AGAMENÓN SIEMPRE LLAMA DOS VECES. ANTIGÜEDAD, CINE Y *REMAKE*

Borja Antela-Bernárdez[1]

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

El objetivo del siguiente estudio es el de analizar la reformulación de aspectos de la historia y de los relatos de la Antigüedad griega en el cine, a partir del análisis de ciertos ejemplos planteados en tanto que reversiones o *remakes*. Para ello, se ha dividido el análisis en cuatro grandes grupos, como serían las películas *remake* de inspiración en temática histórica, mitológica, trágica y, por último, referencias clásicas.

PALABRAS CLAVE

Antigüedad griega, Remake, Cine, Péplum, Tradición clásica, Tragedia griega, Odiseo.

El título de esta investigación requiere cierta explicación. Hace ya unos cuantos años, un compañero, estudiante de clásicas, llamó mi atención sobre lo que para él era un remake rarísimo del *Agamenón* de Sófocles, protagonizado por Jack Nicholson. Mi sorpresa fue mayúscula cuando vi que lo que él llamaba el *Agamenón* no era otra cosa que *El cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson *dir.*, 1981). Efectivamente, tras la historia negra de la película, aparece de forma simple un argumento bien conocido: la gestación del asesinato del marido, propietario de un reino que en este caso se reduce a un bar de carretera de dudosa rentabilidad por parte de su esposa y el amante de ésta.

Podríamos discutir hasta qué punto podemos considerar *El cartero…* como una auténtica versión, bastante libre, de la obra de Sófocles, y ello nos llevaría a definir también con detalle el término *Remake*. No obstante, es innegable la intensa influencia de los modelos, las historias y los episodios de la Antigüedad en los procesos creativos, de todo tipo, que occidente ha ido desarrollando desde la caída del imperio romano.

[1] Borja.Antela@uab.cat

Pese a la distancia, el legado clásico está muy vigente, y si bien el cine ha construido ciertamente por medio del cine histórico un imaginario colectivo en relación con el mundo antiguo[2], la dependencia de la gran pantalla con los antiguos va más allá. A lo largo de esta comunicación pretendemos revisar los modos en que el cine ha empleado el legado del mundo antiguo, aunque evitando el cine histórico. Por medio de las versiones encontraremos un uso múltiple y a menudo bien diferente del original grecolatino, de historias, relatos, narraciones u obras que han adquirido el valor de clásicos. Es probable que en este valor de clásicos de la cultura humana, los temas antiguos puedan ser revisados constantemente, adquiriendo en cada época y en cada versión un valor propio, específico, diferente del original y del resto de las versiones, pero manteniendo al mismo tiempo una parte del sentido universal que encierran. Asimismo, los clásicos tratan cuestiones fundamentales de la experiencia humana (como el viaje, el autoconocimiento, la traición, la venganza, el amor, la muerte o el sino) que superan el entendimiento de las épocas o las modas, y adquieren un valor casi eterno. Quizás a ello hacía referencia Aristóteles, en cierto modo, en su diferenciación entre historia y poesía, considerando la poesía más universal y la historia más encadenada a lo concreto[3].

1. Electra Era La Moto

Sin embargo, vale la pena tener en cuenta que si bien los trabajos sobre tradición clásica y la búsqueda de los elementos de influencia o relectura de los clásicos han tenido y tienen un vasto alcance en relación con el estudio de la Antigüedad y de las Humanidades, lo cierto es que, pese a los esfuerzos de la intensa postmodernidad, con sus a menudo atractivas relecturas de los temas clásicos, no toda similitud entre una producción moderna y algún relato de los antiguos puede ser definitivamente asociado, y resulta necesario establecer de forma firme una serie de filtros que garanticen que la interconexión entre relectura moderna o remake y el tema antiguo es, en realidad, un hecho y no una mera suposición o el resultado de un forzado ejercicio intelectual. Un buen ejemplo de estas peligrosas similitudes, con resultado dudoso, es el que se podría observar, por ejemplo, en el caso de una película como *Electra glide in blue* (James William Guercio *dir.*, 1973). Efectivamente, esta película sirve como advertencia

[2] Para una perspectiva general del cine histórico sobre Grecia y Roma resulta indispensable el clásico de J. Solomon, *El mundo antiguo en el cine*, Madrid, 2002, esp. p. 54-115.
[3] Arist. *Poet.* 3, 7.

metodológica para trabajos como el que aquí presentamos. En este sentido, nos encontramos en la primera escena de este film una escena de supuesto suicidio, con incierta responsabilidad, de un hombre mayor en una bañera. La mención directa de Electra podría hacer pensar al buscador de concomitancias con el mundo antiguo en un posible Agamenón, muerto durante el baño. Asimismo, el protagonismo de un joven motorista, y la aparición en las primeras escenas de una amante de mayor edad para éste podría de nuevo llevar a pensar en Egisto o Clitemnestra. No obstante, la película no parece tener más coincidencias con el ciclo trágico de Esquilo, puesto que la supuesta Electra no es otra que la marca de la moto del protagonista.

