

Lucy Hughes-Hallett

CLEOPATRA

La mujer, la reina, la leyenda

Traducción de
Amelia Pérez de Villar

fórcola
Periplos

Periplos

Director de la colección: Javier Fórcola

Diseño de cubierta: Silvano Gozzer

Diseño de maqueta y corrección: Susana Pulido

Producción: Teresa Alba

Detalle de cubierta:

La Mort de Cléopâtre, Jean-André Rixens (1874)

Título original:

Cleopatra. Queen, Lover, Legend

© Lucy Hughes-Hallett, 1990

First published in Great Britain in 1990 by Bloomsbury Publishing

© Lucy Hughes-Hallett, 2006

First published in Great Britain in 2006 by Pimlico

© De la traducción, Amelia Pérez de Villar, 2017

© Fórcola Ediciones, 2017

C/ Querol, 4 - 28033 Madrid

www.forcolaediciones.com

Depósito legal: M-27169-2017

ISBN: 978-84-16247-88-2

Imprime: Sclay Print, S. L.

Encuadernación: José Luis Sanz García, S. L.

Impreso en España, CEE. Printed in Spain

AGRADECIMIENTOS

QUIERO DAR LAS GRACIAS, en primer lugar, a Nicholas Ward-Jackson, que me sugirió que eligiera a Cleopatra como tema de mi trabajo. También a Timothy Binyon, Kate Figs y Charity Scott-Stokes, que me tradujeron textos de lenguas inaccesibles para mí; a Peter Washington y Gray Watson, cada uno de los cuales leyó alguna parte del libro cuando era un manuscrito: les agradezco sus comentarios y sugerencias; a Richard Simpson, su inestimable ayuda en mi búsqueda de representaciones visuales de Cleopatra. Entre las numerosas personas que me hicieron fijarme en alguna Cleopatra que, de otro modo, a mí se me hubiera escapado, están el profesor Bram Dijkstra, la profesora Inga-Stina Ewbank y Henry Ford. Liz Calder, de Bloomsbury, ha sido una editora ejemplar: comprensiva, meticulosa, siempre dándome ánimos. Y por último, a mi marido, Dan Franklin. Sin él, la autora podría haber escrito este libro igualmente... pero no lo hubiera escrito tan feliz.

ME HE REFERIDO a los tres principales personajes de esta historia llamándoles por la fórmula más simple que ofrecen sus respectivos nombres: Cleopatra, Antonio y Octavio.

El nombre completo de Cleopatra era Cleopatra VII Filópator Nea Thea (La diosa que ama a su padre y su patria). Entre sus títulos, además, se encontraban el de Filadelfo (La que ama a su hermano), Thea Neotera (La diosa más joven) y Regina Regum Filiorum Regum (Reina de Reyes y de sus hijos, también reyes). El nombre completo de Antonio era Marcus Antonius, y en fuentes posteriores se le denomina indistintamente Antonio o Marco Antonio. Octavius era, por nacimiento, Caius Octavius, o Cayo Octavio. Posteriormente se nombró César (Caius Julius Caesars Octavianus) y tomó el título de Filius Divi Julii (Hijo de Julio Dios). A la muerte de Cleopatra se nombró Imperator, y asumió el nombre por el que le ha conocido la historia: César Augusto.

Para mayor claridad he utilizado el apelativo «César» sólo para Julio César, y nunca para Octavio, a no ser que se tratara de una cita. He modernizado las grafías y escogido siempre la variante más reconocible de cada nombre propio.

CLEOPATRA
La mujer, la reina, la leyenda

ES «LA MUJER MÁS PERVERSA DE LA HISTORIA»¹. Es el epítome de las virtudes femeninas. Es una depredadora sexual. Es la amante leal y tierna que murió por su hombre. Es una princesa de sangre real cuyo arrojo fue prueba de su nobleza. Es una extranjera de la que no se puede uno fiar y cuya lascivia y astucia son típicas de su estirpe. Es pública benefactora, constructora de acueductos y faros. Es una tirana egoísta que tortura esclavos para entretenerse. Juguetona como una niña, vieja como el pecado. Es Cleopatra VII, reina de Egipto, que murió en el año 30 a. de C.: un personaje histórico sobre el que poco puede probarse. Y es, también, como escribió Théophile Gautier en 1845, «la mujer más completa que ha existido nunca, la mujer más femenina y la reina más regia; una mujer ante la que hay que maravillarse, a la que los poetas no han conseguido añadir nada y a la que los soñadores siempre encuentran al final de sus sueños»².

Este libro habla de todas esas Cleopatras de ensueño y de las razones por las que cada una de ellas asumió una de esas formas en concreto. Cleopatra, la reina del período helenístico, aparecerá en él en varias ocasiones, aunque el libro no sea, en esencia, su biografía. Es un libro sobre sexo, monarquía y masoquismo, sobre la ética del suicidio y la retórica del racismo. Y, sobre todo, sobre la propaganda y el poder de persuasión que tiene la narrativa.

