

## CLEOPATRA EN LA FICCIÓN: EL CINE

### *Cleopatra in the fiction: the cinema*

Alberto PRIETO ARCINIEGA  
*Universidad Autónoma de Barcelona*

BIBLID [0213-2052 (2000) 18, 143-176]

RESUMEN: El trabajo se centra en las versiones que sobre el personaje de Cleopatra se han realizado en el cine, procurando confrontar estas interpretaciones con las creadas en otros medios y, finalmente, con los datos que conocemos de las fuentes literarias antiguas, para exponer así cómo se ha ido creando y transformando la imagen y la leyenda de la reina del Nilo

*Palabras Clave:* Cleopatra, ficción, imagen, ideología, cine.

ABSTRACT: This paper focuses on how the character of Cleopatra has been especially seen by the cinema. We try to relate the film versions, plus those views in other media, with several data coming from the Ancient literary sources, in order to show how the legend of The Queen of Nile has been created and equally transformed.

*Key Words:* Cleopatra, fiction, image, ideology, cinema.

*«No cabe duda de la capacidad de Cleopatra; pero su importancia en la historia, aparte la literatura y la leyenda es otra cuestión. La propaganda de Octaviano distorsionó a Cleopatra mas allá de toda medida y de toda decencia. Para arruinar a Antonio no era bastante con que ella fuera una sirena; había que hacer de ella una Furia, fatale monstrum (Horacio, Odas, I, 37, 21)»<sup>1</sup>.*

*«Pero así será, Iras, insolentes lictores*

1. SYME, R., *La revolución romana*, Madrid, 1989, pp 347 s.

*nos tratarán como ramerás; y hasta los miserables timadores  
nos cantarán desafinando, como improvisación, los comediantes  
nos llevarán a escena, y representarán Alejandría  
y nuestras fiestas, Antonio será mostrado ebrio y yo veré  
cómo algún joven de voz chillona hace de Cleopatra  
y rebaja mi grandeza asumiendo el aspecto de una puta»<sup>2</sup>  
«De no ser mujer se la consideraría un intelectual» (Cleopatra (1963))*

Las primeras líneas, que corresponden a Syme, definen claramente el nacimiento del mito de Cleopatra y deben de constituir el punto de partida de toda investigación sobre el personaje. La segunda referencia, sacada de la conocida tragedia shaskeperiana, vaticinan el destino publicitario que le esperaba a la reina de Egipto por el hecho de proceder de un país oriental, aunque su familia fuera de origen occidental, ser mujer y reina. Finalmente, la tercera cita complementa claramente la segunda, destacando sus conocimientos intelectuales, pero con la dificultad que tenía, en aquella época, el de ser mujer.

Aunque mi comunicación se centra en Cleopatra y el cine, me ha parecido conveniente recordar brevemente los diferentes rasgos, reales o ficticios, que sobre ella, se han ido elaborando a lo largo de la historia para comprender como han ido surgiendo los diversos tópicos sobre el personaje<sup>3</sup> y entender así, las diferentes influencias que han impregnado a las numerosas versiones cinematográficas realizadas sobre esta célebre mujer.

No hay que olvidar que Cleopatra estuvo dos años en Roma (45-43 a.n.e.) con su hijo Cesarión y su hermano y marido Ptolomeo XIV, dándole el mismo César alojamiento en una *villa* suya, eso sí, fuera del *pomerium* de la urbe. Además mandó esculpir una estatua de la reina, bajo la forma de Venus, para instalarla, dentro del foro romano, en el nuevo templo de *Venus Genetrix*, que había mandado construir en la ciudad.

A pesar de que en esta fase ya comenzó a surgir una corriente de opinión negativa, se puede decir que el inicio de la «mala prensa» sobre la soberana egipcia tuvo un punto álgido en la época augustea, abarcando no sólo a los historiadores, sino incluso a los poetas<sup>4</sup> a quienes se deben algunos de los calificativos más duros contra la reina egipcia.

2. SHASKEPEARE, W., *Antonio y Cleopatra*, Valencia, 1996, pp. 303 s.

3. Sobre este tema pueden consultarse las siguientes obras: GRANT, M., *Cleopatra*, New-York, 1992 (reimp, 1ª London, 1972); HUGUES-HALLET, L., *Cleopatra. Histories, Dreams, and Distortions*, Londres, 1990; ZIEGLER, CH., Cléopâtre ou les seducciones de l'Orient en J. M. HUMBERT, PANTAZZI, M. et ZIEGLER, CH. (Eds.) *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, París 1994, pp. 552-583; HAMER, M., *Sings of Cleopatra. History, politics, representations*, London-New York, 1993; RICE, E., *Cleopatra*, 1999, pp. 92-114; CHAVEAU, M., *Cleopatra*, Madrid, 2000.

4. WYKE, M<sup>a</sup>, Augustan Cleopatras: female power and poetic authority en. POWELL, A. (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London, 1992, pp. 98-140.

#### LA PUBLICIDAD ROMANA CONTRA *CLEOPATRA*

La propaganda augústea iba a eludir la crítica frontal contra Antonio, mientras se cebaba en una mujer extranjera y reina de un país «bárbaro»<sup>5</sup> que, según esta misma publicidad, constituía un peligro para la estabilidad de Roma.

La principal amenaza para Octaviano la constituía la formación de un gran imperio oriental con centro en el País del Nilo, dirigido, además, por la madre de su hermanastro Cesarión, que según algunos historiadores fue reconocido por César como hijo suyo. Los actos realizados por Marco Antonio en Alejandría en el 34 a.d.C. así parecían atestiguarlo con los nombramientos realizados en las personas de Cleopatra, Cesarión y los hijos tenidos con Cleopatra.

La ceremonia, descrita por Plutarco (Ant. 54), se llevó a cabo en el gimnasio de la ciudad, donde hizo colocar diversos tronos, los más grandes para él y Cleopatra y los más pequeños para Cesarión, y los hijos tenidos con Cleopatra, Alejandro Helios, Cleopatra Selene y Ptolomeo Filadelfo. En la sesión, repartió entre ellos, diversos territorios, una parte de los cuales pertenecían a Roma<sup>6</sup> El acto sirvió para aumentar, por parte de Octavio, la campaña publicitaria contra Marco Antonio y Cleopatra, a los que, tres años más tarde, declarararía la guerra, derrotándoles en la famosa batalla de *Actium* (31 a.d.C.), que se transformó en el símbolo del triunfo de Occidente frente a Oriente.

No hay que olvidar que agosto fue el mes elegido por el emperador en el nuevo calendario solar establecido por César, que precisamente lo había diseñado un astrónomo egipcio, Sosígenes. La causa de la elección de este mes se debió a que en él se produjo la conquista definitiva de Egipto, hecho que Octavio destacó por encima de todos los restantes acontecimientos importantes de su vida, incluido el de su propio mes de nacimiento que fue en septiembre.

Así, según la visión romana dominante, el error de Antonio, consistió exclusivamente en haber sido atrapado en las redes femeninas de Cleopatra que lo transformó en un títere y una vez derrotado en *Actium*, huyó y lo abandonó a su suerte<sup>7</sup>.

Esta visión de Antonio es la sostenida por la mayoría de los escritores modernos, en general<sup>8</sup>, como, por ejemplo Rosa Montero<sup>9</sup> que como subtítulo del capítulo dedicado a Antonio y Cleopatra lo tituló *La reina y el mequetrefe*.

5. En estos ataques se obviaba el origen macedónico de la dinastía lágida que, entre otras cosas, hacía que el griego fuera la primera lengua de estos reyes y también el indudable dato de la importancia cultural de Alejandría, que no tenía mucho que envidiar a Roma y además, no hay que olvidarla, fue fundada por un macedonio, Alejandro Magno, y en ella reposaban sus restos.

6. Sobre el acto cf. SARTRE, M., *Portrait d'une inconnue, L'Histoire*, 238, 1999, p. 39.

7. Un desmentido al enfoque «oficial» de la «huída» de la nave de Cleopatra en Accio puede verse en FLAMARION, E., *Cleopatra. El mito y la realidad*, Barcelona, 1998, pp. 138-142.

8. Una relativa excepción la puede suponer la reciente novela histórica, MASSIE, A., *Marco Antonio el triunviro* Barcelona, 2000 en la que la figura de Cleopatra vuelve a convertirse en la tónica, mientras Marco Antonio aparece como una víctima de la reina del Nilo.

9. MONTERO, R., *Pasiones y desamores que han cambiado la Historia*, Madrid, 1999.

Los escritores antiguos como Horacio (Odas I, 37), Lucano (Farsalia, X), Josefo (La guerra judía, XV, 4), Virgilio (Eneida VIII), Apiano (Historia romana, guerras civiles (2-4) Plinio el Viejo (Hª. Natural IX), Suetonio El divino Julio, 52) o Dión Casio (Historias, 50, 24) desde diversos ángulos<sup>10</sup> contribuyeron a la creación de este sórdido perfil de la reina de Egipto. Se ha dicho<sup>11</sup> que la versión de Plutarco, que aparece en su biografía de Antonio, presenta una versión más objetiva, cuando en realidad, como veremos mas adelante, en ella se contienen la mayoría de los argumentos que han contribuido a crear esa imagen mediática que en la actualidad predomina al nivel de masas.

Leyenda e historia se entremezclan en su biografía, adulterada por tópicos y convencionalismos, que arrancando de la misma antigüedad, proseguiría en el teatro, pintura, música, novela, hasta llegar, finalmente, al cine y concluir en interminables ámbitos, en los que su nombre ha servido y sirve para garantizar la «calidad» de un local, de un producto, de belleza o, incluso, de las técnicas sexuales femeninas<sup>12</sup>.

Hay que recordar que una parte de los mismos historiadores tampoco se han alejado totalmente de la versión dominante en las fuentes antiguas contribuyendo con su autoridad académica al mantenimiento del mito<sup>13</sup>.

No debe de olvidarse, por ultimo, que la imagen de una mujer astuta, lujuriosa y ninfómana, dedicada al placer y al dominio de los hombres, merced a su conocimiento, tanto de las técnicas sexuales más diversas, como de la misma psicología masculina, es un producto que nació y se desarrolló en los países vencedores, primero Roma... Después... Occidente<sup>14</sup>.

Como se ha dicho «*sus liasons*» con los romanos deben ser consideradas, según su punto de vista, como alianzas dinásticas legítimas que prometían el mayor éxito posible y provecho para la reina y para Egipto»<sup>15</sup>.

10. Junto a la conocida publicidad romana que tuvo un gran impulso a la sombra de Augusto, merece mencionarse la creada bajo la influencia de Herodes, que se puede leer en el historiador judío Josefo. Sobre ello Cf. MODRZEJEWSKI, J. M., *Les juifs d'Égypte, de Ramsès II à Hadrien*, París, 1997 y a nivel divulgativo, del mismo autor, puede verse, La dernière chance des Juifs d'Égypte, *L'Histoire*, 238, 1999, pp. 48-50.

11. FLAMARION, E, op. cit. pp. 116 ss.

12. Para comprobar el uso desmesurado de su nombre para ámbitos muy diversos y asombrosos, e incluso de mal gusto, basta con buscar en Internet las numerosas e increíbles páginas webs dedicadas a Cleopatra.

13. Sobre ello véase CID, R. Mª, *Cleopatra: historias e Historia acerca de una reina* (en prensa).

14. Incluso el mismo B. Brech en la opera de tres peniques, dentro de la canción de Salomón, hace cantar a Jenny el final de Cleopatra, a quién de nada le sirvió haber tenido relaciones sexuales con los poderosos César Marco y Antonio, ni tampoco su belleza le ayudó para evitar su trágico final.

15. POMEROY, S. B., *Diosas, ramerías, esposas y esclavas* Madrid, 1987, p. 145.

## LA BIOGRAFÍA

Apenas sabemos nada de su infancia, y existen notables lagunas sobre diversos periodos de su vida<sup>16</sup>. Nació en Alejandría en el 69 a.d.C. Era hija del rey Ptolomeo XII Auletes, mientras el nombre de su madre se ignora, lo cual ha hecho pensar a algunas historiadoras afroamericanas que su abuela paterna pudo haber sido una concubina de raza negra<sup>17</sup>. Precisamente en la *Cleopatra de 1934* en un momento de la película, en una charla de los nobles romanos sobre Cleopatra, uno de ellos pregunta si es negra. Como ha señalado Mora<sup>18</sup> el diálogo refleja actitudes mas propias de la alta sociedad americana de la época que de la antiguas aristocracia romana.

El reciente interés concedido a esta teoría hay que entenderlo dentro de la importancia concedida a los estudios de género en las universidades norteamericanas que dio por resultado, que lo que se llamó *Estudios Negros*, despertara un cierto interés en algunas universidades norteamericanas<sup>19</sup>, que incluso crearon departamentos de estudios afroamericanos, coincidiendo además con la importancia concedida a los estudios de género, en general. Este ambiente puede explicar, por ejemplo, la gran acogida que tuvo en Estados Unidos la *Atenea negra* de Bernal<sup>20</sup>.

