

*Dos apuntes iberoamericanos a la tradición  
cinematográfica de la cultura clásica:*  
**La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra  
y El reñidero**

Pedro L. CANO ALONSO  
Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN

Es difícil hallar muestras de transmisión de la cultura clásica en películas que no sean italianas o de EE.UU., o, en cualquier caso, que no sean coproducciones multilaterales de países europeos. Se comentan aquí dos auténticas curiosidades: una parodia histórica mexicana de los cuarenta y una tragedia argentina de los sesenta. La primera es una huella de la expansión que llegaron a tener en el cine los tópicos sobre la visión shakespeariana de los triunviratos. La segunda es un ejemplo del valor social de la tragedia griega en cualquier época y en cualquier lugar.

SUMMARY

It is quite a difficult thing to find any example of Classical Culture tradition in films which are neither Italian nor from the U.S.A., or at least somekind of multiple coproductions of several European countries. Two exotic curiosities are commented here: a Mexican historic parody from the fourties and an Argentinian tragedy from the sixties. The first one is a trace of the expansion that Shakesperian commonplaces about triunvirats achieved in cinema. The second one is an example of the social value Greak Tragedy has anytime and anyplace.

Entre las primeras fichas que recogí sobre la transmisión cinematográfica de la cultura de las antiguas Grecia y Roma, a finales de los sesenta, se hallaba una parodia mejicana: *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*. Hubieron de pasar más de veinte años para que la viera. Corría 1994. En

una de mis frecuentes visitas a Madrid, en uno de mis cafés con el Dr. Marcelo Martínez Pastor, me pasó noticia de un Simposio en Rosario, sobre «Cine y Mundo Clásico», y me animó a participar. En las nubes como estaba, mi residencia habitual, ni me había enterado. Días después recibí una carta de los organizadores invitándome a impartir un seminario, que acabó en periplo. En Buenos Aires hallé un ejemplar de *La vida íntima...*, pero también encontré *El reñidero*, una versión argentina de los años sesenta sobre la *Electra* de Eurípides. Por lejos, pues, que parezca de sus intereses científicos, creo que este apunte sobre el natural le debe algo al profesor Martínez Pastor.

La tradición cinematográfica sobre las antiguas civilizaciones griega y latina se ha apoyado a lo largo de un siglo en la producción de Italia, Francia y EE.UU.<sup>1</sup>. Son en general epopeyas cinematográficas, que generan obras menores en serie. A lo largo de la historia del cine se dan pocas singularidades, todas ellas interesantes en algún aspecto<sup>2</sup>. Digamos que ante las series de cine épico de tópicos religiosos —*Quo-Vadis* etc.—; eróticos —*Cleopatra*—; políticos —*Julio César*—; o ante las series épicas menores —todo el neomitologismo—, las singularidades son pacifistas, irreverentes, políticamente alternativas, y algunas de ellas feministas<sup>3</sup>. La curiosa variable es que son parodias o tragedias, pero subversivas respecto a la cultura de su época.

<sup>1</sup> Attolini, V. (1992), «Il cinema» en Cavallo, G. et. alt. *Lo Spazio Letterario di Roma Antica IV*, Roma; Cano, P.L., (1974), «Mitología en el cine» en *Film-Guía*, 1, pp. 26ss.; (1975), «Roma y el cine», en *Film-Guía*, 5, pp. 6ss.; (1975); (1990), «La otra Roma», en *El cine y el mundo clásico*, Duplá et alt. eds., Univ. de Euzkadi; (1996), «César, Cleopatra i Antoni, tradició cinematogràfica» en Carbonell ed. *III Jornades de Didàctica de les Llengües Clàssiques*; (1997) «Aspectos de tragedia griega en el cine: el *Edipo re* de Pasolini», en *Il mito Classico e il cinema*, Università di Genova; Solomon (1979), *The Ancient World in the Cinema*, London/New Jersey.

