

# La epopeya, de los Lumière a la HBO: aspectos dialécticos de un estado de la cuestión

Pedro L. Cano Alonso

Universitat Autònoma de Barcelona  
Pedro.Cano@uab.cat



Recepción: 20/12/2011

## Resumen

Bajo el peso abrumador del cine neomitologista (1957-c. 1970), y algún fracaso de público, los estudiosos guardaron el recuerdo del cine de romanos en un basto féretro con la etiqueta *peplum*, un disfemismo afrancesado. Pasó casi desapercibido que, ya en 1968, la TV había tomado el relevo en forma de una *Odisea* de Franco Rossi, autor también de una posterior *Eneida*. Poco más de un lustro después, la serie *Yo, Claudio* revolucionó el género en un relato casi desprovisto de los *munera* que atraían el público a las salas. Salvo casos singulares, las series fueron luego la expresión mediática del mundo clásico, hasta que en los años 2000 *Gladiator* retomó la epopeya para la pantalla grande, sin que la TV, con *Roma* de HBO en el mascarón de proa, perdiera aliento en absoluto. En este trabajo se pretende proponer una visión de conjunto que respete el *continuum* natural entre cine y TV: la evolución de temas, tópicos y mitos de ese virtual mundo clásico, que fue real un día en latín y griego.

**Palabras clave:** cine, péplum, epopeya, series.

A Francesca, ingeniero  
y, a pesar de todo, amiga.

## 1. Justificación

Proponer un título para una conferencia<sup>1</sup> es siempre una declaración de intenciones. Normalmente, ante una invitación, se escoge trabajar sobre materiales que se tienen entre manos. Algunas veces, sin embargo, se da un encabezado a modo de reserva de parcela para evitar repetirse con los colegas que compartirán el espacio de las jornadas. Por mi parte, cuando demarqué la línea diacrónica –«De los Lumière a la HBO»–, quise dejar clara la imposibilidad actual de separar cine y TV. La discriminación tradicional se basaba en la definición y el tamaño de la imagen de proyección, en la visión colectiva frente a la individual, en el silencio ceremonioso y la actitud catártica en las salas frente al regodeo familiar o pandillero, y cosas así. Y lo cierto es que tales argumentos ya no valen. Esas características se han superado sobradamente, para bien o para mal. Desde la definición analógica a la digital<sup>2</sup> de la imagen y su sonido a los *home cinemas* o el

<sup>1</sup> Como todas mis intervenciones al respecto desde que existe el vídeo, la exposición que aquí se publica estuvo acompañada de un visionado de fragmentos. A esos fragmentos me refiero en estas páginas, con la reelaboración necesaria para hacer comprensible el conjunto sin las imágenes, verdadero centro de interés, entiendo, de la versión presentada. En este caso, además, la versión escrita me permite recuperar algunos de los bruscos cortes que infringí al relato para someterme al tiempo disponible.

<sup>2</sup> Me encanta recordar el rechazo general y el abucheo apasionado que recibí en la Universitat Catalana de Prada, en agosto de 1976, por opinar que la imagen magnética serviría para el cine de gran

consumo de chucherías –y hasta el jolgorio y a veces la mala educación en las salas–, pocas diferencias quedan. Ahora es cuestión de volumen. De metros cuadrados y de decibelios. En realidad, la moda es que el cine de exhibición tiende a ser una especie de parque temático virtual. Hemos empezado por las gafas –recuperadas, en realidad– para imaginar la tercera dimensión. No sé si cumpliré los años suficientes como para experimentar los guantes táctiles y no me apetece ni pizca probarme los zapatos que permitirán pasarse la película corriendo detrás –o delante– del malo. El cine de reflexión sencillamente está languideciendo y tal vez acabe consumiéndose a solas y casi en la clandestinidad.

Respecto a lo del «estado de la cuestión» –mi personal estado de la cuestión– hoy en día el asunto está bastante estudiado e interesa a bastante gente. En *El cine de romanos* está organizado el conjunto de mis estudios y en las muy abundantes referencias se testimonia mi admiración por la obra al respecto, y por sus autores. Los Lumière, o Méliès, son –decía– un límite anterior. La productora de TV HBO es sencillamente un símbolo de la realidad actual, de la relevancia de la TV en las nuevas modas épicas. Es la sede de las mejores epopeyas –*Roma*– y del más agresivo folletín –*Espartaco, sangre y arena*– pseudohistórico. Así las cosas, me he permitido centrar la exposición en un aspecto dialéctico de las epopeyas (lo mejor, creo, como especie entre el cine de romanos): su interacción con las épocas en que se producen. Su capacidad de explicarse no ya en función de la historia que reflejan, sino de reflexionar sobre la época en que se han producido y de ayudar a entender algunos aspectos contemporáneos cada vez que se revisan.

## 2. Sobre el estado útil de la cuestión

Cabe centrar aún un par de ideas. No recuerdo si en una conversación personal, una tertulia o una conferencia, contaba Marius Lavency<sup>3</sup> que le había preguntado a Pierre Grimal por qué en sus últimos libros cada vez había menos notas. Grimal le contestó –al parecer– que su perro se le dormía sobre los pies y no quería despertarlo para ir a las estanterías. Bueno, una ventaja de internet es no despertar al perro. Y nada de recurrir a lo de la escasa fiabilidad. Supongo que, cuando Grimal iba a las estanterías, no tomaba un libro al azar, sino que usaba su buen criterio para escoger la fuente de autoridad. De modo que hoy día internet es un centro de información, para cualquiera que use los mismos criterios de fiabilidad que aplique en la búsqueda papirográfica de datos. Solo para tirar del hilo, propongo unas referencias sin obviar que cualquier especialista moderno puede tener su página web. Yo actualmente no tengo y no pienso entrar en si no soy especialista, no soy moderno o si está en obras. Solo entiendo que mi granillo de arena se sitúa en el pasado, con certificación en un libro<sup>4</sup> ya citado; y punto final. Las bibliografías se encuentran en los estudios más recientes y en las correspondientes

---

espectáculo, en un debate cuyos gurús sostenían que el vídeo no podría nunca competir con el cine fotoquímico y eran especialidades diferentes destinadas a usos distintos. La tesis sabia era que «no podría hacerse en vídeo un ‘2001’». Que se lo expliquen ahora a George Lucas o a James Cameron. Los especialistas sostenían que era una limitación técnica. Yo, que, si habían inventado el vídeo, seguirían mejorándolo *ad infinitum*. Un argumento poco científico, como me dejaron bien claro (a gritos).

<sup>3</sup> Con Lisardo Rubio, el último gran maestro de lingüística latina en Europa.

<sup>4</sup> Pedro L. Cano Alonso (2011), *El cine de romanos*, Bubok (descargable en <<http://www.bubok.es/libros/203798/El-cine-de-romanos>>). A él me voy a ceñir como única referencia directa, en cuanto su bibliografía y su filmografía contienen prácticamente todo mi pobre conocimiento directo o referencial sobre el tema. Allí pueden encontrarse otros datos sobre las películas que mencionaré en adelante solo en sus aspectos dialécticos.

publicaciones bibliográficas y hemerográficas; y cada vez es más frecuente el *feedback* entre libros y portales de internet. Así que, como supongo que la presente publicación inclina los intereses de los lectores hacia el valor didáctico de los estudios, voy a referirme a algunas fuentes útiles de uso inmediato. Para empezar, no es depreciable el artículo correspondiente de *Wikipedia* (<<http://es.wikipedia.org/wiki/Péplum>>). Propone la visión sintética más extendida del género, la interpretación afrancesada –y no muy exigente– que llama *peplum* a cualquier cosa protagonizada por gente antigua con vestidos raros. Valga el sarcasmo, pero ciertamente entiendo que los matices que aportamos los especialistas no son tan importantes didácticamente hablando.<sup>5</sup> Que se llame *peplum* a demasiadas cosas y con poca exactitud no daña especialmente la posibilidad de estudiar la transmisión de la historia, la cultura, la literatura clásicas en el cine.

La precisión en el término y su concepto pueden mejorarse –y centrarse notablemente– con las precisas y ordenadas opiniones de Larsen en *Henrik Larsen's Peplum* <<http://www.cultmovies.dk/peplum/guide.htm>>,<sup>6</sup> cuyo autor aporta una idea clara y bien argumentada, por más que pueda personalmente haber alguna discrepancia. Yo mismo asumí la visión de *Cahiers* en mis primeros trabajos, aunque hace ya un par de décadas que maticé algunas diferencias claras entre *epopeya* (formulada en *Cabiria*) y *peplum* o neomitologismo (a partir de *Hércules y la reina de Lidia*, 1958, con la propia *Hércules*, 1957, como transición). *Peplum* es sencillamente una terminología popular francesa –decía– que se internacionalizó a partir de los años sesenta en *Cahiers du cinéma*. Claro está que, si Zack Snyder llama *peplum* a sus *300* y dice que se inspira con Miller, autor del *comic*, en otro *peplum* que tampoco lo es –*El león de Esparta* de Mathé–; o si Ridley Scott se lo aplica a su *Gladiator*, estamos ante el no tan extraño caso de la consagración de un nombre de difícil explicación filológica; y prácticamente un disfemismo.<sup>7</sup> Son estas películas, y la mayoría de las recientes –aunque no todas–, unas obras de claro diseño épico mayor. Son epopeyas. Pero ¿qué le vamos a hacer? Así las cosas, *peplum* se usa en casi todas partes sin distinguir entre épica, novela y drama; sin distinguir entre epopeya y épica menor; sin distinguir entre historia y neomitologismo. Es un hecho –y por tanto es, cuando menos, válido–<sup>8</sup> en portales como *Peplum, images de l'antiquité* (<<http://www.peplums.info>>), el fondo más abundante de información que conozco, un ejemplo claro de la interacción entre bibliografía, hemerografía y aracnografía. Aunque Fernando Lillo Redonet –apunto aquí su blog sobre cine y mundo clásico <<http://cineymundoclasico.blogspot.com>>– es la mejor y más fiable referencia de esa misma interacción en lengua española. A título de curiosidad, el blog *Peplum online* (<<http://www.peplumonline.blogspot.com>>) parece apoyar la visión que comparto con Larsen, en cuanto todas las películas que ofrece<sup>9</sup> para ver corresponden al criterio restrictivo de épica menor y son títulos posteriores a los años sesenta, la mayor parte neomitológicos. En cuanto a la posibilidad de ver las películas, muchas son localizables en la red. El problema es

<sup>5</sup> No hay que esperar que las películas sean fuente directa, sino objeto de comparación con lo que se aporta en clase. No son la Antigüedad, sino una recreación libre.

<sup>6</sup> En la actualidad la página se encuentra inactiva [fecha de consulta: 19/7/2012].

