

Una de romanos y romanas: la mujer y las relaciones de género en el *peplum*¹

RAQUEL ALIAGA

Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universidad Autónoma de Madrid

JAVIER PARRA

Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 29 de febrero de 2012

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2012

Fecha de publicación: 1 de septiembre de 2013

Revista Historia Autónoma, 3 (2013), pp. 29-46. ISSN:2254-8726

Resumen: El objetivo de este trabajo es presentar un análisis de las relaciones de género presentes en el cine *peplum*. Para ello se han analizado una quincena de películas que ocupan cronológicamente desde los años treinta del siglo XX, hasta la actualidad, haciendo hincapié en cómo la imagen anacrónica que se presenta de las mujeres del mundo antiguo (egipcio, griego y romano) es consecuencia de la proyección en los personajes del modelo femenino promulgado por la industria cinematográfica estadounidense en cada momento.

Palabras clave: *Peplum*, Antigüedad, anacronismo, relaciones de género.

Abstract: This work deals with gender relations in *peplum* cinema through the analysis of fifteen films, dating from the 30s in the 20th century until the present day. These films focus on the correlation between the role of women in the Antiquity and the ideal female image built by the American film industry. The objective is to emphasize how the anachronistic image of ancient women is a consequence of the projection in the characters of the ideal female model conditioned by the socio-political circumstances in each moment.

Keywords: *Peplum* cinema, Antiquity, historical inaccuracy, gender relationship.

¹ Este trabajo se inscribe en el Proyecto I+D+i La discriminación de la mujer: los orígenes del problema. La función social y educativa de los museos arqueológicos en la lucha contra la violencia de género, dirigido por Lourdes Prados Torreira (UAM) y financiado por el Instituto de la Mujer, del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, y los Fondos Sociales Europeos. (Ref. 35/12)

Introducción

Este artículo se corresponde con el texto de una comunicación presentada en el I Seminario de Cine, Género e Historia, organizado por la Asociación Historia Autónoma durante marzo y abril de 2011.

A lo largo del presente texto, se analizan los papeles femeninos y las relaciones de género en diferentes películas del género *peplum*² para poner de manifiesto cómo el anacronismo es un recurso cinematográfico muy empleado, tanto de manera consciente como inconsciente, reflejando en el caso de las relaciones de género, la realidad sociopolítica del momento o el ideal buscado y promulgado desde el discurso ideológico que está detrás de cada rodaje.

El artículo consta de dos partes, cada una de las cuales fue presentada por un autor. La primera de ellas aborda dos personajes femeninos clásicos, Helena de Troya y Cleopatra, protagonistas de numerosos *pepla* desde los años treinta hasta la actualidad, con el fin de concretar cómo la realidad sociopolítica e ideológica contemporánea ha ido marcando la visión que la industria cinematográfica ha ofrecido de estas dos mujeres. La segunda, en cambio, analiza las relaciones de género en los *pepla* en un sentido diacrónico y cómo estas reflejan las relaciones de género del momento y se alejan, en muchos casos, de la realidad histórica.

1. Cleopatra y Helena, dos arquetipos al servicio del discurso ideológico sobre la mujer en el cine

En esta primera parte del artículo vamos a analizar dos personajes concretos: Cleopatra VII, reina de Egipto, y Helena de Troya, el personaje mítico de la literatura griega. Ambas mujeres son protagonistas de varias películas a lo largo de la historia del cine, por lo que nos sirven muy bien para ejemplificar cómo la visión de los mismos ha variado a lo largo del tiempo en función del papel y de la concepción de la mujer en cada época.

1.1. Cleopatra

Cleopatra VII es un personaje histórico. Es la última reina del Egipto ptolemaico, desde que subió al trono en el 48 a. C. hasta su muerte el 30 a. C. Es, quizás, la figura femenina más famosa de la Antigüedad, y su biografía ha sufrido multitud de alteraciones.

² El término *peplum* fue acuñado por la crítica francesa en los años sesenta para denominar al cine de aventuras de ambientación histórica en el que los personajes suelen ser totalmente ficticios y las tramas están completamente estereotipadas. Los *pepla* tuvieron una gran incidencia en el público popular y reflejan una visión muy peculiar de la Historia Antigua, totalmente distorsionada. Hueso Montón, Ángel Luis, “El mundo clásico en el cine histórico (aproximación historiográfica al *peplum*)”, en *Cuadernos Cinematográficos*, 6 (1988), pp. 65-75; Ídem, “Planteamientos historiográficos en el cine histórico”, en *Film-Historia*, vol. 1, 1 (1991), pp. 13-24.

La visión más extendida de esta reina es la transmitida a través de los autores clásicos y de la literatura posterior, así como del cine y del teatro que, a su vez, beben de las fuentes grecolatinas. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que estos textos están fuertemente influenciados por la propaganda *augustea*, que consideraba a Cleopatra uno de los enemigos más peligrosos para la estabilidad de Roma.

Cuando Octavio vence a Marco Antonio en Egipto, se hace con el control de toda Roma, y emprende los primeros pasos para constituir el Principado y establecer un gobierno personal con poderes absolutos. La guerra civil entre ambos cónsules se justificará culpando a Cleopatra de manipular a Antonio para enfrentarse a Roma y hacerse con el control de Oriente³.

Las fuentes latinas nos describen a una mujer ambiciosa y manipuladora, calificándola incluso en ocasiones como una ramera, culpable de las guerras de poder que se desarrollaron desde la muerte de César. Esta imagen es la que ha imperado en la historiografía tradicional hasta hace muy pocos años, y aún pervive en la sociedad de manera generalizada⁴. No obstante, los historiadores tenemos la obligación de dejar a un lado los prejuicios e indagar en la biografía de este personaje histórico del que sabemos en el fondo muy poco, aunque podemos afirmar que, como princesa ptolemaica, recibió una culta educación y fue debidamente instruida en las tareas de gobierno, y que, pese al extremo cuidado de su aspecto físico (como se deduce de sus apariciones en público) su belleza no fue tan impresionante como ha querido darse a entender: se conservan monedas y un pequeño busto de la reina que reflejan a una mujer normal, con la nariz algo grande para los estándares de belleza griegos. También sabemos que fue la primera reina ptolemaica que aprendió la lengua egipcia que hablaba el pueblo, lo que le granjeó su amistad, y que subió al trono junto con su hermano en una corte llena de intrigas y golpes de Estado continuos, que habían caracterizado las últimas décadas de la dinastía ptolemaica.

