

# Sicalipsis: el onirismo erótico en las comedias de tema grecorromano\*

Pedro L. Cano Alonso

Universitat Autònoma de Barcelona



© del autor

Hace años que aparqué una nota bajo el título de «delirios (sobre todo) musicales inspirados en la antigüedad clásica». No me refería, desde luego, a *Golfus de Roma* (1966) porque —al menos por el guion de Melvin Frank para el cine, la impronta de Steven Sondheim, el cuadro impecable de actores y actrices— *Golfus de Roma* fue siempre algo especial. Ni al *Anfitrión* (1935) de Schünzel, de personalísimo sello y en nada inferior. Me refería a cosas como *Las castigadoras* (1928), *La vida privada de Helena de Troya* (1927), *Muchachos de Siracusa* (1940), *Escándalos romanos* (1933), *Los dioses se divierten* (1935), *La vida privada de Marco Antonio y Cleopatra* (1945), *Venus era mujer* (1948), *La amada de Júpiter* (1954). Y, tal vez en otra liga, *Mi hijo Nerón* (1956), *O.K. Nerón* (1951), *Cuidado con Cleopatra* (1964). Luego vendría alguna más: *Dos horas menos cuarto antes de Cristo* (1982) y, tras la frontera de la decadencia más absoluta, *La loca historia del mundo* (1981) de Mel Brooks. No hace tanto, Francesc Bellmunt se atrevía con el universo de Ralph König en su *Lisístrata* (2002). Digamos que el recuerdo de la magnífica *Gràcies per la propina* y el de la muy interesante *Un negre amb un saxo* mantienen mi excelente opinión y mi simpatía por el director catalán. Y es que no es buena idea hacer parodia de la parodia. O, dicho de otra manera, una parodia hay que tomársela muy en serio.

Pues veamos. Varias de esas obras reflejan visiones oníricas de la antigüedad, y se apoyan con más o menos insistencia en elementos freudianos con los que configuraron algunos de sus atractivos. Con ellos y de ellos se ríen. Con ellos divierten al espectador y buscan cierto grado de complicidad para sus entreveradas sugerencias. Y no es algo ajeno al cine en general apoyarse en los pilares del inconsciente

\* En ocasió del cinquè aniversari de la mort del professor Pedro L. Cano publiquem una contribució inèdita que va presentar sota el títol «Surrealismo erótico en las comedias de tradición griega y latina» en el marc del col·loqui *Historia Antigua a través del cine. Un Homenaje a Alberto Prieto*, organitzat pel professor Borja Antela i celebrat el 9 de maig de 2012 a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona. Mantenim el text original amb l'expressió pròpia d'una intervenció oral.

colectivo. Algo de eso reflejé ya en mi vetusta tesis<sup>1</sup> —cuya mejor aportación, en su momento, siguieron siendo los ficheros—, y en artículos de la época<sup>2</sup>. Es así que siempre he considerado cierta relación entre lo que el cine refleja y los niveles de conciencia que Freud, Jung y Adler pusieron de moda justo cuando el cine se convertía precisamente en la fábrica de sueños. Todo ello matizaba aspectos de epopeya y de épica menor. La violencia en el neomitologismo explotaba en forma lúdica. El *eros* cargaba poderosas tensiones en las leyendas de Cleopatra y Helena, con Popea o Mesalina sobre todo como alusiones secundarias. La ambición de poder de los caudillos estructuraba la epopeya política. El misticismo ofrecía sus cimientos a la épica cristiana. En cualquier caso, todo gira en torno a la estructura de la tragedia y trágico es el hado de los héroes clásicos y de sus heroínas. La parodia, de hecho, contiene lo mismo que la tragedia o la epopeya. Y parodia son las comedias cinematográficas, que subvierten temas, tópicos y mitos. Y se ríen del *eros* y del *thanatos*.

Las comedias de mundos paralelos —presente y pasado, presente y futuro, realidad y utopía, realidad y distopía— tuvieron su momento en los años veinte. *Vamping Venus (Las castigadoras)* de Eddie Cline se servía de la comparación de historias mitológicas con el mundo contemporáneo, para sacar consecuencias más o menos moralizantes. En realidad, es una técnica elegiaca. Lo hicieron Ovidio, Horacio, Catulo, Propercio, los autores del *Corpus Tibullianum*, y qué se yo cuántos más. Si Propercio (1, 3), por ejemplo, borracho y de vuelta de una farra, ve en su Cintia dormida una Ariadna abandonada por Teseo y a punto de enamorar a Dioniso —y él se siente ambos personajes hasta que ella despierta—, el Michael Cassidy de *Las castigadoras* (el actor Charlie Murray), embriagado por unas copas y por la presencia de una bella cómica de la legua, y —en consecuencia— vapuleado por el amante, Simónides, puede soñarse rey irlandés entre dioses griegos, marido de Circe, aspirante a seductor de Venus y vapuleado por el celoso Hércules. El transcurso de su sueño, entre *KO* y *KO*, le permite de paso inventar cacharros inspirados en las armas de su mundo de vigilia y algún que otro artilugio (el teléfono, por ejemplo).