En este sentido, cabe decir que el objetivo del presente estudio es el de señalar aquellas producciones cinematográficas que, por su temática, pueden considerarse de manera efectiva versiones y miradas revisadas desde la modernidad de episodios históricos, y en ocasiones mítico-trágicos, del mundo griego antiguo. No obstante, no ha sido nuestro ánimo desarrollar aquí una lista exhaustiva de producciones cinematográficas que podríamos considerar versiones de la antigüedad. Igualmente, debemos advertir de los peligros de buscar la antigüedad forzosamente en el cine: efectivamente, muchísimas películas contienen escenas que podríamos considerar relacionadas con la antigüedad, pero que no por ello pretenden de manera efectiva retomar en su totalidad un relato del mundo griego antiguo. Finalmente, trataremos igualmente de señalar algunas tendencias o líneas genéricas en el marco de las cuales se han desarrollado las versiones cinematográficas modernas de los relatos antiguos.

En este sentido, a partir de nuestra observación (y selección) de las películas que el cine ha ido produciendo en términos de remake de la Antigüedad griega, consideramos posible la clasificación en diferentes temáticas, como serían las de temáticas históricas, temáticas trágicas, temáticas mitológicas y, por último, menciones al mundo antiguo de carácter más amplio, vago o general, y por tanto, también más difuso.

2. Remakes Sobre Temáticas Históricas

Resulta curiosa la dependencia que el cine histórico ha tenido siempre sobre ciertos temas de la historia griega. En este sentido, los remakes cinematográficos sobre episodios de la historia griega no se diferencian mucho de las propuestas del cine

histórico, centrándose especialmente en ciertos episodios muy concretos, caracterizados por el enfrentamiento entre Oriente y Occidente. Así, si la historia griega antigua ha sido llevada a la pantalla mayormente a través del relato de la Guerra de Troya[4], las Guerras Médicas[5] y la campaña de Alejandro Magno[6], los remakes han ido en buena medida en la misma dirección. En este sentido, excluyendo el ciclo troyano, que quedará más vinculado a la relectura de temáticas de tipo trágico, los remakes sobre la historia griega antigua se han centrado, con insistencia, en tres grandes episodios, como serían la batalla de las Termópilas, la Anábasis de Jenofonte y las campañas de Alejandro.

En relación con el motivo temático de las Termópilas, mucho se ha escrito ya, y no vale la pena retomar aquí la muy manida reflexión sobre el valor universal del sacrificio espartano liderado por Leónidas, que difícilmente alguien ha podido reflejar mejor que Kavafis[7]. De algún modo, la historia de las Termópilas es una especie de símbolo universal sobre la resistencia, el sacrificio y el desafío de las obligaciones, leído siempre en tono épico y bélico. Así aparece, por ejemplo, en una producción de cine bélico del año 1978 titulada *Go tell the Spartans* (Ted Post *dir.*, 1978), que por medio

---

[4] Muchos han sido los trabajos dedicados a la imagen del ciclo troyano en el cine. Buenos ejemplos de las aproximaciones académicas al tema son los estudios de J. L. Bellón, *Comentarios a la película Troya*, *Laberinto*, Noviembre 2004, p. 76-81; A. Prieto, *Troya sin Homero: Troya (2004)*, *Studia Historica. Historia Antigua*, 23, 2005, p. 23-37; O. LaPeña, *El ideal de la belleza y la nostalgia del pasado*, *Iberia*, 9, 2006, p. 171-177, así como la monografía fundamental de M. Winkler, *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Malden, 2007.

[5] Por medio de películas como *El león de Esparta* (Rudolph Maté *dir.,* 1962), *La batalla de Maratón* (Jacques Tourneur & Mario Bava *dir.*, 1959), la famosa *300* (Zack Snyder *dir.* 2006) y su infame secuela *300: El origen de un imperio* (Noam Murro *dir.*, 2014), sobre la cual he dado ya mi opinión por escrito con anterioridad: B. Antela-Bernárdez, *300. L'origen d'un imperi. Crítica histórica*, *Elprincipat*: http://www.elprincipat.cat/300-lorigen-dun-imperi-critica-historica. Por otra parte, resulta interesante recoger aquí la apreciación de A. J. Fernández García, [Reseña] Lillo Redonet, F., *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, *Minerva*, 12, 1998, p. 202 n. 2, resulta notable la manera en que la Antigüedad clásica griega ha sido articulada en el cine alrededor de la idea de unidad, ya sea en el conflicto contra el enemigo externo, como en Troya o las Guerras Médicas, ya sea en su intención expansionista, como sucedería con la campaña de Alejandro. Por otra parte, sobre *300* resultan interesantes las reflexiones de J. L. Bellón, *300. Los de Miller-Snyder y los de Herodoto*, *Laberinto*, 24, 2007, p. 99-102 y D. Carmona y H. Martens, *300. Apuntes sobre la adaptación al cine de la novela gráfica de Miller*, *Thamyris*, n. s. 2, 2011, p. 23-48. Por último, sobre los espartanos en general en la pantalla, vid. C. Fornis, *Espartanos en la pantalla (grande y chica)*, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (eds.), *La Historia Antigua a través del cine: Arqueología, Cine y Tradición Clásica*, Barcelona, 2013, p. 109-120.