<sup>2</sup> Las producciones del británico Gabriel Pascal según Bernard Shaw, incluyen dos auténticas perlas de ironía pacifista tras la segunda guerra mundial: *Cesar and Cleopatra*, 1945, una excelente comedia histórica; *Androcles and the lion*, 1952, una exquisita parodia: ambas sobre Bernard Shaw. Años antes, dos producciones alemanas excedían lo clasificable por razones diferentes: *Helena, der untergang Troias* de Manfred Noa, 1924, una notable versión de la saga troyana; y *Amphitruo*, de Reinhold Schunzel, 1935. También ésta última escarnecía con igual desparpajo a los héroes, a los dioses... y a los mitos del Tercer Reich.

<sup>3</sup> La *Fedra* de Manuel Mur Oti, 1956, como luego la de Jules Dassin, 1962, se ven con el paso de los años como un alegato feminista, donde los papeles femeninos resultan los únicos naturales entre el macho dominador que representa Teseo y el débil, inseguro de su sexualidad ante mujeres activas, de Hipólito.

Entre estas singularidades, deberían incluirse dos obras iberoamericanas. Tres<sup>4</sup>, si contamos *El martir del Calvario*, 1951, mexicana, de Miguel Morayta, con Nicolás Rodríguez y Enrique Rambal, cuyo paso por los cines españoles cada Semana Santa a lo largo de los cincuenta la convertía en la más conocida de todas. No sé cuántos de los lectores podrán recordarla, pero correspondía a una estructura de misterio o «estampas de pasión» de viejo rai-gambre cinematográfico<sup>5</sup>, con escasa incidencia de personajes romanos. Se ofrecen, pues, unas notas en torno a una parodia mexicana, con protagonista argentino —*La vida íntima de marco Antonio y Cleopatra*, 1946—, y de una moderna Electra argentina, *El reñidero* de René Mugica, 1965.

\* \* \*

*La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* es una parodia descarada, que une sin pudor los tópicos de, al menos, dos géneros cinematográficos: el cine de romanos, en su vertiente épico-trágica, y la comedia musical mexicana, con algún guiño argentino en honor de su protagonista, Luis Sandrini.

El musical mexicano era un género muy popular en pleno apogeo en la década de los cuarenta, por más que había establecido su arquetipo en *México lindo* de 1938, donde se incluía algún número musical de ambientación precolombina y coreografías que dejaban ver la influencia del Busby Berkeley de *Escándalos Romanos*, 1933, de Frank Tuttle. Por otra parte, entre los ritmos a la moda, privaba la «conga», que llegó a su mayor popularidad, tal vez, en *Calabacitas tiernas* de Gilberto Martínez Solares —especialista en musicales—, en 1948. María Antonieta Pons, una actriz exuberante, capaz de dar color al blanco y negro, relieve a la pantalla bidimensional, era a la sazón una de las más famosas estrellas del musical rumbero. *La vida íntima...* pertenece a ese género, con la conga como número fuerte en el centro de gravedad del film y, así las cosas, María Antonieta Pons interpretó una rotunda Cleopatra rumbera. Huelga decir que por única vez en la historia del cine.

<sup>4</sup> *Orfeo Negro*, 1959, de Marcel Camus, es francesa aunque sucede en Brasil y con personajes brasileños.

<sup>5</sup> Ya en 1896 se rodaron dos versiones casi simultáneas a cargo de Lumière y su coetáneo Kichner, que firmaba Lear.