En cualquier caso, la imagen exótica y mítica de Cleopatra, agudizada por su trágico y espectacular suicidio, ha sido protagonista de numerosas películas desde 1899.

Para esta conferencia hemos elegido cuatro, que van desde los años treinta hasta los setenta: *Cleopatra* (1934) de Cecil B. DeMille, *César y Cleopatra* (*Caesar and Cleopatra*, 1945) de Gabriel Pascal, *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz y *Marco Antonio y Cleopatra* (*Antony and Cleopatra*, 1972) de Charlton Heston.

La *Cleopatra* de DeMille, estrenada en 1934, representa a la perfección la imagen de mujer sensual, devoradora de hombres, que embrujó a César y luego a Marco Antonio para manipularlos a su antojo.

³ Prieto Arciniega, Alberto, “Cleopatra en la ficción: el cine”, en *Studios históricos, Historia Antigua*, 18 (2000), pp. 143-176.

⁴ Cid López, Rosa María, “Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina”, en *Studios históricos, Historia Antigua*, 18 (2000), pp. 119-137.

La película refleja ese poder sexual de la reina, que aparece en una actitud seductora y dominante en unas escenas cargadas de erotismo donde ella es la tentación, el mal, al que los hombres no pueden resistirse.

Es una imagen de la reina ptolemaica heredada de los textos clásicos y de la visión tradicional, pero llevada al extremo por DeMille, que se muestra claramente maniqueo y partidario de la clásica pugna *Roma contra Egipto*. Y no es casualidad que este director nos retratase así a la reina, pues bien conocidas son sus posiciones conservadoras: la mujer poderosa, independiente y sola es peligrosa, y así lo ejemplifica en el tratamiento que da a Cleopatra, que se opone al modelo de mujer romano, ejemplificado siempre en Octavia, con un sinfín de virtudes entre las que se encuentran la obediencia y el recato, lo que la hacen ser respetada por la sociedad y el pueblo romano que, por el contrario, odia a Cleopatra.

Debemos tener en cuenta que en 1920 se había aprobado el sufragio universal y el movimiento sufragista había alcanzado mucha fuerza. Durante los *felices años veinte*, las mujeres americanas, impulsadas por este éxito, comenzaron tímidamente a acceder de forma más activa al mercado laboral, siempre dentro de las áreas reservadas para ellas: eran enfermeras, dependientas, ayudantes del párroco, etc. Sin embargo, con el Crac del 29 y la Gran Depresión se produjo un fuerte vuelco hacia valores más conservadores que exigían que la mujer no saliese del hogar y renunciase a su vida laboral.

Con el aumento progresivo del paro, surgió un fuerte sentimiento social de rechazo hacia el trabajo femenino, pues se consideraba que era inmoral que las mujeres casadas se tomasen el lujo de trabajar mientras sus maridos no tenían salario. Así, varias leyes aprobadas en los años treinta prohibieron que más de un miembro por familia trabajase, de manera que las mujeres que querían mantener su independencia económica eran acusadas de la miseria que otras familias, con sus hombres desempleados, sufrían⁵.

La figura femenina que toma fuerza en esos años es la del ama de casa y madre de familia fuerte, que sabe hacer frente a las adversidades económicas y a las desgracias, y que mantiene a la familia unida y da fuerzas a los hombres de la casa para resistir⁶. Los anhelos de emancipación económica de las mujeres son vistos como una frivolidad, y la mujer con dichas aspiraciones, como egoísta y traidora a la patria⁷.

De este modo, la Cleopatra de DeMille es un vehículo de expresión ideal para reflejar el conservadurismo de los años de la gran crisis económica, adecuado para consolidar un modelo patriarcal en el que las mujeres decentes y buenas son aquellas que, como Octavia, se someten a la voluntad del marido y, pese a todo (no debemos olvidar que se trata de una esposa engañada por su marido), apoyan al esposo, quedándose en casa y cuidando del hogar familiar. Frente a estas, están las mujeres ambiciosas, con deseos de

⁵ Woloch, Nancy, *Women and American experience*, Nueva York, McGraw-Hill, 1994, pp. 439-440.

⁶ Johnston, Carolyn, *Sexual Power. Feminism and the Family in America*, London, University of Alabama Press, 1992, p. 175.

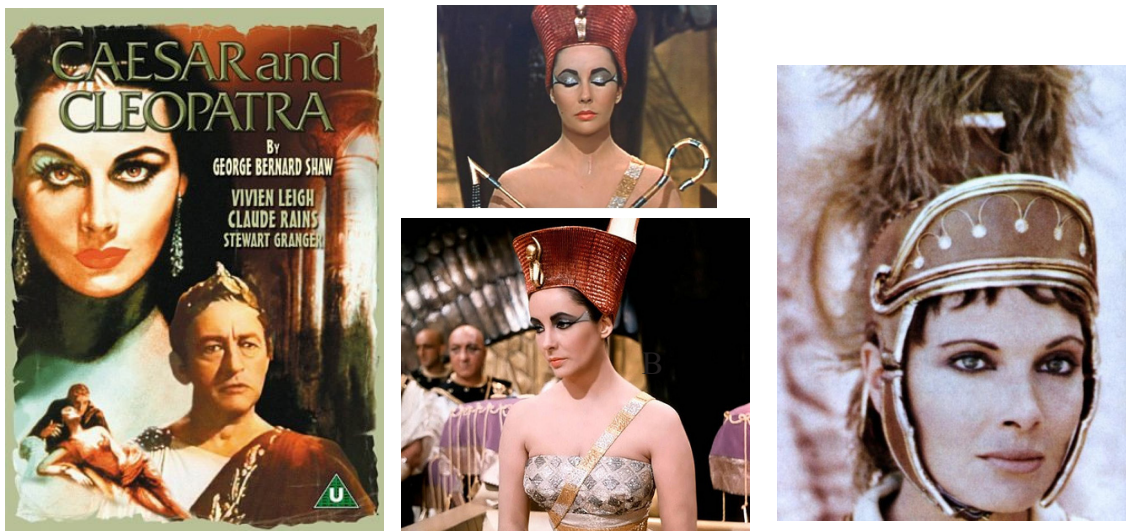
⁷ *Ibidem*, p. 183.

independencia, que responden solo a su egoísmo y que están dispuestas a manipular a los hombres como sea para conseguir sus propósitos. No obstante, el final trágico de la reina es una advertencia de que esta actitud solo acarrea la desgracia para ella y para su reino.