[6] Sobre Alejandro en el cine, *vid*. B. Antela-Bernárdez y A. Prieto, *Alejandro Magno en el cine*, en M. J. Castillo (ed.), *Imagines. La Antigüedad en las artes escénicas y visuales*, Logroño, 2008, p. 263-282; C. Zaragozà, *Las mujeres de Alejandro en el cine*, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (eds.), *La Historia Antigua… op. cit.*, p. 133-154.

[7] Τιμή σ' εκείνους όπου στην ζωή των / ώρισαν και φυλάγουν Θερμοπύλες. / Ποτέ από το χρέος μη κινούντες·/ δίκαιοι κ' ίσιοι σ' όλες των τες πράξεις, / αλλά με λύπη κιόλας κ' ευσπλαχνία· / γενναίοι οσάκις είναι πλούσιοι, κι όταν / είναι πτωχοί, πάλ' εις μικρόν γενναίοι, / πάλι συντρέχοντες όσο μπορούνε·/ πάντοτε την αλήθεια ομιλούντες, / πλην χωρίς μίσος για τους ψευδομένους.
Και περισσότερη τιμή τούς πρέπει / όταν προβλέπουν (και πολλοί προβλέπουν) / πως ο Εφιάλτης θα φανεί στο τέλος, / κ' οι Μήδοι επί τέλους θα διαβούνε.

de la cita de la primera línea del epigrama que recordaba a los caídos en el mismo paso (recogida por Simónides), permite transgredir los límites de la mímesis al convertir a unos soldados americanos en la frontera con Vietnam en los resistentes y esforzados héroes, sacrificados como frontera de la barbarie, en este caso personalizada ya no en los ejércitos de Jerjes, sino en los comunistas del Vietcong. Incluso una especie de arco de madera recoge en la película la inscripción: « Etranger, dites aux Spartans que nous demeurons ici par obeissance a leur lois ».

La resistencia, sin embargo, es sustituida por una fuga interminable en las relecturas sobre la *Anábasis* de Jenofonte. De todas las posibles, la más lograda, o al menos la menos evidente, es la recogida por el clásico del cine bélico *Objetivo Birmania* (Raoul Walsh *dir.*, 1945), en la que un cuerpo de paracaidistas americanos, enviados más allá de las líneas enemigas en los preliminares de la invasión de Birmania durante la II Guerra Mundial, deben posteriormente retirarse sin remedio, siendo perseguidos sin descanso por los enemigos, de nuevo ese bárbaro de oriente, en este caso las tropas japonesas. Si bien no existe a lo largo de la cinta ninguna referencia explícita a la Grecia antigua, lo cierto es que el carácter de relectura histórica parece evidente durante el visionado de la película, mostrando además las habilidades de ese genio que fue su director, Raoul Walsh.

Mucho más evidente, aunque igualmente original en el contexto se muestra la película *The Warriors* (Walter Hill *dir.*, 1979), donde de nuevo se representa la Anábasis a partir de un mundo contemporáneo y urbano en el que una especie de rey, llamado para el caso Ciro (Cyrus), reúne a las bandas de la ciudad, y es asesinado. La banda de los guerreros, los *Warriors* del título, se verá obligada a una huida trepidante hasta poder llegar a su propio territorio. La alegoría de la obra de Jenofonte es clara, y la película, que ha sobrevivido bastante bien al paso del tiempo, se convierte en una buena metáfora del clásico original sin tener que sacrificar en el camino interés o entretenimiento.

En una línea muy similar a la de la Anábasis han ido también las relecturas sobre la epopeya de Alejandro Magno en Asia. De hecho, Alejandro, como es bien sabido, se ha convertido en un icono cultural del mundo occidental cuya presencia en la cultura popular es tan frecuente, con innumerables ejemplos[8], que la mención de todos los casos

[8] No hace falta remontarse a las tradiciones medievales o modernas sobre Alejandro, a la presencia de éste en la literatura universal, desde *El Quijote* de Cervantes al comic *Watchmen* de Alan Moore, para

en que aparece mencionado en el cine excedería el espacio de este trabajo. No obstante, si vamos más allá del personaje y nos quedamos con lo que podríamos llamar la *historia* de Alejandro, seguramente podremos encuadrar mucho mejor las dos películas en las que el legado universal, de *exempla*[9], de la vida del macedonio ha sido desarrollado con magníficos resultados desde el punto de vista cinematográfico. Efectivamente, tanto *El hombre que pudo reinar* (John Huston *dir.*, 1975) como el *Alejandro Magno* (Theo Angelopoulos *dir.*, 1980) suponen una relectura genial de la historia antigua de Alejandro. Ambas aúnan, además del general aplauso de la crítica, una aproximación fiel, pese a la distancia, a los avatares generales más recurridos de la vida del joven rey macedonio, si bien difieren claramente en las expectativas: mientras una pretende hacer reflexionar, como Huston solía, sobre el valor de la aventura en relación con las posibilidades de introspección y de ayuda para encarar enigmas internos del hombre, la otra, también al puro estilo de Angelopoulos, contrasta mito, realidad y remake en la revisión de un personaje que invita a repensar también la misma Grecia contemporánea, así como ciertos procesos históricos del s. XX con crítica melancolía.