Entre los inspiradores de la idea —nada se crea, todo se transforma— estaría Mark Twain cuyo *Un yankee en la corte del Rey Arturo* es transportado hacia atrás en el tiempo y, cuando se despierta, ¡está en Camelot! Al servicio del rey Arturo, aporta su inventiva y moderniza la mesa redonda hasta volverla tan apacible como ridícula: los caballeros cambian sus corceles por bicicletas y cosas así. Hasta organiza sindicatos y vacaciones, cosas desconocidas en la época. Pero Merlín y los suyos pronto se las ingenian para recuperar los usos del medioevo. Como el PP, sin ir más lejos, que pronto hará olvidar también las vacaciones y los sindicatos, aunque las bicicletas creo que las dejarán. Hay versiones cinematográficas —sigo con *Un yankee en la corte del rey Arturo*—, pero eso es otra historia. Lo que aquí interesa es reconocer su influencia en la parodia romana o griega.

1. CANO, P.L. (1973). *Influencias del mundo clásico en la historia de la cinematografía (1896-1970)*. Barcelona: Universitat de Barcelona [Tesis doctoral].
2. CANO, P.L. (1976). «Polos de atracción del mensaje cinematográfico». *Estudios Pro Arte* 7/8.

La segunda influencia vendría de Sigmund Freud, o, al menos, de las confusas teorías que ampliaron Jung y Adler y circularon a partir de principios del siglo xx en un *totum revolutum* por la cultura de la clase media europea y americana. Freud, presente en todas las artes desde principios del siglo xx, no limitaría su presencia a los experimentos de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Ni siquiera a otras evidencias artificiosas como la colaboración de Dalí con Alfred Hitchcock —*Recuerda* (1945)—, cuyo mejor surrealismo se da luego en *Vértigo* (1958) y *Marnie, la ladrona* (1964). Se dice que Freud en persona había rechazado ya una oferta de 25.000 dólares, por parte del editor del Chicago Tribune, para informar sobre un sensacionalista juicio por homicidio, cuando no aceptó tampoco, en 1925, otra de 100.000, que le habría hecho Samuel Goldwyn a cambio de colaborar en una producción sobre *Marco Antonio y Cleopatra*. Y es que el de Viena —*malgré lui*— había entrado ya en USA en la cultura frívola del *show business*. Circula por la red que en los años veinte sonaba por la radio una canción cuya letra decía algo así como «Don't tell me what did you (dream) last night: I've been reading Freud», pero no he encontrado ninguna versión, ni la letra completa (ni falta que hace, lo reconozco).

Pero lo cierto es que —con Freud o a su pesar— Cecil B. de Mille, en la *Cleopatra* de la Paramount de 1934, convirtió el encuentro en Tarso en un auténtico festival onírico, tras cuya resaca Marco Antonio sería incapaz de distinguir la realidad del sueño. La orgía que preside la reina es por sí sola una comedia musical, que sirve de intermedio a la evolución de épica a tragedia de la más divertida de las versiones sobre la anécdota. La secuencia está llena de símbolos fálicos —cetros, espadas, látigos, remeros que ponen sus remos en movimiento cuando los amantes se esconden tras la cortina, y el histriónico *hortator* dándole a las baquetas—. Pero más intensa es la simbología femenina. Empezando por el propio claustro materno —la nave que De Mille oculta al espectador hasta los últimos momentos—, siguiendo por la copa que Cleopatra (Claudette Colbert) ofrece a Marco Antonio (Henry Wilcoxon) y las navecillas votivas que las esclavas alzan sentadas en el suelo. Pero riza el rizo, en un delirio que roza la pornografía, con las ostras que un coro de jovencitas en remojo presenta en sus manos al triunviro para que elija. Quien describa literalmente la imagen —por ejemplo «un grupo de muchachas por los suelos, completamente mojadas, ostra en mano, ofrecen al héroe cada una su concha y sus preciosos dones»— tendrá que añadir «con perdón» y un carraspeo. Solo al astuto Cecil B. Mille le podía permitir cosas así la Motion Pictures Association (fundada en 1922). En los años siguientes, la moda arreció. Recuérdese el onirismo de obras tan queridas a la cultura estadounidense como *El mago de OZ* (Victor Fleming 1939), donde Dorothy se da un golpe durante un tornado y sueña su fabuloso viaje (con despertar moralizante, no hay nada como estar en casa). Hay precedentes desde 1910, y consecuentes variados. O de la propia *Alicia*, que en el cine no se popularizaría hasta la versión de Disney, de 1951. En 1939 *Blind Alley* de Charles Vidor (luego hizo *Gilda*) trataba de la estrecha línea que separa la locura de la normalidad. La propia *Gilda* (1946) propone unas segundas lecturas sobre la relación subconsciente de Johnny Farrell (Glen Ford) y Ballin Mundson (Georges McReady), que ensombrecen las de Gilda (Rita Hayword) con uno u otro. Pero

antes había sido un musical el vehículo para popularizar el psicoanálisis: *Carefree* (1938) con Fred Astaire y Ginger Rogers. *La mujer del cuadro* de Fritz Lang, de 1944 con Edward G. Robinson, Joan Bennet, Dan Duryea, rozó la genialidad al servicio de una magnífica y entretenidísima intriga. El psicólogo sueña los deseos y temores de un hombre de más que mediana edad: es seducido por una bella desconocida, vive la aventura y el castigo. Y los protagonistas de su sueño son cuantas personas había percibido su inconsciente durante su paseo matutino y su estancia en el club. La muerte en el sueño es un renacer y el científico escarmentado huye de la primera desconocida que se tropieza al despertar.