Siguiendo con la biografía de Cleopatra, su padre, había sabido mantenerse en el poder merced a diversos pactos realizados con Roma, que alcanzó gracias a la ayuda financiera del publicano Rabirio<sup>21</sup>, destacando, entre ellos, los pactos suscritos con Pompeyo<sup>22</sup>. A su muerte (51 a.C.), dejó el trono a su hijo Ptolomeo XIII, de 10 años de edad, bajo la protección del Senado romano, que a su vez nombró tutor a Pompeyo.

En su testamento se especificaba que el joven rey debía de casarse con su hermana Cleopatra de 18 años, que así se convertiría en reina, con el nombre de Cleopatra VII. Las lucha por el poder entre los hermanos daría lugar a la huida de Cleopatra que volvería a ser repuesta en el trono por César. La revuelta egipcia surgida en el ámbito del joven faraón y su hermana Arsinoe, sería sofocada por Cesar, falleciendo, en su huida, Ptolomeo XIII, Cleopatra seguiría así al frente del país y con ella gobernaría su nuevo esposo, su hermano Ptolomeo XIV de 10 años<sup>23</sup>. El sueño

16. cf. GRANT, M, op. cit. pp. 3-61; R. BIANCHI (ed.), *Cleopatra's Egypt: Age of the Ptolemies*, New York, 1988.

17. Esta teoría fue publicada en septiembre de 1991 en la revista norteamericana *Newsweek* con el título *Was Cleopatra black?*, y siguió planteada en un programa televisivo, en el que mientras algunos profesores universitarios la apoyaban, otros negaban estos argumentos. Una crítica al color negro de Cleopatra puede verse en HAMER, M., *Sings of Cleopatra*, London-New York, 1993, pp. XVIII s.

18. MORA, J, The Image of Ancient Rome in the Cinema, en *Film Historia*, vol. VII, 3, 1997, p. 230.

19. Cf. TH. DRAPER, *El nacionalismo negro en Estados Unidos*, Madrid, 1972, pp. 169 ss.

20. BERNAL, M, *Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*, Barcelona, 1993.

21. PERELLI, L, *La corruzione politica nell'antica Roma*, Milano, 1994, pp. 217-223.

22. Sobre este periodo, a nivel divulgativo, puede confrontarse. E. FLAMARION, op. cit. pp. 26-31.

23. Sobre su forma de gobernar Egipto cf. CHAUVEAU, M., *L'Égypte au temps de Cléopâtre*, París, 1997; RICKETT, L. M., *The Administration of Ptolemaic Egypt under Cleopatra VII*, Mineapolis, 1980.

político de Cleopatra puede verse reflejado en la llamada «taza Farnese»<sup>24</sup>, que se ha relacionada con la ceremonia realizada por Marco Antonio en el año 34 a.d.C. y recordada por Plutarco (Antonio 54). Recientemente<sup>25</sup> se ha llamado la atención sobre un papiro escrito en griego que estaba fechado en el 35 a.d.n.e., en el que la reina adopta el título de *Philopatri*, que se ha relacionado con una estela escrita en demótico en la que unos humildes tejedores de Coptos se sentían orgullosos de designar a su reina con los siguientes epítetos « la madre de reyes, la reina de reyes, y la (mas) joven diosa,

El resto de los acontecimientos son mas conocidos y en ellos se basan la mayoría de los relatos, mas o menos fantasiosos, creados sobre la llamada reina del Nilo. De este modo sus relaciones amorosas con César y Marco Antonio, así como su suicidio constituyen los principales episodios en los que se han centrado su mala prensa y que hoy forman parte de la leyenda<sup>26</sup>. Un tema que suele comentarse es la edad de Cleopatra, en sus respectivas relaciones con César y Antonio, y, sobre todo, la excesiva madurez que tenía cuando comenzó sus relaciones con Antonio. De hecho en el encuentro de Tarso, Cleopatra se acercaba los 30 años y según Ovidio (*Ars amandi* II, 690 ss.) la mujer tras los siete lustros de vida se encontraba en una interesante fase de su vida sexual y esa edad fue precisamente, la que tenía Cleopatra en la última etapa de su vida<sup>27</sup>.

Dentro de los diversos temas publicitarios creados, en un sentido negativo, contra la reina<sup>28</sup>, podemos resaltar los dedicados a sus técnicas de seducción, a su comportamiento «femenino» y a su suicidio.

### Voz de mujer

Según Plutarco (Antonio, 27) no estaba agraciada con una belleza que deslumbrase a los que la veían, pero, en cambio, cuando hablaba cautivaba a los que la escuchaban. Aunque a continuación menciona las numerosas lenguas que conocía, lo que más resalta el historiador griego es que despertó en Antonio todo su lado oscuro (cap. 25) y, tras arrastrarlo consigo a Egipto (cap. 28), le sumergió en una frenética actividad lúdica tanto de día como de noche (cap. 29).

Más que su palabra, lo que Plutarco resaltaba era *la dulzura de su voz*, es decir, no importaba el contenido, el mensaje, el *logos*, sino la forma. Esta versión de la

24. LA ROCCA, E., *L'età d'oro di Cleopatra. Indagine sulla tazza Farnese*, Roma, 1984.

25. CHAVEAU, M, Cleopatra, op. cit. pp. 110ss.

26. La bibliografía sobre Cleopatra es bastante amplia, aparte de las que menciono en las otras notas, sobre todo en la 3, por importancia, a diferentes niveles, se podrían destacar las siguientes obras: AAVV; Cléopâtre. égyptienne ou grecque, dossier, *L'Histoire*, 238, 199 pp. 57-58; MARTIN, P. M., *Antoine et Cléopâtre, la fin d'un rêve*, París, 1991; SCHWENTZE, G., *Cléopâtre*, París, 1999.

27. Una crítica a la tesis de que esta obra se le pueda clasificar como feminista puede verse en BETTINI, M. (ed.), Introducción. Il "genere" dei libri en *Maschile/feminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Roma-Bari, 1993 pp. XIII-XVIII.

28. HUGHES-HALLET, L., op. cit., pp. 64-82.

palabra femenina coincide con lo que Iriarte ha apuntado para el mundo griego, en el que las esfinges o las sirenas «hipnotizaban a sus víctimas con su voz»<sup>29</sup>, y además, no hay que olvidar que en los *Diálogos Píricos*, Plutarco exponía que las respuestas enigmática que había emitido el oráculo, en épocas anteriores, no era una responsabilidad del dios Apolo, sino de la intervención de una Musa que moraba en el oráculo<sup>30</sup>.

En esta referencia queda patente la misoginia de Plutarco, que en realidad rebajó a Cleopatra por debajo incluso de las *hetairas*, ya que a ellas si se les reconocía su capacidad intelectual, mientras que de la reina egipcia solo se resaltaba su encanto personal, recordado, sobre todo, en la descripción del encuentro de Tarso, donde la compararía con Afrodita (Antonio 26). En este contexto no es de extrañar que Horacio (Odas, I, 37) la describiera como una Furia, *fatale monstrum*, ya que no hay que olvidar que precisamente las Furias encarnaban el derecho materno y eran representadas, en el imaginario antiguo, como unas hembras monstruosas que perseguían a los hombres.

#### El antiejemlo romano de mujer

Volviendo a Plutarco, conviene recordar que frente a Cleopatra, resaltaba a Octavia<sup>31</sup>, que además de ser más joven y bella (Antonio 57), destacaba por sus sobresalientes cualidades que la convertían en un ejemplo de lo que debía de ser la mujer romana (Antonio 31), cuyo modelo a seguir debía de ser el de Cornelia<sup>32</sup>, la madre de los hermanos Gracos, que siendo viuda, rechazó una oferta de matrimonio, precisamente del faraón egipcio, Ptolomeo VIII<sup>33</sup>, debido a que su principal preocupación lo constituía el cuidado de sus hijos, lo que anteponía a todas las cosas, como el de contraer un nuevo matrimonio<sup>34</sup>. Este era el modelo que la propaganda romana contraponía al de Cleopatra, ya que una mujer diferente al standar oficial, como era ella, entrañaba degeneración y peligro<sup>35</sup>. Es curioso que la publicidad sobre la anterior mujer de Antonio, Fulvia<sup>36</sup>, quedara algo eclipsada por el peso de la egipcia, pero asimismo la propaganda sobre ella, fuerza, como se ha dicho, a leerla en negativo, ya que antes de Antonio tuvo otros maridos de la envergadura de los tribunos de la plebe, Clodio y Curión, a lo que se añadía su decisiva participación en la guerra de Perusa, circunstancias todas ellas dignas de ser ano-

29. IRIARTE, A. *Las redes del enigma*, Madrid, 1990, p. 132.

30. Idem p. 33 s.

31. FIELDING, S., *The lives of Cleopatra and Octavia*, London, 1994.

32. Cf. PETROCELLI, C., Cornelia, la matrona en Fraschetti, A. (ed.), *Roma al femminile*, Roma-Bari, 1994, pp. 21-71.

33. Idem, p. 51, dónde expone que esta noticia quizás, solo fuera una invención propagandística.

34. CANTARELLA, E. *La calamidad ambigua*, Madrid, 1996 (2ª), p. 222.

35. Idem p. 227.

36. VIRLOUVET, C., Fulvia la pasionaria, en FRASCHETTI, A. (ed.), *op. cit.* pp. 71-95.

tadas en la lista negra de sus adversarios, empezando por Cicerón y concluyendo con Octaviano, como así ocurrió, aunque la publicidad sobre ella quedara obscurificada por la enorme sombra proyectada desde el país del Nilo, por la que fue catalogada como su rival.

### Muerte de mujer

Nicole Loraux ha escrito que el suicidio constituía en el ambiente de las tragedias griegas una solución de mujer, mas que un acto heroico<sup>37</sup>. En la sociedad romana el único caso ejemplar de suicidio correspondía a una heroína legendaria, Lucrecia, quién se suicidó, tras ser violada por Sexto Tarquinio<sup>38</sup>. En ese sentido, el suicidio de Cleopatra no constituía algo inhabitual en la sociedad romana e incluso la forma escogida, el envenenamiento, ya gozaba de una amplia publicidad siendo considerado como un instrumento empleado por las mujeres contra los hombres, llegando incluso a relacionarse adulterio con envenenamiento<sup>39</sup>.

A la inversa, el suicidio con un arma, que fue el elegido por Antonio, era considerado una muerte viril, denominándola Marcial (I, 78) como una muerte digna de un romano. De Cleopatra sólo se exaltará que no tuvo miedo al acero (Horacio, Odas, I, 37), mientras el uso del veneno, aunque también era propio de los hombres, no gozó del mismo prestigio<sup>40</sup>.

Estos tres temas ocupan, de hecho, el espacio central concedido a Cleopatra tanto en la misma antigüedad, como en los diversos estudios o representaciones posteriores.

## CLEOPATRA EN LA LITERATURA, EL ARTE Y LA MÚSICA

### El orientalismo

Después del excelente libro de Said<sup>41</sup>, es notorio que la acuñación del término, entraba dentro de la búsqueda de argumentos que sirvieran para descalificar, sobre todo, a los pueblos árabes. El nombre de Oriente, en realidad, es una creación europea, inventada frente al uno (Europa). Así, bajo esta falsa identidad los pueblos englobados bajo esta denominación quedarían sin identidad. De este modo se exponer, a continuación que Oriente carece de historia ya que no hay cambio y los pueblos que llevan esta etiqueta han actuado siempre igual, moviéndose en torno a tres elementos; raza, religión y una propensión hacia el fanatismo,

37. LORAUX, N., *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, 1989, p. 32.

38. CANTARELLA, E. op. cit. p. 222.

39. CANTARELLA, E, *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*, Madrid, 1997, p. 102. Según Catón (Plutarco, Cato maior, 9, 11) «no existe en Roma una adúltera que no sea una envenenadora».

40. GRISÉ, Y, *Le suicide dans la Rome antique*, París, 1982, pp. 111 s.

41. SAID, E. W., *Orientalisme. Identitat, negació i violència*, Vic, 1991.

lo que les lleva a un predominio de lo irracional frente a la racionalidad europea<sup>42</sup>. Aunque el término Oriente fue acuñado por los griegos<sup>43</sup>, el gran impulso para la creación del orientalismo se realizó a la sombra del colonialismo europeo que necesitaba desprestigiar la visión de estos pueblos para justificar su sometimiento político, ya que bajo la influencia de «sus nuevos señores» estos pueblos podrían desprenderse de su negativa cultura, para aprender la cultura de sus dominadores, que suponía, de hecho, la única vía posible para despegar de su actual retraso.

Estas teorías se irían manifestando desde campos muy distintos que abarcarían desde la literatura, la música, la pintura y el cine<sup>44</sup>.

En todos estos medios de expresión, aparecían los principales tópicos sobre estos pueblos que se podrían resumir en los siguientes: Poder despótico, lujo y sensualidad<sup>45</sup>.

Evidentemente estos temas se fueron creando para comparar, a la baja, la supuesta situación «atrasada» de estos pueblos frente a los europeos, tanto en la antigüedad como en el presente.