<sup>7</sup> Se complacen algunos críticos en mostrarse displicentes con los géneros y las especies que no satisfacen su concepto de buen cine. Los pocos que consiguen devenir creadores se vuelven más tolerantes.

<sup>8</sup> Dicen que un error aceptado universalmente se llama *verdad*.

<sup>9</sup> Desconozco la legalidad del blog en cuestión. Como tampoco sé si –igual que las drogas– la imagen se puede consumir pero no distribuir. Y si marcarlo en «favoritos» se considera tenencia ilícita. Por si acaso quede claro que sólo señalo que está ahí. Lo que no enlazo, es que no lo he encontrado completo en el momento de redactar el trabajo. Ver nota siguiente.

aclararse con lo que puede o debe hacerse al respecto. En las páginas que siguen, indico lugares donde he podido comprobar que están accesibles casi todas mis referencias filmográficas.<sup>10</sup>

### 3. Ética, estética, dialéctica

En el principio de mi carrera, cuando aún coqueteaba con dedicarme a la historia del cine –fui profesor asociado en el Departamento de Arte de la UB<sup>11</sup> entre 1974 y 1978–, seguí en varias ocasiones la norma de aproximación de Miquel Porter, según quien el estudio de películas debe hacerse ordenadamente siguiendo aspectos éticos, estéticos y dialécticos. Una especie de estructuralismo ternarista, muy discutible desde el punto de vista teórico, pero bastante claro didácticamente para un genio pragmático –y disperso, para qué negarlo– como el de aquel Miquel Porter, cuyo nombre, intuyo, poco dice ya a las generaciones actuales y mereciera mayor recuerdo. Bien, las intenciones del autor de cualquier clase de obra, sus objetivos, conforman un aspecto ético del proceso que conduce a obtener contestación. A influir sobre el receptor, sobre el público, y que éste otorgue su respuesta: su benevolencia, su entusiasmo, la aceptación o el rechazo de ciertas situaciones, el debate siempre. Hay obras que tienden a justificarse, otras a reconducir actitudes, etc. Valga como ejemplo la maravillosa película *The visitor*<sup>12</sup> (T. McCarthy 2008), a cuya salida hay que ser muy insensible para no estar a punto de comprarse un *djembe*. La autoría exige un análisis ético; y sus consecuencias, un análisis dialéctico. El estudio del producto en sí mismo sería un proceso estético.

### 4. Intensión y extensión

Bueno, el caso es que en el cine no es fácil, no es algo rutinario al menos, establecer la autoría, algo esencial para el *feedback* entre intenciones y respuestas a que me he referido. Se me ocurre que podríamos aplicar los conceptos de «intensión» y de «extensión». Por intensión, podríamos decir que la implicación de una parte en funciones diversas singulariza la autoría. Según esta idea resulta fácil aproximarse a la autoría de las obras primitivas. Méliès, por ejemplo, es éticamente transparente. Se divierte con sus inventos, le gusta divertir al público y le saca partido a su diversión. Su oficio es su beneficio. En su corto, *El tonel de las danaides* (1900), accesible en YouTube,<sup>13</sup> recrea la referencia mitológica a las hijas de Dánao, castigadas en el Tártaro a llenar un tonel sin fondo. Georges Méliès reduce a ocho las jóvenes y las transforma de aguadoras en ayudantes de un mago –él mismo–, que las hace desaparecer una tras otra en un tonel sin fondo. Ataviados los personajes con un vestuario que pueda evocar un «mundo antiguo», ese film primitivo ya muestra algunas de las servidumbres de producción que el incipiente género sufrirá ya para siempre: manipulación del mito según los efectos especiales que se quieran exhibir, reducción del número de personajes por cuestiones de producción o de formato –8 en vez de 50–, adición de personajes colaboradores o conductores –el mago–, atrezo y decorados según medios y género

<sup>10</sup> En la página <[http://blog.seniorennet.be/klassieke\\_oudheid\\_in\\_bioscoop/](http://blog.seniorennet.be/klassieke_oudheid_in_bioscoop/)>, que corresponde a *Klassieke Oudheid in de Bioscoop*, hay enlaces a fragmentos de casi todos los títulos más o menos útiles. A los profesores, les puede parecer interesante [fecha de consulta: 19/7/2012].

<sup>11</sup> Modalidad «certificación de servicios, sin remunerar», se intuye que de pronta reimplantación.

<sup>12</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=mGjjx3WMmSE>> [fecha de consulta: 19/7/2012].

<sup>13</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=AWvgRHei2Yc>> [fecha de consulta: 19/7/2012].

(aquí modestos porque se trata de comedia). Me vienen a la cabeza las cinco estupendas musas de la factoría Disney (1997, *Hércules*), y su excelente criterio de reducción (Calíope, Talía, Terpsícore, Melpómene, Clío), escogiendo las más claras y adaptables al coro –de *gospel*– que representan en la cinta: cantan, bailan, narran su leyenda, relatan momentos épicos, subrayan tensiones trágicas. Lo cierto es que la obra de Méliès marca el clasicismo cinematográfico griego y romano como un instrumento más de diversión. No hay historia, no hay catarsis, solo referencia. Al fin y al cabo es parodia de un tema clásico, no una versión del mito. Y la relación entre autor y público es plana y directa. Méliès entretiene y el público se deja entretenido. Esa será en la historia del cine una constante, que cuanto mejor se cumpla, menos importará el género y la fidelidad a la fuente. Las primeras huellas clásicas en el cine eran salpicaduras de la tradición popular: *Nerón envenenando esclavos* (1896) o *Cleopatra* (1899), las historias de mártires que le van bien a casi todas las variables cristianas más conservadoras, etc. El cine es un espectáculo e interesa el mundo clásico espectacular. Méliès representa la culminación de la caseta de feria. Algún mito sirve para mostrar trucos. Desapariciones, metamorfosis, fundidos... Es una constante que nunca cesa.

## 5. Pastrone, *La caída de Troya*<sup>14</sup>

Por el principio de extensión, la duración y la complejidad colectivizan la autoría. El mensaje se vehicula a través de una historia, con sus reglas narrativas y todo eso. Y el autor tiene unos objetivos al abordar su relato. En primera instancia, es el espectáculo, la sorpresa, la fascinación. Cuando Giovanni Pastrone aborda una versión del ciclo troyano, *La caída de Troya* (1910), ya está asociado a todo un grupo de trabajo para las diversas funciones de producción. No hay solo actores y un telón de fondo. La obra queda para la posteridad con el nombre asociado de Luigi Borgnetto, pero es Pastrone quien se presenta como responsable del punto de vista: se lo atribuye al propio Homero, con quien se identifica al cederle su imagen. Eso sí, no se plantea que lo que se canta, lo canta él y no Homero, aunque solo sea porque entre el rapto y la caída se va más de la mitad del metraje. Ya era un *fatum* homérico antes del invento del cine: la tradición popular tiende a mezclar las fuentes y a unificar los episodios de una historia, siempre que los hechos puedan ordenarse cronológicamente. Y Pastrone, aficionado a los estudios clásicos, no necesita demasiado rigor. Hesíodo, Homero, Ovidio, Virgilio, Higinio, Apolodoro... detalles sin importancia. Lo que quiere es fantasía. Así, el rapto sucede con la ayuda, mágica y directa, de Afrodita; y el viaje a Troya de los amantes se realiza en una carroza que vuela arrastrada por amorcillos. El mensaje parece aún poco contaminado y su autoría resulta bastante asumible. Pastrone sería aún un autor de su película. Y, además, un autor presumiblemente inocente, al menos tanto como cualquier editor de relatos mitológicos. Pero, si desde el mismísimo Homero, la sombra del nacionalismo flotaba ya sobre la epopeya, desde Virgilio cae como una losa sobre sus espaldas, aunque, gracias a los *epyllia*, y tal vez a Ovidio, los relatos menores salvaguardarían su tono romántico, por más que cada héroe acaba por representar el apogeo de un grupo nacional. Para Pastrone, el rapto era motivo suficiente y «per vindicarsi dell'affronto subito, i greci declarano la guerra a Troia» (7' 38''), tras una reunión con varios participantes en un palacio de neoclásicas columnas dóricas. La fórmula es sencilla pero eterna: alternancia de escenarios operísticos, un asalto a las murallas con mucha gente en movimiento y aparatos de guerra variados. Pronto, la

<sup>14</sup> La versión restaurada y acompañada al piano por Antonio Coppola se puede ver en <<http://www.youtube.com/watch?v=1srs5OqHKFw>> [fecha de consulta: 19/7/2012].

estratagema: el caballo, su entrada en la ciudad. Incluso se asume la versión de que hubo que derribar parte de la muralla para introducir el artefacto. La flota griega espera oculta –y eso permite ver una serie de naves–, el caballo descarga su destacamento infiltrado, los griegos entran y se forma una descomunal confusión, que pasa a ser tradicional en las películas troyanas, donde casi nadie se entera ya, a esas alturas, de qué está pasando allí, y solo interesa la grandeza de las escenas bélicas, la extinción de los vencidos y la destrucción de los decorados. Bueno, cabe reconocer que la película guarda una cierta pureza en cuanto se exhibe la forma por la forma. Pastrone realiza un manifiesto de intenciones. Algo así como «esto no es nada comparado con lo que voy a hacer en cuanto pase al siguiente nivel de producción».<sup>15</sup> Puede decirse que actuaba con cierta indiferencia ideológica bajo la idea romántica de que los clásicos están en nuestros orígenes, pero en los de todos y sin color. Nadie del público se iba a identificar con el genérico nombre de «griegos», ni con los troyanos.

