como el personaje especifica las razones últimas de su inquietud: el miedo a perder al amado:

Why did he marry Fulvia, and not love her?
I'll seem the fool I am not; Antony
will be himself. (I, i, 41-43)

Entonces descubrimos que las razones de Cleopatra son el «todavía más», motor del enamoramiento del que habla Alberoni²⁵: saber más de la persona amada, conocer su historia pasada, desear haber sido el primero en conocerla, etc.; todo esto es lo que mueve la furia y los celos de Cleopatra. No obstante, y pese a la exaltación sentimental del personaje, el juego retórico de este primer encuentro se mueve en gran medida dentro de una órbita cortesana con unos rasgos muy similares al «combat of wit»²⁶ de otras obras, y aún lejos del que desde mi punto de vista es la caracterización lingüística más propia de los enamorados: el histrionismo²⁷.

La «locura de amor» entendida como exceso retórico, se concreta lingüísticamente en la violación de la cooperación comunicativa²⁸. Sus elementos más significativos aparecen señalados por la propia reina cuando dice:

See where he is, who's with him, what he does:
I did not send you. If you see him sad,
Say I am dancing; if in mirth, report
That I am sudden sick. Quick and return. (I, iii, 2-5)

Los enamorados pertenecen a mundos separados e incommunicables²⁹ y sólo la relación sentimental abre un puente entre ellos. Sin embargo el vehículo comunicativo del enamoramiento no es objetivo ni racional sino que, por el contrario, parte de una interiorización completa de la realidad; en este proceso los hablantes oscilan entre declaraciones exaltadas de su estado sentimental y ocultaciones dañinas que dejan en evidencia el rostro del enamorado como eterno insatisfecho. En lenguaje dramático esta incommunicabilidad se plasma en la ruptura sistemática de los principios comunicativos. Lo que llamamos «histrionismo» no es sino el resultado global que aparece ante el espectador cuando sobre la escena el lenguaje, y los gestos parecen salirse de su función y uso cotidianos.

Así, en los versos antes apuntados, Cleopatra atenta expresamente contra la máxima de la calidad comunicativa que señala que «el hablante sólo dice lo que cree cierto». La aparición de Antony frustra el intento y, sin embargo, su inter-

²⁵ Alberoni, Francesco. «El Enamoramiento», *El Viejo Topo*, extra n.º 17. Barcelona, 1982, p. 8.

²⁶ Este concepto aparece desarrollado como organización lingüística típica en ciertas comedias Shakespearianas en la obra de Andrew F. Kennedy antes reseñada.

²⁷ El término se utiliza por su referencia a lo teatral —el «histrionem» latino y, en general, por lo que conlleva de aparatosidad, artificiosidad en los gestos o en el lenguaje.

²⁸ Todas las referencias al concepto de «cooperación comunicativa» están tomadas del artículo «Logic and Conversation», de H. Paul Grice en *Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts*, eds. P. Cole & J.J. Morgan. New York: Academic Press, 1975, pp. 41-58.

²⁹ Alberoni, p. 23.

vención es igualmente «poco» comunicativa. Conociendo las expectativas de Cleo. ante su discurso —noticias sobre el estado de Fulvia— retrasa esta información durante quince versos (del 41 al 56). Y cuando por fin la ofrece, Cleo. ajena a cualquier interpretación que no sea la del amor, ve en la frialdad de Antony hacia la muerte de su esposa un augurio sobre la suya propia:

Cleo. O most false love!
Where be the sacred vials thou should'st fill
with sorrowful water? Now I see, I see,
In Fulvia's death, how mine receiv'd shall be. (I,iii,62-65).

La pregunta de Cleo. previa a este discurso —una de las más expresivas en toda la historia del amor literario— «Can Fulvia die?» (I, iii, 58), abre por medio del modal «can», toda una serie de ambigüedades sobre la intencionalidad comunicativa de esta pregunta retórica (según lo interpretemos sobre el eje de volición o el de posibilidad). De este modo se atenta contra otra de las máximas centrales de la comunicación tal cual es la necesidad de claridad y falta de ambigüedad en la codificación de un mensaje.

Se ha comentado en ocasiones que el verso de *A&C* es recargado, sin la pulcritud y sencillez habitual de otras obras, y que dicho amaneramiento redundante en el valor dramático de la pieza. No comparto esta opinión. Si se acepta la línea interpretativa propuesta, este fenómeno ha de considerarse consecuencia de la organización atomística del texto que enfatiza la expresividad de un solo verso a costa de disgregar el tono medio. Por ello dichos versos sólo tienen sentido dramático dentro de la fugacidad del presente escénico.

La artificiosidad que se deriva de este uso del verso, aunque común a ambos personajes, se refuerza en el caso de Cleo.:

Cleo. Lord of lords,
O infinite virtue, com'st thou smiling from
The world's great snare uncaught? (IV, viii, 16-18)
Peace, peace!
Dost thou not see my baby at my breast,
that sucks the nurse asleep? (V, ii, 307-309).

Muchos críticos han querido ver en estos ejemplos y en otros similares una diferencia entre Cleo. como fingidora profesional y Antony como auténtico enamorado. Desde mi punto de vista la distancia entre uno y otro no es sino una matización realista por parte del autor.