Toda esta tradición sería aplicada a Cleopatra que sería representada en los diferentes medios como una experta en todas las técnicas orientales tanto de la seducción<sup>46</sup>, como sexuales.

#### El teatro: Shakespeare y Bernard Shaw

César (1599) y Antonio y Cleopatra (1606) de Shakespeare<sup>47</sup> han sido, sin duda, las obras en las que más se ha inspirado el cine e incluso simultáneamente en las dos, creando el problema de que la reina fuera demasiado mayor en la primera parte, o demasiado joven en la segunda, este sería el caso por ejemplo de E. Taylor en la película de Manckiewicz.

En la obra de Bernard Shaw se presenta a una Cleopatra adolescente y coqueta que aprende a crecer y gobernar, gracias a los consejos de César. La obra sería llevada al cine destacando *César y Cleopatra (1945) de Gabriele Pascal que inspiró «una disparatada comedia mejicana»<sup>48</sup>, «La vida íntima de Marco Antonio y Cleopa-*

42. BARCELO, M., «L'Orientalisme» triomfant, Introducció a E. W. SAID, *Orientalisme...* pp. 9-12.

43. TOURRAIX, A, L'Orient, una invention grecque, en DROIT, R. -P. (ed.), *Les Grecs, les Romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne?*, París, 1991, pp. 89-98.

44. Sobre el cine confróntese HAMER, C Timeless History: A Britsh of Cleopatra en BERSTEIN, M. -STUDLAR, G. (Eds.) *Visions of the East. Orientalism in film*, New Jersey, 1997, pp. 269-292.

45. Sobre la visión occidental de Oriente es interesante consultar SHOHAT, E, Gender and Culture of Empire: *Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*, en BERSTEIN, M-STUDLAR, G. (Eds.), op. cit., pp. 23-26, donde se analiza la *Cleopatra(1934)* de C. B. Demille bajo la óptica de la típico visión y creación occidental de Oriente.

46. Véase. ZIGLER, CH. op. cit. pp. 552-583 y WYKE, M., *Projectin the past. Ancient Rome, Cinema and History*, New-York-London, 1997, pp. 84-90.

47. Cf. MARTINDALE, CH. MARTINDALE, M., *Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory*, London, 1990, pp. 127-141.

48. GARCÍA RIERA, E. op. cit.

tra» (1946) de Roberto Gavaldón<sup>49</sup>, que no se correspondía con restante trayectoria cinematográfica orientada en otros derroteros. La realización de esta cinta se debía a la necesidad de filmar una comedia en la que se aprovechara las cualidades cómicas del actor argentino Luis Sandrini, contratado por la productora. En la elección pudo influir, posiblemente, la comedia musical, ambientada en la Roma antigua, *Roman Scandals* (1939), ya que ciertos tics de su protagonista, Eddie Cantor, eran semejantes al del mismo Sandrini, pero la película mejicana terminó siendo una combinación de numerosos despropósitos que dio por resultado un fracaso absoluto<sup>50</sup>.

### La pintura

Los cuadros<sup>51</sup> en los que aparece Cleopatra, inciden, sobre todo, en dos acontecimientos: el encuentro de Tarso y la muerte, es decir «la seducción» de Antonio y el suicidio. Queda por analizar un tema relacionado con el último aspecto mencionado, que es el conocimiento que se atribuye a Cleopatra sobre los efectos de diversos venenos, que constituye el tema central del cuadro de Cabanel (1887), *Cleopatra probando venenos en los condenados a muerte*.

Posiblemente esta idea, que aparece en Plutarco (Antonio, 71) fue desarrollada por Gautier (1838), *Una noche de Cleopatra*, en la que todo el protagonismo lascivo y cruel correspondía exclusivamente a Cleopatra, convertida en un ejemplo de las mujeres llamadas orientales, tales como eran vista, durante el siglo XIX, por el asimismo denominado orientalismo. Esta misma conducta se trasladó al cine, primero a la figura de Nerón en varias películas, *Nerón probando veneno con sus esclavos* (1896), de los Hermanos Lumière, *Escándalos romanos* (1933), de Frank Tuttle, y después a Cleopatra así en *César and Cleopatra* (1945), avisa a César que lo realizará en el futuro y en *Due notti con Cleopatra* (1953), de Mario Mattoli, constituye el leit motive principal, al igual que en la novela de Gautier. Asimismo en *Marco Antonio y Cleopatra* (1913), la reina prueba diversos venenos entre sus servidores y, finalmente, se decide por el áspid al comprobar la dulzura con la que fallecía la persona que había sufrido la picadura del reptil y algo semejante se produce en *Cleopatra* (1934), bajo la oculta mirada de Antonio, que temía de que Cleopatra quisiera matarlo. Frente a todo ello, merece destacarse la lectura hecha por Mankiewicz del tema del veneno, ya que en su película solamente aparece al comienzo

49. Sobre el director cf. ZUÑIGA, A, Roberto Gavaldón, en PARANAGUA, P. A. ed.), *Le cinema mexicain*, Centre Pompidou, París, 1992, pp. 219-228; Sobre esta película cf. GARCÍA RIERA, E., *Hª documental del cine mejicano (1945-1948)*, vol. 3º, Méjico, 1971, pp. 316 s. y CANO, P. L., Dos apuntes iberoamericanos a la tradición cinematográfica de la cultura clásica: la vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra y el reñidero, en BAÑULS, J. V. SÁNCHEZ, J. y SANMARTÍN, J. (Eds.), *Literatura ibero-america y tradición clásica*, Valencia, 1999, pp. 111-115.

50. Cf. GARCÍA RIERA, A. op. cit.

51. Una relación de ellos puede verse en Ziegler, Ch., op. cit.

cuando una esclava, Lotos, por indicación de Potino intenta darle una copa envenenada, pero Cleopatra, sospechando de ella, la obliga a bebérsela y muere por los efectos del veneno.

De hecho las acciones desarrolladas por Antonio y Cleopatra, durante los meses posteriores a la derrota de *Actium*, según Plutarco (Antonio 71) estuvieron centradas en las actividades lúdicas de los llamados *compañeros de la muerte*, dirigidos por la reina de Egipto. En su biografía de Antonio, Plutarco siempre pinta a éste como un títere en manos de Cleopatra e incluso el historiador griego llegaría a escribir que, arrastrado por Cleopatra, colaboró en la creación en Alejandría de ese nuevo club de la muerte<sup>52</sup>.

Llegado a este punto conviene recordar que el vídeo dedicado a Cleopatra, en la reciente colección titulada *Egiptomanía*, contribuye a alimentar los tópicos habituales creados sobre su figura. Así, una voz en off expone lapidariamente que su poder empezó con una alfombra, continuó con la tentación y caída de Marco Antonio y, afortunadamente, Octavio puso fin a esa locura<sup>53</sup>.

#### La novela<sup>54</sup>

Dejando de lado las novelas publicadas con anterioridad al siglo XX, solo me interesa resaltar las obras que han podido servir de precedentes o de publicidad a una imagen de Cleopatra que podríamos denominar romántica o cruel, aunque esta última actitud estuviera motivada por razones de Estado. Un ejemplo de lo que decimos lo puede constituir la novela *Cleopatra (1889)* de sir Henry Ridder Haggard en la que «los aspectos arqueológicos están bien cuidados, aunque la presentación histórica de la figura de Cleopatra ceda ante el halo fatídico de femme fatale»<sup>55</sup>, mientras la de Peyramaure<sup>56</sup> cuya edición francesa es de 1957, con el título de *Divine Cleopatra*, la presenta como una estadista que sólo amó a dos hombres (César y Marco Antonio) con los que intentó el imposible proyecto de establecer un único imperio que unificara Oriente y Occidente en el que Egipto y ella misma jugaran un papel central.

En otro sentido, la novela escrita por Terence Moix<sup>57</sup> también intenta desmitificar la visión de Cleopatra como devoradora de hombres y en su lugar incide en sus cualidades como compañera y madre, aparte de resaltar su cultura y sus cuali-

52. GRISÉ, Y, *Le suicide dans le Rome antique*, París, 1982, pp. 174 s.; donde se expresa que posiblemente las ideas sobre la creación de esta confraternidad arrancarían de la filosofía cirenaica.

53. *Cleopatra, la última reina*, vídeo 2, Egiptomanía, Barcelona, 1998.

54. Debido a que en estas jornadas se presenta otra ponencia sobre Cleopatra, mas centrada en la novela, solo me referiré a este género de pasada.

55. GARCÍA GUAL, C., *La antigüedad novelada*, Barcelona, 1995 p. 175.

56. PEYRAMAURE, M, *Cleopatra, reina del Nilo*, Barcelona, 1997.

57. MOIX, T., *No digas que fue un sueño*, Barcelona, 1987.

dades como estadista<sup>58</sup>. También merece mencionarse *Cleopatra, su vida y su época*<sup>59</sup>, que sirvió para el guión inicial de la película de Mankiewicz y sobre todo *Memorias de Cleopatra* de Margaret George<sup>60</sup> que constituye, para mi gusto, la novela histórica mejor documentada que se ha escrito sobre Cleopatra, aunque la autora no consigue escapar a su propia fascinación por el personaje como ella misma reconoce<sup>61</sup>.

### La música

Aunque diversos músicos eligieron Cleopatra como tema de sus composiciones, sin duda, la que más relevancia alcanzó, sería la ópera de Haendel, *Julio César en Egipto*. La obra, estrenada en Londres el 20 de febrero de 1724, se centra, como su mismo título indica, en la estancia de César en Egipto. Comienza con la entrega al dictador de la cabeza de Pompeyo, en presencia de la esposa de éste, Cornelia y su hijo Sexto (evidentemente un anacronismo). A continuación, se relatan diversas intrigas contra César y su triunfo final tras derrotar a Ptolomeo. Aunque la ópera tuvo algunos momentos brillantes como el aria cantado por Cleopatra, *Piangerò la sorte mia*, lo repetitivo de algunas situaciones y la dificultad de que para su representación se necesitan cuatro grandes voces femeninas de primera fila, han supuesto y supuso que su puesta en escena sea difícil de llevar a cabo<sup>62</sup>.

### EL CINE

Todos estos precedentes son básicos para comprender los diversos tratamientos concedidos al tema, ya que tanto los guiones como los decorados estarían influenciados de una forma más, o menos directa, por esta serie de antecedentes, a los que habría que agregar los dramas de toga como precedentes de las diversas películas centradas, sobre todo, en la Roma del primer siglo del Imperio<sup>63</sup>.

58. Como reseñas importantes a esta novela se pueden consultar las siguientes: Cortés Ibáñez, E, No digas que fue un sueño: El ocaso del esplendor egipcio en ROMERA, J-GUTIÉRREZ y GARCÍA-PAGE (Eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, 1996, pp. 189-200; MONTERO, E. -HERRERO-M.<sup>a</sup>C., *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*, Madrid, 1994, p. 86.

59. FRANZERO, C. M.<sup>a</sup>, *Cleopatra, su vida y su época*, Barcelona, 1957.

60. GEORGE, M, *Memorias de Cleopatra*, Barcelona, 1997.

61. Idem, p. 1039.

62. MARTÍN TRIANA, J. M.<sup>a</sup>, *El libro de la ópera*, Madrid 1994 (3.<sup>a</sup> reimpresión), pp. 41-45 y más detallado en QUESTA, C., Roma nell'immaginario operistico, en CAVALLO, G. -FEDELI, P. -GIARDINA, A. (Eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. IV, Roma, 1991, pp. 315-325.

63. Se trata de las representaciones realizadas en diversos escenarios de escenas de novelas históricas como por ejemplo, el incendio de Roma tomada de *Quo Vadis*, la carrera de cuádrigas de *Ben-Hur* o la erupción del Vesubio de *Los últimos días de Pompeya*. Sobre ello cf. MAYER, D (ed.), *Playing out the Empire. Ben-Hur and Other Toga Plays and Films, 1883-1908. A Critical Anthology*, Oxford, 1994.

Entrando en materia, hay que tener claro que el cine llamado histórico nunca podrá representar fidedignamente el pasado, ya que lo que ofrece es una «aparición del pasado: edificios, paisajes y objetos» y ello sólo es un falso realismo ya que parte del supuesto de que el objetivo es «la “reproducción del pasado”...», la falsa idea de que la historia en realidad no es más que el retrato de un periodo, de que los objetos son historia por sí mismos y no en función de lo que significaron para la gente en un momento y lugar determinado»<sup>64</sup>.

Estas consideraciones son importantes para comprender que el pasado no se puede resucitar y sólo podemos visitar sus ruinas o imaginarlo a través de realidades virtuales que siempre serán «virtuales» y nunca realidades<sup>65</sup>.

Teniendo en cuenta estas ideas, el cine sobre la antigüedad sólo nos servirá para acercarnos a una visión, más o menos acertada, de diversos momentos de ese pasado, pero para ello hay que tener en cuenta que, aunque lo que veamos se base en ese pasado, en lo que ocurrió, pero nunca de una forma totalmente literal, es decir, «en la pantalla la historia debe ser ficticia para ser veraz»<sup>66</sup>.