En definitiva, que la manipulación de los tópicos más o menos freudianos relacionados con la significación de los sueños camparon y campan por sus respetos en el cine en su época de mayor creatividad formal, entre los años 30 y cincuenta. Y quisiera comentar algunos casos precisamente en ciertas comedias inspiradas en las antiguas culturas griega y latina. Por cuestión de tiempo y prudencia en los objetivos, voy a limitarme a comentar con brevedad cuatro ejemplos: *Escándalos romanos* de Frank Tuttle; *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, de Roberto Gavaldón; *Anfitrión* de Reinhold Schünzel; y *La amada de Júpiter*, de Georges Sidney. Las dos primeras establecen el paralelo entre sueño y realidad. Las dos últimas proponen sencillamente una comedia, que evidencia con más o menos descaro la política contemporánea de los países que producen. Todas se sirven de situaciones y simbologías oníricas divertidamente eróticas, y desde luego delirantes.

En *Escándalos romanos*, el sueño soluciona un problema urbanístico: quieren demoler un barrio en la ciudad de Roma Oeste, como una Rita Barberá *avant la lettre*, y su protagonista, Eddie/Edward en su yo USA y Oedi(pus) en su yo romano, sabrá qué hacer con el cheque que se ha encontrado, prueba de la compraventa de favores entre el ayuntamiento y los constructores (deconstructores). En *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (de Roberto Gavaldón), el argentino Marco Antonio abandonará a su amante y buscará un trabajo serio, escarmentado por su vida en sueños con una mexicanizada Cleopatra rumbera. El *Anfitrión* de Reinhold Schünzel, muestra cómo los dioses adjudican la fortuna de los bandos por intereses personales, mientras ellos intentan hacer el amor, aprovechándose de su guerra. Y en *La amada de Júpiter*, Anibal enamorado decide pasar de Roma, pintar sus elefantes de colores —¡qué mejor manera de afirmar que la guerra es un circo!— y birlarle la novia a Fabio Cunctator. Cuatro ensaladas con su aderezo de salsa freudiana. Las dos últimas, además, se fundamentan en sólidas referencias literarias: Von Kleist y Sherwood.

La comedia grecorromana comienza frecuentemente enviando a un ciudadano a la antigua Grecia o a Roma (como en *Escándalos romanos*). O enviándonos de visita a algún miembro del Olimpo de mayor o menor rango (*Venus era mujer*, 1948 de W. Seiter). En ambos casos se da un tono claramente onírico. Y, en general hace falta un motivo. Algo anda mal por aquí y vendrá alguna diosa como un hada madrina. Alguna preocupación ronda por la cabeza de los protagonistas y los sueños romanos aportarán cierta solución. La vida romana o griega que se sueña contiene los elementos que contribuirán a resolverlo. El paralelo con la política contemporánea se establece también en forma de connotación, como siempre se

ha dado en la epopeya: según confirmó el *Espartaco* de Kubrick-Douglas. Pues bien, *Escándalos romanos* fue un musical popular en los USA (1933) de la gran depresión. Se rodó en blanco y negro y se preparó como vehículo para el entonces popular Eddie Cantor, que fue acompañado por Ruth Etting y Gloria Stuart en los dos papeles femeninos del sueño. Pero, si *YouTube* es la auténtica prueba de la memoria popular, son un par de números coreografiados por Busby Berkeley lo que mantiene viva la película: *Keep young and beautiful* y *No more love*, que sostiene la famosa secuencia del mercado de esclavas. Ambos momentos contaban con la presencia de las *Goldwyn Girls*. Entre ellas, Paulette Goddard, Lucille Ball, Ann Southern o Barbara Peppers y otras varias bellezas, cuya participación concreta es difícil de comprobar. Varias de ellas lucían en los anuncios de cosmética y de tabacos, entonces aún no caídos en desgracia. Sus imágenes estaban destinadas a producir la ensoñación. Y puede que a conseguir medios por publicidad encubierta. Algunas de las chicas lograron además alcanzar el estrellato en una u otra especialidad. Gloria Stuart fue la anciana protagonista de *Titanic* (Cameron, 1997).