3. REMAKES SOBRE TEMÁTICA TRÁGICA

Frente a la historia antigua de Grecia, los remakes sobre temáticas trágicas del mundo antiguo beben intensamente de los modelos básicos del cine en general, como es el teatro, y en definitiva, de la ineludible deuda del drama con el corpus de textos trágicos griegos. A éstos, sin embargo, se habría sumado la tradición shakespeariana, tan intensa en el ámbito anglosajón, como veremos más adelante.

Desde un punto general, y de nuevo sin ánimo de exhaustividad, podríamos citar un buen número de películas tras cuya trama subyace, de forma más o menos clara, algún dilema trágico antiguo. Tal es el caso, por ejemplo, de películas como *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett *dir.*, 1946), basada en una genial narración breve de M. Cain con el claro trasfondo del Agamenón de Sofocles, donde una Clitemnestra magnífica y moderna, muy a la americana de los años 40, como es Lana Turner, somete

---

señalar este hecho bien conocido. El recurso al personaje de Alejandro en los medios modernos es increíblemente frecuente. Un buen ejemplo de ello, por exagerado, lo proporciona la película de animación *TMNT* (Kevin Munroe *dir.*, 2007), donde las famosas Tortugas Ninja se enfrentan a un oscuro personaje que no es otro que el joven conquistador macedonio, devenido inmortal y testigo de las edades de la Humanidad.

[9] Una buena definición de este concepto aparece, por ejemplo, en J. Roisman, *The legacy of Alexander in Ancient Philosophy*, en J. Roisman (ed.), *Brill's Companion to Alexander the Great*, Leiden, 2003, p. 325.

a su encanto al buscavidas de James Garfield en la procura de despojar al marido de ella, un griego para más señas, de su negocio/propiedad, clara alegoría del reino de Micenas, con la tragedia esperando siempre, como la muerte, en el quicio de la puerta. El ciclo micénico, sin embargo, no fue en modo alguno abandonado, como demuestra la filmación, poco después, de *Mourning becomes Electra* (Dudley Nichols *dir.*, 1947), y unos años después, con mayores libertades y pretensiones, el magistral experimento *Notes for an African Orestes* (Pier Paolo Pasolini *dir.*, 1970), aunque la pieza central sigue siendo esa historia alrededor del bar de Niklos, su mujer y su amante, como demuestra la revisión de la historia de Cain en 1981 (*El cartero siempre llama dos veces*, Bob Rafelson *dir.*, 1981) con Jack Nicholson y Jessica Lange encarnando a una pareja más tórrida que la de los 40, que fue una vez más delicia del público.

Aparte del ciclo de Esquilo, el otro gran ciclo trágico reversionado por el cine ha sido el de Edipo[10]. En primer lugar, sin embargo, cabe advertir que el peso del personaje en la cultura contemporánea, está absolutamente marcado por el uso que de Edipo hiciera Freud, hasta el punto que en alguna ocasión la revisitación del hijo de Layo no tiene ya la connotación otorgada por Sófocles, sino la obtenida en la carga simbólico-semántica del padre del Psicoanálisis. Entre las versiones de esta historia inmortal no podemos mencionar como primer intento de relectura cinematográfica otro ejemplo que no sea el de la obra maestra en mayúsculas de Pasolini, *Edipo, el hijo de la fortuna* (Pier Paolo Pasolini *dir.*, 1967), ejemplo fundamental de lo que en otro lugar he dado en llamar péplum de autor o *antipéplum*[11], designando así el movimiento o corriente que a lo largo de los 60, y coincidiendo con la degeneración del *péplum*, intentó, por medio de revisiones de grandes directores con una fuerte personalidad, como Pasolini[12] o Fellini[13], retomar obras y temáticas de la Antigüedad para llevarlas a la pantalla con un sello de autor inconfundible, que alejaba estas producciones de las *grandes* películas, de enormes presupuestos, del cine de romanos de los 50, caduco después de *Cleopatra* (Joseph von Mankiewiz *dir.*, 1963), y de las *pequeñas* películas, de bajísimo

---

[10] Si bien aquí nos hemos centrado esencialmente, con intención de ilustrar sin exhaustividad, en los remakes sobre el *Edipo Rey*, lo cierto es que el resto del ciclo edípico también ha recibido atención, como demuestra por ejemplo el sugerente trabajo de A. Prieto, *Dictadura o democracia: Antígona*, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (eds.), *La Historia Antigua a través del cine*, Barcelona, 2013, p. 15-44.

[11] Sobre este concepto, *vid*. B. Antela-Bernárdez, *Nouvelle Péplum? Nuevas corrientes en el cine sobre la Antigüedad*, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (eds.), *La Historia Antigua… op. cit*., p.157.