La leyenda de Cleopatra ha sufrido varias metamorfosis en los dos milenios que han transcurrido desde su muerte. En ese tiempo se han ido añadiendo a ella numerosas anécdotas escabrosas y se han retirado otros tantos detalles prescindibles: su enfoque no ha sido siempre el mismo. Para los isabelinos fue una historia de pasión y fidelidad; para los estudiosos del

siglo XVIII, una parábola política; para los románticos del XIX, un relato de violencia sexual. Aunque el núcleo de la historia ha permanecido más o menos estable, su sentido ha variado. Para Boccaccio, que escribió en la década de 1350, Cleopatra era «conocida en el mundo entero por su codicia, su crueldad y su lascivia»³. Para Chaucer, que escribió su obra sólo treinta años después y que seguramente se inspiró en el relato de Boccaccio, era un ejemplo de castidad y constancia, la primera –y la mejor– de las «Buenas mujeres» que demostraron su virtud muriendo por amor.

Un relato es siempre algo proteico que, cuando se mira desde distintos ángulos, varía tanto en su naturaleza como en su forma. Un único conjunto de hechos, organizados de un modo y luego reorganizados de otro, puede dar lugar a una gran variedad de conclusiones contradictorias. Las vicisitudes de la leyenda de Cleopatra, de las que se han sacado tantas enseñanzas diferentes, pueden servir para recordarnos que hasta el dato más insignificante puede acabar desempeñando un papel en la polémica. Cualquiera que cuente un relato, ya sea un periodista, un historiador, un poeta o un cómico, es también en cierto modo un propagandista, le guste o no.

Yo no voy a ser una excepción a esa regla. Aunque me he empeñado en alcanzar la objetividad, este libro no puede susstraerse a su destino, que es engrosar ese conjunto de espejos distorsionados en los que el reflejo de Cleopatra se ve teñido y remodelado por el cristal que nos la muestra. Su forma ya ha sido determinada, por mucho que yo me empeñe en perseguir la originalidad, por la mano de los intelectuales: la deconstrucción de las historias antiguas es una práctica propia de finales del siglo XX. Su contenido ha estado condicionado no sólo por mis propias inclinaciones, sino también por los gustos de mi época y su entorno político. Yo reconozco que, aunque de mala gana, estoy bajo la misma influencia que otros que han interpretado antes la historia de Cleopatra: la de esa norma que dice –en palabras de Oscar Wilde– que «todo retrato que se haya pintado con sentimiento es un retrato del artista, y no del retratado»⁴.

Mi intención en este análisis de los distintos retratos de Cleopatra –literarios, visuales y cinematográficos– es similar a la de un arqueólogo que traza una línea divisoria, fina pero profunda, que atraviesa las capas formadas por los restos de una antigua ciudad, reconstruida una y otra vez. Cada imagen de Cleopatra (al igual que los fragmentos de cerámica del arqueólogo) nos ofrece pistas que nos conducen a la cultura que la configuró, sobre todo a la política sexual de dicha cultura, a sus prejuicios raciales, sus neurosis y sus fantasías. Los críticos petulantes se burlaban de los anacronismos de Hollywood, de la *Cleopatra* de Cecil B. DeMille, de 1934, en la que Claudette Colbert vive en un palacio *art déco* de estilo egipcio no muy diferente de los cines en los que se proyectó la película, y del labial en tono melocotón pálido o el gorro de baño con pétalos de flor que exhibe la Cleopatra de Elizabeth Taylor en la película dirigida por Joseph L. Mankiewicz, producto inconfundible de los primeros años sesenta. Pero todas las Cleopatras, como todos los Satanás, los Jesucristos o cualquier otra imagen de un personaje que se ha representado varias veces durante un largo período de tiempo, siempre acababan moldeadas por los individuos que las han imaginado y las sociedades en las que viven esos individuos.

Los pintores del Renacimiento europeo retrataron a Cleopatra rubia y curvilínea porque se creía, erróneamente, que había sido una gran belleza (sólo se consideraba bellas a aquellas personas cuya piel clara las convertía en miembros de una élite social y racial determinada). Los del XIX la situaron, como reina del período helenístico, en algún que otro contexto inadecuado: el Egipto de los faraones o un Oriente medieval embellecido, tierra de delicias turcas. Incluso los estudiosos modernos que más se esforzaron por preservar la exactitud histórica fracasaron a la hora de mantener sus imágenes vírgenes de influencias contemporáneas. DeMille y Mankiewicz gastaron, los dos, enormes sumas de dinero en la construcción de decorados «auténticos». Gabriel Pascal –que dirigió la versión de 1945, en la que Vivien Leigh interpretaba a Cleopatra– contrató incluso a un experto en astronomía para asegurarse