La trama proponía dos planos denotados y un tercero en connotación. La vieja Roma, la imaginaria West Rome y la propia depresión, que padecía USA en la época. Una crisis, la de 1929, que había hundido al *showman* Eddie Cantor, que se resarcía con cintas como ésta. Roma servía para que Eddie/Oedi(plus) soñara en clave romana lo que estaba pasando en su West Rome —hay una Roma en el estado de Georgia—. A lo mejor, lo de *west* era para evitar protestas. Así las cosas, los espectadores podían reírse de lo que les estaba pasando a ellos. A la entrada, un cementerio con el eslogan: «Stop and rest a while». El alcalde dice a una convención de profesores: «Friends, Romans, countrymen, lend me your ears», para mostrar su conocimiento de los clásicos —bueno, es la conocida exhortación de Marco Antonio en el *Julio César* de Shakespeare, lo que quiere decir que ya entonces Shakespeare se confundía con Suetonio en la cultura de clase media—. Se plantea el paralelismo entre la *Ancient Rome* y West Rome, a través de una visita a un museo de opereta, con referente en el *Metropolitan* de New York. Algunas estatuas han sido utilizadas de perchero. A un Mercurio le han puesto zapatos. Presenta a una emperatriz Agripa (sic) en una estatua yacente a cuyo lado duerme Eddie. Un raro Edipo que hace chistes judíos que recuerdan a los de los Marx: «¿Por qué tiene los ojos tan grandes? – Mi madre siempre iba buscando a mi padre. – ¿Lo encontró? – No lo sé. Aún no he encontrado a mi madre». O, Eddie felicita al alcalde por ir a construir una cárcel: «Si fue buena para su padre, lo será para usted». O —ya de falda corta—, a la matrona que va a comprarlo: «No sirvo para trabajar – No lo compro para trabajar – Eso me temía». A Josephus, que blande un látigo, y está a punto de cederlo a la matrona: «Cómprame y podrá azotarme incluso en días festivos». Agripa —la emperatriz de nombre masculino por chapuza del guionista—, al emperador: «Tuviste una guerra agradable? – Bastante pesada, los mosquitos eran terribles». O Agripa le dice: (ambos están conspirando para asesinar al otro) bridemos por nuestro «*Dying love* / Amor hasta la muerte». El público que asiste a un triunfo se pregunta: «¿Para qué sirven tantas conquistas? Y la respuesta es: «Para que paguemos más impuestos». Cuando choca con los cómplices del emperador en el fraude romano, intenta hablar con ellos y ellos tienen prisa. Oedi

dice entonces: «Como todos los senadores, no escuchan a nadie». Abundan chistes privados de difícil interpretación para quien les habla. Hay, por ejemplo, un rótulo que dice *VIA AEGVSTA*. Podría pensarse que es una simple chorrada, como lo de Agripa y seguramente lo es. Pero al lado, otro reza *VIA ACOMA* y los Akoma son una tribu norteamericana cuya reserva sigue en Nuevo México.

Eddie/Oedi(pus) sueña una historia de emperadores relacionados con la conquista de Britania. Un tal Valerius casado con Agripa; una princesa Silvia de la Britania, que se casó con un tal Josephus. Bueno, dos parejas para poder crear una trama amorosa en la Roma de Eddie. En la vida real, en West Rome, lo que hay es un triángulo corrupto entre el alcalde, un banquero y el jefe de la policía, de acuerdo para desalojar a los habitantes de un barrio pobre y construir una cárcel. Se alude a que los gobernantes se enriquecen delictivamente, con la persecución del delito. Eddie comparte un rato —y un número musical— animando a los pobres desalojados (todos blancos —judíos o protestantes—, sin un solo pobre de color, todos decentemente vestidos y puede que oliendo a jabón si John Waters hubiera ya inventado el *odorama*). Sin embargo, el sueño estará lleno de esclavas negras, que sirven a las blancas, también esclavas —todas rubias— del gineceo de inspiración oriental que permite los números esenciales a que voy a referirme. Desterrado por tomar partido, sus pasos le llevan de la realidad a la ensoñación, de West Rome a la antigua Roma de Valerius y de Agripa, donde será vendido como esclavo y acabará ayudando a la pareja enamorada, Silvia y Josephus (Joe) frente a las intrigas de unos y otros. Algunas alusiones paródicas incluyen el icono de un Sebastián. Atado a un poste, con un par de flechas en la madera, se lo llevan con poste y todo al mercado de esclavos. Lo compra Josephus. Pero la venta de otra esclava —Olga—, da lugar a un número elegíaco curiosa y definitivamente lésbico. Su amiga se despide y va a besarla en la boca, pero ella lo hace en su frente. Sigue el número de Busby Berkeley protagonizado por las rubias Goldwyn Girls, tan desnudas o vestidas como la fabulosa lady Godiva, que son expuestas a la vista en el patio de butacas de un público frustrado y tácitamente condenado a tortícolis, mientras busca la tercera dimensión. Otra serie de esclavas de cabello negro y vestidas con aires de arabesco danzan en su entorno sáficos contoneos. La que parece amante de la tal Olga se desmorona pedestal abajo en un final onírico —un trágico despertar de la pesadilla— y cae en los brazos de su amante, que canta el final de la canción, que había iniciado en un prólogo a la secuencia musical: «No more love». Y qué pinta Olga en la trama, se pregunta el espectador cuando despierta de la entretenida ensoñación trágica. Pues, nada, que ahí se queda resentida con los príncipes, para ayudar a los protagonistas en el tercer acto. Oedi(pus) continúa él solo su historia y pasa de mano en mano hasta llegar a las del príncipe, que le contrata de catador, y, por ende, de la emperatriz que intentará instrumentalizar su ayuda. En la corte, Oedi(pus), se verá acosado por la dama y por las servidoras.