[12] La imprenta de Pasolini en este proceso es enorme. Sus obras *Medea*, *Edipo* o la *Orestíada Africana* demuestran el intenso vínculo de su mirada sobre el cine y el mundo antiguo.

[13] El *Satiricón* (Federico Fellini *dir.*, 1969) es de nuevo una magnífica relectura, muy personal, de un texto antiguo.

presupuesto, del *Spaggheti Péplum*[14]. En una línea parecida a la de Pasolini, en tanto que relectura-reutilización del texto y del argumento de Sófocles, cambiando al protagonista a un contexto moderno, encontramos en 1996 la también sobresaliente *Edipo Alcalde* (Jorge Alí Triana *dir.*, 1996), donde la Tebas beocia está sustituida por una comunidad colombiana. El resultado vuelve a ser, sin embargo, el mismo que en los casos anteriores de los remakes trágicos, al poder percibir el espectador la atemporalidad del problema trágico planteado, y pese a los cambios propuestos en cada ejemplo concreto, la aceptación por el espectador de la inexorable sucesión del drama hacia donde todos sabemos que conduce, encendiendo con ello las reflexiones internas y los fantasmas del alma humana. Por último, a una distancia más que prudencial, debemos añadir a las anteriores lo que podríamos llamar, en palabras del su autor, el *Edipo Moderno*, un episodio de los tres que componen la obra coral *Historias de Nueva York* (Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen *dirs.*, 1989), donde Woody Allen retrata con ironía los elementos fundamentales del Edipo de Freud.

Ciertamente, no es este *Edipo Moderno* el único experimento de Woody Allen con los trágicos antiguos, o mejor dicho, con los elementos fundamentales del tratamiento cinematográfico de la tragedia antigua. En cierto modo, parte de sus obsesiones edípicas son revisitadas, ahora ya en un contexto mucho más elaborado, y con la intención de incidir en muchos más elementos dramáticos extraídos de la tragedia griega, en su fantástica *Poderosa Afrodita* (Woody Allen *dir.*, 1995), donde además de la temática dramática se invita al corifeo y al coro griego, en un principio instaurado en las ruinas de un teatro de la Antigüedad, con sus máscaras y sus réplicas a la trama y las situaciones de los personajes, a tomar parte en la acción, traspasando a lo largo de la película el papel de apoyo narrativo para funcionar, fuera ya del ruinoso escenario clásico, con el personaje principal en sus disyuntivas personales. A esta incursión debe sumarse la que hasta el momento parece la última película de evidente intención de revisitación de la tragedia clásica, como es *El sueño de Casandra* (Woody Allen *dir.*, 2007), donde la distancia con los clásicos parece mayor, pero el tratamiento de la trama vuelve a ponernos ante la disyuntiva del destino, la encrucijada moral e imposibilidad de huir de nosotros mismos y de nuestras decisiones.

---

[14] Sobre este concepto, *vid*. B. Antela-Bernárdez, *Nouvelle Péplum*? *Nuevas corrientes en el cine sobre la Antigüedad*, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (eds.), *La Historia Antigua… op. cit.*, p. 155-156.

En cierto modo, Woody Allen debería compararse al otro gran revisitador de la tragedia clásica, como es Pasolini. Siendo ambos iconos fundamentales del cine, muy lejanos en sus planteamientos, son también ambos los grandes renovadores en las posibilidades del uso de los antiguos temas trágicos. No obstante, si en el caso de Pasolini prima la universalidad, a través del cambio de contexto, de lo narrado, en Woody Allen parece que prima la posibilidad de mezclar la comedia y la tragedia para obtener un impacto menos áspero, más sencillo, pero igualmente profundo, a partir de motivos (y no tanto de temáticas) de la tragedia griega.

Aparte de lo que hemos englobado en los mencionados ciclos, deberíamos recordar aquí otras versiones o remakes que de las tragedias antiguas se han ido proponiendo en la gran pantalla. Así, podríamos citar aquí ejemplos tan dispares como el *Orfeo Negro* (Marcel Camus *dir.*, 1959), con una sorprendente propuesta contextual, como sería la de un carnaval brasileño, como escenario del amor entre Orfeo y Eurídice, o *Fedra* (Jules Dassin *dir.*, 1962), donde el ambiente contemporáneo no logra empañar el valor intenso del mensaje trágico. Mención aparte merece el más que experimental proyecto *Dionysus in 69* (Brian de Palma *dir.*, 1970), donde un primerísimo de Palma deja a un lado la mayor parte de sus conocidas obsesiones fílmicas, aquellas que han marcado lo mejor y lo peor de su abultada filmografía, para plantear el reto hippie de representar, en una línea clara de lo que aquí se dio en llamar *cine de arte y ensayo*, la locura y el furor báquico de la obra de Eurípides *Las Bacantes*.