La historia cultural de la relación amorosa siempre deja la manifestación externa —el «show off»— a la mujer, elemento sufriente y paciente que sólo actúa en el ámbito concreto de los sentimientos. De este modo, Shakespeare añade un rasgo de verosimilitud a la caracterización de sus personajes que, sin dejar de ser epítomes de una relación extraordinaria, aparecen también ante nuestros ojos como manifestaciones de una idea histórica de lo masculino y lo femenino. Por ejemplo, cuando los celos aparecen y ambos descargan su ira sobre los mensajeros, el autor, en el caso de Cleo., interrumpe su acceso de furia para añadir uno de esos rasgos considerados «típicamente femeninos»: la curiosidad:

Cleo. Go to the fellow, good Alexas, bid him
Report the feature of Octavia; her years,
Her inclination, let him not leave out
The colour of her hair; bring me word quickly. (II, v, 111-4)

Shakespeare, consciente de los peligros que entraña un tipo de historia como la que está contando, evita el camino que va del melodrama trágico a la farsa mediante estos rasgos realistas y el uso, al fondo, del tema del estado. La propia Cleo. nos hace consciente del delicado equilibrio del texto cuando nos enfrenta con lo que podría llegar a ser su propia historia puesta en manos de un pobre dramaturgo:

Cleo. Nay, 'tis most certain, Iras: saucy lictors
Will catch at us like strumpets, and scald rhymers
Ballad us out o'tune. The quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandrian revels: Antony
Shall be brought drunken forth, and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I'the postures of a whore (V, ii, 212-220)

VI

Para concluir este trabajo, me gustaría analizar otro de los aspectos más controvertidos de la obra dentro del marco desarrollado en estas páginas; me refiero al suicidio de Cleo. .

Son muchos los críticos que consideran la dilación que se produce entre la muerte de Antony y la de Cleo. como una muestra más de la incoherencia dramática del personaje ³⁰. Desde mi punto de vista esta posición es fácilmente rebatible en tanto que la opción de Cleo. queda clara nada más producirse la muerte de su amado:

Cleo. Ah women, women! come, we have no friend
But resolution, and the briefest end. (IV, xv, 90-91)

Hay que buscar, pues, otra explicación que justifique dramáticamente los más de 400 versos que separan la muerte de los protagonistas. Desde mi punto de vista el retraso es una forma de venganza sobre Cesar, o mejor, sobre el mundo que éste representa. La fuerza de Cleo. reside en su poder para romper los planes romanos, limitándose a actuar de la forma que todos los que no conocen su condición de enamorada consideran habitual en ella. De este modo, el diálogo entre el vencedor y la reina es, de nuevo, un modelo de como romper un proceso comunicativo. En su entrevista con Caesar la reina es ambigua:

³⁰ Para una discusión sobre el personaje de Cleopatra, véanse, entre otros los artículos antes citados de Benjamin T. Spencer, Dolra G. Cunningham y Harold Goddard.

Cleo. Sir, the gods
Will have it thus, my master and my lord
I must obey. (V, ii, 114-116)

quién es su «master and lord», ¿Caesar o Antony?. Es hiperbólica y neologizante:

Cleo. Immoment toys, things of such dignity
As we greet modern friends withal (...) (V, ii, 165-166)

y asume y hace explícito su rol de mujer fatal:

Cleo. I cannot project mine own cause so well
To make it clear, but do confess I have
been laden with like frailties, which before
Have often sham'd our sex. (V, ii, 120-123).

Si todo ello lo enmarcamos con sus propias palabras al concluir la entrevista,

Why, that's the way
To fool their preparation, and to conquer
Their most absurd intents. (V, ii, 223-225),

se hace obvio que la última parte de la obra está regida por la serenidad del enamorado cuando, tras la pérdida de su pareja, la venganza es el único paso previo a la muerte. Como señala Alberoni, «sólo el amor que termina en la muerte constituye el artificio para contar todas las incertidumbres, las dudas, todo el deseo del alma enamorada...»³¹.

Desaparecida la razón de vida para Cleo., ésta se entrega a la única venganza accesible: burlar los planes de César. Para ello juega con las propias expectativas de su enemigo que, aunque vencedor institucional, y por ello generoso, es incapaz de entender la fuerza superior que anima a la reina: «I am fire, I am air; my other elements/ I give to baser life» (V, ii, 288-9). Fuerza que rechaza el posible perdón, ya que éste no tiene cabida en su visión de la realidad, siempre tamizada por la existencia del otro:

Cleo. I dreamt there was an Emperor Antony.(...)
His face was as the heavens, and therein stuck
A sun and a moon, which kept their course, and lighted
The little O, the earth. (V, ii, 76; 80-2)

Tras la muerte de Antony, Cleo. visualiza su incapacidad para seguir percibiendo el mundo y sus sentimientos con un espléndido juego de imágenes: la visión de proporciones heroicas con que comienza su discurso elegíaco —«the Crown o'the earth doth melt» (IV, xv, 63)— se transforma poco a poco en la imagen del vacío sobre la tierra:

Cleo. And there is nothing left remarkable
Beneath the visiting moon. (IV, xv, 67-8)

³¹ Alberoni, p. 39.

La luna y el sol, la tierra y el mar, el aire y el fuego, Egipto y Roma, elementos todos ellos que potencian y enmarcan la relación entre los dos personajes convirtiéndola así en un gran hallazgo teatral: el enamoramiento como técnica dramática para la presentación de un tema trágico.