El varón virginal y asexuado a quien acosan la primera *vedette* y las coristas existe en el teatro popular al menos desde el siglo XVIII, había tomado carta de tipología en las comedias del siglo XX y pasado al cine con personajes como los que representaba Eddie Cantor. El propio Buster Keaton es una variable ya decididamente viril. Como el Charlot de Charlie Chaplin, que poco tiene de tímido. El

binomio formado por un agresivo elenco femenino y un Hipólito sexualmente indeciso da pie a unas cuantas variables de escenas de humor verde. Verde. Un concepto que hoy día no es lo que era, que ha huido del mundo de la comedia y reina en el de la tragedia ecológica. Nadie hubiera aceptado en mi juventud, sin sonrojarse, que le llamaran «viejo verde». Hoy debe ser un cumplido. Para los romanos *uiridis* significaba, en todo caso «lleno de vida», «enérgico». Para el mundo machista de los jóvenes tímidos y acosados, de los viejos verdes, de las damas insatisfechas y bien dispuestas, circulaba hasta los años 1950 una palabra: sicalíptico. Y, curiosamente, solo en español, sin traducciones que se le conozcan. Sicalipsis o sicalíptico, un término que se aplica en primera instancia al mundillo del cuplé y, a partir de obras como *La corte de Faraón*, pasa a las tablas. A veces me pregunto si la famosa *S* de la transición —en catalán las llamábamos películas de «pit i cul»—, se la había inventado algún cachondo, pensando en la sicalipsis, que había, a su vez, inventado algún *homo doctus*: porque la palabra está bien construida, a partir del griego antiguo: *σῦκον* (*sŷkon*, significa «higo», con el mismo doble sentido que en español, y sobre todo *figa* en catalán) y *ἀλειπτικός* (*aleiptikós*), masajista, de *aléipsis*, que sería algo así como «untado» o «masaje»). Respecto al significado de *sykon*, los psicólogos no hubieran debido renunciar a la *p*. Es lo que pasa por ignorar la filología. Si sicalíptico es lo que trata del masaje de *higos*, lo sicológico es lo que trata del estudio de los *higos*. Freudiano, ¿no? Es sicalíptico también el número del joven que debe escapar al coro de bailarinas. Una provocación para el público masculino que se ríe de la timidez —impotencia o afeminamiento— y puede imaginarse en su lugar aprovechando la oferta. *Escándalos romanos* incluye, además un numerito a lo «casto José» de la *Corte de Faraón*, que había sido estrenada en 1908, de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, con música de Vicente Lleó. La obra cumbre del sicalíptico clásico, decía hace un momento. Bueno, pues Eddie bebe también de la versión judaica del mito de Hipólito. Cuando huye de la reina, por no darle la espalda, se pincha el trasero con una espada. Cuando lo hace del rey, le muerde un cocodrilo hembra —llamado Cleopatra— en el mismo sitio. Y el trasero es lo que se había cubierto con una placa miliaria, por si Josephus usaba el látigo. Obsesivo, tal vez. Como el chiste de pintarse de negro. Una y otra cosa eran divertidas en su época. *But time goes by*. En resumen, que los *Escándalos romanos* aludían a los *idem* de urbanismo en la ciudad USA, pero las imágenes de una Roma onírica servían para adormecer la ira entre las coreografías de Busby Berkeley, las canciones de Harry Warren y Al Dubin, y los cuerpos desnudos de bellas esclavas en venta en los mercados de la imaginación clásica, y que debe imaginar el espectador sicalíptico, porque la película es apta para menores.

*La vida íntima de Antonio y Cleopatra*. De 1945, bebía de *Escándalos romanos* y de la *Cleopatra* de De Mille. Estaba dirigida por Roberto Gavaldón, un autor de técnica impecable, uno de los cinco o seis mejores de la historia del cine mexicano (con Buñuel, Alcoriza, el «indio» Fernández, etc.). Llevaba ya tres o cuatro películas dirigidas cuando le cayó entre manos esta coproducción con Argentina, como vehículo de dos estrellas muy populares en la época: Luis Sandrini, muy conocido en España también en los años cuarenta y cincuenta, y María Antonieta Pons, una de las reinas del cine rumbero tan arraigado en México,

cubana de origen catalán. Probablemente su aura sicalíptica la mantuvo alejada de la fama en España, mientras que en Sudamérica resultaba atractiva a los hombres y simpática a sus mujeres (que de jóvenes la habían tenido como modelo femenino). Aun así, Gavaldón impregnó la obra de su peculiar estilo influido por el cine negro de Hollywood, donde se formó en su juventud. La sombra de *La mujer del cuadro* —la he mencionado más arriba— de Fitz Lang flotó en las relaciones entre sueño y realidad. Y se volcó además en una de sus obsesiones: la figura del doble o las dobles identidades, con derivaciones hacia lo policíaco, la tragedia familiar o las identidades nacionales y políticas. Entre *La otra* y *La diosa arrodillada*, *La barraca* de Blasco Ibáñez había sido su primera como director, tras una larguísima carrera de cargos de adjunto y ayudante de dirección. El Marco Antonio «real» es ayudante de un hipnotizador fraudulento, pero inquietante en algunos casos. Se entienda con la mujer de su jefe y engaña a su sufrida esposa. Enviado al Egipto de Cleopatra, hace tantas tonterías como el *yankee* de Twain en la mesa redonda, como Eddie entre Josephus y Agripa. Y parodia las aventuras del correspondiente triunfiro según De Mille. Pues su Cleopatra es antillana, la rumba ha de ser su perdición, porque la sicalíptica Pons se comunica a golpe de cadera. Y presenta el mismo tic que la Agripa de *Escándalos romanos* y su tocaya de Claudette Colbert, una peligrosa tendencia al uso de venenos. Cabe destacar que la Pons-Cleopatra exhibe algunos movimientos sencillos, que los jóvenes modernos podrán identificar como la entonces futura salsa. Claro que enseguida entra en potente agitación de atributos en posición, vertical, horizontal e inclinada, tal vez un homenaje a la geometría euclídea, pero seguramente no.