De este modo el film, si está bien realizado, le puede servir al espectador para acercarse a una «simulación» de ese pasado, sabiendo siempre separar entre historia y «realidad» cinematográfica. En suma, hay que separar la Cleopatra histórica de las Cleopatras cinematográficas y evitar que el público confunda ambas e, incluso, se alinee con la segunda, como les ocurrió a los extras contratados para vitorear la entrada de Cleopatra en Roma, quienes en lugar de ovacionar a la reina de Egipto, aclamaban a Liz Taylor<sup>67</sup>.

Aunque la *Cleopatra* más famosa es la de Mankiewicz, existen numerosas y diversas versiones cinematográficas, más o menos rigurosas, cuyo listado presentamos a continuación<sup>68</sup>, para posteriormente, pasar a realizar diversos comentarios sobre algunas de ellas:

G. Méliés, *Cleopatra*, 1899

Ch. Gaskil, *Cleopatra*, 1912

E. Guazzoni, Marcantonio e *Cleopatra*, 1913

64. ROSENTONE, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, 1997, p. 52.

65. Este tema lo desarrollo más en PRIETO, A., Faraón, en UROZ, J. (ed.), *La didáctica de la historia a través del cine*, Alicante, 1999, pp. 34s.

66. ROSENTONE, R. A., op.cit., p. 58.

67. WANGER, W. -HYAMS, J., *My Life with Cleopatra*. London, 1963, pp. 148ss., recordado en COMAS, A., *Casablanca, Cleopatra*, Barcelona, 1995, p. 113.

68. El listado lo he tomado de DUMONT, H., Chronologie du film historique, en *Le péplum: l'Antiquité au cinéma, Cinema Action, 89, 4<sup>a</sup> trimestre, 1998*, pp. 153-156, aunque debido a que en él aparecen numerosas películas de menor grado, que no incluyo aquí, bien porque no existen copias, o debido a que su duración es limitada, o porque proceden de series televisivas o, finalmente, porque algunas otras habría que catalogarlas como X y su contenido no tiene nada que ver con el pasado histórico, ya que el nombre de Cleopatra solo es una excusa para filmar una película pornográfica.

- J. Gordon Edward, Cleopatra, 1917  
 C. B. Demille, Cleopatra, 1934  
 G. Pascual, Caesar and Cleopatra, 1945  
 R. Gavaldón, La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra, 1946  
 W. Casltle, La serpiente del Nilo (versión en catalán), 1953  
 M. Mattoli, Las noches de Cleopatra, 1953  
 K. Browning, Caesar y Cleopatra, 1956  
 V. Cottafavi, Le legioni de Cleopatra, 1960  
 P. Pierotti y V. Tourjanski, Una reina para César, 1962  
 J. Mankiewicz, Cleopatra, 1963  
 F. Cerchio, Totó e Cleopatra(1963)  
 G. Thomas, Cuidado con Cleopatra, 1964  
 F. Baldi, La batalla de Roma, 1964  
 Basado en R. Goscinny et A. Uderzo, Asteryx y Cleopatra, 1968  
 Ch. Heston, Marco Antonio y Cleopatra, 1972  
 F. Roddam, Cleopatra (serie de televisión), 1999

En este primer listado sólo he colocado el título original de la película, mientras en los comentarios particulares añado el título de la versión que he manejando, siendo la mayoría de ellas en castellano.

Llegado a este punto pasaremos a realizar un estudio mas concreto sobre las principales películas que figuran en esta lista.

#### El cine mudo

La primera película sobre Cleopatra es la de Méliès, que duraba 4 minutos y hoy día no se conserva. El papel protagonista lo realizaba Jeanne d'Alcy, en la película se relacionaba a la reina de Egipto con toda la tradición faraónica de la momificación e incluso con la amenaza de que las momias podrán salir de sus tumbas y suponen una amenaza para el presente. Así se contempla su tumba profanada y carbonizada y del mismo humo surgiría de nuevo la figura de Cleopatra<sup>69</sup>. En Estado Unidos se rodaría otra versión de Cleopatra para el lucimiento de la actriz de teatro Helen Garner, producida por ella misma y, según las referencias existentes, no merece destacarse, ya que demostró en la pantalla que en ese papel, solo podía hacer el ridículo, como así hizo<sup>70</sup>.

Tras estas películas, hay dos que destacan frente al resto, la de Guazzoni y la de Gordon Edwards.

*Marcantonio y Cleopatra (1913)* estaba dirigida por Guazzoni quien ya tenía experiencia en los decorados de películas, y como director destacó su versión de *Quo Vadis (1912)*, que fue un éxito comercial, siendo la más famosa del cine

69. AZIZA, Cl., Cléopâtre l'immortalle en *L'Histoire*, 238, 1999, p. 36.

70. SOLOMON, J., *The Ancient Word in the Cinema*, London, 1978, pp. 41 s.

mudo. Según constaba en los créditos se basaba en las vidas paralelas de Plutarco, Marco Antonio y Cleopatra de Shakespeare y el poema Cleopatra de Pietro Cossa (de 1877). De esta película cabe destacar algunas escenas como la consulta de Cleopatra a una adivina, la declaración de traidor a Roma pronunciada por el senado romano o la marcha por la playa de los soldados de Octaviano<sup>71</sup>. Aunque en su campaña publicitaria se vendió como una versión del drama de Shakespeare, el argumento general era lejano a la del dramaturgo inglés<sup>72</sup>. La acción de la película transcurre totalmente en Egipto e incluso Marco Antonio aparece vestido como un egipcio. En realidad en el imaginario colonialista, la insistencia en lo oriental servía, en el caso italiano, para ir creando las condiciones políticas de una expansión por el norte de Africa, más notoria aún en los films posteriores, *Cabiria* o *Escipione il Africano*, que tenían asimismo al territorio africano como escenario<sup>73</sup>. En este caso no hay que olvidar las campañas italianas en Libia de 1911 y 1912, con lo que el espectador que veía en 1913 la victoria de Octaviano, hacía suya tanto las campañas libias de los años anteriores, como también apoyaría los futuros proyectos expansivos por el norte de África<sup>74</sup>. En realidad la película no tiene mucho más que reseñar, debido a que el argumento se aleja de las otras versiones, ya que nos encontramos, por ejemplo, con la presencia de Octavia en Alejandría intentando recuperar a su marido o una conjuración de los sacerdotes de Isis para matar a Marco Antonio que es abortada por una esclava enamorada de Marco Antonio, a la que Cleopatra, celosa, arroja a los cocodrilos. Finalmente, en lugar de la batalla naval de Actium, nos encontramos directamente con el desembarco, por sorpresa, en la costa egipcia de las tropas de Octaviano y, por último, el suicidio de los protagonistas. La otra película famosa la constituye la *Cleopatra (1917)* conocida tanto por el presupuesto destinado como por sus decorados y el vestuario de su protagonista<sup>75</sup>, la actriz Theda Bara que la Ford había convertido en una vampiresa con un eslogan que la definía como la mujer más perversa de la historia del cine, engrosando así las filas de las mujeres fatales de aquellos años<sup>76</sup> que para salvar la moral colectiva de la época siempre recibían un castigo final ella o sus amantes o todos a la vez, como le ocurriría, evidentemente, en el film que estamos comentando<sup>77</sup>.

73. Idem p. 42; DE ESPAÑA, R., *El peplum. La antigüedad en el cine*, Barcelona, 1997, pp. 240 s.

72. WYKE, M., *Projectin the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, New York-London, 1997, pp. 76 ss.; HUGHES-HALLET, L, o. cit. pp. 252 ss., donde se demuestra la influencia de un drama de Pietro Cossa en algunos pasajes de la película.

73. Sobre el ambiente prefascista y fascista en Italia cf. CAGNETTA, M., *Antichisti e impero fascista*, Bari, 1979 pp. 15-49 y BRACCESSI, I., *L'antichità agredida: memoria del passato e poesia del nazionalismo*, Roma, 1989, pp. 19-93.

74. Cf. WYKE, M., op.cit. p. 82.

75. Cf. RAMÍREZ, J. A., *La arquitectura en el cine. Holywood, la Edad de Oro*, Madrid, 1986, p. 161, el estudio afirmaba haber gastado 500.000 dólares, contratado a 15.000 personas y 2.000 caballos y Theda Bara lució 50 trajes diferentes en la película.

76. Sobre todo ello cf. LENNE, G., *Le sexe a l'ecran*, París, 1978.

77. GUBERN, R., *Hª del cine*, vol. I, Barcelona, 1986 (4ª) pp. 133 s.

A otro nivel, la visión que se daba del pasado aparecía claramente expresada en el programa oficial «Ese país místico del faraón, Egipto, el Egipto de Cleopatra, orientalmente lujoso y tumultuosamente extravagante, está maravillosamente representado en todo su bárbaro esplendor. Ver 'Cleopatra' es como hacer un viaje al antiguo Egipto. Usted ve a los egipcios, a los soldados romanos, esclavos, bailarinas, griegos, asirios, númeradas, partos... Todos vivieron antes de la era cristiana»<sup>78</sup>. Pero aunque sabemos esta serie de noticias sobre la realización de la película, sin embargo, como se ha dicho «es la película más buscada de la historia del cine», ya que no queda ni un fotograma<sup>79</sup>, sólo los elementos que hemos señalados destacando de ellos los conocidos carteles en los que Theda Bara (aparece) como la Cleopatra mujer-objeto más famosa de la historia del cine, ya que como decía la propaganda de la FOX, «Cleopatra era la vampiresa más famosa de la historia y Theda Bara su reencarnación»<sup>80</sup>.

#### El comienzo del cine sonoro: C. B. Demille

La primera vez que se escuchó en las pantallas la «voz de Cleopatra» correspondió a la actriz Claudette Colbert (1934) que dos años antes había representado a una sensual y malvada Popea en *The sign of the Cross* (1932), que evidentemente, junto con la primera versión de *The Then Commadement* (1923), serían un precedente de la incursiones de C. B. Demille por la antigüedad y precisamente en Cleopatra<sup>81</sup> combinó parte de las dos temáticas anteriores, el antiguo Egipto y la mujer fatal, devoradoras de hombres, conteniendo dentro de fuertes escenas cargadas de erotismo que se salvaban de la censura porque se trataba de oponer el mal al bien y además, los hechos presentados transcurrían en un pasado lejano, lo cual daba licencia para un mayor destape<sup>82</sup>. Otro precedente en su filmografía sería la fracasada *Madame Satan* (1930), un musical, que resultó un fracaso comercial y su despedida de la Metro Goldwyn Mayer, aunque en su protagonista y su vestuario ya se vislumbraban los principales rasgos de la sensualidad que debían destilar sus futuros personajes cinematográficos<sup>83</sup>.

78. cit. en RAMÍREZ, J. A., op.cit., pp. 160 s.

79. DE ESPAÑA, R., op.cit. p. 242.

80. WYKE, M., op.cit., p. 89.

81. Sobre el erotismo de la Colbertt en ambas películas cf. KYROU, A., *Amour-érotisme et cinéma*, París, 1957, p. 195.

82. Sobre Demille y la censura cf. BLACK, G. D., *Hollywood censurado*, Madrid, 1998, p. 81 y a esta película en concreto puede deberse un referencia del ensayista Murray Schumach, quién refiere que al estar prohibido enseñar el ombligo femenino y no tapárselo bien los maquilladores, se recurrió a ponerle otra joya en el ombligo, con lo que este aparecía, finalmente, recubierto de joyas. cit. en ALSINA, H., *El libro de la censura cinematográfica*, Barcelona, 1977, p. 90.

83. ALONSO, F., *Cecil B. Demille*, Barcelona, 1991, p. 56 y sobre todo, veáse las láminas de la página siguiente.

*Cleopatra* obtuvo un oscar a la mejor fotografía (Víctor Millner) y en su decorado, con reminiscencias de *The Then Commandments*, destacaría sobre todo la embarcación en la que llegaría a Tarso y el salón real del trono, ambos impregnados de un art decó híbrido que alcanzó un cierto prestigio en la arquitectura norteamericana<sup>84</sup>, aunque evidentemente poco tenía que ver con la rigurosidad histórica, a pesar de lo que se escribiera en una reseña periodística con motivo de su proyección en la televisión<sup>85</sup>. Aparte de los decorados, merece señalarse la grotesca subida de Marco Antonio a la nave de Cleopatra en Tarso, llevando dos enormes perros, la entrada en Roma de Cleopatra o la batalla naval todo ello digno del mejor kitsch<sup>86</sup>, que por otro lado, como ha escrito Bozal<sup>87</sup>, suponía la mejor garantía de que el producto se hacía familiar y cercano al consumidor, quién lejos de percibir la distancia temporal y geográfica de los hechos que se exponían, lo veía como una especie de parque temático. Creo que esta serie de datos son una de las claves que ayudan a comprender el éxito comercial de los films históricos de Demille.