## 6. Y *Cabiria*<sup>16</sup> (c. 1914)

Pero con el relato épico, irremediablemente acaba yendo algún estilo de mensaje nacionalista. *Cabiria*, con su perfección estética en la forma y en sus contenidos, asumía ya un nuevo objetivo: recordar a los espectadores la grandeza del Imperio Romano, que debiera haber devenido Italia, pero no lo hizo. Alcanzar la epopeya en el cine es el primer gran resultado que proporciona la tradición clásica. Y no sucede de forma gratuita. Porque la evolución desde *La caída de Troya* a *Cabiria*, es el paso del patrimonio universal al mensaje nacional. Con *La caída de Troya* se admira un pasado común, con *Cabiria* se exalta la gloria de Italia. Desde mediados del siglo XIX Italia había intentado controlar Etiopía, aunque solo fuera para mantener equidistancias con Francia y Gran Bretaña, que en el congreso de Berlín (1878) ya habían manifestado sus intenciones de invadir Túnez y Chipre. Lo de los italianos en África podría considerarse un esperpento, si no fuera por la inmensa tragedia de los pueblos africanos y la triste fortuna de los soldados de ambos bandos a disposición de gobiernos absurdos y generales desquiciados. En 1895, el general Baratieri ganó un par de efímeras batallas –Adua, Coatit–, pero en la primera década del nuevo siglo las fuerzas italianas estaban de nuevo replegadas en Eritrea, y flotaba en el aire una cierta sensación de fracaso en la fiebre colonial. Todo ello, sin contar con las tensiones territoriales en Trieste, Istria o Dalmacia, entre otras zonas, con el Imperio Austrohúngaro. Bueno, el lector ya sabe el resultado: la Gran Guerra. El desastre era predecible, pero las potencias solo estaban preocupadas por el establecimiento de influencias y protectorados. Invasiones, vaya. En un acuerdo italo-francés de 1902, se asignaban el derecho de instalarse en Tripolitania y en Marruecos respectivamente. El aperitivo se organizó en la guerra de Libia, que ocupó a Italia y el Imperio Otomano entre 1911 y 1912. Los militares aprovecharon para ensayar maquinaria de guerra. El primero de noviembre de 1911 un avión italiano lanzó la primera bomba aérea sobre el ejército turco y en territorio libio. El aparato propagandístico del estado –italiano– se volcó en hablar de riquezas en Libia<sup>17</sup> y resultó una premonición de los yacimientos de petróleo que siguen costando sangre universal.

<sup>15</sup> La carrera de varios autores se basa casi exclusivamente en experimentar con las posibilidades del medio. Actualmente, por ejemplo, James Cameron que va de *Terminator* a *Avatar*, pasando por *Titanic*, en busca del «más espectacular todavía».

<sup>16</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=gOWicOwtHa8>> [fecha de consulta: 19/7/2012].

<sup>17</sup> Recuerda los rumores sobre metales preciosos y perlas en las islas Británicas, que precedió a la invasión por parte de Julio César.

Total, que se asalta Trípoli y comienzan una alternancia de aciertos estratégicos y desvaríos incompetentes por parte de los generales italianos. Se llegó a hablar de unos cien mil soldados en las costas –apenas más allá– de Libia. Con cierto optimismo se declara la paz y en Lausanne se firma la creación de un protectorado italiano en Libia. Pues bien, en estas circunstancias –salvajemente resumidas–, Pastrone concibe la idea de producir *Cabiria*, la primera gran epopeya cinematográfica. De alguna manera, debió de sentirse un nuevo Virgilio dispuesto a seducir a los auditórios con grandezas patrias, con la fuerza de unos orígenes imperialistas que no pueden traicionarse. Pastrone buscó el apoyo de un intelectual como Gabriele D'Annunzio, un nacionalista radical, cuyo espíritu patriótico no le había impedido renunciar a su escaño como diputado y trasladarse a París para huir de sus acreedores en Italia. D'Annunzio, que acababa de seducir a Debussy para que musicara el libreto de *El martirio de San Sebastián* con cierto éxito, pero no menos cierto enfado de las autoridades eclesiásticas, aceptó bendecir una obra cinematográfica con su sello erudito a cambio de unos cincuenta mil francos de la época. Entre *travellings* novedosos y endecasílabos grandilocuentes, los italianos que vieran *Cabiria*, recuperarían el orgullo identificándose con el poder de Roma. En la obra, se dan claves precisas mediante la definición de caracteres de sus personajes. Escipión el Africano (junto a su amigo Lelio) es el caudillo: el Eneas, el Julio César, el Augusto. No se dan en la época figuras carismáticas de referencia directa, es el portador de la *auctoritas* nacional, de su *fides*, de su *imperium*. El patrício Fulvio Axila es su representante, su actor y ejecutor. Y curioso resulta el hecho de que Maciste, el fiel colaborador, es un esclavo –y a pesar de todo amigo– feliz con su amo. Y negro, no se olvide, en su primera aparición en pantalla. Aunque, al crearse sus propias películas –hoy dirían su *spin off*–, blanquea su tez milagrosamente y europeíza los gestos. Más importante aún para el mensaje colonialista es la figura de Masinisa que simboliza el aliado africano dispuesto a representar a Roma en unas tierras conquistadas. Podría ser la idealización –*se fosse vero, sarebbe ben trovato*– de aquel Menelik II, emperador de Etiopía, a quien no lograron convencer, pese a firmar tratados fantasmagóricos, que daban la independencia absoluta a unos y la autoridad colonial a los otros (según las versiones en una y otra lengua). El protectorado habría sido la *pax romana* que vuela sobre el Mediterráneo de *Cabiria* en forma de ninfas marinas, cuando el cónsul Marcelo y su flota garantizan la paz. La amistosa relación entre el ciudadano romano Fulvio Axila y su esclavo negro Maciste, serían Italia y África: uno manda con buen tono y el otro entiende la superioridad de su jefe, aunque podría desmontarle el esqueleto de un mandoble. Pastrone produjo su gran obra, pero no contó con que el estallido de la guerra se adelantara a su distribución. Para cuando *Cabiria* se estrenó, con cuatro años de retraso, solo quedaba el espectáculo y se conoció casi mejor en USA que en Europa. Pero tuvo un espectador de excepción: Benito Mussolini comprendió el mensaje y el metamensaje. Comprendió que la grandeza romana había que recuperarla; y que hacer una película era un sistema de influir en la opinión pública.

## 7. Escipión el Africano (1935)

Varias películas siguieron aquellos derroteros, incluso algunas epopeyas cristianas se habían adelantado con diversa fortuna:<sup>18</sup> *Cabiria*, de hecho, no generó solo el cine de romanos, sino –decía más arriba– la epopeya en líneas generales. Su primer efecto fue la

<sup>18</sup> Se tratan las diversas series en el capítulo correspondiente de mi citado *El cine de romanos*, pero no es objeto de estas páginas.

grandiosa *Intolerancia*<sup>19</sup> (1916, de Griffith), una parábola del tiempo con aspectos xenófobos que producen sonrojo. Algo más tarde, el cine alemán despliega también la vela nacionalista y se ocupa de ello Fritz Lang con su descomunal *Los Nibelungos*<sup>20</sup> (1925), cuya obra deja casi en el olvido la contemporánea *La Iliada*<sup>21</sup> de Manfred Noa (1924), con el tono universalista que Homero sigue logrando ante sus espectadores cinematográficos. Grecia, en la época, continúa siendo el sueño de poetas y aventureros, y no comenzará a reflexionar cinematográficamente sobre su pasado hasta las fiestas de Delfos de 1928, cuando se graba un *Prometeo* mudo, inventado ya el cine sonoro, que no se usa siquiera pocos años después (1931) en la primera versión de *Dafnis y Cloe*,<sup>22</sup> una fantasía lírica visual —que realizó Orestis Laskos. Habían de ser —he sugerido también líneas más arriba— Benito Mussolini, y el recalcitrante asunto de la vocación colonialista sobre África, los motores de la nueva epopeya italiana. Cabe recordar que Enrico Guazzoni se había adelantado a Pastrone en el estreno de su proyecto colosalista, *Quo vadis?*, que se estrenó en 1912 y alcanzó la difusión popular que la Gran Guerra había negado a *Cabiria*. Pero los ingredientes de Guazzoni, pintor y diseñador, apuntaban al espectáculo vía *eros* y *thanatos*. Ni siquiera hay que suponerle una importante presión de la Iglesia católica. Curiosamente, la respuesta vino de los intelectuales que vieron en los movimientos de masas del anfiteatro una imagen epifánica de las revoluciones por llegar. Y Eisenstein las tomó como modelo para la secuencia de las escaleras de Odesa en *El acorazado Potemkin*.<sup>23</sup> Una década después subía al poder Benito Mussolini, quien desde que vio *Cabiria* aspiraba a pasar a la historia con la *auctoritas* de Escipión y el físico de Maciste. Pero hete aquí que se encuentra con que la UCI (Unione Cinematografica Italiana) había ya iniciado la producción de *Nerón*, que llegaría a estrenarse en 1924. No viendo arreglo al problema, se limitó a controlar la producción que debía dirigir Georg Jacoby, con el concurso de Gabriele D'Annunzio Jr. Para ello, su hijo Vittorio Mussolini —político, cineasta, genocida—<sup>24</sup> completaría la tríada. Tal vez la película no iba a valer mucho, pero contaba con la solvencia de Jacoby y la imponente imagen de Emil Jannings para Nerón. Lo que hoy llamaríamos «políticamente correcto», a la medida fascista, supuso manipular el guión para que quedara claro que el déspota no era por ello mala persona, sino que sufría desequilibrios y además tenía malas influencias. Que un dictador no le va mal a un pueblo, vamos. Pero Nerón fue incomprendido y manipulado. En fin, la obra hubiera llegado a aburrir a las ovejas si les hubieran ofrecido una sesión. Fracasó, pero el fracaso no escarmentó al *Duce*, sino muy al contrario le convenció de que él tenía la idea buena: deberían haber hecho un *Escipión*. Mussolini se sentía creador del *Novum Imperium Romanum*, cuya expansión tendría que incluir por imperativo histórico la conquista de Abisinia. Dominaban ambos márgenes del Adriático, y África cerraría la expansión de su limitado *Mare Nostrum*. La Italia que tenía prevista Mussolini se extendería desde los Alpes hasta Libia. Desde el Tirreno al Egeo. La presión de los aliados dio al traste con la megalómana aventura. Pero, para entonces, ya

<sup>19</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=Mu1UOrKTrs8&feature=watch-now-button&wide=1>> [fecha de consulta: 19/7/2012].

<sup>20</sup> También localizable en YouTube, por fragmentos, aunque no sé si está completo en sus dos partes: <[http://www.youtube.com/results?search\\_query=Nibelungen+Lang&oq=Nibelungen+Lang&aq=f&aqi=&aql=&gs\\_sm=s&gs\\_upl=5321491550463101553474115112101616101234196810.4.21610](http://www.youtube.com/results?search_query=Nibelungen+Lang&oq=Nibelungen+Lang&aq=f&aqi=&aql=&gs_sm=s&gs_upl=5321491550463101553474115112101616101234196810.4.21610)> [fecha de consulta: 19/7/2012].

<sup>21</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=1Zp8-WkhcE&feature=related>> [fecha de consulta: 19/7/2012].

<sup>22</sup> Fragmento acompañado de música de Ravel en: <<http://www.youtube.com/watch?v=hKsWdx227hk>> [fecha de consulta: 19/7/2012].

<sup>23</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=jebW5-G2HTs>> [fecha de consulta: 19/7/2012].