Algo parecido se daba con el *Anfitrión* de Reinhold Schünzel (1935), a un nivel de intelectualidad más profundo y, por ello, algo más sutil. Si el burgomaestre de Tebas tiene un timbre de voz y unas formas oratorias que recuerdan a Göering, el mayor disgusto del Tercer Reich viene más marcado por la entrada de las naves bajo un arco triunfal, o el paso marcial de las tropas del general Anfitrión, que parodian el *Triunfo de la Voluntad* de Leni Riefenstahl (1935), y con ella, el Congreso de Nüremberg. Ambos demasiado recientes —un año apenas— para no escocer. Más aún, el general Anfitrión aprende que su esposa puede ser seducida por el ser superior, por más que Juno lo impida. Alcmena encuentra natural ofrecer sus encantos a la estatua de Zeus, y puede verle como un padre. Pero él es un viejo verde y abusón sin conciencia alguna de culpabilidad en sus actos. Una autoridad sin límites, sin responsabilidad jurídica, un rey de los cielos, un *Führer*. Schünzel presenta la subida a los cielos marcando un doble plano del mundo real y del Olimpo en las cumbres ideales de alguna cordillera que sobrepasa las nubes al estilo de la pintura barroca. Zeus baja a la tierra con una fállica sombrilla a modo de vehículo paracaídas (antes que *Mary Poppins*). Y algún que otro desmadre de parodia militar que hizo poca gracia a Goebbels, incluida una arenga del burgomaestre de Tebas descarada parodia de la voz y tonos de Göering. Cuando Alcmena reza a la estatua de Júpiter que hay en sus aposentos, se apoya sobre sus rodillas y acerca su rostro a las manos que descansan sobre su regazo. Júpiter despierta entonces de su siesta se despereza entre rayos tormentosos que demuestran su poder. Mercurio acude a modo de *valet de chambre* y sobre patines alados. No es Mercurio un dios amante



de las criaturas humanas, pero cumple su obligación e informa a Júpiter de que le rezan. «¿Es hombre o mujer?» —pregunta éste enseguida. «No sé, tiene la cara muy maquillada». «¿Joven o vieja? ¿Guapa o fea?» Se van concentrando las preguntas. Mediante una lupa, Júpiter busca la tierra, y localiza Tebas y a la bella Alcmena, que se está excusando por rezarle en salto de cama. Júpiter dice algo así como «Haces bien, hija mía. Como si no quieres llevar nada». Y, dirigiéndose a Mercurio, alaba su belleza, su educación y su ... raza. Mercurio contesta que de modales no anda tan bien, puesto que no viste adecuadamente. La conversación entre los dioses no tiene desperdicio. «¿De qué guerra habla?» — «La que hay entre tebanos y beocios» (en Plauto, los telebeos) — «Ya. Debe faltar bastante para que acabe» — «No, ganan los beocios esta noche» — «Ah, no, ganan los tebanos» — «Pero, señor, los beocios rezan más y ofrecen mejores sacrificios. Y les toca por turno» — «Pues ya ganarán la próxima vez». Mercurio no lleva la voz narrativa, ni la conquista está hecha por tratarse de Júpiter. Ni mucho menos habrá ningún Hércules fruto de una noche divina. De entrada, Júpiter debe engañar a Juno y no es tan fácil. Y tiene debilidades. Por trasnochar, acaba resfriándose. Por beber un vino de Samos al que no está acostumbrado, ni aprecia especialmente —coincide en gustos con el juicio de Estrabón, sobre este vino dulce y de alta graduación, como todos en la Grecia Clásica—, pilla una cogerza que le impide cumplir y hace enfadar a una Alcmena que se cree menospreciada por su marido. Mercurio no puede controlar más que a la mujer de Sosias, personaje de carácter insufrible que acaba seducida y reciclada en mujer amable ante la sorpresa de su marido. Júpiter se muestra sensible ante los halagos y se deja ver tanto que Juno lo descubre y baja a poner orden. Naturalmente toma simpatía por la pobre Alcmena y se pone de su parte, convence a Anfitrión de que ella es inocente —y nada ha pasado en esta versión— y se lleva al viejo verde al Olimpo, a donde subirá cantando de nuevo que se siente en plena capacidad y que una chica menuda y bonita es lo que le haría feliz.

El Júpiter de Schünzel es, en definitiva, un viejo verde y sin escrúpulos, capaz de cualquier cosa menos de enfrentarse a su propia mujer. Que no es la Hera de la *Iliada*, que calla bajo la amenaza de que su divino esposo está dispuesto a ponerle la mano encima. Es un vieja autoritaria y vigilante que no se fía de su marido y lo controla. Con un arrebato maternal que despliega ante la muchacha inocente con su honor en entredicho. Porque las amigas de Alcmena la han ido a visitar cuando ella estaba atendiendo al que creía su marido, pero se negaba a dejarse ver por nadie más con excusas de mal pagador. Las cuatro viperinas amigas la han visto brindar con un hombre e intercambiar palabras de amor. Cuando Alcmena recibe a la primera *vedette* y su coro y les dice que no puede recibirlas porque le duele la cabeza, ellas salen de su casa cantando con sorna: «Pobre Alcmena, le duele la cabeza» y se van a contarle por ahí. Para cuando Anfitrión regresa a su casa, es el único que no sabe que el honor de su mujer está en entredicho, salvo ella misma, quien, además, le recibe enfadada porque la noche anterior ha terminado en gatillazo por culpa del vino de Samos y un sonoro resfriado.