Al comienzo de la película, se comenta las riquezas de Egipto, ya que se dice que Cleopatra y su hermano luchaban por la posesión del trono más rico del mundo. Entre sus riquezas se destaca su abundancia en cereales que convertiría, como es sabido, al país del Nilo en uno de los graneros del mundo antiguo. En la versión original de la película, que he visto, estaba subtitulada en castellano, y en la propuesta tributaria que César reclama a Potino, le pide diez barcos llenos de granos y en la traducción se lee maíz, que, como es sabido, llegó a esta parte del mundo tras el descubrimiento de América<sup>88</sup>. Con relación a los personajes, estos responden totalmente a los tópicos creados sobre ellos e incluso algunos papeles son notablemente exagerados como sería en el caso de Marco Antonio que, desde la escena del banquete de Tarso, bebe de una forma compulsiva. La escena de la seducción de Antonio en el barco de Cleopatra es la más famosa de la película, y está provista de una fuerte carga erótica<sup>89</sup>, consiguió eludir la censura debido precisamente a que la acción se situaba en el pasado y a que se escenificaba una acción propia de un país «oriental» y de una reina lasciva frente a la ética de los protagonistas de sus otras películas, en las que el fuerte sentimiento religioso de estos, los convertirían en puntos de referencias del público frente a las pecamino-

84. RAMÍREZ, J. A., op. cit. p. 161.

85. COMAS, A., Cleopatra, en *La Vanguardia*, 20-12-1993.

86. Sobre algunas escenas kitsch véase el texto en Internet de DIRKS, T., *Cleopatra(1934)*, [www.filmsite.org](http://www.filmsite.org).

87. BOZAL, V., *Necesidad de la ironía*, Madrid, 199, pp. 92s.

88. Se trata de una limitada traducción de la palabra *corn*, que aunque se puede traducir por maíz, también indica grano o cereal en general, que es en el sentido que se emplea en la película, aunque en el plano impositivo que es el que César reclama, hubiera sido más correcto emplear *corn suppley* que es la forma con la que los historiadores de la antigüedad del ámbito anglosajón denominan a los cereales que los provinciales, los Estados «vasallos» o los vencidos, en general debían de entregar a Roma.

89. Un estudio muy completo sobre el papel sensual asignado a Cleopatra puede verse en HAMER, M., *Signs of Cleopatra.*, op. cit, pp. 124-133.

sas costumbres paganas y orientales, y así, de este modo, Moisés, Cristo o Sansón triunfaban inexorablemente sobre las diferentes religiones o creencias paganas existentes en la antigüedad<sup>90</sup>. Precisamente este ambiente colosalista y sensual, al que contribuyó las imposiciones comerciales del productor Zukor, le supondría un importante éxito de taquilla y a todo ello, hay que añadir que en el ambiente social norteamericano de aquellos años estas dosis de exotismo y la presencia de las sensuales actrices que representaban a las egipcias, contribuían al intento de frenar la gradual liberación de la mujer norteamericana, ya que el espejo donde debían de mirarse no era en el oriental, sino en el occidental, ejemplarizado en mujeres romanas, como Octavia, en el pasado, y por las tradicionales mujeres americanas en el presente<sup>91</sup>. No hay que olvidar que tras la crisis de 1929, se había incrementado masivamente la presencia de la mujer en el mundo laboral, lo cual había contribuido a la ruptura de los anteriores mitos, ya que esta nueva mujer se presentaba como «la muchacha que quiere vivir su vida, libre y desenvuelta»<sup>92</sup>, siendo ese el espejo real en el que se comenzaban a mirar las mujeres norteamericanas<sup>93</sup>. En este sentido las películas de Demille<sup>94</sup> intentaban frenar esta situación a base de intentar recordar que la liberación sexual de la mujer, era algo impropio de las mujeres occidentales, y sólo era propio de mujeres de otros contextos y además esta inmoral forma de actuar solo las llevaría al fracaso e incluso a la muerte, como le ocurrió a Cleopatra. En otro sentido, hay que recordar que parte de las joyas usadas por Claudette Colbert eran una imitación de las joyas procedentes del tesoro de Tutankhamón<sup>95</sup>, con el propósito de diseñar un vestuario adecuado, pero es evidente que la idea de homologar los objetos de la época de Tutankhamen (siglo XVIII a.d.n.e.) a la de Cleopatra, demuestra claramente la teoría de que en las sociedades orientales y, en ese caso, en Egipto, no hubo cambios significativos en un periodo de tiempo tan amplio. Estas teorías, de una forma conscientes o inconscientes, estaban latentes en la mentalidad de la época y con ello se conseguía que nivel de masas, se perpetuaran las creencias en la aparente inmovilidad de las sociedades orientales, olvidando además, que en este caso tanto el personaje principal, Cleopatra, como su ciudad, Alejandría, eran de procedencia occidental, macedonia, circunstancia que se tiende a olvidar con relativa frecuencia, ya que este recuerdo ponía en entredicho cualquier intento de establecer un marco de relaciones basado en las diferencias entre Oriente y Occidente.

90. ATTOLINI, V., Il cinema en CAVALLO, G. -FEDELI, P. -GIARDINA, A. (eds.), *Lo spazioso letterario di Roma antica*, VOL. IV, Roma, 1991, pp. 468ss.

91. Este tema aparece muy bien tratado en WYKE, M, op. cit. pp. 90-99.

92. GUBERN, R., *Historia del cine*, vol. 1, 1979 (2ª), p. 298.

93. Sobre ello cf. KHUN, A., *Womens's picture. Feminism and cinema*, London-Boston, 1982, pp. 134-140.

94. Sobre este tema cf. HIGASHI, S., *Cecil B. DeMille and American Culture*, Berkeley, Los Angeles, London, 1994, pp. 87-94.

95. SOLOMON, J., op. cit. pp. 42 s.

### Bernard Shaw en la pantalla

La versión más fidedigna de la obra teatral de B. Shaw es sin dudas la película de Gabriel Pascal *Caesar and Cleopatra* (*César y Cleopatra*) que contó con el asesoramiento del propio autor de quién el mismo director había filmado con anterioridad *Pygmalion* (1938). El alto coste de la película, rodada, en plena guerra del país y, por consiguiente, en un periodo de restricciones, le supuso fuertes críticas en su país que concluyeron con la prohibición de rodar en Gran Bretaña y trasladarse a Estados Unidos<sup>96</sup>.

La película fue protagonizada por Vivian Leigh en el papel de una Cleopatra niña-mujer, alumna y amante, que todo lo aprende del maduro César, relación que también ha sido vista como la inferioridad de las aristocracias orientales que necesitaban aprender de Occidente<sup>97</sup>. El primer encuentro de Cleopatra y César se aparta de la versión tradicional y se produce de noche junto a una esfinge. Tras el primer impacto que causa en el romano la candidez de la egipcia, habría que señalar el miedo que inspiraba entre ellos los romanos definidos como bárbaros. El resto del guión es semejante, con la variante de que la escena de la alfombra se desarrolla en el faro de Alejandría y el personaje de Apolodoro ocupa un papel más relevante. La película contiene diversas escenas bien llevadas humorísticamente, destacando en ello el personaje de la asistenta de Cleopatra, Ftatatita, y la dificultad de César de pronunciar bien su nombre. Con un aspecto andrógino es ella la que mata a Potino por orden de Cleopatra. En la obra aparece, como secretario de César, un personaje llamado Britanus que introduce, con su papel, la presencia británica en la obra, y por supuesto, con el tono típico del tradicional humor inglés<sup>98</sup>.

### CLEOPATRA EN EL CINE ITALIANO

A partir de los años cincuenta Italia, se convirtió en el centro de las películas basadas en la antigüedad, tanto locales como extranjeras, así como de diversas coproducciones de Italia con otros países como Francia o España, debido al éxito comercial de algunas de ellas y la misma protección estatal<sup>99</sup>, hasta que los elevados costes provocaron que el rodaje se fuera trasladando a España, como ocurrió con la *Cleopatra* (1963) de Manckiewicz.

Dentro de las películas italianas comentaremos las siguientes:

Due notti con Cleopatra (1953) de Mario Mattoli

96. ESPAÑA, R. DE, op. cit. p. 255.

97. ATTOLINI, V., op. cit. p. 473.

98. Una descripción muy detallada puede verse en DEANS, M., *Meeting at the sphinx Gabriel Pascal's Production of Bernard Shaw's. Caesar and Cleopatra*, London, 1978, p. 43.

99. cf. BRUNETTA, G. P., *Storia del cinema italiano del 1945 agli anni ottante*, Roma, 1982, pp. 499-506.

Le legioni de Cleopatra (1960) de Vittorio Cottafavi  
 Una regina per Cesare (1962) de Piero Pierotti y Victor Tourjanski  
 Totó e Cleopatra (1963) de Fernando Cerchio  
 Il figlio de Cleopatra (1964) de Ferdinando Baldi

*Due noti con Cleopatra (Noches de Cleopatra)*

Realizada en clave de humor para el lucimiento de Alberto Sordi y el lanzamiento de Sofía Loren<sup>100</sup> que realiza el doble papel de Cleopatra y una doble que le sirve para salir a escondidas del palacio. El tema central lo constituye la ninfomanía de la reina, denominada en la propaganda «la Mesalina egipcia», ya que cada noche se acostaba con un hombre de su guardia que por la mañana era asesinado por medio de un veneno. La sensualidad de la Loren y los diversos equívocos desencadenados entre las dos Cleopatras y Albertone (el soldado), constituyen la clave de esta película que, como principal mérito posterior, se recordaría el que la autocensura del director, suavizó una escena en la que Loren aparecía desnuda mientras nadaba en una piscina<sup>101</sup>.

Le legioni de Cleopatra (Las legiones de Cleopatra)

Dirigido por Cottafavi un director que intentó realizar un cine histórico diferente<sup>102</sup>, destacando sobre todo su famosa *Cento cavalieri (1964)*<sup>103</sup>, aunque en su haber hay que anotar un número elevado de película basadas en la antigüedad<sup>104</sup>, que por razones de espacio no comentamos aquí. Solidario con los sectores sociales más humildes, plantea siempre las situaciones como conflictivas y contradictorias, expresando, además, cómo las consecuencias de la historia la sufren, sobre todo los pobres, debido al egoísmo de los poderosos<sup>105</sup>. El protagonista es un soldado de origen popular, Cayo Lucilio<sup>106</sup>, que, por orden de Octavio, debe intentar convencer a Marco Antonio de que abandone a Cleopatra y vuelva a Roma. El objetivo del director era que el espectador se identificara con este personaje pero desde un distanciamiento brechtiano. Además, los principales personajes como Lucilio o Cleopatra fingen ser otros personajes, el primero se hace pasar por un griego y la segunda por una bailarina, que, en el fondo, expresa la doble personalidad de cada

100. cf. CRAWLEY, T., *The films of Sophia Loren*, London, 1974, p. 60 s.

101. SANFILIPPO, M., Cleopatra, en *Archeologia*, diciembre, 1987, p. 26.

102. Cf. RONDOLINO, G., *Vittorio Cottafavi, cinema e televisione*, Roma, 1980.

103. Idem. pp. 74 ss.

104. Cf. La lista en BRUNETTA, G. P., p. 776.

105. Cf. COTTAFVI, V., Peplum et melodrama en *Actes des 6<sup>e</sup> rencontres avec le cinema méditerranéen*, Montpellier 4-11 novembre 1984 p. 63.

106. Posiblemente su nombre y parte de sus rasgos se tomarían de la anterior película de Castre, *Serpent of the Nile*, donde también es el protagonista principal y tiene una actitud parecida, aunque en ese caso no se plantea el peligro que puede representar el fin de las libertades políticas con Octavio.

uno, sus sueños y la realidad en la que viven, que es precisamente la que les impide alcanzar sus fantasías. Además, todo aparece dentro de un anhelo mayor, sin el cual lo demás sería imposible, y este deseo consistiría en el intento, en lo político, de evitar la dictadura augusta, que se intuye, con la restauración de la república por medio de Marco Antonio<sup>107</sup>.

Evidentemente, una visión actual de la película hace que se resienta y más, cuando vemos a diversos actores españoles en diversos papeles que le confiere a la cinta un cierto tono *kistch*<sup>108</sup>, pero, a pesar de ello, la película hay que entenderla dentro del discurso social y político que se buscaba y en ese sentido, aunque evidentemente se aleja de la realidad histórica, penetra en otra realidad la del presente, donde sus planteamientos sí son totalmente vigentes.

Por último, habría que mencionar que la distribución de la película se vio perjudicada por haberla comprado la 20<sup>th</sup> Century Fox para que no hiciera sombra a su Cleopatra<sup>109</sup>.

#### Una regina per Cesare (Una reina para el César)

La película intentó aprovechar el tirón de la versión de Mankiewicz y se presentó como «la película que acaba donde las demás empiezan», ya que se centraba en las intrigas entre Cleopatra y su hermano por conquistar en exclusiva el trono de Egipto con la activa presencia del primer ministro Teodoto que incluso pretende seducir a Cleopatra. Esta con la ayuda del soldado Aquiles, consigue huir y obtiene el apoyo primero de Pompeyo y después de César.