Por el contrario, la película *César y Cleopatra* de Pascal, estrenada en 1945, presenta a una reina bastante distinta, aunque no por ello más digna. Está basada en la obra de Bernard Shaw y presenta a una Cleopatra niña, poco más que adolescente, ingenua y caprichosa, casi tonta, que conoce a un Julio César maduro y dueño del mundo que va a ser su maestro y la va a convertir en reina y esposa.

No debemos olvidar que cuando César conoce a Cleopatra esta tiene ya 20 años, lo que para los ritmos vitales de la época está muy lejos de poder ser considerada una niña, aunque en esta película actúa como una verdadera chiquilla malcriada, desconocedora del mundo y de la realidad, que necesita un hombre como César para ocupar su sitio y defenderse en la vida.

Aquí los papeles se invierten, y la reina no es más que un títere de César, pues si bien a medida que el personaje evoluciona, *crece*, se hace más independiente y quiere pensar por sí misma, sus tretas son tan ingenuas que siempre son descubiertas por el romano. Tanto sus armas de manipulación como su belleza son una fingida inocencia, pero siempre desde un punto de vista virginal, pues, a pesar de lo que se puede deducir del cartel de la película [fig. 1a], no hay ni un solo indicio de relación sexual o amorosa entre los personajes, sino que más bien es de carácter paterno-filial.



A

B

C

Figura 1: A) Cartel de la película *César y Cleopatra* en cuya esquina inferior izquierda se muestra una escena cargada de erotismo; B) Imágenes de Cleopatra con los símbolos de poder del Faraón de la película *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz (1963)”; C) Cleopatra con casco militar en la película de Charlton Heston. *Marco Antonio y Cleopatra* (fotograma de la película *Antony and Cleopatra*, Charlton Heston, 1972).

Esta película resulta muy llamativa puesto que se aleja de la visión tradicional de Cleopatra, si bien sigue estando muy lejos de la realidad histórica. Llama la atención, especialmente, por estrenarse en el año en el que finaliza la II Guerra Mundial, precisamente por el cambio social tan profundo que los años de guerra han provocado en la sociedad.

Durante la contienda, el gobierno americano hizo un llamamiento general a las mujeres para que estas ocuparan los puestos de trabajo en la industria de guerra y aquellos tradicionalmente ocupados por los hombres, que ahora estaban en el frente. Se apeló a la fuerza femenina y a su poder de mujer para hacer frente a las dificultades del país y, llamando al sentimiento patriótico, se las convirtió en una de las principales fuerzas de trabajo. Esta experiencia proporcionó a muchas mujeres un sentimiento de independencia y posibilidad de emancipación económica que hasta el momento nunca habían tenido, puesto que comenzaron a ganar buenos sueldos que ellas mismas administraban y, además, tuvieron que arreglárselas solas en ausencia de sus maridos, padres y hermanos⁸.

Sin embargo, en seguida quedó claro desde la Administración que este cambio era coyuntural y, en ningún caso, definitivo. Se trataba de una medida de emergencia y así lo hizo saber la propaganda de la Oficina de Información de Guerra, que desde el mismo momento en el que se vio el fin del enfrentamiento propulsó la desmovilización de las mujeres del ámbito laboral.

Se hizo una fuerte campaña para recordarles que su lugar estaba en el hogar, y que debían devolver el trabajo a los hombres que regresaban del frente, al igual que durante la contienda se había hecho hincapié en acabar con los “delitos sexuales” y los adulterios que, supuestamente, la nueva situación de la mujer estaba provocando⁹.

En este sentido, la película de Pascal es una visionaria. En el mismo 45 está planteando un modelo de relación de género totalmente tradicional, en el que la mujer solo puede encontrar su lugar y obtenerlo por mediación del hombre, conector de las realidades del mundo. En esta película, Cleopatra está carente totalmente de ambición política, y solo juega a ser reina, algo que le es permitido porque César lo quiere así y porque él le enseña a serlo. La sensualidad de Cleopatra está débilmente indicada en la pantalla, y su visión del amor es juvenil y adolescente (sueña con enamorarse de un joven *de fuertes brazos*). Está anunciando el modelo femenino de los años cincuenta, cuyo lugar se encuentra en el hogar y su felicidad pasa por la autoaceptación, la sumisión y el desempeño de sus labores como madre y esposa.

Así llegamos a 1963, cuando se estrena la película más famosa de cuantas ha protagonizado la reina egipcia: *Cleopatra* de Mankiewicz.

La protagonista de esta película es una mujer de Estado, culta e instruida, inteligente, orgullosa e independiente, cualidades mucho más cercanas al personaje histórico que las anteriormente resaltadas. No obstante, se trata de una mujer de extraordinaria belleza, ejemplificada por la recientemente fallecida actriz Elizabeth Taylor, muy consciente de su

⁸ Woloch, Nancy, *Women and American... op. cit.*, p. 460.

⁹ *Ibidem*, pp. 467 y 470.

poder sexual y de la atracción que ejerce sobre los hombres, aunque esto no la convierte en una mujer fatal o manipuladora, sino en una mujer profundamente interesante y atrayente.

El personaje de esta película es una mujer del siglo XX en toda regla, con sus anhelos, preocupaciones y deseos, tratados desde una perspectiva progresista que choca abiertamente con los ideales más conservadores de Hollywood (de hecho, este director tendrá un fuerte enfrentamiento con DeMille con motivo de la *caza de brujas*).

Una de las grandes diferencias en el tratamiento de la reina es el énfasis que se pone en su faceta de madre, algo que había sido abiertamente obviado por los anteriores directores y autores debido a lo mal que encajaba con la visión de mujer lasciva y depravada, devora-hombres. En esta película, el amor y el instinto de protección de Cleopatra por su hijo Cesarión es una constante y, en el fondo, el motivo final por el que se enfrenta a Octavio, ya que lo que quiere es garantizar la seguridad y los derechos al trono de Egipto como reino independiente para su hijo. Esta nueva faceta, además de humanizar a Cleopatra, la identifica con la heroína nacional americana, que por esos años es la mujer joven y femenina, madre de familia, fuerte y orgullosa, que lucha por sacar a sus hijos adelante y garantizarles un futuro mejor.