En realidad, se trata de una película cuidada, simpática y muy entretenida, que llevó a Reinhold Schünzel desde la gloria que había alcanzado con *Viktor und Viktoria* (1933), la que reversionó Blake Edwards con *Julie Andrews* en el

doble papel protagonista (1982), hasta las mayores cotas de popularidad y éxito en el estreno. Claro está que fue su última película en Alemania. Sencillamente su última buena película y el fin de su carrera de triunfos. Había tardado mucho en huir de Alemania o Austria, como muchos de los mejores —Lubistch, Wilder— y había jugado a dos bandas con riesgo evidente de ser rechazado por unos y otros. ¿Quién sabe hasta qué punto se cabrearon los líderes del Reich? Pero fue lo bastante como para que tuviera que salir por piernas, habiendo creído que sería capaz de flotar entre unos y otros sin implicarse. Anfitrión se dividía en dos partes con el fálico bogar de las naves llegando a Tebas como eje: la iconicidad freudiana es evidente. Las naves tomadas en contrapicado apuntan al arco triunfal que parece va a ser penetrado; los soldados bajan de la nave lanza en ristre; las filas se yerguen marciales y las muchachas en filas bien formadas se introducen danzarinas entre ellas, después de que el burgomaestre represente un breve discurso de bienvenida imitando a Göering en voz y gestos. Schünzel se había mostrado brillante y parecía poder reírse de todo, pero algo se le escapó de las manos. El divertido cóctel equivalía, como se ha dicho líneas atrás, a parodiar, bajo el manto de Von Kleist, *El triunfo de la voluntad*. Leni Riefenstahl le devolvió el envite cuando, a partir de atletas desnudos en ruinas clásicas, relacionó la vetusta Olimpia con el estadio de Berlín brazo en alto. Parecía enmendarle la plana y tomarse en serio el doble plano de mundo mítico y mundo real que ponían en contacto los atletas portadores de la antorcha para el inicio de la película de la Olimpiada de 1936. La *Olimpiada* de Riefenstahl (1938) arranca con una secuencia de tintes oníricos. La Grecia antigua entre brumas, estatuas que cobran vida. Atletas de aspecto ario y femeninas gimnastas. La segunda parte se abre con más atletas que se bañan desnudos en un idílico lago, una imagen que inspiró seguramente al Visconti de *La caída de los dioses* (1969). Es una especie de declaración de principios de estética clásica germánica, inicio y probablemente cumbre del *kistch* helenista del siglo xx. Como en *Anfitrión*, se cruzaban nubes y cielos, aunque el desplazamiento era horizontal. Pero el cielo era Berlín y el dios omnipotente, Hitler. Para cuando se estrenó, *Anfitrión* había tenido un gran éxito de público en Alemania. Y Reinhold Schünzel había huido a USA, donde no se le concedieron oportunidades. Había jugado demasiado tiempo un doble papel, como los personajes de sus dos últimas películas.

Y es que el *Anfitrión* de Plauto es una obra atrevida —en el prólogo se afirma que el propio Júpiter actúa en ella—, pero políticamente correcta para los romanos. Es brillante y cortesana cuando Molière alude a Luis XIV. Tiende a trágica —*Anfitrión* en rigor siempre es tragicomedia— al plantear las relaciones de dioses y hombres según Von Kleist. Es una elegante y sarcástica opereta berlinesa para Reinhold Schünzel. Pero mantiene a lo largo de los siglos cierta capacidad de cabrear a los radicales. Y me permitiré una batallita. Hacia mediados de los setenta, incluí un fragmento plautino en un libro de texto para aquel segundo de bachillerato (BUP) de la época. Trataba del relato que hace el Sosias veraz sobre el inicio de la batalla entre tebanos y telebeos. Un par de líneas contenían la observación plautina de que los dos bandos celebraban sacrificios a Júpiter convencidos de que él les daría la victoria. Bueno, pues recibí una carta de un desasosegado mosén que me acusaba de pervertir a los estudiantes y hacerles dudar de su supuesta fe pues se

insinuaba que uno de los contendientes que agasajaban a los dioses sería defraudado por ellos. Vamos que yo era un peligro para la juventud, porque lo hacía con mala fe para extender virus librepensadores entre almas tomistamente puras. Las más agresivas palabras se dedicaban a informarme de que había presentado una denuncia —no se decía a dónde, a quién, ni de qué— contra mí. Nunca más supe del enfadado fraile. No hace falta aclarar que mi única preocupación fue que, si el no recibir cita judicial alguna, suponía que le había subido la presión con grave deterioro de su salud. Schünzel había caído cuatro décadas antes bajo el hechizo de Anfitrión. Se divirtió mucho más, pero le costó carísimo.