#### Totó e Cleopatra (Dos noches con Cleopatra)

En el mismo año que la película de Mankiewicz, se realizó la versión de Cerchio con Totó de protagonista. La película se aleja de las anteriores y entra en el terreno de la comedia y los equívocos a base del doble papel de Totó, como Marco Antonio y un traficante de esclavos llamado Totonno. Como se puede sospechar, el guión girará en torno a los diversas situaciones y malentendidos que se irían planteando con ambos, sobre todo, en sus encuentros con Cleopatra y Octavia. Aunque Cerchio intentó realizar una parodia de las otras Cleopatras, la película pasó prácticamente desapercibida, como una más en la larga lista de las películas de romanos<sup>110</sup>.

107. Sobre todo ello cf. AKNIN, L., «Divine Cléopâtre», en *Le péplum: l'Antiquité au cinéma*, *Cinéma Action*, 89, 1998, pp. 21-28.

108. DE COMIENGES, J., Las legiones de Cleopatra en *El Noticiero Universal*, 27 de enero de 1983.

109. TORRES, A., *El cine italiano en 100 películas*, Madrid, 1994, p. 133.

110. Sobre la película cf. CAMMAROTA, D., *Il cinema di Totó*, Roma, 1985, pp. 263ss.; CALDIRON, O., *Totó*, Roma, 1980, 221-223; SANFILIPPO, M., op.cit., p. 26.

### Il figlio de Cleopatra (La batalla de Roma)

Escapado de la muerte, Cesarión, aparece viviendo en el desierto egipcio, educado por el jeque que le salvó la vida. Ante la opresión ejercida por el gobernador romano, Petronio, se enfrenta a él, disfrazado con una máscara y, convertido en un patriota defensor de los oprimidos, En la elección del tema posiblemente se inspiró en *El hijo de Espartaco*, filmada dos años antes, y el detalle de la máscara pudo haberse tomado de *Il terrore dei barbari* (1959), dónde también aparece un hombre emascarado que se enfrenta a los abusos cometidos por el gobernador romano.

Lo que cabe señalar de este film es su final, ya que el mismo asesino de Cesarión en la realidad, Octavio, promete concluir con esos abusos, volviéndose de nuevo a la paz.

### LA CLEOPATRA DE MANKIEWICZ

#### Los precedentes

El elevado coste de la película, el mas caro hasta el momento (44 millones de dólares) y la publicidad desatada, tanto sobre las diferentes peripecias del rodaje como por el cambio de escenario de Londres a Roma, y de director, de Mamoulian a Mankiewicz, y, asimismo, la elección definitiva de los actores, la larga enfermedad de la protagonista elegida, los cambios del guión, los gastos incontrolados por la mala gestión del productor y el escándalo de los amores, durante el rodaje, de los dos protagonistas dieron por resultado que nada fuera igual a partir de entonces, tanto en la misma Twente Century Fox como en el futuro del cine en general<sup>111</sup>. Además, la larga duración inicial de la película, haría que el productor mandara recortarla, sin el permiso del director. La mutilación realizada, con la eliminación de escenas claves para la comprensión de los principales personajes, dio por resultado que no fuera del todo comprendida hasta su reciente restauración en vídeo con una duración de 243 minutos, con las escenas cortadas en su lengua original acompañado de subtítulos en castellano<sup>112</sup>.

Los cortes serían mas notorios en la segunda parte con lo que se pierde el transfondo psicológico de Marco Antonio, o, por ejemplo, el papel de Octavio queda totalmente desfigurado<sup>113</sup> o también, el de los celos y el orgullo de Cleopatra reflejados en la escena en que se entera de que Marco Antonio se ha casado con Octavia, «se desespera, grita, rompe muebles y objetos y, finalmente, con un cuchillo

111. Sobre las diferentes peripecias del rodaje existe una amplia bibliografía cuyo desarrollo creo que no viene al caso en este trabajo. Un apretado resumen de este tema puede verse en COMAS, A., op. cit. pp. 91-128 y A. GORINA, Cleopatra, en *Nuevo Fotograma*, marzo, 1984, pp. 61-69.

112. MOIX, T., La victoria póstuma de una película, en *El País*, 11 de abril de 1993, pp. 27 s.

113. BINTH, N. T., Joseph L. Mankiewicz, Madrid, 1994, p. 128.

las ropas del lecho nupcial»<sup>114</sup>. Precisamente como resultado de todas estas situaciones su director, declararía que «su siguiente filme sería rodado en una cabina de teléfonos, y con solo dos personajes («duración: cinco minutos»<sup>115</sup> «y aunque durante 30 años rehusó comentar nada de la película e incluso «cuando finalmente lo hizo ni siquiera mencionó el título, denominándola “la cosa” o la “la película de la que no puedo pronunciar su título”. Pero antes de su muerte declaró que lo mejor de su carrera estaba en Cleopatra»<sup>116</sup>.

En suma, toda esta publicidad sobre las circunstancias del rodaje han provocado que muchos de los comentarios<sup>117</sup> sobre la película estén viciado por esta serie de elementos extracinematográficos. Como se ha dicho «me temo que muchas opiniones, muchas ideas, se hayan visto alteradas por todos estos escritos y hayan perdido la lucidez y objetividad necesarias para aproximarse a este film; la situación se hace aún más difícil porque “Cleopatra” es, contra todo pronóstico si se quiere, un film de director de punta a cabo y, puesto a enfocar así de gran director»<sup>118</sup>.

#### El director

Comenzó su carrera cinematográfica como productor, y paralelamente a sus comienzos en la dirección, ocupó en 1950 el cargo de presidente del sindicato norteamericano de los directores del cine, y allí tuvo un duro enfrentamiento con el conservador Cecil B. DeMille que pretendía crear un frente anticomunista y fue expulsado del sindicato<sup>119</sup>. En general el cine de Mankiewicz destila un aroma especial, «tienen un aire de melodramas, son ricos en efectos teatrales, y en sentimientos extraviados»<sup>120</sup>, y además advierte de que el lenguaje «es una añagaza, y tanto el espectador como los personajes se equivocarían cayendo en el cebo de las falsas apariencias y de la seducción de las palabras»<sup>121</sup>. Teniendo en cuenta estos precedentes, nos encontramos con que Cleopatra es realmente una película de autor, mucho más visible en la versión sin cortes, que ha intentado relativizar el mito de la reina de Egipto como vampiresa, posiblemente en competencia con el erótico de C. B. DeMille, colocando en su lugar «una mujer de nuestro siglo que juega, ama e intriga en escenarios de otrora. Tal vez por ello se nos antoja eterna... La originalidad suprema del film es que ha hecho a Cleopatra asequible, que la ha desmitificado en provecho de su propia verdad como mujer»<sup>122</sup>.

114. COMAS, A., op.cit., p. 138.

115. BINTHNN, T., op.cit. p. 66.

116. COMAS, A. op.cit. p. 128.

117. Una útil selección de resúmenes de críticas sobre la película puede verse en VERMILLYE, J. - RICCI, M., *The Films of Elisabeth Taylor*, New York, 1976, pp. 156-162.

118. PRONERA, J. A., Cleopatra de Mankiewicz, en *Film Ideal*, 135, 1964, p. 24.

119. BINT, J., op.cit., pp. 22s.

120. Idem p. 35.

121. Ibídem p. 37.

122. MOIX, R., Cleopatra, *Filmideal*, 27, esquema nº 219, pp. 17s.

Además, en la película está presente el mayor de sus hijos, Cesarión, incluso aprendiendo de su padre, en Roma, el arte de gobernar y ella misma expresa como «una mujer que no puede tener hijos es como un río seco», rompiendo con ello la imagen de mujer objeto y acercándonosla, como el modelo de mujer para la cual la maternidad, es algo que precisamente la completa como mujer. En esta línea vale la pena recordar que cuando contempla la muerte de César con una expresión de terror exclama «¡Mi hijo!».

La referencia a su hijo, Cesarión, es importante porque el cine, en general, ha soslayado tanto la presencia de todos sus hijos en la pantalla, como el mismo celo maternal de Cleopatra, con el objetivo de resaltar y mitificar las diversas parcelas que la publicidad había creado y que, evidentemente, eran mas taquilleras que la imagen de una patriota y madre de 4 hijos, deseosa de elevar el papel internacional de su país y asegurar a sus hijos el futuro mas prometedor posible<sup>123</sup>.

Así esta Cleopatra es una más «de las heroínas mankiewicczianas maltratadas por el destino», «que acumula las esperanzas y las ambiciones de todos los personajes femeninos que la han precedido y también las derrotas... El fracaso de sus proyectos obtienen un pobre consuelo en la fastuosidad de su entierro»<sup>124</sup>.

### El uso del tiempo

En otro sentido, el uso del tiempo en Mankiewicz es complejo, ya que en muchas de sus películas utiliza un tiempo que no es ni el pasado ni el presente y para ello usa el flashback o, como ocurre en la escena en que Cleopatra observa la muerte de César, la premonición<sup>125</sup>. Todos estos recursos son usados para distanciar los personajes del espectador y acentuar tanto el papel de la escena que se expone, como sus consecuencias para otras personas, como sería en el caso de Cleopatra que debe abandonar Roma tras la muerte de César. Además, el mismo Mankiewicz<sup>126</sup> expresaría las interferencias entre el pasado y el presente, que servían para recordar tanto la influencia del uno en el otro, como también el hecho que el uno no existiría sin el otro. Así el recitador, de la premonición en este caso, es un tercero que suele ser un personaje accesorio, aunque su papel sirve para dar un tono grandilocuente a la escena que en este caso se vería acompañada de la poderosa voz de la actriz Pamela Brown, mientras a través del fuego se asiste al asesinato de César, al trágico y solemne ritmo que va marcando la voz de la gran sacerdotisa.

123. Una buena crítica a los diversos comentarios de la prensa del corazón y del mismo Vaticano sobre la película y los romances escandalosos de sus dos principales protagonistas puede verse en Cf. WYKE, M<sup>a</sup>, op. cit, pp. 100-106.

124. BINT, J., op.cit., pp. 229s.

125. Idem p. 101.

126. Ibídem p. 114.

## Los personajes

Se trata de seres que han llegado al fin de su destino e, inevitablemente, deben de hacer frente a él, concluyendo con la huida de sí mismos que han hecho durante su vida. Así César debe de regresar a Roma para ser asesinado y Casio y Bruto deben de convertirse en sus asesinos para después a, su vez, fallecer. Pero el ciclo completo está presente en los dos protagonistas:

«es decir, las causas de la huida, la propia huida y el enfrentamiento final. Obsérvense en este sentido, los planos de Marco Antonio cabalgando solo al encuentro de las legiones romanas y el mismo final de Cleopatra, que con toda evidencia y por las mismas razones que justifica su existir, no es mujer para volver a Roma encadenada al carro de Augusto»<sup>127</sup>. Y así tras ser mordida por el áspid llega al final de su realización que solo puede realizarse completamente a través de su propia muerte<sup>128</sup>.

En Marco Antonio la sombra de César le persigue, tanto en su ambición política, como en su misma relación con Cleopatra, y aunque intenta enfrentarse a él mirando su estatua, o mas claramente en su primera noche de amor en Tarso o en la secuencia del mausoleo, cuando es abofeteado por Cleopatra, con el ánimo de que recobrar su dignidad.

Muchos de los personajes mantienen su dignidad, como César, Octavia, Calpurnia, o la lealtad como las fieles servidoras de Cleopatra, Charmión e Iras, mientras a otros se les señala su lado oscuro, en un caso, por amor, Apolodoro, y en otro por ambición, Octaviano. El primero es causante indirecto del suicidio de Antonio al hacerle caer en el equívoco de que Cleopatra había fallecido, acción realizada como una venganza hacia el rival que, no solo le ha quitado su mujer amada, sino que la conduce hacia su final. La figura de Sosícrates queda mutilada en el film, y ya se ha señalado que parte de la grandiosidad de la escena de la muerte de César vista a través del fuego, mediante un conjuro, pierde parte de su fuerza dramática en la versión española al no escucharse la potente voz de la actriz Pamela Brown<sup>129</sup>.

Finalmente, Octaviano es retratado como un hombre sin escrúpulos que sólo ambiciona el poder, al precio que sea, y es retratado cruelmente con el rictus de su impropio mareo durante la batalla naval de Actium, que inevitablemente nos lleva a la comparación con su padre adoptivo y la dignidad con la que este llevaba su epilepsia.