<sup>24</sup> Había también coordinado la campaña del reciente bombardeo de tribus indefensas en Abisinia.

se había perpetrado el gran sueño de Mussolini: *Escipión el Africano*<sup>25</sup> (1937, de Carmine Gallone), que hundió por enésima vez la industria cinematográfica italiana. Lo que en *Cabiria* resultaba sugestivo, casi subliminal mensaje paralelo, en *Escipión* se mostraba didactismo y demagogia. Los personajes –actores excelentes pero sobreactuados– asumían su papel de modelos para la juventud. Escipión debía remediar a Mussolini en los gestos y el tono. Aníbal oscilaba entre lo monstruoso y lo grotesco,<sup>26</sup> violando el estilo épico grecorromano, que suele destacar las virtudes del enemigo, para aumentar el mérito del héroe. Al final de la II Guerra Mundial, con los reajustes territoriales, los desvaríos de Mussolini se desvanecieron con su propio fantasma. Pero los desastres cinematográficos habían permanecido. La patética epopeya de Gallone fracasó estrepitosamente y quedó para la posteridad como el *Mussolini Africanus*. Eso sí, mientras duró el régimen, se estuvo pasando en las escuelas, siempre la meta primera y el último bastión de los nacionalismos. *Aníbal* (1959, de Edgar G. Ulmer), en coproducción italo-germana, revisaba por primera vez la figura de un antagonista. Como epopeya, se resentía de la humildad de sus medios –nació en la era del *peplum*– y se hacía entender mejor en clave trágica. Su protagonista es un fantasma vacilante. No es tan burdo como el de *Escipión el Africano*, ni tan épico como el de *Cabiria*. Es un personaje de melodrama, operístico sin ópera. En el arranque, Aníbal le muestra su poderoso ejército a un personaje femenino y la envía a Roma para que hable de él. La relación amorosa no tiene futuro posible: Aníbal está casado –con su mujer y con Cartago– y ella, con Vesta y con Roma. Ella paga con la muerte y él con la derrota de un héroe que no cree en su destino. *La amada de Júpiter* planteaba una trama parecida,<sup>27</sup> pero en clave de comedia musical y con final feliz: ella puede pasar de Roma y él también. Pintan los elefantes de colores apastelados y se van a Cartago con el ejército en retirada, dejando en las murallas al sorprendido Fabio, que pensaba casarse con la chica, pero está dispuesto a cederla por salvar a la patria. El alucinante libreto estaba basado en la obra teatral *Road to Rome*, que Robert Emmet Sherwood, excombatiente de la I Guerra Mundial, había escrito a modo de sátira antibélica. Poco se vería en las escuelas, al menos por voluntad del estado, y no mucho en los cines. Es así que Aníbal se convierte –en serio y en broma– en un personaje antimilitarista. Pero ambas versiones fracasaron. Como tampoco tuvo gran éxito, ni gustó a los políticos, el *P. C. Escipión, llamado también el Africano* de Luigi Magni (1971), donde un Escipión cansado busca consejo en Júpiter Capitolino y este le contesta con sus problemas familiares –Marte es un pendenciero, Venus una furcia y la loba está ya vieja–; que se enfrenta a un senado que no quiere saber nada de glorias pasadas y le exige cuentas claras; a una mujer aburrida que le pide el divorcio; a un Catón que no quiere condenarle, pero sí hacerle bajar a ras de tierra donde todos tienen algo que ocultar; que se inculpa por fin ante la sospecha de que ha sido su hermano Lucio quien ha alargado las manos y, si ha sido así, él es cómplice por omisión; que se exilia con tal de que le dejen en paz. La II Guerra Mundial estaba ya lejos. A finales de los años cincuenta, con la caída de Stalin, ni el comunismo es ya una referencia, sino una competencia. Los demócrata-cristianos y los socialistas de centro se alían o alternan entre ellos por el

<sup>25</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=6jjZ9U-4nN4>> [fecha de consulta: 19/7/2012]. Sorprende la nota en YouTube: «Bellissimo filmone del 1937 che forse ha insegnato qualcosa a Cecil deMille». Respecto a la belleza, no conozco muchos adeptos a semejante bodrio. Le reconozco el encanto de lo viejo, de lo raro, de lo chusco, de lo cutre. En cuanto a Cecil B. DeMille, autor previo de una larga filmografía que incluía algunos años antes las sonoras *El signo de la Cruz* y *Cleopatra*, y llevaba dos décadas creando éxitos mudos, no creo que viera en el engolado *Escipión* de Gallone más que algún motivo de chanza.

<sup>26</sup> Los espectadores de la época lo comparaban con Bluto, eterno rival de *Popeye*.

<sup>27</sup> Es difícil no relacionar la obra de Emmet Sherwood con el guión del también americano M. Brauss para la obra de Ulmer y Bragaglia.

poder. En los primeros años setenta del siglo pasado corre un chiste: el emperador pide que saquen a los cristianos a la arena y que suelten los leones. Ante el asombro general, los cristianos se comen a los leones. El emperador avisa: «He dicho los *cristianos*, no los *demócrata-cristianos*». La referencia puede estar en presidentes como Amintore Fanfani o el malogrado Aldo Moro, pero el caso es que Italia ya no era el Imperio Romano. Y *Scipione detto...* transcurría precisamente en sus ruinas –no en resplandecientes reconstrucciones–, donde lo mejorcito de la escena italiana de todos los tiempos –Vittorio Gassman, Silvana Mangano, Marcello Mastroianni y un largo etcétera– bordaba la humanidad de sus personajes.

## 8. Cristianos y paganos

Al contrario que en literatura, en el cine la épica cristiana no suele conllevar un mensaje específico de los autores, un equipo de personalidades distintas y distantes. Hagamos un repaso a vista de pájaro. Sienkiewicz fue un autor de profundas convicciones políticas y actitud militante. Su novela *Quo vadis?*, no obstante saltó a la pantalla en manos italianas –algo se ha contado ya– y allí se recicla varias veces sin buscar más interés que el espectáculo morboso de orgías y cruelezas. Cuando alcanza su momento álgido, su mejor producción, en la obra de Mervyn LeRoy (1951), pretende emocionar con el melodrama que deviene tragedia para un colectivo. La Iglesia de Roma de Pío XII, como Mussolini casi tres décadas antes, no tuvo nunca muy claro si la fascinación<sup>28</sup> por la corte y la fuerza militar de Roma, o el rechazo de la tiranía –el emperador omnipoente– resultaban temas más peligrosos, que edificante el espanto ante los martirios. Sea un Julio César o un Nerón, un autócrata castigado en pantalla siempre ha resultado molesto para las mentalidades absolutistas. Sienkiewicz, en su novela, planteaba un paralelo entre los cristianos y el pueblo polaco del siglo XIX sometido y dividido bajo los tira y afloja de Austria, Alemania y Rusia: los ligios, de cuyo pueblo era rehén Ligia, y por extensión los cristianos, representaban a los polacos. Los romanos, a los rusos. En 2001, Jerzy Kawalerowicz se propuso recuperar el tono de la obra literaria original y restableció con claridad el paralelo entre los mártires cristianos y el pueblo de Polonia recientemente salido del régimen comunista. El resultado no sabría decir si es el que Kawalerowicz se propuso, pero a ojos no implicados lo que resulta estridente es la apología del papado de Juan Pablo II –más polaco y anticomunista que demócrata–, y la presentación, a modo de apoteosis, de una panorámica de la Roma de 2001 como ícono del cristianismo y de la libertad. Una identificación que solo los cristianos más fundamentalistas podrían aceptar y que no solía verse en el cine comercial desde hacía varias décadas.

*Fabiola* es otra cosa. Wiseman era sacerdote y realizó una importante carrera como difusor del cristianismo en Gran Bretaña. Cuando escribe su novela, ya es cardenal, y su objetivo no es imponer el catolicismo al estilo de las Iglesias española o italiana, sino convencer a los anglicanos de que su presencia como representante de Roma no era un contrapoder. Y de que los católicos pueden convivir y extenderse libremente en Inglaterra. La *Fabiola* (1916) de Guazzoni, el autor de un *Quo vadis?* ya comentado, no debió de distinguirse especialmente por ideas sectarias. Autor de una filmografía especializada en tópicos romanos o egipcios, adaptaciones literarias «de época», no parece implicarse tanto en lo dialéctico como en la corrección formal de su trabajo. No obstante, la novela estaba llamada a inspirar un magnífico melodrama en 1948, en

<sup>28</sup> El lema de la producción decía en sus primeros afiches: «This is the big one». Y seguía: «The splendor and savagery of the world's wickedest empire! Three hours of spectacle you'll remember for a lifetime».

manos de Alessandro Blasetti, un artesano capaz de convivir con el fascismo y ejecutar su mejor panfleto (*La corona de hierro*, 1935), reciclarlo, seguir trabajando y que se reconociera su influencia en los neorrealistas. Toda una personalidad, cuando menos, que cerró su carrera en 1969, dirigiendo *Simón Bolívar*. Por si su pasado pesara poco, Blasetti trabajó en *Fabiola*<sup>29</sup> bajo la golosa mirada de Pío XII, que alentó la producción e influyó para que se permitiera el rodaje en zonas arqueológicas e incluso para la utilización de materiales procedentes del Museo Vaticano. Parecía útil, desde luego, para la reevangelización de Europa tras la guerra, coincidiendo con la propaganda de autojustificación por sus ambiguas relaciones con el fascismo,<sup>30</sup> y con la publicidad anticomunista y de reafirmación en bastiones como Italia, España o Portugal. El protagonismo de distinguidos actores franceses –Michèle Morgan, Michel Simon, Henri Vidal– facilitó también su expansión en Francia. En el mundo anglosajón, desde el invento del sonoro, la cosa resultaba mucho más difícil, pero en territorio católico, allende mares y fronteras, las parroquias y las escuelas se hartaron de usar *Fabiola* en las catequesis, previos algunos cortes en la sugestiva imagen pagana de la bellísima Michèle Morgan y algún detalle demasiado atrevido, estética o socialmente. No obstante cierta morosidad, la película ofrece una excelente factura técnica, actuaciones memorables y un buen guión, si dejamos a un lado los martirios de Tarsicio o de Sebastián, tan cursis que, aunque no merecen tormento, tal vez sí, por lo menos, un capón. Es que la leyenda de Sebastián parece más flexible para la pintura que para el cine. Un pintor incluso como Derek Jarman, cineasta ocasional, intentó hacer el estudio psicológico de una conducta masoquista más panteísta que cristiana en *Sebastiane* (1978), un trabajo naturalista hablado en un voluntarioso latín vulgar,<sup>31</sup> que se veía en su tiempo con el respeto que suele concederse a las obras experimentales, pero que iba pegando bandazos entre el mensaje trascendente, la fotografía esteticista, y unos diálogos imposibles aunque no los hubieran dicho en latín. Y, a lo que íbamos, algo se escapa en *Fabiola* de las manos vaticanas, porque para quienes no estén ni en trance religioso ni enfadados por el descaro vaticano, el mensaje de Blasetti parece referirse a un cambio de época, y permite observar las circunstancias en que un modo de pensar, unas costumbres dejan paso a otras a medio camino entre la razón, la presión social y la fuerza del ejército. En Europa, habían pasado una guerra y entraban en postguerra. Los que ganan son los buenos y es deseable la concordia. El gladiador que se niega a matar, se adelanta de alguna manera al personaje de *Espartaco* (1952), que Riccardo Freda estaba a punto de rescatar para el imaginario épico.