Un segundo parámetro a tener en cuenta, lo marca el ambiente social contemporáneo (el que se quiere mostrar, claro está). *La vida...* se presenta como una película mexicana de y para clases medias bajas: los personajes tienen trabajo, visten bien, viven en apartamentos dignamente decorados, pero deben buscar su fortuna a diario<sup>6</sup>. En un entorno semejante, el adulterio puede ser frivolidado, algo difícil genéricamente en un ambiente de clases muy altas o muy humildes. Los caracteres son algo así como pícaros acomodados: Marco Antonio —ayudante de un espiritista—, el espiritista mismo, el macarra. Las dos mujeres, la de Marco Antonio o la propia Cleo, viven de sus maridos y aspiran a hacerles trabajar para mejorar su estatus; o, como Cleo, a cambiarlo por otro mejor. Los tópicos «modernos» que se oponen a los de la serie de producciones sobre Cleopatra, explotan lo folklórico —cierto machismo, toros, tequila, pulke— con leves apuntes de crítica social y política entre líneas. La historia transcurre en clave hispánica y no hay oráculos. Para adivinar el futuro de César, se consulta la enciclopedia Espasa. Las fuentes no son literarias. Ningún guionista se ha acercado a Suetonio, ni a Shakespeare. Son cinematográficas. Como estructura, se elige la de comedia en épocas paralelas cuya fórmula se daba ya en *Home Talent* de Mack Sennett o en *Man-Woman-mariage* de Allan Holubar, ambas de 1921. *La vida...* se parecía sobre todo a una de las más brillantes, *The three ages* de Buster Keaton, 1927, de donde tomaba la subversión de una escena de anfiteatro. Si Keaton convertía la carrera de *Ben-Hur* en una carrera de trineos, Luis Sandrini convierte una *uenatio*, en una corrida de toros y el anfiteatro en plaza. Se parece también a *Escándalos Romanos*, en la utilización de un largo número musical en el clímax de la fase onírica.

Todas tienen en común el uso del anacronismo como medio de crear gags. La información 'recta', la base culta que es necesaria para provocar la risa, está provista por las películas de género. Nadie busque, pues, adecuación histórica. En los títulos de *La vida...* no consta siquiera un guionista —aunque hay referencia bibliográfica a Leopoldo Baeza Acévez, Carlos A. Olivari y Sixto Pondal Ríos. La realizó Roberto Gavaldón, uno de los grandes nombres del cine mexicano. Su filmografía, curiosamente, está de-

---

<sup>6</sup> Como en el cine español contemporáneo y en la comedia italiana, se creaba el modelo llamado de «teléfonos blancos», que mostraba ambientes de clase superior a la que correspondería a los personajes en la vida real por su capacidad económica. Una manipulación que maquilla en el cine —aún hoy— el bienestar real a que se aspira en los diferentes países.

cididamente volcada al melodrama —dirigió a Dolores del Río en *La otra* y a María Félix en *La diosa arrodillada*. Si *La vida...* está bien fechada en 1946, según consta en los títulos de crédito, Gavaldón habría encontrado un hueco para las caderas ondulantes de la Pons entre la resignación de la del Río y los ojos fatales de la Félix.

En cuanto a Sandrini, trasunto del Buster Keaton de *Las tres edades*, se esfuerza en representar a un tipo normal y espabilado entre tanta trascendencia, así en su mundo presente, como en la Roma onírica a donde le llevan sus sueños. En la realidad, es un ayudante anónimo de un espiritista, que, sin él, mal se las arregla. En Roma, es un extraño que, acosado en un principio, y al estilo de un *Yanqui en la corte del rey Arturo*, se convierte en una especie de adivino y asesor para modernizar el entorno: ordena el tráfico, recauda multas...

Tras la muerte de César, que no logra evitar, sustituye a Marco Antonio. Éste no quiere líos y a Sandrini le gusta Cleo. Marco Antonio (Sandrini) se ve entonces abocado a ser el negativo del Henry Wilcoxon de la Cleopatra de de Mille, 1934. Se parodian sin piedad la espléndida escena de la seducción en Tarso, la del intento de envenenamiento de Marco Antonio —ya una parodia bien divertida en el original—, la del reto a Octavio desde las murallas —ridícula en el original— y la de la muerte, que vuelve al personaje a la vida real. La variante es que Cleopatra seduce a Augusto y el pobre Marco Antonio lo comprueba antes de morir.

