

CLEÒPATRA, L'ÚLTIM FILTRE.
DECONSTRUCCIÓ D'UN PERSONATGE HISTÒRIC

Jaime MOLINA VIDAL

Universitat d'Alacant

El que hi ha més enllà, fantàstic i patètic, l'habiten
poetes i mitògrafs i ja no ofereix garantia ni
evidència
Plutarc, *Vides paral.leles, Teseo, I, 3.*

Quedem, per tant, en el nostre territori, en el dels historiadors. Aprenquem les nostres limitacions. Ensenyem a reconèixer-les¹. Deixem a “poetes i mitògrafs”, periodistes i cronistes, publicistes i tertulians l'erràtic art d'analitzar el detall, de mostrar l'esdeveniment, perquè presumisquen, equivocadament, de comprendre l'esdevenir històric, amb l'únic afany de vendre'ns noves cada dia. Reflexionem sobre l'assumida idea que els personatges són els protagonistes de la història, i no les persones; que les voluntats individuals marquen el destí final de la gent, i no els canvis socials, econòmics o culturals; que les contingències s'imposen a les estructures, o que, comptat i debatut, les habilitats d'una dona van canviar el destí de Roma.

Si aconseguirem ensenyar que la història està “més ací” dels personatges. Si poguérem demostrar que aquests personatges no són reals, no van existir mai, ja que no són més que meres construccions històriques basades en innumerables categories ideològiques, historiogràfiques, propagandístiques o filosòfiques. Si arribarem a mostrar que tot es redueix a un joc d'espills i que el seu patró no és més que una altra imatge de la realitat. En definitiva, si sabérem desvelar alguns dels filtres que van servir per a construir la imatge regenerada de Cleòpatra, hauríem arribat l'objectiu d'aquest treball. Aprenquem que en el territori dels personatges, el més enllà, no trobarem “garanties o evidències”.

¹ Aquest treball està basat en la utilització didàctica que durant diversos anys hem fet de la pel·lícula *Cleòpatra* dirigida per J. L. Mankiewicz el 1963. L'aplicació didàctica s'ha fet en diferents cursos de 1r d'Història en l'assignatura Història Antiga Universal II dins del seminari pràctic “La imagen del emperador: iconografía, culto y propaganda política”, com també en el curs de la Universitat Permanent La Historia de Roma en el 7º arte: los Encantos de Cleopatra y el Enfrentamiento entre Octavio y Marco Antonio.

Servisca aquesta llicència inicial per a orientar el lector en l'exercici de deconstrucció que volem proposar, en el qual el referent, la desconeguda reina Cleòpatra VII, no va haver d'assemblar-se gaire al personatge que des de la seua pròpia època va començar a construir-se i va acabar sent per a tots nosaltres una "filtrada" imatge interpretada per Elizabeth Taylor en una superproducció de Hollywood².

1. Les bases del conflicte

Amb Elizabeth Taylor i Richard Burton encapçalant un repartiment estel·lar, i sota la direcció de J. L. Mankiewicz, el 1963 es va estrenar *Cleòpatra*, una de les grans fites del *peplum*, un gènere que s'ha desenvolupat entre la sèrie B i les superproduccions, sense a penes termes mitjans. La pel·lícula relata les relacions entre la reina hel·lenística Cleòpatra VII i Roma, és a dir Juli Cèsar i Marc Antoni. Sobre un substrat enormement masculista en el qual els personatges històrics femenins només poden utilitzar les seues "armes de dona" per a moure's en els àmbits del poder i la política, de la història, el guió s'articula a l'entorn de les històries d'amor de Cleòpatra. La reina egípcia apareix obsessionada per arribar al "somni d'Alexandre" de crear un gran imperi mediterrani, que hauria de tenir la capital a Alexandria i en la seua família, els fills tinguts amb "Roma" (Juli Cèsar i Marc Antoni), la futura dinastia que unificaria Orient i Occident. I, per a aconseguir-ho, és capaç d'utilitzar qualsevol mitjà, especialment, fent honor al tòpic masculista, els seus encants femenins. D'aquesta forma es construeix un personatge cinematogràfic que respon fidelment tant a la visió de les fonts literàries antigues com al tòpic de l'època, mitjans del segle XX, encara que desgraciadament serviria para quasi qualsevol moment de la història d'Occident. Ací trobem una de les claus de l'èxit de la construcció dels personatges: la seua capacitat de connectar amb les inquietuds, necessitats i prejudicis de les societats que els acullen. Això és el que va ocórrer amb la Cleòpatra de Hollywood i també amb la dels propagandistes d'Octavi, i amb tantes altres. Passem a analitzar els orígens de la construcció del personatge.