Para finalizar este apartado, hemos de hacer referencia al impacto que otro gran dramaturgo ha tenido en el cine en relación con la escenificación de temáticas trágicas de la Antigüedad. La sombra de Shakespeare es alargada en relación con el cine. Prueba de ello resultan las magníficas películas de Manckiewicz, *Julio César* (Joseph von Mankiewicz *dir*., 1953) y la mencionada *Cleopatra* (Joseph von Mankiewicz *dir*., 1963). No obstante, puesto que nuestro interés está esencialmente en los remakes más que en las versiones directas, nos interesa más recoger aquí aquellas reversiones que, partiendo de Shakespeare, han desarrollado una perspectiva que se aleja del contexto escénico de la Antigüedad. En este sentido, existen diversos ejemplos sobre este proceso, como podrían ser el *Titus* (Julie Taymor *dir.*, 1999), que parte de la historia shakespeariana de Tito Andrónico para representar un excelente ejercicio de ambientación y una propuesta que por momentos resulta un poco futurista. A esta le sigue en el tiempo la muy recomendable *Coriolano* (Raph Finnes *dir.*, 2011), que

reporta una tragedia, con el texto de Shakespeare casi letra por letra, en el contexto moderno, con las noticias al estilo CNN y los conflictos sociales y militares modernos en primer plano, obteniendo un resultado que impresiona por su actualidad, pese a recoger de nuevo un tema antiguo como es el de la historia del bueno de Coriolano. Sin embargo, ninguna de ellas está, a mi humilde juicio, a la altura de la rompedora *César debe morir* (Paolo Taviani *dir.*, 2012), película muy reciente que está tan cerca del documental como del mismo Shakespeare, y que parte de la intención real de representar el *Julio César* shakespeariano por parte de unos presidiarios reales insertos dentro del sistema penitenciario italiano, obteniendo una sobrecogedora filmación, carente de artificios, cargada con unas alteraciones de color y b/n sobrecogedoras, mostrando cómo los grandes valores trágicos no necesitan traducción, y tienen fuerza por encima de los recursos, si se asientan sencillamente en inquebrantables intenciones.

4. REMAKES SOBRE TEMÁTICA MITOLÓGICA

Que el mito es una de las temáticas más recurridas en la escenificación de la antigua Grecia es un hecho que ya no sorprende a nadie. Sin embargo, sí resulta más difícil tratar estas temáticas fuera del contexto escénico de la Antigüedad. En este sentido, vale la pena pensar que la actuación de lo sobrenatural en una historia cinematográfica ambientada en nuestro tiempo contemporáneo necesita de ciertos recursos para convencer al espectador de lo que se le pretende presentar. Por ello, precisando los recursos empleados por los cineastas para trasladar la magia del mito al ámbito moderno, podemos señalar diversas características o factores en acción. En primer lugar, hemos de advertir que en los remakes de temática mitológica se propone a menudo la continuidad del Mundo Antiguo en el presente, con cierta intención de la apropiación del legado clásico por parte del mundo contemporáneo. Un segundo recurso, conectado con el primero, es el de escenificar el viaje de dioses antiguos a la tierra, un viaje que de un modo poco explicable por causas coherentes, suele realizarse a los USA. En este sentido, un tercer factor sería el de advertir una distancia entre estas propuestas mitológicas en el presente y lo que hemos llamado el péplum de autor (*antipéplum*), que ya hemos definido *supra*. Ello nos lleva a la última de las características o elementos definitorios de este subgénero, como es el de la naturaleza *popcorn* de dichas propuestas fílmicas: efectivamente, estamos ante películas para todos

los públicos, muchas veces planteadas para responder a la demanda juvenil (¿americana?) de cine de consumo.

Como ejemplos de este tipo de remakes, podemos citar algunos buenos ejemplos, como serían el *Venus era mujer* (William A. Seiter *dir.*, 1948), el *Hércules en Nueva York* de Arnold Schwarzenneger (Arthur Allan Seidelman *dir.*, 1970) o la saga actual de Percy Jackson, que de momento tiene ya dos películas: *Percy Jackson y el ladrón del Rayo* (Chris Columbus *dir.*, 2010) y *Percy Jackson y el mar de monstruos* (Thor Freudenthal *dir.*, 2013).

Mucho más interesantes, a mi juicio, y quizás más coherentes, parecen las visitas desde diferentes tiempos a las épocas del mundo antiguo. Los viajes en el tiempo permiten, efectivamente, una alternativa a esta revisitación cinematográfica del mundo antiguo. Un ejemplo de ello nos lo proporciona el genial ejercicio de entretenimiento *Los ladrones del tiempo* (*Time Bandits*, Terry Gillian *dir*., 1981), donde aparece lo que quizás sea la mejor ambientación histórica del ámbito minóico-micénico en el cine, con un Sean Connery en el papel del recurrido Agamenón.