En la pantalla luminosa, *Ben-Hur*, sobre la novela que escribió Lewis Wallace pensando en unas vidas paralelas –Jesucristo y Ben-Hur–, fue siempre poco más que una carrera<sup>32</sup> de cuadrigas. Y una batalla naval. Como espectáculo llegó al teatro, como espectáculo llegó al cine, y como espectáculo centra las dos más famosas epopeyas romanas a tal fin (1925, de Fred Niblo, y 1959, de William Wyler). Argumentalmente, –seguimos en el cine–, tiene algunos puntos débiles poco compatibles con el mensaje cristiano. En primer lugar, el paralelo no se establece entre cristianos y romanos, sino

<sup>29</sup> Hay una copia restaurada en <<http://es.gloria.tv/?media=137402>> [fecha de consulta: 19/7/2012]. La página en que se alberga no deja de ser una demostración de su uso proselitista.

<sup>30</sup> Sin entrar en el controvertido asunto del holocausto judío, recuerdo haber visto algún documental con Pío XII asperjando armamento pesado a golpe de hisopo. Y no hay que olvidar la figura de Franco –en mil NO-DOS– pasando bajo palio. Los chistes callejeros de la época decían que no parecía nada extraño, porque el dictador «era la hostia».

<sup>31</sup> Al parecer como respuesta al académico inglés de su contemporánea *Yo, Claudio*.

<sup>32</sup> Versión de 1959 en <<http://www.cinetux.org/2011/04/ver-pelicula-ben-hur-online-gratis-1959.html>> [fecha de consulta: 19/7/2012]. Versión de 1925 se encuentra buscando en el índice de <<http://www.reparamosconecta2.com>> [fecha de consulta: 19/7/2012].

entre judíos y romanos –los norteamericanos, claro– condenados a entenderse. Judea será romana o no será. Que Israel poco tiene que hacer sin EUA, por si no queda claro, gane quien gane una carrera. El mensaje es político. Por otra parte, las películas presentan una amistad tan intensa como falta de historia, que deviene odio bruscamente. Luego, el escaso interés que Ben-Hur –ni Mesala– muestra por el género femenino acaba por sugerir una probablemente absurda trama oculta,<sup>33</sup> que justifique primero la violenta reacción de Mesala y después el espíritu de venganza de Ben Hur, cuando ya su posición social y política ha superado el estatus de su verdugo y tiene capacidad de mover hilos para reivindicar la injusticia y para encontrar a su familia. Total, que Jesucristo solo sirve para invertir la peripecia de Ben-Hur, curar la lepra a la madre y a la hermana, y de paso esforzarse en el último milagro por mantener el espectáculo de luz y sonido con un tonante cataclismo en el Calvario. Un *deus ex machina* que modifica la dirección de la trama hacia el bien, tal que Aristóteles dice que gusta a los espectadores. Porque –alguien tiene que decirlo–, en ambos *Ben-Hur*, si el público supiera la aburridísima secuencia cristiana que le espera tras desaparecer Mesala de escena, raro es que quedara alguien en el patio de butacas. Porque los designios divinos que convierten a un judío en romano y al romano en cristiano para que la evangelización alcance al mundo todo –el que le interesa al autor– es un motor literario de Lewis Wallace que se funde en pantalla. Los productores americanos –judíos– sí sabían qué estaban haciendo: Epopeyas sin patria, religiones sin fe. La carrera es tan buena que se identifica en el recuerdo con una película entera. Un año después de la versión maestra, se estrenó *Éxodo*, sobre la creación del estado de Israel, cuyos protagonistas, previamente mártires del nazismo, eran autorizados por la comunidad internacional a iniciar la invasión de Palestina.

Poco puedo decir respecto a las implicaciones dialécticas del cuarto trayecto de la épica cristiana, *Los últimos días de Pompeya*. Con habilidad para el relato de aventura y las historias macabras al gusto romántico, el político E. Bulwer Lytton acertó con su novela a dejar un legado que probablemente le sorprendería si levantara la cabeza. Con la religión como excusa para acotar un espacio sombrío, estableció sus coordenadas entre las religiones místicas y el transparente –para los cristianos– cristianismo. Si bien, el atractivo de su obra escrita se basa sobre todo en la profusión de descripciones arqueológicas, no obstante, en su paso al cine, los guionistas prefirieron apoyarse en una lineal simplificación de la intriga; y también destacar la trama gladiatoria con algunas escenas de juegos y carreras. *Los últimos días de Pompeya* (Carmine Gallone 1926) alcanzó cierta celebridad, en Italia sobre todo. Intentó mantener el tono de *Cabiria*, pero sencillamente supuso el fin de la épica muda italiana en compañía del ya citado *Quo vadis?* de Jacoby. La versión de Marcel L'Herbier y Paolo Moffa (1949) se acercaba más al tono de su modelo precedente, *Fabiola* y la de 1959, de Mario Bonnard, se atenía ya a las reglas del *peplum* cincuentero. En cualquier caso, se trata de la obra que más versiones cinematográficas ha sufrido, pero también la que menos éxito relativo obtuvo. Una paradoja que se colma con el hecho de que la más ambiciosa de las producciones, la versión americana de 1935, de Schoedsack (autor de *King Kong*) ni siquiera toma de la novela apenas más que el nombre. Tampoco obtuvo respuesta del público. Hipótesis: aún no han conseguido lograr una erupción del Vesubio lo suficientemente espectacular, y la bondad de los cristianos resulta menos divertida que las intrigas del muy malvado Arbaces, sacerdote de Isis. Una versión que alcance verismo telúrico con un Arbaces bien resuelto sería un éxito de taquilla.

<sup>33</sup>Una supuesta relación homosexual, sobre la que bromeaban, al parecer, Wyler (director), Boyd (Mesala) y Heston (Ben-Hur).

Al paso del tiempo, la entrada de las series cristianas en la TV –*Quo vadis?* (1985, de Franco Rossi), *Los últimos días de Pompeya* (1984, de Peter R. Hunt) , *Anno Domini* (1985, de Stuart Cooper), con referencias aquí a *Los hechos de los Apóstoles*, atribuido a Lucas de Antioquía, constatan la tendencia: en las novelas cristiano-románticas hay buenos melodramas, que se pueden narrar apoyándose en el interés de las tramas y de los personajes, de las costumbres de las épocas pasadas. Existe una cierta estética del mundo clásico, y el cristianismo ha sido uno de sus más hábiles usufructuarios según los intereses de cada momento. Pero la Iglesia vaticana, a partir de Juan Pablo II, prefiere montar sus propios espectáculos mediáticos y cada viaje del papa y su «papamóvil», o un congreso eucarístico, son auténticos *munera*, que además financian las arcas públicas de allá por donde pasan, y congrega más gente frente a un televisor de la que vería un *Quo vadis?* en un año. Sin necesidad de arriesgarse a que Popea sea más sensual que Ligia, o a que los espectadores aprendan que los tiranos pueden ser derrocados, incluso cuando no sean los cristianos los que se hacen con el poder. Finalmente, muy pocas veces –si las hay– un equipo autoral –director, guionista, productores– han emprendido una epopeya cristiana con la menor intención de que su mensaje sea que hay que adoptar el cristianismo o atenerse a su fe. Una intención que ni siquiera puede aplicarse a las vidas de Jesucristo enfocadas como epopeya (*Rey de reyes, La historia más grande jamás contada*). La evangelización ha quedado siempre para las pequeñas tragedias populares, que siguen la *vía crucis*<sup>34</sup> que inició el *Christus* de Antamoro en 1916. Mel Gibson abordó el tema en clave épica en *La pasión de Jesucristo* (2004), pero lo que consumó es una exhibición sadomasoquista que roza la casquería, para complacencia de sectores extremistas.

## 9. Asuntos griegos

El ultranacionalismo estadounidense del senador McCarthy acabó en los años cincuenta con la carrera de una buena serie de profesionales. Unos se negaron a colaborar con el Comité de Actividades Antiamericanas –a delatar sospechosos de ideología comunista–, y pasaron a una lista negra que los excluía de la contratación laboral. Otros colaboraron y entraron en decadencia ética y casi siempre también creativa. De unos y otros, parte acabó trabajando en Europa. El director y guionista Robert Rossen no superó la persecución del comité. Cedió, delató, se hundió profesionalmente, aunque dos de sus mejores obras (*El buscavidas*, 1961, y *Lilith*, 1964) son posteriores a su decadencia moral. Su participación en *Alejandro Magno*<sup>35</sup> (1955), en competencia con la *Helena de Troya* (1955) de Robert Wise, le permitió tratar sobre las neurosis que rodean o sustentan el poder. En la película de Rossen –él mismo escribió el guión–, incide en las relaciones entre Alejandro con su padre, una competición que lleva a la obsesión por superarlo y viene marcada por un acusado complejo de Edipo.<sup>36</sup> Resalta en la obra la nostalgia hacia las figuras de ídolos caídos –el propio Filipo y también Darío de Persia–, de cuya grandeza se alimenta el Gran Alejandro; y, además, la pérdida de amigos y la soledad que conlleva el poder. *Alejandro* había sido el mascarón de proa de la década española del cine americano, que generó cintas de notable interés, la última de ellas precisamente *La caída del Imperio*

<sup>34</sup> El profesor Otón trata el asunto en su artículo monográfico, publicado en *El cine de romanos*, de referencia.

<sup>35</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=Mc2Ip7fSbiU>> [fecha de consulta: 19/7/2012].

<sup>36</sup> En todas las versiones se resalta la belleza de Olimpia, y se escogen actrices de extrema sensualidad: Danielle Darrieux (1957), Angelina Jolie (2004).