*La amada de Júpiter* (1954) está basada en la comedia *Road to Rome* (1927) de Robert E. Sherwood, autor de *Los mejores años de nuestra vida* de William Wyler, óscar 1946. Las representaciones teatrales y la expansión del libro eran ya un clásico cuando George Sidney estrenó su película, con una aceptable correspondencia, pero sin la finura habitual del autor, ni actuaciones cómodas por parte de Howard Keel (Aníbal) ni de Esther Williams (Amytis), que no lograron su gancho habitual con el público. La trama seguía el encuentro entre Aníbal y una romana —Amytis— que debe escoger entre casarse con Fabio Cunctator (Georges Sanders) o incorporarse al colegio de vestales de Roma. Digamos, meterse monja. Incluye también una trama menor en que una esclava se enamora de un cartaginés que Amytis le ha comprado y resulta ser un espía. Va, pues, de sueños femeninos que simbolizan el rechazo a la guerra por el amor. Aquel «haz el amor y no la guerra» que devino lema contra la Guerra de Vietnam. El mensaje era de Sherwood, que ironizaba sobre la Segunda Púnica, para exponer sus ideas pacifistas entre las dos mundiales.

Pero los delirios oníricos llegaban de la mano de los números musicales y los símbolos eran semejantes a los usados en *Cleopatra* de De Mille, con mayor descaro en sus momentos cómicos, e incluso con una curiosa ruptura de pared sonora cuando, en un encuentro en que ella va a enseñarle una supuesta grieta por donde atravesar las murallas de Roma, no menos curioso símil con la leyenda de Tarpeya, Aníbal inicia una canción de amor. Llegan los romanos, él le reprocha a Amytis que le ha traicionado y ella le contesta que, si estaba cantando a voz en grito, cualquier romano podía oírlo. La vida real no admite momentos orquestados y Woody Allen tardaría más de dos décadas en abrir un armario y enseñar al violinista que apuntaba el tono dramático. Pero, volvamos a Freud. Los simbolismos sexuales salpican la acción. Raptada en la tienda de Aníbal, éste, puñal en mano —apuntando al escote de Amytis— despide al guardián y le dice que va a matarla. El guardián contesta: «¿Puedo quedarme a mirar?». A solas los protagonistas, Aníbal se mantiene cuchillo en mano, cuya verticalidad oscila varias veces, hasta que ella le seduce. A la mañana siguiente, un soldado toca a diana —con la tuba en alto— y el general sale de la tienda ya sin ganas de invadir Roma. Se encuentra sereno. Prefiere hacer el amor y no la guerra. De alguna manera los mensajes de Sherwood y de Sidney ligan bastante bien. El historiador cartaginés, por ejemplo, que apunta el relato anota que van a invadir Roma. En un momento habla de que Aníbal tiene varios cientos de elefantes. Unos soldados —el coro— comentan que solo son sesenta, pero «ya conoces a los historiadores». Porque los elefantes, para bien o para mal,

son esenciales en la parodia. Los números de *ballet* en que acompañan a la pareja Champion —la esclava y el espía— aburren a las ovejas y entorpecen las buenas ideas de la película y el interesante libreto original, cuya idea es resaltar lo estúpido de la guerra en sí misma. Pero la solución final vuelve a hacerles justicia. En su escapada al campamento, donde decide por vía práctica que no será vestal, Amytis había comentado que los elefantes estarían mejor pintados de colores. Cuando Aníbal se retira a Cartago con ella de rehén, los elefantes desfilan de colores pastel su apoteosis final. ¿Hay mejor manera de decir que la guerra es un circo?

Pero la perla onírica de *La amada de Júpiter* es el baño de Amytis en la piscina de su *villa* familiar. Amytis escucha a Fabio (Cunctator) que deben casarse pronto, o se verá abocada a servir en el colegio de las vestales. Ella pide tiempo y se queda a meditar rodeada de estatuas de atletas y dioses de corte helenístico. Inicia su canción, ensoñación sin duda («I have a dream...»): siempre ha esperado un hombre que sepa besarla y abrazarla. De hecho, es la primera vez que piensa en el amante frente al guerrero. Se sumerge en la piscina y entra en el delirio erótico imaginándose cortejada por las estatuas. Al salir del agua y acabar la canción, Amytis no sabe qué hará, pero no será de Fabio, ni vestal. Verbalizando la historia, Amytis ha disfrutado de un «sueño húmedo». Bueno, el sueño de Amytis simboliza lo que espera. Y Aníbal es el guerrero capaz de preferirla a una conquista militar. Sherwood había escrito su obra para opinar sobre el absurdo de las guerras y había sido un gran éxito. La película no resultó. Vista hoy, puede más la tendencia al ridículo poco controlado que lo sorprendente del mensaje. Lástima.

*Escándalos romanos* hablaba de la corrupción. *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, del engaño (el hipnotizador engaña al público, Marco Antonio a su mujer con la de su jefe, aunque en sueños se puede escarmentar). *Anfitrión* de que los poderosos (dioses o no) engañan a los mortales y les da igual quien gane una guerra mientras ellos puedan hacer el amor. En *La amada de Júpiter*, Aníbal prefiere el amor a la guerra. Y las romanas a un señor macizo mejor que un político aburrido. Todos los mensajes son positivos, pacifistas, y sensatos. Y todos comparten interpretaciones freudianas de imágenes y palabras, con mayor o menor descaro. Ah, y la sicalipsis con sus reinas lascivas y castos José, con sus viejos verdes y sus esposas inaccesibles, con sus damas insatisfechas y sus varones domados. Espero que el tono sicalíptico de la exposición no haya herido ninguna sensibilidad científica.