Tot culmina amb l'assassinat de Juli Cèsar (44 a. de C.). Després d'un llarg període de crisi, la República s'enfonsava entre les guerres civils, els enfrontaments oligàrquics, les pressions provincials i la irrupció de nous models polítics hel·lenístics.

² Per a una anàlisi detallada de la pel·lícula i els seus referents històrics cf. GARCÍA MORENO, 1999.

Per a conèixer-ne les causes hauríem de remuntar-nos a les transformacions del sistema imperialista romà que va deixar obsolet un model polític creat per a administrar una mitjana ciutat-estat del Laci i basat en una cèl·lula social central que era la figura del camperol-ciudadà-soldat (una majoria de petits camperols autosuficients conformaven la base ciutadana i de la defensa de l'estat a través d'un exèrcit obligatori per a tots els propietaris). Amb la progressiva extensió de Roma a Itàlia, durant el segle IV a. de C., i en el Mediterrani, a partir del segle III a. de C. les seues bases socioeconòmiques es transformen i passen a dependre d'un sistema expansionista de base agrícola i mercantil. Aquestes transformacions operen principalment en el cos social, en el qual irrompen sistemes de producció esclavistes i que generen un massiu èxode rural a Itàlia que provoca un creixement sobtat de les ciutats durant els segle II i I a. de C. Bona part dels antics camperols deixen de ser propietaris i, conseqüentment, passen a engrossir la nòmina dels proletaris urbans (aquells que només tenien prole, els *capite censi*).

D'aquesta manera, es canvien les bases econòmiques romanes, que dependran cada vegada més dels fluxos comercials per a abastir les ciutats, els exèrcits imperialistes i una quantitat de poblacions conquistades cada vegada més abundant, que progressivament es van a anar integrant en aquest sistema de la mà de la romanització. El sistema funciona per la contínua expansió que genera noves terres, nous mercats, mà d'obra esclava i moviment econòmic. Aquesta era la base de les oligarquies dominants, la *nobilitas*, que caracteritzades per l'exogàmia i la renovació van poder controlar el poder polític en tot moment. Com sol ser habitual, l'adaptació a les noves circumstàncies del sistema es va retardar en l'àmbit polític i, després de més de mig segle de guerres civils, a partir de l'any 27 a. de C. Octavi va ser proclamat *princeps*; definitivament es va acabar la República i es va inaugurar el sistema polític imperial. Si haguérem d'assenyalar dos elements clau en l'aparició dels emperadors (context en el qual pren importància la figura de Cleòpatra) ens decantariem per destacar el paper jugat per l'exèrcit i la cultura.

L'exèrcit republicà es basava en la participació obligatòria de ciutadans propietaris que defensaven l'estat. Amb la progressiva proletarització de la població (per la pèrdua de les seues propietats), àmplies quantitats de romans van deixar d'estar obligats a anar a l'exèrcit, coincidint amb la fase expansiva més aguda de la República, i, per tant, de necessitat de soldats, raó per la qual l'estat va començar a tenir problemes de reclutament. Després de diferents problemes militars, que porten Roma a reclutar fins i tot menors de setze anys, C. Màrius l'any 107 a. de C. va reformar l'exèrcit i el va