La reina egipcia es, en esta película, una mujer valiente y decidida, que no se siente intimidada por la autoridad de Roma, representada siempre por el poder patriarcal en la figura de César, primero, y de Antonio y Octavio, después. Nunca pierde su dignidad ni olvida su faceta de jefa de Estado, lo que no le impide ser una mujer pasional que se enamora sinceramente de César y de Antonio.

La imagen del poder de Cleopatra como reina queda patente a través de muchas imágenes y escenas en las que adopta los símbolos reales del faraón, sin que ello suponga la renuncia a su feminidad [fig. 1b y 1c]. Su opuesto son las mujeres romanas, ejemplificadas en Calpurnia, esposa de César, pero, sobre todo, en Octavia. Esta última es servicial y sumisa, una perfecta matrona romana, obediente a su esposo, recatada y discreta, todo lo contrario que Cleopatra.

La visión de Mankiewicz de Cleopatra y de las relaciones de género en esta película es muy moderna para su época, y comulga con los ideales feministas de los movimientos llamados "liberales" (en contraposición a los radicales), que abogaban por la emancipación de la mujer sin renunciar a su faceta de esposa y madre¹⁰.

A pesar de que en la década de los sesenta el movimiento feminista va a cobrar un nuevo impulso, todavía tendrá que hacer frente al fuerte conservadurismo de la sociedad americana, que considera a la mujer fuerte y trabajadora como poco femenina y amenazante, y mantienen aún los valores de la década de los cincuenta, con el modelo de ama de casa feliz¹¹.

¹⁰ Ryan, Barbara, *Feminism and the Women's Movement dynamics of change in social movement ideology, and activism*, New York, Routledge, 1992, pp. 51-55.

¹¹ *Ibidem*, pp. 41-42.

El mejor ejemplo de ello es que una década después del estreno de la película anterior, se rodó *Marco Antonio y Cleopatra*, (1972) de Charlton Heston, basada en la obra shakespearina del mismo nombre que es, a todos los efectos, una vuelta a la visión tradicional de Cleopatra como mujer fatal, seductora y manipuladora, que embruja a Antonio hasta hacerle perder la cabeza. Un claro ejemplo lo encontramos al comienzo de la película, cuando uno de los personajes se refiere al protagonista masculino: “ahora verás a uno de los pilares del mundo convertido en un ridículo bufón”, mientras en la habitación contigua Cleopatra juega a vestir de mujer a Antonio, en una especie de juego sexual, poco conseguido, por otra parte.

La imagen que Heston da de Cleopatra, basada en la visión de Shakespeare, es totalmente frívola, y en ninguno de los casos hace referencia a su poder como reina de Egipto, una de las potencias mundiales de la época. Sólo hay dos ocasiones en las que la egipcia muestra símbolos de poder: en un banquete, en el que ostenta el tocado real (aunque se trata exclusivamente de un divertimento o cena entre ella y los eunucos y criadas que componen su corte, en donde no hay presente ningún miembro político o militar); y otra en la que aparece vestida con un casco de guerra para acompañar a Antonio en Actium, y donde es acusada de confundir al general romano y de intentar tomar decisiones en la guerra, un asunto solo propio de hombres, en el que su participación traerá la perdición a Antonio [fig. 1d].

Por otro lado, a pesar de estar profundamente seducido por Cleopatra, Antonio no pierde en ningún caso su rol de hombre dominante y, en las discusiones con Cleopatra, la insulta, la humilla e, incluso, la abofetea, sin que esta haga el mínimo esfuerzo por defenderse.

Aunque la película está basada en una obra literaria del siglo XVII, es evidente que la visión de Heston de la reina egipcia es profundamente conservadora y peyorativa. Esta película se estrena en el año 72, en una década en el que el número de organizaciones y militantes feministas en América se multiplica de forma notable. Su concienciación comienza a hacerse notar, y, prueba de ello es que el mismo año del estreno de la película se aprueba en el Congreso y en el Senado la Enmienda por la Igualdad de Derechos y que, un año después, se legaliza el aborto¹².

Estos avances en la consideración de la mujer hicieron surgir, no obstante, un movimiento reaccionario antifeminista muy fuerte dentro de los sectores conservadores de la sociedad estadounidense, que se organizaron en torno a diferentes grupos, tanto de mujeres como mixtos, entre los que destaca *The Eagle Forum*, el *New Right*, *Women Who Want to be Women* o *Happiness of Motherhood*¹³. De todos es bien conocido el carácter conservador de Heston, el director y protagonista del film, y su película se enmarca sin disimulo dentro de este movimiento de reacción contra el progreso del feminismo.

¹² *Ibidem*, pp. 55-68.

¹³ *Ibidem*, p. 69; y Johnston, Carolyn, *Sexual Power: Feminism... op. cit.*, p. 277.

1.2. Helena de Troya

El segundo personaje femenino protagonista de varias películas del género es Helena de Troya, la mítica heroína homérica. Se trata de un personaje no histórico sino literario y, por tanto, las fuentes con las que contamos para su conocimiento son los textos griegos que relatan su historia, que sí consideraban como cierta.

Helena de Troya es un personaje controvertido en la propia literatura griega y los autores clásicos. Para Homero el rapto de Helena se produce por mediación de Afrodita, que le promete a Paris conseguir a Helena tras hacerla vencedora del Juicio en el que Paris la elige como la diosa más bella y verdadera culpable de la tragedia. Y lo mismo ocurre con Safo, Heródoto, o los oradores Gorgias e Isócrates, entre otros. Por otro lado, algunos autores, entre los que se encuentra Esquilo como el más conocido, la consideran culpable de la Guerra de Troya.

La ambigüedad del personaje está patente desde su origen, y esta ambivalencia la vamos a ver también en el cine. El tratamiento de su figura y de su relación con Paris va a ser un elemento interesante para analizar la visión de las relaciones de género a lo largo de tres películas: *Helena de Troya* (*Helen of Troy*, 1956), de Robert Wise, *La guerra de Troya* (*Guerra di Troia*, 1961), de Giorgio Ferroni y *Troya* (*Troy*, 2004), de Wolfgang Petersen. No obstante, no sólo Helena y Paris, sino también el resto de personajes del mito y sus relaciones van a dar mucho juego.

