

la postguerra en la que insta a la revisión y al conocimiento de la obra de muchas escritoras que por los avatares de la literatura y por los prejuicios críticos en muchos casos, han quedado injustamente relegadas al olvido en las historias de la literatura, entre la crítica y hasta en la Academia. La narrativa femenina, ampliamente representada en nuestros días, supone –dice el autor– una muestra de escritura apasionada, vivencial, llena de amor y de dolor, donde se aprecia más que en ningún otro sitio el tema de la búsqueda de la felicidad.

El siguiente capítulo, a cargo de Antonio María Martín Rodríguez, nos presenta una lectura en clave mitológica de la famosa obra de Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire* (1949) a través del mito de Filomela. El autor se refiere en primer lugar a la naturaleza polisémica del mito, presentando la lectura feminista de este relato, en la cual Filomela representa el prototipo de la mujer oprimida. En el establecimiento de los paralelos de la obra teatral de Williams con el mito que coloca como hipotexto son especialmente ilustrativos los cuadros comparativos, que también permiten ver en ella los rasgos propios de las reelaboraciones modernas, caracterizadas por la actualización y degradación de los personajes.

Finalmente, Marcos Martínez Hernández realiza un interesante catálogo de las mujeres literatas de la Antigua Grecia de las que nos han llegado noticias, dividiéndolas, para su mejor exposición, en cinco grupos: mujeres poetas, músicas –en tanto que acompañaban su música con la palabra–, filósofas, historiadoras y «otras escritoras» como, por ejemplo, autoras médicas y científicas. Siendo las mujeres poetas con mucho las más numerosas, las trata con mayor detenimiento, pudiendo observar cómo es en la lírica donde encontramos los grandes nombres de las poetas «del canon»: Safo, Ánite, Corina, Mero, Erina... Por otro lado, la mayoría están rodeadas de un cierto halo mítico, desde las poetas oraculares como Herófila de Eritras hasta las prehoméricas como Manto, hija de Tiresias y Fanotea, inventora del hexámetro dactílico.

La gran diversidad de los temas de este libro lo convierte en una aproximación especialmente vívida a la relación de la mujer con la literatura a lo largo de la historia, permitiéndonos ver lo que en ella hay de universal y de cambiante. Este hilo conductor que es el binomio mujer-literatura permite, por su flexibilidad, que tengan cabida temas tan variados como atractivos, así como distintos ámbitos de los estudios literarios. Constituye, por tanto, una lectura muy recomendable, capaz de apelar al interés de un público amplio.

Irene ETAYO MARTÍN  
Universidad Complutense de Madrid

Pedro Luis CANO ALONSO, *Cine de romanos. Apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*. Apéndice de Enrique Otón Sobrino, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2014, 478 pp. + DVD.

El profesor Pedro Luis Cano Alonso es uno de los pioneros en el estudio del cine de romanos y su tesis de 1973 fue el primer trabajo académico sobre el tema en nuestro

país, adelantándose incluso a la primera versión del conocido libro de J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, de 1978. En este completo volumen realiza un análisis del llamado «cine de romanos» desde el punto de vista de un filólogo clásico con amplios conocimientos del lenguaje de los medios cinematográficos, lo cual confiere originalidad a sus planteamientos.

Tras una breve introducción (pp.9-12) en la que relata cómo fue gestándose el libro y expone la intención y alcance del mismo, pasa a un revelador primer capítulo titulado *Panem et circenses* en el que expone las ideas maestras de su visión del cine de romanos (pp.15-44). Para Cano lo que distingue a las películas del cine de romanos son los *munera*, los espectáculos que se presentan al espectador para su entretenimiento, de igual forma que se ofrecían en el circo y el anfiteatro de la Antigua Roma. En sus propias palabras: «El *munus* no es un espectáculo que apoye la trama, sino que la trama es una excusa para organizar los espectáculos» (p.38). En consecuencia presenta en ese capítulo una revisión de la presencia de los diversos *munera*, ofreciendo ejemplos cinematográficos de *cursus* (carreras pedestres y sobre todo de cuadrigas), *ludi gladiatorii*, *venationes*, *naumachiae* y *proelia* (batallas navales y terrestres), *triumphi* (desfiles triunfales), catástrofes de todo tipo como terremotos e incendios, los escenarios como espectáculo, la corte y el senado, y el variado repertorio de ritos, misterios y milagros. Junto a los *munera*, columna vertebral de cualquier película de romanos, hay una serie de distinciones éticas que permiten agrupar las producciones en grupos específicos; unos grupos que Cano relaciona acertadamente con los géneros literarios grecorromanos. De ese modo estructura su *corpus* en diversos subgrupos: la épica política, la epopeya egipcio-romana, la épica cristiana, la epopeya clásica (*Iliada*, *Odisea*, *Eneida*), la épica menor: el neomitologismo, la tragedia, la comedia y la novela.