127. PRUNEDA, J. A., Cleopatra de Mankiewicz, en *Film Ideal*, 135, 1964, p. 24.

128. BINH, N. T., op.cit., p. 56.

129. MOIX, R, op.cit. p. 23.

### El rodaje y los decorados

Tras la primera etapa londinense de la que no se aprovechó nada, se pasó a los estudios de Cinnecittá en Roma donde se rodó la mayor parte de la película con algunas escenas filmadas en la misma Italia, Egipto y España. Según el servicio de prensa de la Fox<sup>130</sup> a partir de los diseños John de Cuir se construyeron 47 decorados interiores y 32 exteriores. De ellos destacaría, por sus dimensiones, el Foro de Roma, construido en Cinecittá, que ocupó una superficie de 5 Ha. Aunque se pretendía crear un ambiente de la época, cabe señalar que algunos de los monumentos, aunque correspondía al foro de Roma, su cronología no se ajustaba a la de aquel periodo, como sería el del arco de Constantino, una copia del cual aparece en la película, cuando sabemos que fue construido en el 315 d.n.e. A otro nivel, el decorado del palacio de Alejandría, con una extensión de 8 Ha, fue levantado en un lugar cerca de Anzio y, finalmente, la batalla de Actium se rodó en Ischia y la de Farsalia en Almería. En otro orden de cosas, además de la nave de Cleopatra, se tuvieron que construir mas embarcaciones y diversos pertrechos marítimos, sobre todo para la batalla naval, que tuvieron ocupados a diversos astilleros italianos, franceses, belgas y egipcios a otro nivel, el vestuario contó con mas de 26.000 piezas, sin incluir los 58 vestidos diseñados para Liz Taylor, de los que destacaría el que usó para su entrada en Roma, trabajado en oro puro, cuyo costo fue valorado en 390.000 pesetas de aquella época. Además, fue necesario crear numerosos objetos para los decorados, como las estatuas, de las que se realizaron 160, numerosas reproducciones de objetos de tocador como diversos tipos de espejos, joyas y armas, cerámicas, monedas o mapas de diversas localidades, cuya elaboración, unida a las elevadas tarifas de actores y equipo técnico, provocó que los costes se dispararan hasta las elevadas cifras que la convirtió en la película mas cara, hasta ese momento, de la historia del cine. También merece mencionarse la música, el color y la iluminación que respondían asimismo al objetivo, tanto el colosalista reclamado por los productores, como el intimista deseado por el director. Precisamente los oscars obtenidos fueron a la mejor fotografía en color, dirección artística en color, decorados, efectos visuales y vestuario, aunque de este último se ha criticado<sup>131</sup> el extraño abrigo que lucía Cleopatra en la batalla de Actium, ya que era inusual para llevarlo en el mes de agosto en Grecia y además, era anacrónico ya que no se inspiraba en escenas de la antigüedad.

### La fidelidad histórica

Es una realidad que el guión definitivo de la película se debía a diversas obras alejadas de la antigüedad *como sería el Marco Antonio y Cleopatra de Shakespeare*,

130. 20 Century Fox. Servicio de prensa. Hispano Fox. Film, S. A. E.

131. MOIX, R., op. cit. p. 26.

*el César y Cleopatra de Bernard Shaw*, *The Life and times of Cleopatra de Franziero*<sup>132</sup> y de la antigüedad, la vida de Antonio de Plutarco, aunque de este último sólo se utilizaron los pasajes que más podían servir, por su posible espectacularidad, para su representación en la pantalla. Solomon ha defendido la fidelidad a la tradición egipcia del vestuario de la Taylor, así uno de los vestidos se parece al de la estatua de Nefret (siglo XXVIII a.e.), o el adorno en la cabeza que lleva en su solemne entrada en Roma, se asemeja al que aparece en unos de los relieves del tesoro de Tutakhamón (siglo XIV a.n.e.) y ya se ha señalado cómo en el foro de Roma aparece una copia del arco del Constantino<sup>133</sup>. Aunque el intento de los decoradores y figuristas era el de realizar una fiel reproducción del pasado, es evidente que el tiempo históricos o las modas no tenía sentido para ellos ya que la cronología oscila entre el siglo XXVIII a.n.e. hasta el siglo IV n.e. Lo que sí merece destacarse es la reconstrucción de una *testudo* durante la batalla de Alejandría, que aunque posiblemente se inspiró en la que aparece en la columna trajana, se sabe que César utilizó esta táctica militar, aunque se ignora si la usó realmente en la guerra de Alejandría. Existen otra serie de temas que, por sus características o paralelos con otras películas, se mencionaran en las conclusiones finales.

#### Otras versiones de Cleopatra

Aparte de todas estas películas centradas en Cleopatra, nos quedan por comentar algunas producciones de diversos países, ningunas de las cuales alcanzó una gran relevancia por su calidad cinematográfica propiamente dicha.

La lista es la siguiente:

- Serpent of the Nile (1953) (La serpiente del Nilo) de William Castle
- Carry on Cleo (1964) (Cuidado con Cleopatra) de Gerald Thomas
- Astérix et Cleopatra (1968) de René Goscinny y Albert Uderzo
- Anthony and Cleopatra (1972) (Antonio y Cleopatra) de Charlton Heston

La película de William Castle contó como protagonistas con el televisivo Raymond Burr (Antonio) y Rhonda Fleming (Cleopatra), aunque el verdadero centro de la película lo constituye un soldado romano, Lucilio, por el que suspira Cleopatra y, a su vez, es el mejor consejero de Antonio con la paradoja de que antes había combatido en las filas de Bruto y finalmente, por patriotismo, se enrolaría en el bando de Octaviano, estando presente en los suicidios de Antonio y Cleopatra<sup>134</sup>. Es una de las versiones en las que más se dibuja la caricatura negativa de la reina de la que se dice, en la película, que fue una mujer de lujo para César y un lujo de mujer para Antonio.

132. Hay traducción española, FRANSERO, C. M., *Cleopatra. Su vida y su época*, Barcelona, 1962.

133. SOLOMON, J. op.cit., pp. 49-52.

134. Sobre estas relaciones cf. ESPAÑA, R. DE, op.cit. p. 244s.

Aunque, en descargo de la reina se menciona que su principal ambición consistía en colocar a su hijo, Cesarión, en un trono imperial, tras la unión de Roma y Egipto y precisamente este sería el argumento de Octaviano para atacar Egipto. A otro nivel la hermana de Cleopatra, Arsinoe, es mandada matar por orden real, cuando sabemos que fue llevada a Roma por César. Además, la reina es acusada de tirana por sus mismos súbditos ya que todos los recursos del país solo beneficiaban al palacio, cuya reina preparaba un poderoso ejército para derrotar a Roma en contra de los intereses del clero y del sufrido pueblo. Por último, hay que criticar el decorado general de la película, destacando una visión general de Alejandría sin su famoso faro y al fondo se vislumbran 3 pirámides que posiblemente, quería representar las famosas pirámides del área de Giza, como si la ciudad fundada por Alejandro, estuviera situada en el actual El Cairo. Se trata, en suma, de una mala película, que solo sirvió para seguir alimentando el mito. *Carry y Cleo (1964)*, titulada en España como *Cuidado con Cleopatra*, es una parodia, a la inglesa, de las versiones anteriores, realizada por «la compañía estable Carry On...» que desde 1958 rodaron una serie de parodias anacrónicas de diversos personajes históricos<sup>135</sup>, realizadas en clave de humor para un público, sobre todo, británico por lo solo pretende ser «un divertido disparate inglés»<sup>136</sup>.

#### Astérix y Cleopatra

El cómic, con el mismo título, se publicó en 1965 y pretendía ser una parodia de la película de Mankiewicz<sup>137</sup>, aunque su argumento no tenía mucho que ver con el film mencionado. El tema central consiste en que en una competición surgida entre César y Cleopatra por ver quién de los dos construía antes un templo, el arquitecto de Cleopatra consigue la ayuda de Astérix, Obélix y Panorámix, gracias a los cuales triunfa en el certamen. A nivel general, repite los tópicos sobre Cleopatra, sobre todo insiste en el tamaño de su nariz, o como comentario se podría referir cómo su catador de vino es envenenado y se cura gracias a una pócima que le suministra el druida Panorámix.

#### Marco Antonio y Cleopatra

La película dirigida por Heston<sup>138</sup> suponía la culminación de un deseo juvenil ya que según el director, «la obra me tenía cautivado desde mi época en el instituto» y «no se le ocurría ningún cineasta norteamericano que tuviera más expe-

135. Cf. idem p. 258.

136. CANO, P. L., Cleopatra, arquetipo erótico del género, en *Cano*, P. L. CANO, J. LORENTE, op.cit., p. 104.

137. LILLO, F., El cine de romanos y su aplicación didáctica, Madrid, 1994, p. 81.

138. cf. ROVIN, J., *The Films of Charlton Heston*, New Jersey, 1977, pp. 194 ss.

riencia en Shakespeare que yo, tanto en el escenario como en la pantalla»<sup>139</sup>. La película rodada entre Madrid y Almería contó con una numerosa participación de actores españoles, algunos de los cuales, como se ha señalado no estaban a la altura de sus papeles<sup>140</sup> o bien, en otros casos, chocaba para un público español ver, por ejemplo, a Carmen Sevilla en el papel de Octavia, aunque para el director se tratase de una buena profesional.

Para algunos de los decorados se dispuso de los utilizados por la Metro en la batalla naval de Ben-Hur. Aunque Alonso destaca, junto a la música, diversas escenas de la película<sup>141</sup>, lo cierto es que supuso un fracaso comercial que Hestón achacó a su procedencia norteamericana y que no había seguido los consejos de Orson Welles, quién le dijo «si no tienes una Cleopatra estupenda, no puedes hacer esa obra»<sup>142</sup> y es indudable que la actriz Hildegard Neil no estuvo a la altura de su personaje<sup>143</sup>, pero tampoco el mismo Heston, ya que «en las escenas de su sumisión sexual a Cleopatra se le ve agarrotado, como si tuviera miedo de romper la imagen heroica que le había hecho famoso»<sup>144</sup>.

Cleopatra (Roddam, 1999)

Finalmente, habría que mencionar una reciente serie de televisión que tras su proyección en la pequeña pantalla ha sido distribuida en vídeo por Planeta Agostini, dentro de la colección *Grandes relatos*.

*Cleopatra*, dirigida por Franc Roddam, de nacionalidad norteamericana fue protagonizada por Yolanda Varela en el papel de Cleopatra, Timothy Dalton en el de César y como Marco Antonio, Billy Zane, con una duración de unos 180 minutos. La serie rodada en Marruecos está basada en las Memorias de Cleopatra de Margaret George, comienza con una visita de Cleopatra a una famosa cortesana para pedirle consejo de cómo conseguir que César se enamorara de ella. Y le responde que para atraer a un conquistador como él, la clave consistía en hacerle ver que por mucho que le diera, aún le quedaría bastante por conquistar<sup>145</sup>. Este pasaje define el uso de su sexo como arma de mujer, que lo emplea primero en la seducción de César al que tras la escena de la alfombra, le expone que la única cama segura para ella en el palacio es la de él mismo.

En toda la serie se retrata a Cleopatra como una mujer preocupada por su país, así tras enterarse que el pueblo pasaba carestía debido al numeroso grano que se

139. HESTON, CH., *Memorias*, p. 460.

140. ALONSO, F., *Charlton Heston. La épica de un héroe*, Madrid, 1992, p. 172.

141. idem, pp. 165 ss.

142. HESTON, CH., op. cit. p. 502.

143. ELLEY, D., *The Epic Film. Myth and History*, London, 1984, p. 98.

144. ESPAÑA, R. DE, op. cit., p. 253.

145. Aunque la escena presenta bastante semejanzas con la novela, difiere en parte, veáse GOERGE, M., op. cit. pp. 128s.

reservaba para Roma, manda que se les reparta, ya que, en justicia, el trigo les pertenecía y, además, ordenó que ningún romano comería de él, hasta que el pueblo se hubiera saciado. Junto a ello se destaca su preocupación por el incendio de la biblioteca y durante la batalla de Alejandría, demuestra sus cualidades como amazona, matando a un soldado romano a caballo, habilidades que se ven rubricadas en la batalla de Actium, en la que además de combatir con una espada, destaca por sus conocimientos militares, mientras, a la inversa, Antonio es derrotado por su poca pericia en las tácticas navales<sup>146</sup>.

El principal antagonista romano de Cleopatra en la película es Octaviano quién ya durante su estancia en Roma, intentó mandar matar a Cesarión, acción evitada por el arrojo de Marco Antonio. En toda la serie se evidencian las ansias de poder de éste. Aunque el maquiavelismo del futuro emperador queda bien reflejado en la serie, se cometen errores históricos como el de tener una gran actividad en el senado, en vida de César, cuando se sabe que en aquella época aún no era senador. Mientras el papel de César es equilibrado, el de Marco Antonio responde a su leyenda. Sus celos de César, como rival ante Cleopatra, quedan reflejados en una escena, en Tarso, en la que tras romper una estatua del dictador, se precipita en el dormitorio de Cleopatra. Finalmente, el periodo tras Actium, en lugar de la actividad conjunta de ambos en lo que Plutarco (Ant. 28) denominó *los que mueren juntos*, se le ve abatido y completamente embriagado, mientras Cleopatra intenta aún negociar con Octaviano para salvar, tanto la independencia de Egipto como a su hijo. Aunque en la película se presenta el solemne matrimonio de Cleopatra y Marco Antonio y las donaciones de éste de diversos territorios, tal como expone Plutarco, en toda la serie, como es habitual en las restantes, no aparecen los otros hijos a los que también Antonio les concedió el gobierno de diversas zonas. Quizás, mejor, habría que decir, que estos hijos no sólo no aparecen, sino que no existen en el cine. El papel de la serpiente en la muerte de la reina se pone de relieve al recordarse a la reina, en su visita al templo del sol, un anacronismo por la tradición cultural en el presente de la fase de Ajenatón, que la cobra (confusión con el áspid) era el símbolo protector del país, y un sacerdote de este templo le entrega, antes de su muerte, el cesto con el reptil. Aunque la idea de ser un símbolo protector es correcta no lo es tanto en el vertebrado elegido, ya que en lugar del áspid, en la película se muestra una cobra, quizás, porque les pareció mejor a los guionistas, por el recuerdo cinematográfico de los films ambientados en la India.