La primera película es *Helena de Troya* de Robert Wise. Se estrena en 1956 y en ella se presenta a una Helena joven, casada con Menelao, un hombre al que no ama y que la trata despectivamente, que se enamora profundamente de Paris, un joven príncipe troyano al que hace prisionero su marido y al que ella ayuda a escapar. En esta historia, no es Paris quien rapta a Helena ni Helena la que se fuga con Paris por amor, sino que, al ser descubiertos cuando la reina ayuda a escapar a su enamorado, esta no tiene más remedio que huir con él para no ser apresada.

El personaje de Helena en esta película es el de una muchacha dulce y buena, que se deja llevar por el amor casi adolescente que siente hacia Paris. Ambos se aman y su amor es sincero y honesto. Es un amor bendecido por los dioses, y solo Atenea, diosa de la Guerra, se opone a esta unión y ayuda a los griegos en su guerra contra Troya. No es, sin embargo, un personaje inocente o ingenuo y, como ella misma dice "las mujeres precavidas se pierden muchas emociones", afirmación que refleja a la joven de mitad de los cincuenta, cuya madre vivió la II Guerra Mundial, algo más rebelde que su predecesora, pero que aún mantiene los roles tradicionales.

Durante la película, Helena se culpa a sí misma de la guerra y se siente mal por ello, incluso llega a dudar de su bondad, que todos alaban. Pero Hécuba, reina de Troya, la tranquiliza: el amor es más fuerte que cualquier otro sentimiento, y Afrodita está de su parte. No hay culpa en el adulterio que ha cometido, este ni se menciona.

La motivación de Menelao para ir a la guerra es recuperar a su esposa, a la que parece casi adorar, aunque a su manera bruta y de patán. Es su codicioso hermano Agamenón

el que quiere las riquezas de Troya y al que Helena le sirve de pretexto. Por eso, cuando Menelao recupera a su esposa no hay castigo para Helena, solo la obligación de volver con él a casa.

El perdón por el comportamiento adúltero de Helena en esta película está justificado por su amor por Paris, que lo puede todo y justifica todos los actos. Es un amor puro y sincero en una película romántica destinada al público juvenil de los años cincuenta que, lejos de hacer ningún juicio de valor, presenta dos modelos ideales de juventud: el de Paris, atlético, guapo, valiente y noble; y el de Helena, hermosa, joven y con un gran corazón. Ambos se ven arrastrados a la fatalidad por el amor, como Romeo y Julieta.

La guerra de Troya (1961) de Giorgio Ferroni es, en cambio, todo lo contrario. La visión de Helena en esta película es el de mujer fatal, seductora, lasciva, manipuladora, cruel y despiadada, que lleva a los troyanos, ciudadanos ejemplares, a la destrucción por su propia vanidad.

Los modelos de mujer planteados en esta película son dos: el de Helena y el de su antagonista Creusa, esposa secreta de Eneas, un ejemplo de virtudes femeninas: Creusa es una esposa amantísima y una futura madre, pues está embarazada. Es una mujer desvalida, a merced de la crueldad de Paris, a la que su esposo debe proteger, y es el ideal de mujer planteado en la película. En el lado opuesto está Helena, a la que se presenta como el peor tipo de mujer posible.

Se trata, por tanto, de una película que transmite unos valores tradicionales y una visión de la mujer muy conservadora, donde deja patente que la mujer ideal es la esposa recatada y desvalida, sin capacidad de decisión y totalmente dependiente del marido, mientras que la mujer adúltera y hermosa, dueña de su sexualidad es vista como el mal absoluto.

No podemos olvidar que se trata de una producción italo-francesa y que, por tanto, el peso de los valores tradicionales es mayor que en otras producciones hollywoodienses, llegando al punto de ser totalmente maniquea.

Por último tenemos la Helena de la película *Troya* de Wolfgang Petersen, estrenada en 2004 y protagonizada por Brad Pitt.

En esta película la figura de Helena es la de una mujer contemporánea, casada por obligación siendo una niña con un hombre despreciable y enamorada y seducida por Paris, que también la quiere. Comete la locura de fugarse con él, y lo hace para buscar la posibilidad de ser feliz, pero se siente en todo momento culpable y responsable por la desgracia que ello acarrea a Troya. En ningún caso se juzga el hecho de que haya cometido una terrible falta por engañar a su marido: el mal está en la guerra que, con la excusa de recuperar a Helena, azota a los troyanos. No hay juicios morales acerca de su comportamiento que queda justificado por el hecho de llevar una vida infeliz al lado de su marido y desea buscar la felicidad junto a Paris. Como ella misma dice en un momento de la película: sin él, se ahogaba.

El tratamiento de esta relación es totalmente anacrónico, puesto que en la cultura griega el adulterio era una falta muy grave. La mujer era un ser menor de edad de por vida, que debía ser "domesticada" mediante el matrimonio y estaba totalmente sujeta a su marido¹⁴. Una prueba que corrobora la gravedad del adulterio femenino en el mundo antiguo es que la infidelidad de Helena (al margen de que sea o no culpa suya), es castigada por los dioses con la infertilidad, lo que la priva de su principal función como esposa y reina: dar herederos al trono.

Sin embargo, la visión más anacrónica desde el punto de vista histórico de las relaciones de género es la que se produce entre Aquiles y Briseida. En la leyenda, Aquiles se niega a luchar en la guerra porque se siente insultado por Agamenón, que toma a Briseida como esclava a pesar de ser parte del botín que le corresponde al héroe. Esto es considerado por Aquiles como una terrible afrenta y es motivo de su "huelga".

En la película, en cambio, lo que impide luchar a Aquiles es su enemistad con Agamenón y su desprecio ante la forma que tiene de tratar a Briseida. De hecho, la rescatará de ser violada por los hombres del rey micénico y la pondrá a su cuidado. Entre ellos surgirá el amor y, al final, Aquiles dará su vida por la esclava, nada más lejos del mito y de la concepción griega de la mujer y de la esclavitud.

2. Las relaciones de género y los modelos de mujer en los *pepla*

El estudio de las relaciones de género y los modelos de mujer que protagonizan las películas del género *peplum* lo hemos realizado sobre un total de siete películas, de cronología y argumento dispares, pero que engloba, prácticamente, todo el siglo XX.