El capítulo 2 (pp.45-60) está dedicado íntegramente al análisis de la película *Cabiria*, dirigida por G. Pastrone y estrenada en 1914. Es una obra maestra que constituye el prototipo del grupo de épica romana con pretensiones sociopolíticas: un héroe, un relato amoroso y una acción bélica acompañada de catástrofes. Precisamente a la epopeya política se dedica el capítulo 3 (pp.61-114) en el que se abordan una serie de personajes que han tenido especial fortuna en la pantalla grande y pequeña: Escipión el Africano, prototipo del caudillo; Espartaco, sinónimo de libertad; Julio César, modelo de ambición, y Marco Antonio, el amigo de César. Además, se tratan las figuras de apoyo de Bruto y Casio, y un análisis de los diversos príncipes desde Augusto hasta Valentiniano III. Hay apartados específicos para obras fundamentales como *La caída del imperio romano* o *Gladiator*. Se tratan asimismo las películas relacionadas con la Galia, Britania e Hispania, que Cano agrupa en una feliz acuñación denominada «*peplum* provincial», como por ejemplo *Druidas* (2001), *La última legión* (2007), *Centurión* (2010), *La legión del águila* (2011) o la serie de TV *Hispania, la leyenda* (2010). En este capítulo hay también espacio para la epopeya griega con sucintos análisis de las dos versiones principales sobre la figura de Alejandro Magno: la de Rossen (1956) y la de Stone (2004), incluyendo también referencias a *300* y *El león de Esparta* (1961). Echo de menos que en este capítulo no se le haya dado

más espacio a *Gladiator*, que supuso el renacer del género (aunque se califica muy acertadamente como *epopeya digital*).

El capítulo 4 (pp.115-134) se dedica a la epopeya egipcio-romana centrada en la figura de Cleopatra y sus relaciones con Julio César y Marco Antonio, pasando revista a producciones de distinta calidad y enfoque empezando por el cine mudo. Siguiendo el modelo cinematográfico de Cleopatra pasaron a la pantalla otras mujeres seductoras de la Antigüedad como Popea, Mesalina o Teodora. El tema femenino lleva a Cano a incluir también en este capítulo una breve nota sobre *Ágora* (A. Amenábar, 2009).

El capítulo 5 (pp.135-168) se dedica a la épica cristiana, en la que se incluyen toda la serie de producciones, generalmente basadas en exitosas novelas, que muestran los primeros años del cristianismo: *Fabiola*, *Quo vadis?*, *Los últimos días de Pompeya* y *Ben-Hur*. En ellas los romanos se presentaban de forma negativa frente a la pureza de los cristianos. Cano propone unos tópicos comunes a este tipo de producciones muy relacionados con su concepto de los *munera*, en este caso, por ejemplo, los banquetes suntuosos o las escenas de martirio en el circo o anfiteatro. Luego analiza las distintas versiones de cada ciclo que se han realizado a lo largo de la historia del cine incluyendo también las televisivas. En esas últimas como *Quo vadis?* (1985) y *Los últimos días de Pompeya* (1984) se aprecia un mayor gusto por el detalle. No comparto la idea del autor de que el *Quo vadis?* (2001) de Kawalerowicz sea «un apenas velado panfleto a favor de la figura de Juan Pablo II», sino que lo considero más bien una nueva adaptación de la novela original, de claro contenido apologético cristiano, aprovechando quizá el retorno del género que supuso *Gladiator*, aunque con mucha menos espectacularidad. Es desde luego muy inferior en calidad artística a *Faraón*, título que encumbró a su director en el cine histórico. Coincido, sin embargo, con Cano en que la serie más destacable es *Anno Domini* (1985), que se ciñe con mayor precisión a las fuentes clásicas (*Hechos de los apóstoles*, Suetonio, Tácito) consiguiendo una mayor verosimilitud y alejándose de los tópicos más evidentes de las películas tradicionales englobadas en este apartado de épica cristiana.

En el capítulo 6 (pp.169-204) se pasa revista a las adaptaciones cinematográficas de la épica clásica: *La Iliada*, *La Odisea* y *La Eneida*. Encontramos las producciones de los 50 (*Ulises* de Camerini y *Helena de Troya* de Wise), las aproximaciones del *peplum* (destacan *La ira de Aquiles*, *La guerra de Troya*, *La Leyenda de Eneas*) y las versiones televisivas, mucho más cercanas a los textos, sobre todo las de Rossi o *La Odisea* de Konchalovsky. Se trata también con cierto detalle la producción *Troya* (2004).

Al neomitologismo se dedica el capítulo 7 (pp.205-244). Estas obras se califican como épica menor y en este apartado caben las películas de culturistas que dieron vida por ejemplo a Hércules, Maciste o Ursus. Hay espacio también para el tratamiento en el cine de otros héroes como Jasón, Perseo y Teseo y para estudiar la evolución del neomitologismo hacia el género de espada y brujería.