*Romano*, que se identificó con la caída del cine de romanos. Una gran película, por cierto. Hablaremos más adelante. *Alejandro*, retomemos el hilo, estuvo sujeta a importantes limitaciones presupuestarias y sufrió amplios cortes, en contra de la voluntad de su director, que lastraron seriamente los resultados. Rossen había optado por una visión intimista y algún escepticismo sobre los motivos que impulsan a los héroes. Y fue un fracaso comercial. Ni los intelectuales estaban dispuestos a perdonarle su falta de autoridad ética, ni los espectadores, que –como la casa productora– esperaban un *blockbuster*, lo entendieron. ¿Y de nacionalismo, qué? La coproducción fue hispano-estadounidense. Ambos países podían estar fascinados por el mundo clásico, pero sobre todo eran anticomunistas y cristianos obsesivos. El mundo estaba dividido en dos partes: el este, –Stalin, Mao– y el oeste. El bien y el mal. Y así se representaba en el cine y en los tebeos<sup>37</sup> (aquí aún no se llamaban *comic*). De modo que era bienvenido cualquier héroe dispuesto a extender fronteras sobre Asia. La España de Franco, por su parte, siempre fue dada a las historias ejemplares y Plutarco es uno de los autores que gozaba de la bendición del estado nacionalcatólico. No creo que hubiera nada más, excepto la operación de propaganda que suponía para el régimen colaborar con Hollywood. Mientras se planificaba, realizaba y exhibía *Alejandro* –los años cincuenta– los griegos estaban muy ocupados en restablecerse de un siglo de convulsiones. Por si fuera poco su esfuerzo por librarse de aquella Turquía, que fue Roma Oriental en otras épocas, habían sufrido invasiones italianas, germanas y búlgaras durante la guerra. Después, la presión de Inglaterra y de Rusia. Por fin, las salidas y entradas de su parasitaria monarquía y las repúblicas abortadas. Por aceptar una vez más a su recalcitrante rey –así lo quería Churchill y no pudo o no quiso evitarlo Stalin–, se beneficiaron del Plan Marshall. Y por ceder sus bases a EUA, entraron en la OTAN. La población, tras las víctimas de la guerra, de la inanición, del exilio, estaba literalmente exhausta. En fin, que el *Alejandro* de Rossen, con la imagen bajo peluca rubia y la shakespeariana voz de Richard Burton no se divulgó en Grecia hasta 2007, en su versión DVD. No creo tampoco que *Helena de Troya* o *Ulises* tuvieran un gran recorrido. Aquella se esmeraba en ser un melodrama histórico en la línea de una Cleopatra. *Ulises* le abría la puerta al *peplum*, a punto de nacer con Hércules como héroe de cabecera.

Mientras *Alejandro* se estrenaba por el mundo, o apenas un par de años antes, se estrenaba también en Grecia el período hegemónico de la Unión Nacional Radical del no menos macedonio Konstantinos Karamanlis, que se encontró con una Grecia en la OTAN, desde 1952, y un Chipre independiente por obra y gracia de su socio británico, pese a que la población era griega en su 80%. Con Chipre gobernada por el arzobispo Makarios a disposición de Gran Bretaña y sus bases entregadas a EUA, Karamanlis intenta convertir a Grecia en una nación moderna y en 1961 pasan a formar parte también del Mercado Común Europeo. Entre 1961 y 1963 se dirime la lucha de poder entre Karamanlis y el binomio Venizelos/Papandreu, que obtienen el apoyo de Pablo de Grecia. Karamanlis habría de regresar once años después para restablecer la democracia y la república, tras el último bandazo del país<sup>38</sup> bajo la dictadura que se llamó de los «coroneles» (1967-1973). Pues bien, en aquellos gobiernos de Karamanlis, Venizelos y Papandreu, la Grecia contemporánea comienza a recuperar su cultura. Y también el cine, modestamente pero con impulso suficiente como para seguir su dinámica hasta los años que albergarán las primeras tragedias cinematográficas de G. Tzavellas, de M.

<sup>37</sup> En la España de mediados los cincuenta, el héroe español Diego Valor (con un portugués de lugarteniente) se enfrentaba a un poco sutil emperador del mal llamado Mekong, de color verde y con rasgos mongolo-diabólicos, en un mundo dividido en dos partes en constante lucha.

<sup>38</sup> Hasta su quiebra práctica en 2011.

Cacoyannis o de Ted Zarpas. A la tragedia griega había de seguirla la comedia (Dyscolos, 1965, de Dimis Dadiras o *Si todas las mujeres del mundo...* 1967, de Nestor Matzas, una *Lisístrata*). Para entonces Grecia ya había conseguido su epopeya: *Los 300 espartanos* de Rudolph Maté, que en España se distribuyó como *El león de Esparta*. Rudolph Maté –un buen realizador de género, entre los emigrados a EUA–, regresa en 1962 a Europa, donde había llevado entre los años veinte y los treinta una prestigiosa carrera de director de fotografía, y participa en la producción y hasta en el guión de su proyecto sobre la batalla de las Termópilas. Se rodó en Peracora, en el Peloponeso, sobre el golfo de Corinto. En su primera parte trata las negociaciones y las diferencias de criterio entre las ciudades estado de la liga griega y el acuerdo a que se llegó entre atenienses y espartanos. Se añade una escueta historia de amor imprescindible para recalcar el sacrificio de los personajes. La segunda mitad describe la batalla. El héroe estaba a cargo de un correcto actor, el americano Richard Egan,<sup>39</sup> de desdibujada personalidad, como su sucesor en *300*, Gerald Butler. Maté le había ofrecido al gobierno griego la oportunidad de recordar a los ciudadanos su identidad nacional, justo cuando se estaba recuperando o, como en la Italia de *Cabiria*, se creaba algo nuevo. *El león de Esparta* obtuvo el beneplácito y se le cedieron tropas de infantería para las escenas de combate, según el modelo español en las producciones de Samuel Bronston.<sup>40</sup> Y la idea queda clara. En un breve prefacio, una voz anuncia que con el relato se vuelve la vista atrás hacia las acciones heroicas que salvaron Grecia y permitieron su pervivencia. Por lo demás, la descripción –muy didáctica<sup>41</sup>– de la batalla de las Termópilas, sus antecedentes y circunstancias se basaba en la tradición, sin grandes aportaciones estéticas, ni esfuerzos historicistas. Era un relato de héroes que se sacrifican por su patria. Algo que viene muy bien a los estados de vez en cuando, que casi nunca es rechazado por los creadores de imágenes y que produce resultados éticos y dialécticos muy variados. La propuesta de colaborar en la película debió de venirle al gobierno como caída del cielo, si es que no fue iniciativa suya, porque *El león de Esparta* debió de ser una de las bazas de Venizelos para reivindicar su Grecia clásica, un ingenuo canto nacionalista, pisoteados como estaban por tios y troyanos. O por turcos, chipriotas, británicos y americanos. Grecia sola no estaba preparada técnica ni económicamente para abordar la epopeya cinematográfica, pero una, aunque modesta y marcada como *peplum*, le fue de perlas. Por mediocre que se vea el resultado a ojos modernos,<sup>42</sup> *El león de Esparta* cayó bien entre los aficionados al cine de barrio. Incluso se pueden encontrar por internet anécdotas de espectadores que se declaran impactados por su primera visión de la película, no solo en el cine –apenas los mayores de cincuenta y pico pueden haberla visto así–, sino en sus pases ocasionales de TV, donde no ocupa nunca *prime time*, como las superproducciones americanas, sino la modorra de la hora sexta o las madrugadas en vela.

<sup>39</sup> Richard Egan había sido en 1960 el rey Asuero en *Esther y el rey* de Raoul Walsh. Si –como algunos aventuran con cierta alegría– Asuero corresponde al nombre bíblico de Jerjes I, Richard Egan sería la imagen cinematográfica de Leónidas y la de su enemigo proverbial (David Farrar en 1962 y Rodrigo Santoro en 2007).

<sup>40</sup> O el mussoliniano de *Escipión*, que contó con tropas italianas para representar el ejército romano; y abisinias para los cartagineses. Y parece que hubo heridos por el entusiasmo que pusieron unos y otros (creo recordar que sobre todo heridos africanos).

<sup>41</sup> Los diálogos sufren una cierta carga de información, como sucede muchas veces en el cine histórico, sea para situar al público o para compensar las escenas que no se ruedan por falta de medios. Es un equivalente a la peripecia explicada por el coro en la tragedia griega.

<sup>42</sup> No hace tanto, tras una revisión reciente, mi joven amigo Pau Cimarras me dijo que aquello era una plasta y le solté un buen chorreo por no tener en cuenta las circunstancias a que me he referido más arriba. Una actitud algo didactista por mi parte. Tics del oficio.

Un par de ejemplares de tan belicosa especie debieron de ser Frank Miller y Zack Snyder. El primero creó, en 1998, uno de los *comics* más reconocidos de la historia del género y, ciertamente, es una auténtica obra de arte en su concepción estética, desde la presentación en páginas anchas y viñetas grandes de compleja composición y color, hasta la capacidad impresiva de su relato. Durante un par de años, ganó todos los premios habidos y por haber. Y bien ganados. Otra cosa es que la violencia radical de sus tesis, la simplificación de la trama y la agresividad del conjunto puedan exigir un lector maduro. Si, usando del manido lugar común de Woody Allen, escuchar música de Wagner produce ganas de invadir Polonia, leer el *comic* de Miller induce a los preadolescentes a salir a la calle a ofrecer su vida por alguna patria –y un dios ampare a los demás, cuando alguien quiere sacrificarse por su patria–, mientras se puedan llevar a muchos otros por delante. Claro que los *comics* de Miller, todos, están pensados para adultos. Zack Snyder, cuya obra busca siempre la expresividad de las imágenes en los avances técnicos, se encargó de darle forma en la pantalla y logró en 2007 con *300* un éxito notable. Entre la obra inspiradora de Maté y el binomio Miller/Snyder median un par de diferencias esenciales, a parte del tiempo y los medios de producción. Maté creó un cine de entretenimiento, que intentaba volver la vista atrás, hacia los orígenes de Grecia, hacia los orígenes de Europa. También es la década esencial para la creación de la comunidad europea. Lo más que podía sugerir a sus espectadores con su tono didactista *naïf* es que abrieran las enciclopedias, que agradecieran a sus ancestros los sacrificios, que miraran hacia el futuro y aportaran su granito de arena. Incluso los persas y Darío eran tratados con respeto al enemigo. Miller se entrega a su creatividad en una época de tensiones entre EUA y Asia. Los conflictos desde el propio Kennedy hasta Reagan con Vietnam, de Reagan hasta hoy con Irán, y el desagradable asunto de la toma de rehenes, influyen en el estado de ánimo de los lectores que sienten que tienen enemigos que combatir. Miller convierte a sus espartanos en superhombres invencibles, que solo caen a distancia bajo nubes de flechas. A los persas en máquinas sin alma, y a Jerjes en monstruo de diseño, mezcla de modelo de Gaultier y malvado de consola. En el caso de Snyder hay que concretar las influencias en el lamentable asunto de las guerras con Irak a cargo de los dos funestos Bush, padre e hijo, que condenaron a todas las películas de trama bélica de dos décadas a ser interpretadas en clave iraquí. La obra de Snyder es sangrienta y neurótica, pero de una creatividad estética innegable. Su montaje espasmódico, los cambios de velocidad de la imagen, los sonidos hiperrealistas, la salpicadura roja constante, marcan un estilo próximo al *comic* original que es lo que pretende. Es un acto de amor entre el cine y los tebeos, ambos en situación de extremo esfuerzo creativo. Ahora bien, los que aún sentimos horror por haber visto a los diputados del PP español aplaudir en pie enfervorecidos por ganar la votación con que España entraba en una guerra prepotente, estúpida e injustificada –como todas–, porque su acomplejado caudillo quería «jugar en primera división», esos nunca podremos dejar de sentir un escalofrío pensando qué podría pasar si a sus señorías les da por ver *300*. Las otras dos epopeyas griegas del nuevo siglo son en realidad pesadillas pacifistas. Una romántica –*Troya*–, otra lisérgica: *Alejandro*. La referencia iraquí del *Alejandro* de Oliver Stone redundó sobre su trilogía vietnamita (*Platoon*, *Nacido el 4 de julio*, *Cielo y tierra*, 1986-1993) o *Salvador* (1986). Petersen había formulado su antibelicismo humanista dos décadas antes de su *Troya* (2004), en su película *El submarino* (1981). Y en ambos casos cabe citar los antecedentes para reconocer que, por muy comercial que sea el estilo de estas epopeyas, por elementalmente que formulen sus paráboles, las figuras de los héroes intentan de nuevo ser universales. Se les puede admirar su sombra legendaria, pero no son ejemplos a imitar. Los Alejadros de Rossen o de Stone, ambos, buscan la sombra de Aquiles, cierto es. Pero el Aquiles de Petersen no es un héroe