A lo largo de todas las películas que hemos analizado hemos observado cómo la mujer interpretaba dos papeles completamente distintos, y que son los típicos en este tipo de género cinematográfico. Por un lado, la heroína, siempre interpretada por una mujer decente, ingenua y recatada, que no se preocupa por su indumentaria, y que al final siempre es salvada por el héroe o su amado. Suelen ser mujeres cristianas o judías, por lo que son las antagonistas de las pérfidas romanas o egipcias. Casi siempre pertenecen al grupo social de la aristocracia, pero también pueden ser del pueblo, trabajadoras o esclavas, y siempre destacan por su belleza y sus virtudes. Por otro lado, la malvada, interpretada por mujeres fatales, vampiresas, pérfidas, lascivas, orgullosas, que gobiernan tiránicamente tanto a su pueblo como a sus esclavos o amantes. Dedicar gran parte de su tiempo a maquillarse, vestirse y bañarse, para seducir al hombre¹⁵.

En la película *Quo Vadis?* (1951), de Mervyn LeRoy, quedan patentes ambos papeles. La heroína, Ligia, que se enamora del comandante romano Marco Vinicio, es cristiana y

¹⁴ Padel, Ruth, "Women: model for possession by greek daemoss", en Cameron, Averil y Amélie Kurth (coords.), *Imagen of women in Antiquity*, Taylor and Francis, 1983, p. 4.

¹⁵ Lapeña Marchena, Oscar, "La mujer en el péplum: más allá del glamour y la virtud", en Calero Secall, Inés y Virginia Alfaro Bech (coords.), *Las hijas de pandora: historia, tradición y simbología*, Málaga, Estudios sobre la Mujer, Universidad de Málaga, 2005, pp. 419-432.

rehén de guerra. Según Rafael de España¹⁶, en la relación entre ambos personajes puede verse cómo los europeos (representados por Ligia) son salvados y civilizados por el ejército americano (representado por Marco Vinicio, *alter ego* del presidente Eisenhower) [fig. 2a].



A



B



C

Figura 2: *Quo Vadis?* (1951). A) Marco Vinicio y Ligia enamorados; B) Popea y Nerón, representan un matrimonio de Estado sin amor; C) Popea junto a sus mascotas donde vemos su actitud frívola y malvada. Fuente: Alonso, Juan José, et al., *La antigua Roma en el cine*, Madrid, T&B Editores, 2008, p. 156.

A lo largo de todo el film se desarrolla una bonita historia de amor entre los dos protagonistas, que superan multitud de inconvenientes, casi todos propiciados por Popea, esposa del emperador Nerón, enamorada de Marco Vinicio y que asume el papel de

¹⁶ España, Rafael de, *La pantalla épica. Los héroes de la antigüedad por el cine*, Madrid, T&B Editores, 2009.

malvada. Pero a pesar de todos los obstáculos que ella interpone entre los dos enamorados, Marco Vinicio salva a Ligia y se convierte al Cristianismo, no por convicción, sino por amor a ella.

La relación de los dos héroes se contrapone a la de Popea y Nerón, casados sin amor como resultado de un matrimonio de Estado. Ambos personajes son malvados, pero es Popea el verdadero *villano* de la película, cruel, frívola y calculadora, capaz de planear una cruel muerte para Ligia.

Otra de las películas analizadas es *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*, 1955) de Howard Hawks, en cuyo cartel se aprecia, claramente, el uso que se hace de la protagonista femenina. Explotada por su belleza, Joan Collins, posa en bikini con una mirada seductora, con el único fin de atraer al público masculino, ya que nunca saldrá tan ligera de ropa dentro del film [fig. 3].

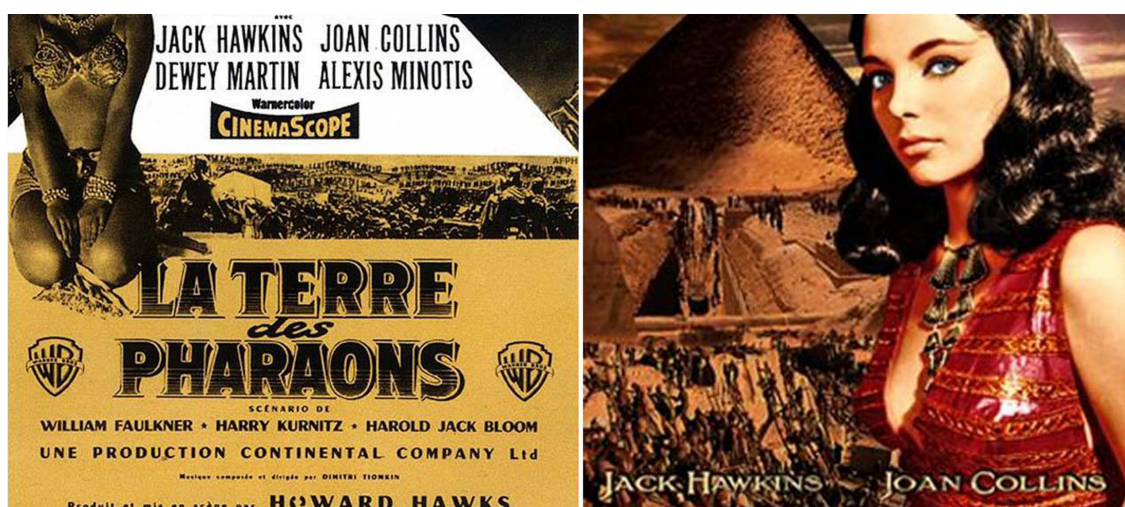


Figura 3: Carteles de la película *Tierra de faraones* (1955) donde podemos observar el uso sexual que se hace de la protagonista. Fuente: <http://pelisydocus.blogspot.com.es/2010/12/tierra-de-faraones.html> y <http://www.egiptomania.com/egipto-cine/carteles.htm>. [consultado el 8 de julio de 2013].

A lo largo de la película podemos observar el desarrollo de dos tipos de relaciones: por amor y por conveniencia y poder. Entre las primeras, por amor, destacan el matrimonio del faraón Keops y la reina Naila (que ejerce el papel de madre de familia ideal que incluso muere por salvar la vida de su hijo heredero) y la relación entre Senta y la esclava Kyra. Entre las segundas, llaman la atención la relación de Nelifer con el faraón Keops, y la de ésta con el capitán del faraón. Nelifer ve en su vínculo con el faraón la oportunidad de prosperar y hacerse rica, hasta el punto de asesinar al heredero al trono y al propio faraón para convertirse en la reina de Egipto, para lo que cuenta con la ayuda del capitán, al que manipula a través de la seducción.