professionalitzar. A partir d'ara l'exèrcit va estar format per voluntaris que combatien durant llargs períodes de servei a canvi d'una compensació econòmica, i en alguns casos la promoció social. D'aquesta manera, part dels proletaris i de poblacions provincials romanitzades es van integrar en l'exèrcit per a millorar la seua situació socioeconòmica, complir el seu *roman dream*, i així l'estat aconseguia importants contingents de soldats, ben entrenats i molt estables pels llargs períodes de servei. Aquests canvis militars introduïen nous factors de canvi: tot depenia de la paga final feta en diners o en terres. Però, i si no els podien pagar? com els afectaven els conflictes polítics que la *nobilitas* estava vivint des de feia més d'un segle? El nou exèrcit plantejava aquests dilemes al costat d'una identificació personal i d'objectius que es va donar entre els generals i els seus soldats, i per això les tensions polítiques de l'oligarquia (els generals) es van transmetre al conjunt de l'exèrcit, van militaritzar un conflicte que fins al moment era només polític, i van obrir les portes a les guerres civils. Què té a veure Cleòpatra amb tot això? Òbviament res.

Al mateix temps, l'expansió romana per Orient va tenir un impacte cultural enorme en la mateixa oligarquia romana. Els regnes hel·lenístics que estaven conquistant constituïen vasts territoris governats per monarquies de caràcter semidiví en les quals un individu, amb el control de l'exèrcit, aconseguia perpetuar el poder de dinasties durant segles. La temptació era molt gran i els nobles romans, suposats descendents de déus i herois, es van contagiar ràpidament i, a mesura que completaven la conquesta de Grècia i Orient, van començar a adoptar formes d'exaltació de l'individu que culminaven en l'heroïtzació dels seus generals. D'ací a creure's mereixedors de dirigir el nou imperi romà, només hi havia un pas, i quan van aparèixer els exèrcits professionals, van trobar l'instrument per a donar-lo.

Durant els dos últims segles tot havia canviat i la mort de Juli Cèsar a les mans d'un grup de senadors, o l'enfrontament entre els seus successors, Marc Antoni i Octavi (futur August), no són més que símptomes d'aquelles transformacions. És molt més cinematogràfic i romàntic pensar en la influència d'amors, reines egípcies, o viciosos generals, però la irrupció de l'Imperi Romà, amb August al capdavant, no s'explica per contingències d'aquest tipus, sinó pels elements que n'afecten l'estructura, el substrat històric en el qual podem estudiar "garanties i evidències". Aquesta lliçó hem de tenir-la clara des del principi i aplicar-la de forma general per a qualsevol etapa de la història, en cas contrari podríem arribar a pensar que la Guerra de l'Iraq és només el deliri d'un president nord-americà, i no el producte dels interessos estratègics d'un sistema; o que

la Segona Guerra Mundial va ser el resultat de la bogeria d'un alemany amb bigot, i no de la profunda crisi socioeconòmica provocada per l'esgotament del primer capitalisme; o que la transició espanyola va dependre principalment d'un grup de responsables polítics i un rei de fortes conviccions democràtiques, i no de les emergents classes mitjanes que es van formar a partir dels plans d'estabilització franquistes i de la transformació de les bases del sistema. Amb aquesta simplificació maniquea no pretenem assentar les bases científiques de cadascuna d'aquestes qüestions, encara que siga necessari fer-ho, sinó de reclamar l'atenció del lector sobre el tema central d'aquest article: la levitat dels personatges davant de les causes profundes de l'esdevenir històric. Però, a més, hem de destacar un element addicional, ja apuntat amb anterioritat: els personatges històrics no són reals, són construccions. Cleòpatra és el fruit d'una elaboració mil·lenària, més literària que històrica, segons les necessitats, inquietuds, prejudicis i referents morals de cada època.