de que las estrellas iluminadas por luz eléctrica que habían instalado sobre un cielo de tul azul estaban en la misma posición que las que hubiera contemplado un observador que se encontrara junto al Nilo en el año 48 a. de C.⁵. Pero todo fue en vano. A cualquiera le resultará fácil, por superficial que sea su conocimiento de la historia del diseño del siglo xx, fechar esas tres películas con un margen de error de cinco años. Mayor que la ingenuidad del director de cine que permite a Cleopatra utilizar un lenguaje coloquial americano es la del crítico que supone que puede existir una representación suya que no esté condicionada de antemano por las modas del momento en que se lleve a cabo esa representación.

Y lo mismo que sucede con el aspecto físico sucede también con el contenido. Los cambios incesantes que se perciben tanto en la estructura como en el significado de la historia de Cleopatra reflejan los que se han producido en la situación emocional e intelectual de los que la estudiaron. Se ha cuestionado, con toda justicia, si el arte y la literatura pueden considerarse fuentes fiables para el historiador social. Los escritores europeos del siglo xvii asumían que Cleopatra, al ser una mujer, había de ser débil, a pesar de que en ese siglo las mujeres europeas ejercieron de comerciantes o misioneras y fueron luchadoras o eruditas tan fuertes y duras como sus contemporáneos masculinos. En el siglo xix Cleopatra se convirtió en la protagonista de una serie de fantasías masoquistas, aunque las mujeres de la época rara vez eran tan violentas y poco buscaban sus contemporáneos masculinos morir a manos de sus amantes. Más recientemente, Cleopatra —encarnada por Elizabeth Taylor— se convirtió en un ser fascinante por su mal comportamiento y su temeridad, incluso cuando dicho comportamiento seguía siendo condenado fuera de la esfera irreal del cotilleo de los aficionados al cine. Pero aunque la ficción sólo puede darnos una interpretación de las verdaderas condiciones sociales, por su naturaleza está abocada a poner de manifiesto las fantasías de la cultura que la genera. Las imágenes de Cleopatra tal vez no nos cuentan cómo vivieron en realidad quienes las generaron, pero revelan

muchas cosas sobre sus prejuicios, su código moral y de valores, y sus deseos.

Cuando iba buscando estas revelaciones siempre tuve en mente que contar una historia no es en ningún caso un entretenimiento inocente. Puede que muchas de las anécdotas que han configurado la leyenda de Cleopatra se basen en los hechos. Algunas de ellas serán ciertas, sin duda, pero decir que un acontecimiento –o una secuencia de acontecimientos– tuvo lugar en realidad nunca basta como respuesta a esta pregunta: «¿Por qué se cuenta ahora esta historia, y por qué de esta manera?». Hasta el historiador más riguroso selecciona y edita. Los propagandistas, los poetas, los pintores y los directores de cine van más allá, y utilizan la historia como un yacimiento de materia prima del que pueden obtener nuevas imágenes de la realidad.

Yo he manejado todas las fuentes con el mismo respeto –o ausencia de él– que se profesa a las pruebas de una investigación. No he hecho distinción entre mi forma de acercarme a las obras de grandes artistas como Virgilio, Shakespeare, Miguel Ángel o Tiepolo y las de los dramaturgos, mercedamente olvidados, del siglo xvii o los fabricantes de baratija cinematográfica. He dedicado un capítulo entero a la tragedia de Shakespeare no porque la considere la obra de un genio –aunque así sea–, sino porque contiene la expresión más completa de uno de los temas principales de la historia de Cleopatra: el peligro inherente a la pasión. Sobre la novela de Mary Butts, *Scenes from the Life of Cleopatra*, he escrito un texto superficial, aunque es rigurosa, y he prestado una enorme atención a la película que protagonizó Elizabeth Taylor, aunque no lo es. No quiero decir con esto que las obras de arte, o las literarias, tengan que verse sólo –o preferiblemente– como una prueba documental en la historia de la creatividad, sino que pueden verse así. Y lo que revelan cuando se ven bajo ese prisma suele ser inesperado y clarificador.

La mayor parte de las fuentes a las que me he referido son de origen occidental. Para Al-Masudi, historiador árabe del siglo x, Cleopatra era una sabia: el máximo exponente de la

sabiduría griega. Para el dramaturgo egipcio Ahmad Shawqui, que escribía en la década de 1920, era una heroína nacionalista que defendió Egipto de la agresión de una potencia imperial europea. Pero su leyenda, en general, es una leyenda occidental. A fin de cuentas no fue la única gran reina de Egipto. Lo que diferencia la historia de Cleopatra de las de Hatshepsut, Berenice I o Arsínoe II, lo que la convierte en una heroína de leyenda y a su nombre en un dato conocido entre nosotros –cosa que no sucede con las otras, igualmente enérgicas y poderosas–, es el hecho de que Cleopatra desempeñara un papel fundamental en los asuntos políticos de Occidente.