Una de las películas más interesantes a la hora de analizar el papel que se otorga a las mujeres en el cine sobre la Antigüedad es *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley

Kubrick. Su adaptación fue encargada a Dalton Trumbo, que figuraba en la lista del Comité de Actividades Antiestadunidense por ser comunista, lo que le llevo a la cárcel y al exilio. El film nos transmite el mensaje de libertad y tolerancia vigente en la década de los años sesenta del siglo XX, pero además, se ve influido por la interpretación marxista que se hizo de dicha revuelta. Queremos señalar el papel de las aristócratas y el de las esclavas, centrándonos, dentro de las últimas, en Varinia¹⁷.

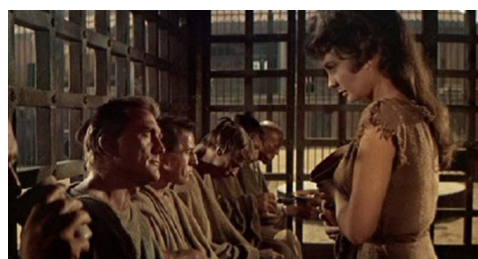
Las aristócratas que aparecen en *Espartaco* son crueles, malvadas, frívolas y caprichosas, encarnando a la perfección el papel de malvada del género *peplum*, y convirtiéndose en las causantes indirectas de la sublevación de los gladiadores. Pero debemos saber que las patricias en la Antigua Roma no participaban en la vida política, aunque sí que actuaban a la sombra en favor de su familia y dedicaban mucho tiempo libre a actividades de ocio, incluyendo la asistencia a combates de gladiadores¹⁸.



A



B



C

Figura 4. fotogramas de *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960). A) Espartaco y Varinia (embarazada) totalmente enamorados, Alonso, Juan José, et al., *La antigua Roma... op. cit.*, p. 95; B) Escena de la película donde Varinia, junto a las demás esclavas, son emparentadas con los esclavos del señor, Batiato, para pasar la noche (*Ibidem*, p. 79); C) Varinia sirviendo a los gladiadores, mirando fijamente a Espartaco.

¹⁷ Rosa, Cristina de la, “Esclavas y patricias en el cine de romanos: Spartacus de Kubrick”, en Amador Carretero, Pilar y Rosario Ruiz Franco, *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres, X Coloquio Internacional de la AEIHM*, Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno, 2003, pp. 35-55.

¹⁸ Alonso, Juan José et al., *La antigua Roma... op. cit.*; Montero Montero, Mercedes, “La mujer en Roma”, en Garrido, Elisa (coord.), *La mujer en el mundo antiguo, Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid Ediciones, 1986, pp. 195-204; Pereira Porto, Celia, “La representación del concepto de mujer en Roma”, en *Derechos y libertades: Revista del Instituto Bartolomé de las Casas*, 5 (1995), pp. 291-300; Pomeroy, Sara, *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, Madrid, Akal Ediciones, 1999.

En cuanto a las esclavas, aunque destaca el papel de Varinia, la protagonista, hay que hablar también del papel secundario de multitud de esclavas que aparecen en la película. Son las encargadas de cuidar a los niños y ancianos y, por supuesto, a sus maridos en los campamentos durante la revuelta. Llevan a cabo todas las tareas de la casa: cocinan, lavan, tejen, etc.; pero también llegan a portar armas para luchar por su libertad. En esta actitud se refleja el espíritu de la mujer norteamericana de la época, de querer ser libre y dueña de su vida, y que compagina su rol femenino de madre y esposa con el de mujer independiente y luchadora¹⁹.

El personaje de Varinia es totalmente ficticio, ya que en la realidad la mujer de Espartaco parece que fue una persona con cierta relevancia social, que posiblemente llegó a ser sacerdotisa de una religión misteriosa, según autores clásicos como Plutarco, aunque dicho escritor es favorable a Espartaco²⁰. La pregunta que cabe hacer entonces es por qué los guionistas decidieron inventárselo, y la respuesta hay que buscarla en el papel femenino que representa: Varinia es presentada como una esclava sumisa, que realiza todas aquellas tareas que le son encargadas y no discute la autoridad de su amo, el cual la usa sexualmente ofreciéndola a patricios y a esclavos para pasar la noche, papel que ella misma acepta [fig. 4b y 4c]. En uno de estos encuentros conoce a Espartaco y se enamora de él, que la acepta tal como es, y que la respeta por sus conocimientos y su belleza [fig. 4a].

En esta película de Kubrick las mujeres romanas no piensas ni se comportan como mujeres de la época republicana, sino como las mujeres de los años sesenta del siglo XX. Son defensoras de la igualdad social, de la libertad sexual, de la igualdad de razas y de sexos, y sus personajes se convierten en arquetipos para representar la lucha de clases: las esclavas, nobles y valientes, frente a las patricias, frívolas, indecentes y crueles²¹.

En la película *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) dirigida por Anthony Mann, se observa cómo el papel de la hija del emperador Marco Aurelio, Lucila, tiene dos actitudes completamente distintas a lo largo de la historia. Por un lado, como hija de Marco Aurelio y mujer enamorada del comandante Livio, encarna perfectamente el papel de la heroína de los *pepla*. Es buena, decente, recatada, se preocupa poco por su indumentaria, es cristiana, siempre está junto a su padre y cuida de él, y está enamorada de Livio desde la niñez. Por otro lado, tenemos su faceta como hermana del emperador Cómodo y esposa del rey de Armenia, cuando Lucila se ve traicionada por Livio al entregarle el trono a su hermano. Entonces se convierte en una mujer malvada que conspira junto a su esposo el rey de Armenia para derrocar a Cómodo, puesto que

¹⁹ Cameron, Averil, y Amélie Kurth, (coord.), *Images of women in antiquity*, London, Croom Helm, 1983; Falcón, Lidia, *Mujer y poder político (Fundamentos de la crisis de objetivos e ideología del movimiento feminista)*, Madrid, Vindicación Feminista, 1992, pp. 151-153; Johnston, Carolyn, *Sexual Power. Feminism... op. cit.*, pp. 244, 245; Ryan, Barbara, *Feminism and the Women's... op. cit.*, p. 44, 45; Woloch, Nancy, *Women and American... op. cit.*, p. 460.

²⁰ Rosa, Cristina de la, “Esclavas y patricias en el cine...” *op. cit.*, pp. 48.