146. La única vinculación de Cleopatra con las Amazonas es simbólica y se tendió a relacionar, en algunos monumentos romanos, con la batalla ateniense de Salamina, como recuerdo de la victoria de occidente frente a oriente y también a la lucha de los atenienses frente a las Amazonas. Quedando así para el recuerdo del peligro para occidente de Oriente y de las mujeres guerreras (Cleopatra) cf. ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 108.

## CONCLUSIONES

La escena de la alfombra, presente en varias versiones, llevada por Apolodoro es mencionada por Plutarco (Caes., 48) y Dión Cassio (42, 34, 3-5). En cambio, hay que señalar que la total ausencia de Ptolomeo XIV, el hermano más pequeño de Cleopatra que le fue asociado al trono por César, tras la muerte de Ptolomeo XIII en el 47, se sabe que la acompañó a Roma y, posiblemente murió en el 44<sup>147</sup>. El eunuco Potino sale en muchas películas, aunque en la de Franc Roddam se le llama Posino, fue un personaje histórico que fue mandado matar por orden de César (Caes. Bell. civ. 3, 112, 12). Asimismo, Teodato de Quíos y el general Aquilas son mencionados por Plutarco (Pompeius, 77), aunque todos fallecerían en la guerra de Alejandría (Caes. Bell. civ. 3, 112, 12 y). La muerte de Teodato, en *Cleopatra* (1963), por una jabalina lanzada por Octaviano recordaba el ritual romano de declaración de guerra, aunque el ceremonial no se realizaba exactamente de ese modo<sup>148</sup>. El reconocimiento de Cesarión por César solo aparece mencionado en Suetonio (Caes, 52). Lo más seguro es que Cleopatra no tomara parte en el desfile de la victoria romana sobre Egipto, en el que sí participó su hermana Arsinoe, encadenada, como trofeo de guerra. Lo que es evidente es que su presencia carece de confirmación histórica y, de este modo, la solemne entrada en Roma de la reina de Egipto, constituye sólo un espectacular montaje cinematográfico, sobre todo en la Cleopatra de 1963, con una coreografía digna del Follie Bergère que choca con la planificación más intimista del resto de la película<sup>149</sup>. A la inversa, lo que sí se menciona en las fuentes antiguas (Apiano, guerras civiles, II, 102) es la colocación de una estatua de oro de Cleopatra, vestida de Isis, en el nuevo templo de *Venus Genetrix*, inaugurado por César en Roma y que sólo es mencionado de pasada en la *Cleopatra* de 1963 en la que un senador se queja tanto del hecho como del costo. Hay un episodio que aparece en dos películas, *Cleopatra* (1934) y *Cleopatra* (1963) que consiste en traducir al castellano como maíz la palabra inglesa *corn* que en el inglés norteamericano ha pasado de ser el nombre dado al cereal en general, para designar exclusivamente al maíz que, como sabemos, no se conocía en Europa hasta que se extendió su uso tras el descubrimiento de América, desde donde se divulgó su cultivo. El error es más evidente, ya que se le menciona como la principal producción del país y el objetivo primordial de la demanda tributaria romana, que es cierto en el caso de otros cereales como el trigo o la cebada<sup>150</sup>. Como ya hemos dicho, en varias películas se coloca a Octaviano como senador en época de César cuando no lo fue hasta el 43<sup>151</sup>.

147. GRANT, M., op. cit. p. 98.

148. Cf. GUILLÉN, J., *Urbs Roma, Vida y costumbres de los romanos*, vol. III, Salamanca, 1980, pp. 328 ss.149. RIAMBAU, E., Cleopatra. Reina de Egipto, en el *Avui*, 23 de febrer de 1996, p. 41.150. GARCÍA MORENO, L. A., Cleopatra. El film de Joseph L. Mankiewicz, en UROZ, J. (ed.), *Historia y cine*, Alicante, 1999, p. 82. Más datos sobre este tema pueden verse en la nota 87.

151. GARCÍA MORENO, L. A., op. cit.

Inicialmente la postura política de Cleopatra tras la muerte de César fue tibia, de ahí que Marco Antonio la llamara a Tarso para regularizar las relaciones entre Egipto y Roma. La figura de Marco Antonio ha quedado igualmente deformada por la publicidad antigua y moderna, así Plutarco en su biografía y Dión Cassio (47-51)<sup>152</sup> alimentaron su imagen de mujeriego y de alcohólico, sobre todo el segundo y así aparece en el cine, primordialmente, en la versión de Demille. El presentarlo como débil y sin ningún programa político es fruto de la misma publicidad augusta, que lo convirtió en una marioneta que era manejada totalmente por Cleopatra para así encontrar más motivos para el inicio de las hostilidades, convertidas en una guerra contra Egipto y no en una guerra civil.

Aunque la relación de Cleopatra con Marco Antonio aparece criticada, hay que recordar su firme negativa a la propuesta augusta de matarlo (Plutarco, Ant. 73), episodio que aparece referido en algunas películas, como también su deseo de ser enterrada junto a él. Frente a ello se ha recordado el olvido cinematográfico de algunos episodios de este periodo como la guerra de Perusa<sup>153</sup>, o que se elimine o se debilite el papel de Fulvia, seguramente porque su fuerte personalidad podría haber eclipsado a la Cleopatra y como modelos romanos era mejor oponer el de Calpurnia o el de la hermana de Octaviano, Octavia. Ambas mujeres se representan como dos modelos complementarios de lo que debía la mujer antigua y moderna, desde el punto de vista masculino.

A otro nivel, hay que recordar que César la mañana de su trágico asesinato, abandonó la casa, donde vivía con Calpurnia (Suet. Cas. 81, 3) y no la de Cleopatra como se expone en la película de Mankiewicz. Y fue precisamente su esposa la que le quiso disuadir de ir al Senado, ya que en un sueño había visto como era cosido a puñaladas, junto a otra serie de presagios como la famosa frase pronunciada por Espurina de que se acordara de los *idus* de marzo. Este clima de sueños y presagios, sirvió de argumento a Markiewicz para la famosa escena en la que Cleopatra cotemplaba el asesinato, a través del fuego, mediante las artes mágicas de la sacerdotisa de Isis.

Nunca aparecen en el cine los tres hijos de Cleopatra y Marco Antonio y no siempre lo hace Cesarión. La causa es evidente, ya que la visión de una Cleopatra madre de 4 hijos no se correspondía totalmente con la de mujer fatal que se le había asignado. Por esta razón tampoco aparece, en toda su globalidad, es decir, con todos los hijos, el reparto político entre Cleopatra y sus hijos realizados por Antonio, que, precisamente, fue uno de los principales argumentos esgrimido por Octaviano, junto con la lectura, posteriormente, del testamento de Antonio, para iniciar las hostilidades. La elección del veneno del áspid es mencionado por Suetonio (aug. 17, 4) y posiblemente se debió a que figuraba en la corona de los fara-

152. Sobre Marco Antonio, cf. CHAMOUX, F., *Marc Antoine*, París, 1986.

153. GARCÍA MORENO, L. A., op. cit. p. 83.

ones para defender el país de sus enemigos<sup>154</sup>. Con respecto a los decorados y las mismas vestimentas de la corte alejandrina se insiste fundamentalmente en los elementos egipcios y se olvida que se trataba de una dinastía macedónica<sup>155</sup>. Esta misma circunstancia está presente en la obra de Solomón<sup>156</sup> quien tras destacar en diversas versiones de Cleopatra las similitudes en el vestuario o decorados con monumentos u obras existentes en los museos, referentes al Egipto faraónico, sin importarle que hubieran transcurridos más de 1.000 años, a la inversa, critica que en el foro de Roma de la Cleopatra de Mankiewicz aparezca el arco de Constantino<sup>157</sup>. De todas formas lo que más importa de los decorados es su fidelidad a la época que se narra, para conseguir introducir al espectador en el ambiente de los problemas históricos que se exponen en la pantalla. De este modo, junto al rechazo de decorados más o menos exóticos para dar únicamente la imagen de que se está en un pasado de un determinado país, se necesita salir de lo que serían simples episodios de aventuras acompañados de sus correspondiente episodios amorosos, es preciso exponer una problemática que aunque ficticia pueda ayudar a comprender la época que se está presentando<sup>158</sup>.

En resumen, a través de estas páginas hemos ido viendo muchas Cleopatras, la mayoría marcadas con el sello de mujeres fatales, es decir, de mujeres peligrosas para los hombres, frente a los modelos moralistas de las mujeres romanas presentadas como alternativa. La pregunta importantes que cabe hacerse, consiste en conocer cómo se han ido creando estas imágenes de la reina del Nilo, tanto en el pasado como en el presente y para entenderlo, no sólo hay que verlo bajo las exclusivas relaciones de género, sino que éste hay que introducirlo dentro de la alteridad de cada una de las representaciones realizadas sobre cada una de estas Cleopatra, es decir estudiando cómo se ha ido creando la visión de lo femenino, que no ha surgido exclusivamente como opuesto a lo masculino, sino que se ha ido forjando dentro de la relación masculino/femenino existente en cada fase histórica<sup>159</sup>.

Además, no hay que olvidar que aunque lo que vemos es el pasado, lo vemos con los ojos del presente con el peligro de que «la cultura es la cultura actual y se alimenta del pasado. El problema estriba es que al alimentarse lo digiere y lo destruye»<sup>160</sup>, con lo que es evidente que el pasado no se puede resucitar como si el historiador fuera un mago que lo hiciera por medio de conjuros y ni siquiera a través de una recreación virtual, ya que todo ello siempre será virtual y nunca real. Como

154. Cf. CID, R. M<sup>a</sup>, op. cit.

155. La excepción principal es la de *Caesar and Cleopatra* (1945) en la que aparecen elementos de arquitectura grecoromana cf. RAMÍREZ, J. A. op. cit., p. 161.

156. SOLOMON, J., op. cit.

157. Idem, pp. 49 ss.

158. Sobre ello, cf. ROSENSTONE, R. A., op. cit. pp. 59 s.

159. Cf. IRIARTE, A., op. cit., pp. 18s.

160. PLÁCIDO, D., *Introducción al mundo antiguo: problemas teóricos y metodológicos*, Madrid, 1993, p. 214.

ha señalado Plácido<sup>161</sup>, lo que el historiador realiza es una interpretación, desde el presente, de las circunstancias históricas que nos han llevado a ser lo que somos, de este modo está fuera de lugar «hablar de las realidades antiguas como si fueran realidades actuales, sino con el objeto de señalar las diferencias, para comprender el presente en su alteridad. Al estudiar el pasado en su alteridad, se revela la alteridad del presente en su totalidad». De este modo aunque nos estamos refiriendo a Cleopatra, en realidad estamos comentando tanto a las mujeres antiguas, como a las mujeres actuales, o mejor dicho los modelos femeninos desde el punto de vista masculino, o mejor, de cómo son vistas las mujeres, antiguas y modernas, desde un punto de vista misógino y no sólo ello, sino que frente al «buen modelo» que es el que deberían de escoger las mujeres actuales, estaría el contramodelo expresada por las mujeres «orientales», así frente a las matronas romanas obedientes a sus maridos y carentes de poder político, se contraponían las mujeres orientales, libres, con la posibilidad de llegar a ser reina e incluso de planificar directamente tanto su propia vida como la de sus hijos.

Evidentemente hablar de Cleopatra y Roma, consiste en recordar cómo han sido y son las relaciones entre los hombres y las mujeres en diferentes momentos de la historia y, sobre todo, en el siglo XX y no sólo ello, sino que, en este caso, el discurso de género debe de estar acompañado de otro, como es el de la alteridad, ya que no hay que olvidar que el principal ataque de los escritores romanos contra Cleopatra se debía no sólo a su condición de mujer, sino también de extranjera y precisamente por ello la guerra contra ella y Antonio, en lugar de una guerra civil, fue reconvertida en una guerra contra una enemiga de Roma<sup>162</sup>.

Para conocer mejor todas estas situaciones, es obvio, que el cine constituye un escaparate privilegiado, ya que si queremos comprender el personaje histórico de Cleopatra, éste pasa inevitablemente por el repaso de todas las informaciones existentes, tanto en el pasado, como en el presente, y es evidente, que el cine ha sido, sin duda uno de los principales laboratorios donde se ha ido reelaborando tanto la vida, como, sobre todo, la leyenda de Cleopatra.

161. Idem, p. 62.

162. Sobre la ideología romana de la declaración de guerra cf. DUPONT, F., Un simile che la guerra 'giusta' rende 'altro', Lo stranieri (*hostis*) nella Roma arcaica en BETTINI, M. (ed.), *Lo straniero ovvero l'identità culturale a confronto*, Roma-Bari, 1993, pp. 101-115.