El punt d'inflexió, com ja hem assenyalat, el trobem en la mort de Juli Cèsar a les mans d'un grup de senadors que, presumptament, volien protegir la República de les tendències monàrquiques d'un personatge que acabava de ser proclamat dictador perpetu, després d'haver vençut l'últim episodi de les guerres civils davant de Pompeu. Després de la seua mort, els seus seguidors, els cesarians, tenen un líder natural en Marc Antoni, però el testament de Cèsar ofereix una sorpresa, el seu nebot, nét i fill adoptiu, Octavi, és declarat hereu legal de part de la seua fortuna i, el que és més important, de la seua figura política. La disputa per l'herència política de Juli Cèsar estava servida i la culminació la trobem en la Batalla d'Actium (31 a. de C.) i la posterior proclamació d'Octavi com a August i *princeps* (27 a. de C.), que inaugura el sistema imperial romà. Al mig tenim un duríssim enfrontament que no pot materialitzar-se en les armes atès que Marc Antoni i Octavi han signat un pacte de col·laboració (el Segon Triunvirat) i, suposadament, es donen suport per a restituir el sistema republicà tan erosionat per les guerres civils. En aquest context el primer que atacara seria considerat un traïdor, per això l'enfrontament ha de mantenir-se solapat i ha de canalitzar-se cap a l'erosió sistemàtica de la imatge de l'adversari³. En aquest context de lluita propagandística, la figura de Cleòpatra jugarà un paper fonamental ja que servirà per a construir la imatge d'un noble i respectable romà, com Marc Antoni, que suposadament va perdre la raó i, tocat pels encants de la irresistible reina egípcia, es va convertir en poc menys que un

³ El referent fonamental d'aquest tema el trobem en el magnífic treball de P. Zanker (1992) sobre la utilització de la imatge i la propaganda pel cercle d'ideòlegs d'August.

traïdor a Roma, a qui serà legítim enfrontar-se pel bé de l'Imperi. Encara que no hauríem d'oblidar, ho sent pels romàntics, que Marc Antoni necessitava el sustent d'Egipte, el principal graner del Mediterrani oriental, imprescindible per a alimentar les seues tropes. La victòria final d'Octavi va esborrar bona part de la realitat i quasi totes les restes de la propaganda positiva cap a Marc Antoni, de la mateixa forma que va encastellar i va consolidar, com a veritat irrefutable, la imatge que els propagandistes d'Octavi van crear de Marc Antoni i Cleòpatra: l'origen de la construcció dels personatges.

2. La imatge de Marc Antoni i Cleòpatra: destrucció dels personatges

Plutarc, el moralista escriptor grec del segle I-II d. de C., és el principal responsable de transmetre'ns aquesta imatge depravada de Marc Antoni, quan en el seu elenc de personatges de *Vides paral·leles* el compara a Demetri, assenyalant-los com l'inrevés fosc de les personalitats de l'antiguitat. Es tracta d'una imatge clarament relacionada amb la propaganda que un segle abans el cercle ideològic d'Octavi es va encarregar de construir, i per tant d'una fiabilitat més que dubtosa. I es converteix en el referent fonamental d'ulteriors recreacions de la figura de Marc Antoni, entre altres de les de la pel·lícula Cleòpatra. Físicament ens ho descriu de la manera següent:

S'agregava a això la noble dignitat de la seua figura, ja que tenia la barba poblada, el front espaiós, el nas aguilenc, de manera que el seu aspecte baronívol semblava tenir certa semblança amb els retrats d'Hèrcules pintats i esculpits; i àdhuc hi havia una tradició antiga segons la qual els Antonis eren heràclides, descendents d'Anteu, fill d'Hèrcules; i a més de semblar que es confirmava aquesta tradició amb la seua figura, segons es deixa dit, procurava ell mateix acreditar-ho amb la seua manera de vestir, perquè quan havia de mostrar-se en públic duia la túnica cenyida pels malucs, prenia una gran espasa i es cobria d'un sac dels més grollers. (Plutarc, *Vides paral·leles*, Antoni IV).