La tragedia griega es el tema del capítulo 8 (pp.245-284) en el que se analizan los distintos Edipos que ha dado el cine y otras tragedias como Antígona, Electra, Medea o Fedra. Menos abundante en cuanto a títulos ha sido la transposición de la comedia

griega y latina a la pantalla. No obstante contamos con obras muy significativas que son analizadas en el capítulo 9 (pp.285-308) como la menos conocida *Anfitrión* de Reinhold Schunzel (1935) y las populares *Golfus de Roma* (1966) y *La vida de Brian* (1979). Se estudian también las distintas versiones relacionadas con *Lisístrata*. En el capítulo 10 (pp.309-324) dedicado a la novela desfilan las adaptaciones de *Dafnis y Cloe*, *El asno de oro* y *El Satiricón*. Precisamente al *Satyricon* (1968) de Fellini dedica un análisis pormenorizado.

El capítulo 11 (pp.325- 366) titulado *El cine de romanos en el contexto histórico contemporáneo* es a mi juicio uno de los más estimulantes y está en consonancia con las actuales líneas de investigación sobre cine de romanos y Tradición clásica. Se trata no tanto ya de estudiar los anacronismos e inexactitudes de las películas de tema grecorromano, sino de profundizar en la época de producción de las cintas, investigando su contexto histórico y la recepción que tuvieron en su época. Este tipo de estudios ilumina muchas de las desviaciones de los datos históricos, puesto que en ocasiones han sido premeditadas para que la cinta transmita una determinada visión de la Antigüedad adecuada a las intenciones de los productores de la misma. El capítulo de Cano no es, como el mismo autor confiesa, un estudio riguroso, pero aporta ejemplos y sugerencias que merecen ser ampliadas. Se diserta sobre los elementos nacionalistas que aparecen en *Cabiria* o *Escipión el Africano*, sobre el trasfondo político del *Alejandro Magno* de Rossen, *300*, *Troya* o el *Alejandro* de Stone, sin que falten, como no podría ser de otra manera, referencias al *Espartaco* de Kubrick. Un caso paradigmático lo encontramos en *El león de Esparta*, producida en un contexto de Guerra Fría, que cuenta también con interpretaciones relacionadas con la Segunda Guerra Mundial. En este apartado discrepo de la opinión negativa que le merece al autor la película *La Pasión de Cristo* (M. Gibson, 2004) en cuanto a su excesivo patetismo. En mi opinión la violencia de la cinta no es gratuita, sino que Gibson se ha inspirado en la tradición pictórica y escultórica occidental para representar los padecimientos de Cristo, teniendo muy presentes también los textos del profeta Isaías.

Especialmente útil para localizar personajes o épocas históricas es el apartado titulado *Fuentes filmográficas y series de televisión para el estudio de la Tradición Clásica* (pp.367-395) en el que se citan las películas primero por temas (Mito, tragedia, comedia, novela) y luego, desde Homero a Bizancio, en orden cronológico según la época histórica y personajes. Solo con consultar por encima este apartado se aprecia de modo evidente cómo un mismo tema ha sido tratado de forma recurrente a través del tiempo. Se constata así que productores, guionistas y directores toman generalmente otras películas anteriores como referencia para realizar sus obras en lugar de acudir a las fuentes grecolatinas.

El índice filmográfico (pp.395-414) facilita la localización de películas concretas en el volumen, mientras que la abundante bibliografía permite ampliar contenidos que, por la condición de «apuntes» de la obra, hayan quedado tan solo esbozados. Hay que destacar que la bibliografía (pp.415-422) recoge gran cantidad de estudios de especialistas en español dando cuenta de la creciente vitalidad de este tipo de

aproximaciones al Mundo Clásico. Desgraciadamente estos meritorios trabajos no suelen ser citados en publicaciones del ámbito anglosajón sobre el cine de romanos.

El libro cuenta con un apéndice (pp.423-478) muy documentado a cargo del profesor Enrique Otón Sobrino, *Noticia breve sobre las vidas de Jesucristo y los primeros años del cristianismo*, donde se estudian las versiones cinematográficas y televisivas relacionadas con esa temática llegando también a esbozar algunas características de los diversos tratamientos de la figura de Jesucristo en el cine y la pequeña pantalla. El apéndice contiene igualmente una filmografía específica.

Un DVD acompaña al libro impreso en el que se incluyen los textos del mismo y una reflexión sobre la accesibilidad de la filmografía que contiene 125 URL de fragmentos y películas.

La obra de Cano, por la originalidad de su enfoque y la riqueza y variedad de sus análisis, es sin duda de referencia obligada para los cada vez más numerosos estudios que están surgiendo sobre la Tradición Clásica en el cine de romanos, un campo que estuvo durante muchos años relegado y que gracias a aportaciones como las suyas ha alcanzado ya el reconocimiento académico que merece.

Fernando LILLO REDONET  
IES San Tomé de Freixeiro (Vigo)