cuyos pasos seguir: es un guerrero famoso que, cuando decide aspirar a la gloria en una gran guerra, ya ha mostrado su espíritu aventurero y su exhibicionismo achulado. Luego las decepciones le llevan a sentirse cansado de su propia heroicidad, cuando tiene que responder de sus consecuencias ante Príamo. En última instancia sigue su destino y se mete voluntariamente allá donde sabe que va a morir. El Alejandro de Stone, por su parte está psicológicamente cercano al de Rossen. Simplemente Stone dispuso de los medios que no consiguió su antecesor y pudo lucirse en sus batallas –sintetizadas, eso sí, como le vino en gana–, crear ciudades fabulosas, mostrar armas y tácticas. Pudo desarrollar el espectáculo, aspecto que vale para las tres epopeyas griegas modernas: los medios aquí forman parte del mensaje. Al paso del tiempo, no solo ha mejorado la técnica, sino también los datos históricos y arqueológicos que toman como referencia. Lo que significa que se reflejan ropas, arquitectura, utillajes, armas con la fidelidad –o la fantasía– que quieren. De forma realista, o a pinceladas impresionistas. Con sus aciertos y desaciertos, pero con recursos a su alcance. Son autores –con los guionistas y el equipo de producción– de su obra, pero no pueden –ni quieren– saltar al pasado olvidando el presente. No cabe duda, por fin, de que Stone o Petersen tendrían Irak en su cabeza, porque establecer relaciones es irremediable, y más aún en tiempos de guerra.

## 10. Roma y el poder

*Espartaco* (1960, de Stanley Kubrick) le seguía los pasos al *Ben-Hur* de Wyler, pero tenía más que ver con *Senderos de gloria* (1957) –un infame consejo de guerra durante la I Mundial–, también del autor de *2001*. Si Wyler y su tropa se sorprendieron –*vox populi*– de la lluvia de premios Oscar que les cayó encima, a Kirk Douglas –productor y *auctor* de *Espartaco*– no le pilló desprevenido el relativamente poco caso que le hicieron a su espléndida película. De entrada, Douglas había escogido como fuente la novela de Howard Fast, decididamente comunista para los republicanos en su país; después, rompió la línea Maginot del macartismo contratando al *blacklisted* guionista Dalton Trumbo y sin seudónimos. Douglas se tomó la obra como algo muy personal. Tarifó primero con Anthony Mann, un gran relator de épica «del oeste», que demostró luego un magnífico pulso en la dirección de *La caída del Imperio Romano* (1966). Tampoco se llevó muy bien al parecer con Kubrick, a quien había rescatado de las manos de Marlon Brando, cuando éste decidió que no fotografiaba bien su atormentada gestualidad de Actors Studio y decidió dirigir él mismo *El rostro impenetrable*. Si Douglas se equivocó y habría salido un *Espartaco* mejor con Mann o con un Kubrick más libre, no lo sé. Pero es evidente que su obra contiene uno de los mensajes más lúcidos de la historia del cine de romanos (junto precisamente con *La caída...*, con *Scipione detto anche l'Africano*, y puede que con *Golfus de Roma*). *Espartaco* no fue concebida seguramente como parodia de McCarthy, para ello hubiera bastado una obra menos ambiciosa. Un *thriller* político tal vez, aunque, bien pensado, habría tenido más problemas aún con la censura. Pero se trataba de un *blockbuster* de gran presupuesto, que iba a contar además con el mejor reparto que una película ha tenido nunca en sus caracteres de apoyo. Y las *majors* no juegan con su dinero. No obstante, es difícil separar el Craso –Laurence Olivier, nada menos– obsesivo e implacable que no distingue entre sus ansias de poder y la grandeza nacional, de la figura del senador americano, y parece que en su honor fue diseñada la escena en que su *alter ego* romano intenta seducir al esclavo Antonino (Tony Curtis), aludiéndose así al secreto que más celosamente McCarthy guardaba dentro de su armario. Una sencilla

metáfora en que el poeta Antonino representa a los intelectuales, que huyen de las insidias del político y se unen a la rebelión. En la Roma de Espartaco, aunque un senador intrigue y reprema las libertades sociales, nada puede hacer contra el espíritu libertario. Craso no consigue que se delate al caudillo rebelde, como nada logró McCarthy con su persecución, salvo crear rencillas insalvables durante décadas entre los ciudadanos. Supone aquél que ha destruido a su adversario, pero nunca podrá sentirse satisfecho ni tener motivos para acabar la búsqueda. Desde la cruz, el líder puede ver a su hijo libre. *Espartaco* es una epopeya, desde luego, pero la epopeya de una nación, epopeya de personas, no de estados ni de patrias. Douglas ya había expuesto su opinión sobre el patriotismo por boca de su oficial defensor en el infame juicio de *Senderos de gloria*, a que me he referido antes. En una escena, el general, presidente –el actor Adolphe Menjou, colaborador voluntario con McCarthy– del consejo de guerra que se ha organizado para ejecutar a algún infeliz como excusa para levantar la moral de las tropas, habla sobre la grandeza de la patria. Douglas –su personaje– le contesta con la célebre frase atribuida a Samuel Johnson: «La patria es el último refugio de los miserables».<sup>43</sup> Para cuando se estrenó el *Espartaco* de Kubrick, la novela de Fast había hecho ya buena carrera, el gladiador era el héroe histórico favorito de la revolución rusa y Khachaturian había estrenado su espectacular ballet. Y también un italiano –Riccardo Freda–, veterano especialista en cine histórico, autor de *Teodora, emperatriz de Bizancio*, había ya realizado su versión, condenada a pena de minorías, como casi todo el cine europeo. Contemporánea de *Quo vadis* o *La túnica sagrada*, se salía claramente de la estela de *Fabiola* o de *Los últimos días de Pompeya*. Su *Espartaco* –Massimo Girotti– era más intelectual que el que compuso Douglas. Tenía algunas conversaciones de tono social y político con Craso, incluso la posibilidad de desposar a la hija de éste. Freda se permitía el lujo de ofrecer una evolución romántica en que el gladiador, renunciaba al poder personal por la libertad colectiva. Ninguna recompensa le llevaba a la traición a su clase. Reconocido por su mujer entre las bajas de la última batalla, no se conforma ella con saber que lleva un hijo libre entre sus brazos, sino que toma la espada del cadáver y apunta al cielo. Seguirá luchando, porque la libertad aún no ha llegado. La miniserie de TV de 2004 respetaba la novela y desarrollaba el tema con seriedad. La serie *Espartaco sangre y arena* (2009 y sigue) se apunta a la búsqueda de un nuevo tipo de espectadores. El título sería más transparente si se llamara «E. carne, sangre y arena». Nada nuevo bajo el sol. Ya la versión de Ridolfi (1913) de *Los últimos días de Pompeya* mostraba en su principio algunos tímidos desnudos, Cecil B. DeMille insinuó lo que pudo en varias de sus obras históricas (los famosos baños en leche de burra de Cleopatra o de Popea, según convenga). Hasta la Cleopatra de Mankiewicz lucía un pulcro desnudo en algún momento de la versión completa. Pero bueno, son formas de buscar respuesta. Parece broma, pero esta serie ha superado todos los límites creando una segunda parte, un Espartaco sin Espartaco, por la gravísima enfermedad del actor, que falleció finalmente y hubo que sustituirlo, claro. El espectáculo debe seguir.

Las mejores películas de romanos son películas de personajes. Con mayor o menor espectáculo, pero de personajes. Pudo tener la culpa Shakespeare en su *Julio César* o en su *Marco Antonio y Cleopatra*; y solo marginalmente en *Coriolano* o *Tito Andrónico*. El vitriólico George Bernard Shaw aportó un contrapeso con su *Marco Antonio y Cleopatra*, por el lado político; y con *Androcles y el león* en la vertiente cristiana. Desde

<sup>43</sup> No se atreve a tanto Robert Redford en el guión de su excelente *La conspiración* (2011), sobre un argumento comparable. Cuando repaso esta nota, diciembre de 2011, en EUA se disponen a perpetrar otro de esos juicios militares contra el soldado Bradley Manning por la filtración de datos en el caso Wikileaks. Pena de muerte o cadena perpetua son opciones probables. Me gustaría ser irónico, pero siento nauseas.