Cleopatra era enemiga de Roma y nosotros, los occidentales, somos herederos de Roma. La noción de Cleopatra que hemos heredado la identifica fundamentalmente como el adversario, «el otro». Su otredad es doble: pertenece a Oriente y es mujer. Incluso en vida ya estaban perfilando su leyenda dos chauvinismos –raza y sexo– que se superponían: en un mundo de hombres, toda mujer es extranjera. Según la leyenda, Cleopatra y los que pertenecían a su corte eran deshonestos y dados a los excesos, estaban obsesionados con el sexo y eran la quintaesencia de la feminidad (que es lo que tienden a ser los pueblos orientales, según la imaginación occidental). Sus adversarios romanos encarnan las virtudes masculinas: el patriotismo, la disciplina, la abstinencia sexual y la disposición para la guerra. De Roma hemos heredado no sólo este lenguaje de los estereotipos raciales y sexuales, que han mantenido una extraordinaria constancia durante los últimos dos mil años, sino también los hábitos y la mentalidad que decretan no sólo que las cualidades romanas son privativas de los hombres, sino que, además, son virtudes.

Y, sin embargo, Cleopatra sigue fascinando, incluso en sus representaciones más negativas. «Ante la idea de Cleopatra, cualquier hombre es un Antonio», escribió el crítico decadentista Arthur Symons, que la consideraba, «seguramente, la más maravillosa de las mujeres»⁶. Pero no siempre deseamos lo que estimamos, ni estimamos lo que deseamos. En este estudio me he encontrado en repetidas ocasiones con una

enorme ambivalencia en el corazón de nuestra cultura: una gran brecha entre el conjunto de cualidades que he etiquetado como constitutivas de la «bondad», que suelen ser las virtudes cristianas de obediencia, humildad y respeto a los demás, y las que configuran la «grandeza», que son las virtudes de los antiguos guerreros: el orgullo, la fuerza, la agresividad y la lealtad. Cuando Cleopatra es buena, como sucede en las obras teatrales del siglo xvii, donde la representan como una amante agraviada que inspira compasión y sueña en vano con el anillo de boda, no es grande. Pero en el resto de las versiones de su historia, en las que es mala, su maldad suele ir acompañada de un halo de grandeza. Es una seductora, una *femme fatale*, y una extranjera. Y como tal, la percibimos como una mujer infinitamente más atractiva, y a veces más digna de admiración, que a una mujer buena o una muchacha corriente.

Resulta fascinante siempre, incluso cuando se muestra más malvada, más depravada y más sedienta de sangre. El escritor francés Théophile Gautier la imaginó en el siglo xix como una especie de emblema, una figura vaga, objetivo de todos los sueños, una pantalla en blanco en la que se podía proyectar cualquier deseo. Las formas bajo las que se la ha representado nos han dado siempre una pista de la naturaleza de esos deseos, en ocasiones complicados. Se ha descrito a Cleopatra como una gran belleza, el trofeo sexual supremo, una amante exótica que conocía todos los trucos de la profesión más antigua del mundo. Pero también se la ha representado como castradora y asesina. Y no basta con tachar estas imágenes negativas como manifestaciones de sexismo: una conciencia feminista es una herramienta muy útil también para socavar la imagen de Cleopatra. Al utilizarla, uno descubre una buena dosis de misoginia. Pero quienes inventan historias fantásticas, hombres o mujeres, crean figuras fantásticas que moldean según sus propias necesidades y afanes. Cleopatra nos parece amenazadora porque es fascinante, y es fascinante porque escritores, pintores y cineastas la han utilizado repetidamente para personificar algo que ellos mismos buscaban. Y ese algo tiene poco o nada que ver con el individualismo

ilustrado. El núcleo de la historia de Cleopatra es un doble suicidio. Un análisis de su leyenda tiene que ser, a un tiempo, un análisis de las ansias reprimidas de extravío que tiene el ser humano, del deseo de lo extraño y de la muerte.

En 1819 el poeta John Keats conoció a una atractiva muchacha angloindia en un té celebrado en Hampstead. Al describirla, con cierto entusiasmo, en una carta a un amigo, dejó caer con toda candidez lo que generaciones de occidentales han buscado en la reina de Egipto: «No es una Cleopatra pero sí, al menos, una Carmión. Tiene ese aspecto oriental exuberante... Cuando entra en una habitación causa la misma impresión que la belleza de una pantera. A mí me encantaría que me destrozara»⁷.