²¹ *Vid nota 4.*

su objetivo es que el Imperio recupere el esplendor y la grandeza que tuvo en la época de su padre. Adopta una actitud frívola, conspiradora y despótica, y se viste con vestidos suntuosos de colores vivos y multitud de joyas.

En *Furia de Titanes (Clash of the Titans, 1981)* de Desmond Davis, quedan reflejadas diferentes relaciones de género. En primer lugar, la del rey de Argos y su hija Dánae, a la que condena junto a su nieto Perseo a morir en el mar encerrados en una caja porque Dánae da a luz un hijo no legítimo engendrado por Zeus. Este episodio mitológico refleja cómo en la concepción griega de las relaciones familiares, las hijas están siempre bajo la autoridad paterna y cómo el padre tiene un poder absoluto sobre ellas que le permite, incluso, decidir y ordenar su muerte²². En segundo lugar, la relación de Perseo y Andrómeda, que se enamoran a primera vista y cuyo amor solo es posible cuando Perseo, el héroe, es capaz de solventar toda clase de peligros para rescatar a su amor, indefensa, que va a ser sacrificada.

La primera de estas relaciones se mantiene fiel al mito y, por tanto, no recae en el anacronismo. En el segundo caso, en cambio, el amor que se profesan los protagonistas se presenta idealizado, dentro de la visión romántica contemporánea y lejos de la concepción griega del mismo.

Otro de los elementos anacrónicos de esta película es cómo Casiopea llega a ostentar el trono de una ciudad, algo impensable en la Antigua Grecia, donde las mujeres, incluso cuando eran las herederas del derecho al trono, debían casarse para que un varón gobernase, tal y como reflejan los mitos de Helena de Troya, heredera de Esparta, que se tuvo que casar con Menelao, y de su hermana Clitemnestra, heredera de Micenas, que se casó con Agamenón, quien gobernó el reino.

Una de las películas más extravagantes que hemos analizado es *El desafío de Hércules (Hercules, 1983)* dirigida por el italiano Luigi Cozzi. Es una película totalmente fantástica, futurista, con multitud de efectos especiales y musicales, propios de la época, que incluso en algunos momentos llega a ser surrealista. En ella podemos ver todos los tópicos del género *peplum*: un héroe, en este caso es un hombre hipermusculado, Hércules; una bella mujer a la que hay que salvar, Casiopea; y una mujer malvada, Ariadna. También cumple con el tópico la trama, en la que el héroe salva a la mujer de las garras de los malos, para lo que cuenta con la ayuda de la hechicera Circe²³.

En esta película destaca el vestuario que llevan las mujeres, corpiños y bikinis totalmente modernos, que son usados para resaltar la belleza y el cuerpo de las mujeres, que son representadas en el papel de Circe como fuertes guerreras, nada más lejos de la realidad.

Para finalizar hay que destacar *La última legión (The Last Legion, 2007)* dirigida por Doug Lefler, y que está inspirada en la novela homónima de Massimo Manfredi,

²² Mosse, Claude, *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid, Nerea, 1990; Picazo Gurina, Marina, *Alguien se acordará de nosotras. Mujeres en la ciudad griega antigua*, Barcelona, Bellaterra arqueología, 2008.

²³ España, Rafael de, *La pantalla épica... op. cit.*; Solomon, Jon, *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 334, 335.

aunque no se trata de una fiel adaptación (el mejor ejemplo de ello lo encontramos en el papel de la protagonista femenina, Mira, que es una total invención de los guionistas).

A lo largo de la película vemos cómo se desarrolla la historia de amor entre Aurelio, general romano, que está a cargo de la protección de Rómulo Augusto, y Mira, una guerrera que forma parte de la escolta del embajador del emperador de Oriente, que viene para ayudar a Aurelio en su tarea [fig. 5]. Mira está interpretada por una Mis Universo, Aishwarya Rai, de gran belleza, cuyo papel fue introducido por los guionistas por algún motivo, muy probablemente el de dotar a la mujer de presencia dentro de la película para que fuese más cercana a la sociedad del siglo XXI.



Figura 5: *La última legión* (*The Last Legion*, Doug Lefler, 2007). Mira y Marco Aurelio, en diferentes escenas de la película, en ellas vemos la belleza de Mira y el amor que surge a lo largo del film.

En este sentido, hay que señalar que el personaje de Mira es un reflejo arquetípico de los ideales de la mujer contemporánea, muy lejos de cualquier parecido con una mujer del Antiguo Imperio Romano de Oriente. Vemos en ella la lucha de las mujeres contemporáneas por la libertad, por demostrar que son iguales a los hombres y que pueden hacer las mismas cosas que ellos, que pueden salir a trabajar fuera de casa, y compatibilizar dicho trabajo con las tareas de hogar y el cuidado de los hijos. Esta actitud la vemos reflejada cuando Mira combate ella sola con decenas de godos, sin ni siquiera despeinarse, mientras que el resto de compañeros la observan.

Es una mujer bella, sexi y valiente, que se vale por sí misma y que es capaz de rescatar a los hombres en la batalla. Es una guerrera que representa lo que toda mujer del siglo XXI aspira a ser, según el ideario de la industria cinematográfica.

3. Conclusiones

El cine histórico, y más el *peplum*, ha servido siempre para trasladar preocupaciones y vivencias contemporáneas a unas situaciones pasadas con el fin de ejemplificar o

difundir su mensaje²⁴. Por ese motivo, el anacronismo es una constante en este tipo de cine que, más allá de la ambientación (quizás más evidente a ojos del arqueólogo) ha servido para hacer más cercanas las historias del pasado al público del presente²⁵. Pero este acercamiento no siempre es inocente, y pensamos que en muchas ocasiones se ha empleado como forma de propaganda de determinados valores e ideales, siendo más que evidente en el caso de las relaciones de género y el papel de la mujer en la sociedad²⁶.

Por este motivo, el cine histórico debe ser entendido como una fuente histórica válida y enormemente rica para conocer el momento de su creación, pero nunca como un documento fiable de la realidad pasada que intenta reflejar.

²⁴ Hueso, Ángel Luis, “Planteamientos historiográficos en...” *op. cit.*, pp. 13-24.

²⁵ Lapeña Marchena, Oscar, “El péplum y la construcción de la memoria”, en *Quaderns de cine*, 3 (2008), pp. 105-112.

²⁶ Laguarda, Paula, “Cine y estudios de género: imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico”, en *Aljaba*, 10 (2006), pp. 141-156.