un principio, el objetivo de los cineastas es convertir en imágenes una Roma siempre vista por los novelistas cristianos o por Shakespeare, con la ayuda de Plutarco y/o de Suetonio; esporádicamente de Flavio Josefo. Nunca de Tácito o de Livio, sin resúmenes o manuales de historia interpuestos. Con la frustrada *Yo, Claudio* de Alexander Korda y la *Cleopatra* de DeMille (1934) se incorporan las novelas históricas como fuente de las obras y corresponde, más o menos, a las épocas en que la figura de los guionistas queda bien definida; y son ellos, con los asesores históricos y los directores artísticos los responsables del verismo de los datos. Luego los directores y productores escogen su verdad o encargan una nueva. Pero no siempre bastan los caracteres para atraer al público. Las dos grandes *Cleopatra* (1934, de DeMille, y 1963, de Mankiewicz) son dos declaraciones de principios. La primera es el espectáculo desinhibido: la reina que surge de la alfombra convertida en una entrada en escena de revista; el encuentro de Tarso, en una noche loca; y la nave, en un cabaré. No creo que pueda concebirse una desvergüenza más divertida que los casi cerca de quince minutos –en una película de apenas dos horas–, durante los que Cleopatra recibe a Marco Antonio, le ofrece un coro de muchachas que le obsequian ostras –con perlas incluidas–, le provoca con diálogos y jugueteos propios de Mae West, le emborracha, y hace cerrar tupidos cortinajes para guardar su intimidad, mientras un fastuoso *travelling back* descubre el espacio de los remeros, que empiezan a bogar al ritmo del *hortator*, cuyos sones se incorporan a la orquesta que ha iniciado majestuosa el final de la secuencia. En el patio de butacas, se vivía la crisis del año 1929. En la versión de 1963, Julio César era un político curtido, que veía en Cleopatra el paso a la monarquía, un mal paso que ya sabemos a dónde condujo. Con un aspecto que recordaba tardíamente al general Eisenhower, pero con acento y modales decididamente británicos, Rex Harrison iniciaba su película como vencedor de una batalla, Filipo, y seguía a Pompeyo hasta Egipto. Allí, guerrero, se dejaba descansar sobre el regazo de la reina, cuando ya había restablecido el poder de Roma. Era conquistador, amante, mentor, en la línea de lo marcado por Bernard Shaw, que ya había dejado su huella en *César y Cleopatra* (1945, de Gabriel Pascal), la versión oficial de la obra. Si volvemos a 1963, Cleopatra va a Roma y la comedia evoluciona a drama y deviene bruscamente tragedia. De vuelta a Egipto, la llegada de Marco Antonio reinicia una nueva tragedia. La película no conectó con el público. No es una epopeya nacional, es una doble tragedia cuyo motor es el equilibrio entre los intereses nacionales y las pasiones humanas. Los ambientes de guerra civil no se relacionan fácilmente con algún escenario concreto de la época, y la Roma imperialista, que siempre acaba por recordar a EE.UU., es aquí la culpable de que la pobre Cleopatra no encuentre el imperial marido que necesita. Augusto, para acabar de arreglarlo, es el único protagonista americano: Roddy McDowell, frente a los británicos Rex Harrison y Richard Burton. Era demasiado pronto para reflejar Corea o Vietnam, apenas había escenarios bélicos y la batalla naval, por más que espectacular y resuelta didácticamente, no llegó a fascinar a un público cansado. Mankiewicz, magnífico narrador de sus propios y espléndidos guiones, hizo lo que pudo y es realmente una gran película. Pero Cleopatra no es la protagonista de una epopeya. Egipto empieza sometido y sometido acaba. Ella mantiene su poder personal, el que César le concedió y se suicida con tono shakespeariano cuando lo pierde. César no es aquí tampoco el héroe de una epopeya, ni Marco Antonio. Uno y otro ocupan ese lugar en la serie de TV *Roma*,<sup>44</sup> demasiado reciente para comentarla en el tono de estas páginas. En todo caso, Augusto, pero es un antagonista. Muchas variables para conseguir algún tipo de identificación entre el público, y mucho menos identificaciones nacionales. En fin, que si la tragedia

<sup>44</sup> Donde Cleopatra no queda precisamente bien. Y hay que reconocer que a los romanos nunca les pareció un personaje simpático.

erótico-festiva al estilo de la Cleopatra de Theda Bara (1917) o la de Claudette Colbert (1934) pudieron entretener al público, la aproximación neorromántica de Mankiewicz, que interesa más que agrada a los cinéfilos, no acaba de cuajar, aunque es una de esas obras que cada vez que se repone merece mayor respeto de los críticos. Justo el que no le tuvieron cuando se estrenó. Curiosamente, su versión televisiva (2009) cae en las mismas complicaciones y resulta igualmente farragosa, sin el atisbo del genio ni del rigor escénico de Mankiewicz.

El cine de Anthony Mann era más introspectivo, menos verbal, que el de Mankiewicz. Y ciertamente, los diálogos de *La caída del Imperio Romano*, interesantes como son, ceden al paso de los silencios y lentes transiciones entre escenas espectaculares: el despliegue de tropas provinciales al principio –supuestamente a la entrada de Viena–, una espectacular persecución comparable a una carrera en el circo, batallas, Cómodo y el tigre, el combate final entre protagonista y antagonista. Y sobre todo la toma del poder por Cómodo subiendo en carro hasta el Capitolio. Pero, en dos momentos clave, la obra de Mann contenía sendos discursos, que constituyen, ambos, unos breves modelos retóricos impecables. El de Marco Aurelio, al principio del *film*, donde habla de la pluralidad de pueblos que conforman la Roma del momento; y el del pedagogo en el senado –por esta vez, no circular sino en bancos enfrentados–, sobre la conveniencia de extender la ciudadanía a todas las provincias. *La caída...* estaba basada en las tesis de la homónima obra de Gibbon, sobre la influencia de los problemas económicos, las desigualdades sociales y las fluctuaciones de poder en la decadencia y declive del imperio. Pero es difícil verla sin pensar que era la década clave en el desarrollo de la Comunidad Económica Europea. En realidad, sintetiza en Marco Aurelio y Cómodo una serie de problemas que se extendieron bastante más tiempo, pero la cuestión queda también bastante clara. *La caída...* fracasó como casi todas las superproducciones que apelan a la inteligencia. Con *Cleopatra*, comparte el honor de revalorizarse cada vez que se exhibe nuevamente. En 2000, Ridley Scott –un gran autor por otra parte– encontró la fórmula en *Gladiator*, una *Caída...* sin reflexiones políticas, un *Quo vadis?* sin religión específica, un *Ben-Hur* sin judíos (y lo que es peor, sin carrera); un *munus* con caracteres tan digitales como sus imágenes, con batallas y juegos gladiatorios. Un centón sin alma, pero con un cuerpo excelentemente diseñado. Unos diálogos vacíos, como vacío queda su recuerdo después de pasárselo uno bastante bien, por pesadita que resulte. Y triunfó, porque el triunfo es vender entradas (y DVDs). Cuando repaso estas líneas por última vez –diciembre del 2011–, no veo ningún Marco Aurelio<sup>45</sup> en Viena (mejor estaría en Bruselas), pero sí una comunidad europea vacilante, una economía en manos de los mercaderes fenicios practicando la usura internacional, unos políticos corruptos e incompetentes... y ningún pedagogo que les eche un buen discurso.

Sin batallas ni espectáculos, *Yo Claudio* (1978, de Herbert Wise) había antes diseñado la epopeya familiar, cuando las batallas se emitían –las auténticas– por TV. Tres décadas después, seguirá *Roma*, por un camino intermedio: los entresijos del poder, los conflictos de alcoba, las cabezas cercenadas. Y todo en primerísimo plano. Pero eso es otra historia, sugería más arriba, que no explicará este cronista. *Yo, Claudio* representa la mejor aproximación a una saga romana. La producción británica garantiza un punto de vista objetivo, más preocupado por la fidelidad a la novela que por la grandeza romana. Pero Gran Bretaña también es un imperio y meditan sobre el auge y la crisis de Roma en los años en que se está liquidando su otrora extenso colonialismo, cuando se está produciendo la crisis industrial, y los sindicatos están a punto de vérselas

<sup>45</sup> Pero sí algún que otro Cómodo.

con la Sra. Thatcher a la caída del laborismo. No hay carreras, no hay batallas navales. Esas las ven por TV desde las Malvinas. Las conquistas y las derrotas, las bajas, las ganancias y las ruinas, todo es peripecia en conversaciones privadas, a cuyo detalle el espectador deberá estar atento para imaginar en qué va a devenir el imperio. Y el espectáculo está en observar si tal vez a Augusto o a Claudio les hubiera gustado restablecer la república, aunque sean las intrigas de Livia y de Agripina, lo que en definitiva marca el devenir de las cosas. O en pensar cómo es posible que tanto inepto llegue al poder<sup>46</sup> y vaya rigiendo los destinos de la historia. *Yo, Claudio* es seguramente, más que una novela como su inspiración, la antiepopeya por excelencia, con cretinos que conducen una nación a la ruina, en vez de héroes que la llevasen a la gloria. Como la realidad misma.

No se ha acabado el proceso, la nueva epopeya quiere ser *peplum*. Quedar en la aventura individualista. Con diversión, con espectáculo sorprendente, pero sin mensaje. Por ahí van las últimas producciones, de hecho todo lo mencionado posterior a 2000. Pero no va a ser posible, porque la realidad es la que es y siempre aflora. Veremos qué pasa con la nueva épica, que ya deja ver su flamante plumero: el *nacionalismo provincial* (de provincias romanas), donde Roma es invasora y el sentimiento nacional exige rechazar su huella o, al menos, independizarse. Hubo antecedentes: *Los cántabros* (1981); *Chelmsford 123*, que en broma dice cosas serias; *Druidas* (2001), de Dorffmann. Y han seguido en tropel: *La última legión* (Doug Lefler, 2007), *Centurión* (EUA, 2010, de Neil Marshall), *The Eagle* (2011, de Kevin McDonald); *Hispania, la leyenda* (2010-2011, A3); y hablan los medios de *Galaicus* (2012?).

## 11. Conclusión

No he pretendido mostrar un estudio riguroso. Solo reflexionar sobre las relaciones entre un género cinematográfico –la epopeya romana, que trata también de griegos– y la compleja realidad, cuyas circunstancias refleja, cuyos antecedentes recuerda y cuyas consecuencias avisa. Confesé ya en la conferencia que no veía forma de cerrar en suave fundido a negro. Ciérrese, pues, en corte.

### *Curriculum*

Pedro L. Cano Alonso es doctor en Filología Clásica por la Universitat de Barcelona (1973). Profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona desde 1968, es en la actualidad profesor emérito. Ha trabajado en sintaxis y semántica del latín y en el campo de la elegía latina. Su atención más habitual es para la tradición de la historia, la literatura y la cultura del mundo clásico en la cinematografía y en la televisión y también la retórica y poética clásicas en la preceptiva de escrituras para el cine y la televisión. Desde mediados de los años setenta se ha venido dedicando también a la didáctica de la lengua latina y desde los noventa ha trabajado en el diseño y la publicación de materiales en internet para la investigación, la enseñanza y la divulgación de la cultura clásica. Dirigió en internet el portal dinámico *Aula de Latín*, que incluía en su formato la revista electrónica *Methodos*, y una página sobre cine y tradición clásica.

<sup>46</sup> José A. Labordeta, en sus *Memorias de un beduino en el Congreso de los Diputados* –cito de memoria– se sorprende de que en sus años de diputado viera a muchas personas competentes desaparecer de la escena –parece ser que sin asesinatos de estado–, y a tantos incompetentes subir hasta niveles impensables.