Aquest és el Marc Antoni dels inicis, abans de conèixer Cleòpatra, abans d'hel·lenitzar-se i "convertir-se en Bacus", d'anar vestit amb les robes pròpies de la *luxuria* asiàtica. La destrucció de la seua imatge es va basar en la solapada exoneració de culpa, que en el fons sols va ser un noble romà però feble, "com va ocórrer a tants homes" (el tòpic masculista també és negatiu per a l'home), davant els encants d'una dona que el transformen. Però, quin tipus de dona era Cleòpatra? Partint del fet que mai ho sabrem, vegem que ens hi diu Plutarc:

Segons diuen, la seua bellesa no era tal que enlluernara o que deixara parats els qui la veien; però el seu tracte tenia un atractiu inevitable, i la seua figura, ajudada de la seua parla i d'una gràcia inherent a la seua conversa, semblava que deixava clavats un agulló en l'ànim. Quan parlava, el so mateix de la seua veu tenia una certa dolçor, i amb la major facilitat acomodava la seua llengua, com un orgue de moltes cordes, a l'idioma que es volguera (Plutarc, *Vides paral·leles*, Antoni XXVII).



Figura 1. Representacions originals de Marc Antoni (1-2) i Cleòpatra (3-4) en monedes.

No sembla que fóra l'aspecte físic el principal encant de Cleòpatra. No obstant això, la versió actualitzada de Hollywood, con els valors de mitjan del segle XX, ens presenta una dona bellíssima (quasi irresistible per als cànons de l'època) encarnada per Elizabeth Taylor. Es tracta d'un filtre contemporani que adapta el personatge de Cleòpatra als models de bellesa i ideològics dels anys 50 i 60, encara que manté la imatge "perillosa" de dona intel·ligent, subtil i manipuladora que ens presenta Plutarc.

De la mateixa manera, en la pel·lícula es potencia una imatge de Marc Antoni una mica rude, manipulable, un poc maldestre i desorientat davant la reina egípcia. Allunyat d'aquella imatge poderosa, intel·ligent i quasi maquiavèlica que Shakespeare va dibuixar en el seu *Juli Cèsar*, brillantment interpretada per Marlon Brando en la fantàstica adaptació, veritable obra de teatre filmada, dirigida el 1953 també per J. L. Mankiewicz. I, per sobre de tot, apareix un personatge en continu estat d'embriaguesa, responent al tòpic que es va estendre per Roma segons el qual Antoni actuava com una reencarnació de Bacus.

Aquesta associació a un déu depravat, fora de si, és fonamental, ja que en una societat en la qual tot té un substrat religiós (economia, política, vida quotidiana i propaganda) un dels principals recursos seria el de l'assimilació a herois o déus, i més en les albers de l'adveniment del sistema polític imperial en el qual el príncep hel·lenístic ha de tenir característiques semidivines. En aquest context veiem que els

propagandistes d'Antoni l'associaven a Hèrcules (*cf. sup.*) mentre que els d'Octavi li atribuïen característiques de Júpiter i una identificació quasi obsessiva amb Apol·lo. Però aquestes associacions eren un dels objectes fonamentals de manipulació.

3. Marc Antoni desarmat: entre Hèrcules i Dionís

En la pel·lícula, després d'una escena en la qual Octavi (Roddy MacDowall) apareix dominant el Senat, Germànic apareix al palau de Cleòpatra reclamant la tornada d'Antoni als assumptes polítics, com si estiguera absent o fugit. A continuació Cleòpatra va a cercar-lo i es pot contemplar una escena secundària amb una forta càrrega propagandística. Marc Antoni (Richard Burton) és ajudat per diverses donzelles a banyar-se i cuidar el seu cos, mentre es desenvolupa el diàleg següent:

MA: Llet de vaca, de cabra, i de ruca, quina reblaneix millor la barba?

C: És cert que Octavi sols s'afaita una vegada a la setmana?

MA: En té prou amb posar la cara al vent i deixar que el borrhissol es vole.