5. MÁS ALLÁ DEL REMAKE: ODISEO

Más allá de estas tendencias, cabe decir que probablemente el personaje más versionado, revisado, adaptado y reformulado de la antigüedad por parte del cine ha sido indudablemente Odiseo. Una rápida ojeada a las diferentes *odiseas* cinematográficas demuestra no sólo la plasticidad y multiplicidad de significantes y significados[15] que el inmortal héroe fecundo en ardides puede adquirir en el mundo moderno, hasta el punto de representar mejor que ningún otro los valores mismos y los retos del ser humano contemporáneo[16]. En este sentido, podemos señalar una serie de temáticas recurrentes en la revisitación de los otros Odiseos, los modernos, en el cine, como serían la temática del viaje, que siempre puede ser alegórica, al considerarse el viaje no sólo como un desplazamiento geográfico, sino también como un tránsito interno, de reflexión, crecimiento o introspección, aunque ciertamente el viaje mismo, el

[15] Un ejemplo magnífico de esta multiplicidad de perspectivas queda recogida, por ejemplo, en N. Perpinya, *Las criptas de la crítica. Veinte interpretaciones de la Odisea*, Madrid, 2008.

[16] En relación con la oposición entre *gloria* (*kleos*) y *retorno* (*nostos*), inicialmente opuestos (Hom. *Il.* IX, 410-416) y el valor glorioso del retorno, *vid*. K. C. King, *Achilles: Paradigms of the War Hero From Homer to the Middle Ages*, Oxford, 1987, p. 1-45; G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore, 1999, p. 29, 34-41.

viaje como viaje, traslada a la Odisea a casi cualquier Road-Movie. Como decíamos, este viaje puede adquirir algún tipo de carácter iniciático, o de descubrimiento-autoconocimiento. Por todo ello, Odiseo se vuelve un héroe de lo cotidiano, donde cualquiera puede verse reflejado.

Muchas son las odiseas cinematográficas aquí mencionables, pero nos atendremos a las más potentes y conocidas. Siguiendo el orden cronológico, la primera de ellas probablemente sea la película *El desprecio* (Jean-Luc Goddard *dir.*, 1969), una espléndida escenificación de los problemas del género *péplum*, así como de la sumisión del autor/creador a la tiranía de los recursos y la financiación. A estos problemas, que anudan la libertad del protagonista y le someten a la voluntad de lo divino (aquí representado por un rico productor), se añaden los de la supervivencia misma ante la complejidad de las relaciones humanas. En este caso, baste decir que Penélope no espera a su Ulises. La película resulta extraña, pero sugerente al escenificar claramente el Odiseo homérico por medio del alter-ego del protagonista.

También en 1969 encontramos otra *odisea*, en las antípodas de la de Goddard, como es *2001. Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odissey*, Stanley Kubrick *dir.*, 1969), donde la odisea es a la vez colectiva, de toda la humanidad (desde los homínidos evolucionados por causa del monolito extraterrestre hasta el hombre del futuro, e más allá, al asistir a la fusión de la humanidad con sus vigilantes del espacio exterior, en una nueva especie que nace al final de la película), e individual, con el astronauta Dave convertido en solitario viajero en lucha primero con Hal-9000, un ser superior, casi divino, monstruo cuasi-todopoderoso que bien podría asemejarse en su inmortalidad y su mortífera capacidad para acabar con los acompañantes de Odiseo con la misma Circe, y posteriormente en un tránsito sin rumbo para tornar a aquello que podría ser Ítaca, al reencontrarse con su yo anciano en los albores del surgimiento de la nueva especie, ante la mirada inquietante e inerte del monolito.

Nuestro tercer ejemplo no desmerece en modo alguno el nivel de abstracción propuesto por sus antecesoras en el tiempo. En efecto, *La Mirada de Ulises* (Theo Angelopoulos *dir.*, 1995) narra la violenta historia de los Balcanes en tiempos contemporáneos desde una cierta abstracción que roza lo surreal, pero cuya propuesta narrativa y visual resulta absolutamente arrebatadora. En su viaje a la procura de ciertas grabaciones de unos pioneros del cine, el protagonista se verá inmerso en un proceso de descubrimiento-autoconocimiento muy difuso, donde este descubrimiento sobrepasa al

personaje para inmiscuir también al espectador, hasta llegar a una Ítaca en ruinas, el Sarajevo de los 90. El lirismo y la épica de esta obra, ganadora del Oscar a *Mejor Película de habla no inglesa* traspasan los modelos anteriormente propuestos en *El desprecio* y *2001*.

Menos arrebatadora y arriesgada, pero sin duda mucho más entretenida, resulta la propuesta de relectura, ya no de Odiseo, sino de la misma *Odisea* de Homero de los hermanos Coen. *O Brother, where art thou?* (Ethan Coen & Joel Coen *dirs.*, 2000) recoge buena parte de los tópicos de las aventuras de Odiseo, como los episodios de las sirenas, el cíclope, el castigador Poseidon (encarnado aquí en una especie extraña de guardia de prisiones con siniestras gafas negras que reflejan la tormenta), o la fiel Penélope. La película, a mi juicio, se enmarca a medio camino entre las relecturas de la Odisea y, en cierto modo, los ejemplos de remakes sobre temática mitológica. Igualmente más sencilla en su emulación de la Odisea se nos presenta *Eden al Oeste* (Costa-Gavras, 2009), aunque de nuevo con la intención de hacer de Odiseo un héroe contemporáneo, y por tanto, a la par con los héroes de la tragedia, en tanto que personifican problemáticas universales, atemporales, y por ello, fácilmente trasladables a nuestro presente. Aquí, el problema de fondo es el de la inmigración.