C: Tu ho sabies, sabies que Germànic està ací?

MA: Sí. A tu t'agraden les barbes? La vaig dur sent jove, era vermellosa.

C: Per què no el reps? Quan hages d'anar-te'n, serà per molt temps?

MA: Vull dur-me esponges, allí no n'hi ha, almenys l'última vegada que vaig estar a Roma.

A part del duel virtual d'homenia sobre les barbes, Marc Antoni apareix apartat del món, obsessionat per la seua netedat corporal, per la cura de la seua pell, podríem dir que quasi efeminat. Almenys amb una actitud poc adequada per a un "rude" general romà. L'escena no tindria més transcendència si no estiguera directament inspirada en diferents fragments de Plutarc, en els quals s'assenyala:

Antoni, així com en les pintures d'Hèrcules veiem Òmfale que li lleva la maça i li despulla de la pell del lleó, de la mateixa manera, desarmant-lo moltes vegades Cleòpatra i fent-li afalacs, el persuadia a desentendre's de grans negocis i de les expedicions més precises, per a divertir-se i entretenir-se amb ella en la ribera, al costat de Canop i Tafosiris. (Plutarc, *Vides paral·leles, Demetri i Antoni*, III)

Mentre Antoni estava a Orient, el cercle d'ideòlegs d'Octavi, a Roma, està propagant la idea que Marc Antoni està sotmès per Cleòpatra i, reprenent la seua assimilació a Hèrcules, s'escull un dels escassos episodis de submissió de l'heroi precisament a una dona (Òmfale) per a exemplificar-ne la subjugació. Curiosament

s'han conservat imatges de l'època d'aquesta propaganda en gots de ceràmica sigil·lada aretina, el tipus de vaixel·la fabricada en cadena per a les classes mitjanes i baixes, a les quals no s'hauria d'insistir gaire perquè on hi havia Hèrcules venen Antoni i on hi havia Òmfale venen Cleòpatra. Mentrestant, Octavi, protegit per Apol·lo, es presentava com un home responsable, protector de la moral, l'ordre i la família, en contra de l'adúlter i manipulable Antoni.

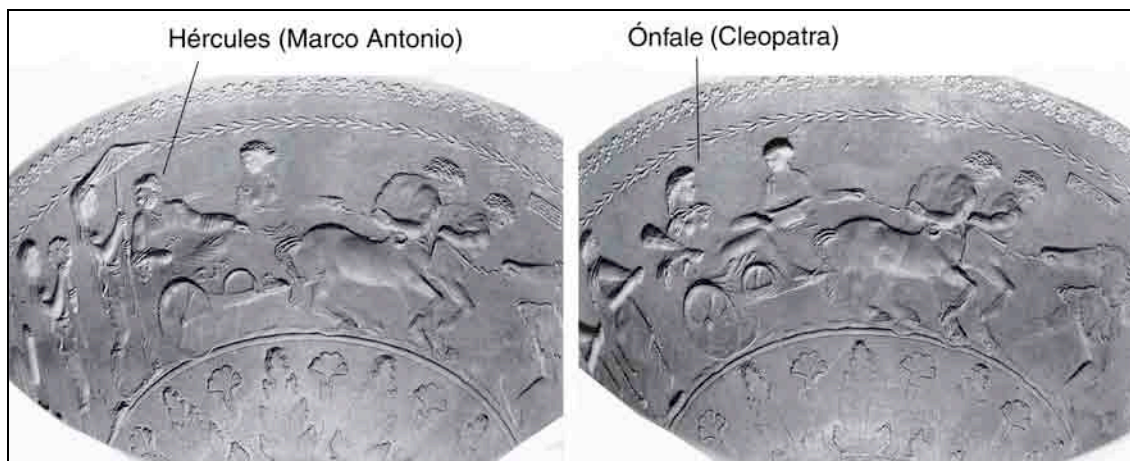


Figura 2: Ceràmica aretina (30 a. de C.). Hèrcules i Òmfale (Zanker, 1992: 82).

La idea de la manipulació la tornem a trobar en Plutarc quan ens diu en un altre dels monuments al masclisme més descarnat:

Va pensar a casar-se, i va contraure segon matrimoni amb Fúlvia, la qual abans havia estat casada amb l'avalotador Clodi; dona no nascuda per a les labors del seu sexe o per a la cura de la casa, ni que s'accontentava tampoc a dominar un marit particular, sinó que volia manar al qui tinguera comandament, i conduir el qui tinguera cabdill; de manera que Cleòpatra havia de pagar a Fulvia l'aprenentatge de la subjecció d'Antoni, per haver-li pres ja manejable, instruint des del principi a sotmetre's a les dones (Plutarc, *Vides paral·leles, Antoni*, X).

Un altre episodi memorable el trobem en la trobada entre Marc Antoni i Cleòpatra a Tars. L'escena, una veritable ostentació de decorats, s'inicia amb la nau de Cleòpatra entrant en la badia de Tars, la rebuda dels enviats de Marc Antoni i la invitació de la reina egípcia a un sopar de gala al seu vaixell per a complimentar el general romà. El sopar és el millor exemple del disseny dels personatges com a parella. Ell insegur, nerviós, indecís, fins i tot vacil·lant, per la qual cosa ha de refugiar-se en la beguda, marcant un punt d'inflexió que ens farà veure Marc Antoni en estat d'embriaguesa o amb una copa a les mans de manera habitual. Ella, en canvi, apareix

calculadora, intel·ligent, de vegades desafiadora, encara que sempre sabent modular el to de la seua pressió.

A continuació, l'escena ens presenta una Cleòpatra esquivada davant els requeriments d'Antoni, el qual entre successius glops de vi es va desesperant, fins a arribar absolutament borratxo a l'instant àlgid del sopar: la dansa d'Afrodita, extremadament semblant a Cleòpatra, i Dionís. Sàtirs i mènades acompanyen la representació teatral en la qual ambdós déus s'abracen i besen en evident estat d'èxtasi. En aquell moment Antoni, embriac, mira l'escena i fora de si s'abalança contra Dionís, el desplaça, li arrabassa els seus atributs i, ocupant el seu lloc, com a nou déu, comença a besar Afrodita. Mentrestant Cleòpatra s'ha retirat i ha donat per conclòs el sopar.

L'escena marca un altre dels punts clau de la propaganda contra Antoni, ja que, en una societat on tot té a veure amb la religió, també per a destruir la imatge de l'adversari cal utilitzar els déus. En aquest sentit es va associar Marc Antoni amb Bacus (Dionís), amb la finalitat de potenciar la seua imatge de depravat, borratxo, femeller i, comptat i debatut, de personatge hel·lenitzat, oriental, contrari al *mos maiorum* (principis inspiradors de la moral pública romana). No podia ser d'altra forma, per ajuntar-se amb una reina hel·lenística, igualment depravada i que pretén robar als romans el seu imperi. Tot això en un context extremadament conflictiu, en el qual els romans veien com sucumbia la República entre successius enfrontaments civils. Les guerres civils eren considerades la pedra de toc de la ruïna del conflicte, i en una societat tan conservadora com la romana, la solució sols podia ser involucionista: la tornada a les essències, al *mos maiorum*. Amb la finalitat de restituir la República es va signar el Segon Triumvirat (Antoni, Octavi i Lèpid), per a tornar a aquella Roma anterior al contacte amb "la corrupta" cultura grecohel·lenística, de la qual Cleòpatra serà erigida com a paradigma. Així doncs, la identificació d'Antoni amb Dionís, simbolitza la seua depravació, i la causa no ha d'atribuir-se a "un bon romà" com ell, sinó que s'explica millor per la suposada manipulació de Cleòpatra. No sé qui queden pitjor parats pel paradigma masculista, els "pobres homes" indefensos davant els encants femenins, o les "pobres dones" incapaces i fer servir en l'àmbit públic només la seua sexualitat i els seus "ardits de dona".