Por último, mención aparte merece *Mediterraneo* (Michael Cacoyannis *dir.*, 1991), que de por sí no es en realidad una Odisea, pero que tienen extrañas concomitancias con el relato de las aventuras de Odiseo, además de muchas otras lecturas.

Tal y como evidencian las diversas películas mencionadas, Odiseo se adapta perfectamente a cualquier nuevo contexto. De este modo, la Odisea puede ser entendida como un viaje que no siempre ha de ser, efectivamente, físico, sino que muchas veces es incluso mental, como sucede en *El desprecio* (y en cierto modo, también, en 2001). Todo protagonista se convierte por tanto, a la hora de encarar sus vicisitudes, en un Odiseo. En cierto modo, no obstante, los *otros* Odiseos del cine parecen más cercanos a la versión que proponía Kavafis en su viaje a Ítaca que no en los problemas del héroe homérico. Por otra parte, la Odisea deviene, a menudo, en una especie de Road-Movie, como ya indicábamos más arriba, hasta el punto que cualquier Road-Movie es, en cierto sentido, una auténtica reformulación de los fundamentos de la *Odisea*.

6. MENCIONES BREVES O DE CARÁCTER MÁS AMPLIO

Más allá de cuanto hemos planteado hasta ahora, podemos decir que el cine revisita a menudo la Antigüedad en muchos contextos y ejemplos diferentes, aunque entendemos que en muchos sentidos, al menos en aquellas menciones que a nosotros nos interesan, dicho recuerdo o rememoración del mundo antiguo no es en modo alguno accidental, sino claramente intencional.

En este sentido, podemos observar la existencia de diversos factores operando en estas referencias breves no accidentales. Por ejemplo, el uso de episodios famosos del mundo antiguo resulta frecuente, fomentando así el valor de dichas referencias al mundo antiguo en tanto que *exempla*. Asimismo, dichas referencias sirven también de justificante, y a veces incluso de pista de comprensión de contextos narrativos complejos. Un ejemplo de esta última particularidad podría considerarse la aparición de Liv Ullman como Clitemnestra en el inicio de *Persona* (Ingmar Bergman *dir.*, 1966) o la recreación que de la Venus de Milo sensualmente hace Eva Green en *Dreamers* (Bernardo Bertolucci *dir.*, 2003). Por otra parte, las inspiraciones del mundo antiguo también pueden ser libres, como ejemplifica el complejo reflejo del mundo republicano e imperial de Star Wars, que recuerda en cierto modo a Roma tanto como al uso que el nazismo hizo de los elementos estéticos de Roma[17], como queda patente en las dos grandes películas de Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olimpia* (1938).

7. ALGUNAS CONCLUSIONES

A través de estas líneas hemos puesto de manifiesto, por medio de ejemplos diversos, un proceso bien conocido, como es el de la dependencia entre los modelos narrativos y los argumentos cinematográficos actuales y el mundo antiguo, especialmente griego. Del resultado, por medio de nuestra observación, hemos podido advertir, como conclusiones, una serie de aspectos que merecen mencionarse concretamente, como serían la justificación del presente o historización del presente por medio del recurso a los vínculos con el mundo antiguo, saltando a menudo el resto del decurso de la Historia o incluso evitando aceptar el fin de la Antigüedad, al presentarla

[17] Sobre estas cuestiones, resulta muy útil el exhaustivo repaso del uso del cine y la Antigüedad por los fascismos realizado por F. Gracia Alonso, *Arqueología, Cine y Fascismo*, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (eds.), *La Historia Antigua… op. cit.*, p. 77-108, con bibliografía.

como todavía viva o vigente. En segundo lugar, el mundo antiguo, en especial griego, sirve de inspiración, algo elemental en el uso del mundo antiguo en general como referente universal de la cultura occidental. En tercer lugar, debemos también poner de manifiesto que la historia antigua sigue funcionando en tanto que *exempla*, es decir, como elementos que sirven para ejemplificar situaciones vitales, pero por ello, estos *exempla* son efectivamente finitos, selectos, y no toda la Antigüedad o, en el caso concreto de nuestro estudio, toda la historia antigua de Grecia, sirven del mismo modo, sino que tan sólo se emplean de manera recurrente una serie de episodios que son bien conocidos y que están ya marcados, cargados previamente de un significado y unos valores específicos (como sucede con el caso de las Termópilas, por poner un ejemplo claro). Por último, un aspecto más a plantear es el de la relectura o remake en su funcionalidad como actualización y transformación de la narración/historia (historia/Historia) de la Grecia antigua, adquiriendo en ocasiones nuevo significado, como sucede de forma intensa, por ejemplo, en el caso de las relecturas de Ulises y las múltiples odiseas cinematográficas modernas.