Com haguera rebut a més diferents cartes, així del mateix Antoni com d'altres amics d'aquest que la cridaven, es va resoldre a navegar pel riu Cidnos en galera amb popa d'or, que duia veles de púrpura esteses al vent, i era impel·lida per remos amb pales de plata, moguts al compàs de la música de

flautes, oboès i cítares. Anava ella asseguda sota baldaquí d'or, adornada com es pinta Venus. La veu que dels uns en els altres es propagava era que Venus venia a ser festejada per Bacus en bé de l'Àsia. La va convidar, doncs, a sopar: però ella va significar que desitjava que fóra Antoni qui vinguera a acompanyar-la; i com aquest volia donar-li per descomptat proves de deferència i humanitat, es va prestar al convit i va acudir-hi. (Plutarc, *Vides paral·leles, Antoni*, XXVI).

4. Conclusió

Podríem esmentar altres exemples (la batalla d'Actium, els discursos en el Senat, la mort de Marc Antoni i Cleòpatra, etc.), altres camps temàtics (la propaganda positiva d'Octavi, les estratègies d'Antoni, la seua posició en l'exèrcit...), altres fonts, però les limitacions necessàries del format ens obliguen a concloure. D'una altra banda, creiem que amb els exemples exposats el lector podrà apreciar, almenys, un acostament raonable als objectius fixats al principi, que només poden veure's completament satisfet en l'àmbit del seminari especialitzat universitari (espai pedagògic que habitualment utilitzem).

No obstant això, voldríem fer una breu recapitulació. Per als qui pensen que els personatges són els motors de la història només serveix aplicar un adequat mètode científic per a comprovar-ne la veritat. Però, en qualsevol cas, si de totes maneres pensàrem que tenen tanta transcendència, hauríem de reflexionar sobre la versemblança de les imatges que ens han arribat. Com hem apuntat, els personatges històrics són construccions fetes pels vencedors que a partir d'aquest moment són manipulades, reconstruïdes, filtrades i adaptades a les necessitats de cada època. Per tant, quina fiabilitat podem atribuir-los? Molt poca, raó per la qual seria millor situar-les entre “el que hi ha més enllà”, utilitzant l'expressió de Plutarc. Habitualment, la reconstrucció de les seues imatges, no solament les de Marc Antoni i Cleòpatra, desvirtua de tal forma les seues personalitats perdudes i actuacions originals, que mai ens resultarà possible saber com van ser realment. I això serveix no sols per al passat més remot, sinó també per als personatges més recents.

Creiem, doncs, haver demostrat que la suposada novetat contemporània que atribueix als “assessors d'imatge” el disseny de les campanyes electorals i la dels seus protagonistes polítics, no és tal. Ja els romans, fins i tot abans, van adaptar la imatge dels seus personatges públics a les necessitats de l'època (Zanker, 1992), als requeriments oligàrquics, a les demandes del poble. I ni la més honesta i ajustada anàlisi

històrica, ni la més afinada crítica històrica podrà anar més enllà de la reconstrucció del procés de manipulació d'aquestes imatges; difícilment podrem superar les meres aproximacions al coneixement real dels personatges, de les persones. En un panorama historiogràfic dominat pel postmodernisme que desqualifica la història com a ciència social, acostant-la a l'àmbit de la narració literària, creiem que no estava de més recordar que la història s'entén millor a través de les seues causes i no mitjançant els seus personatges.

BIBLIOGRAFIA:

GARCÍA MORENO, L. A., “*Cleopatra*. El film de Joseph L. Mankiewicz”, *Historia y cine* (Uroz Sáez, J., Ed.), Alacant, Servei de Publicacions de la Universitat d'Alacant, 1999.

PLUTARCO, *Vidas paralelas, Antonio IV*, Madrid, Ed. Calpe, 1921. Trad. d'Antonio Sanz Romanillos.

ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.