El surrealismo psicoanalítico de la época permite una pirueta. Sandrini sueña con su muerte, pero ésta no significa un mal presagio, sino el de «cambio de vida» que los psiquiatras de moda achacaban a la muerte en sueños. Marco Antonio, el soñador, vuelve a tiempo de arreglar sus desajustes: de evitar que su esposa revalorizada y menos peligrosa que cualquiera de las dos Cleos, se entere de la infidelidad; de devolver a sus fuentes el dinero sustraído para huir con su amante y seguir el consejo de su mujer de buscar un trabajo más estable, aunque no esté tan remunerado. El sueño, pues, comienza subversivo y acaba conservador. La realidad comienza escandalosa —el moderno Marco Antonio engaña a su mujer con la de su jefe— y acaba moralizadora: Sandrini vuelve, evita que su mujer se entere de sus malos pasos y la lleva al cine como premio. Queda claro que la legendaria reina de Egipto —como la moderna reina de la conga— es tan atractiva como fresca. Los maridos pueden soñar con ella, pero deben vivir con sus esposas.

No me gusta juzgar las películas que glosan tópicos del mundo clásico en función de su rigor con las fuentes que leen los especialistas, sino en fun-

ción de su propia coherencia. Desde este punto de vista, *La vida íntima...* es una parodia elemental, correcta en sus intenciones; una obra menor en la filmografía de Gavaldón y en la de Sandrini; una prueba de la vigencia de los tópicos «romanos» del cine en la América latina de los años cuarenta: unos tópicos que, al parecer, no confirman la exhibición masiva del *César y Cleopatra* de Pascal, el de Claude Reins y Vivian Leigh, de 1945, sino que se refieren sólo a las obras de Cecil B. de Mille, *El signo de la cruz* y *Cleopatra* de 1932 y 34, respectivamente.

La película alardea de sencillez en los medios: unos dibujos animados elementales en los títulos, un atrezzo que exagera la teatralidad — en esto se adelanta a la *Venganza de Don Mendo* de Fernán Gómez—, unas sobreimpresiones nada complicadas, unos simbolismos freudianos paródicos como en *Roman scandals...* En resumen, que la película acude a la *captatio benevolentiae* del espectador y luego intenta divertirlo... Esa fue su función y probablemente la cumplió.

*El reñidero* es una película de René Mugica sobre la obra teatral de Sergio de Cecco. Se estrenó el 13 de mayo de 1965 en el cine Océan de Buenos Aires. De Cecco había realizado una brillante transferencia del tema y de los personajes de la Orestíada de Esquilo, pero especialmente de la Electra de Eurípides, a la vida porteña del Buenos Aires de principios de siglo. Lo más brillante de la obra, en todo caso, había sido la capacidad de singularizar el mito en un entorno social limitado, local, tanto —una de las paradojas de la literatura y el cine— que alcanzaba nuevas cotas de universalidad.

Si la obra teatral era rigurosa, la versión cinematográfica fue brillante. La trascendencia del texto —al estilo clásico— y el perfil extremo de los personajes se integraban perfectamente en una estructura y un lenguaje puramente cinematográficos. Desde el uso de la metáfora —el montaje paralelo entre las escenas de violencia y las peleas de gallos— y las secuencias de flashback que explican la conducta de los personajes, hasta las concatenaciones que enlazan con agilidad el pasado y el presente, todo el conjunto —fondo y forma, lengua y estilo— transcurre de manera armónica, sin que la crispación de Electra (Helena) impida la serenidad de la narración.

Cierta ironía mordaz puede verse en el hecho de que Don Pancho —Agamenón— ejerza el poder en un entorno limitado, bajo los designios de un personaje 'divino': el diputado. Se lee entre líneas que los tejedores de la política controlan la vida popular a través del cacique.

La primera parte de la obra presenta la muerte de don Pancho Morales y la influencia progresiva de Soriano, el capataz. Un flasback explica la devoción de la hija —Helena— al padre, y de Orestes a su madre —Nélida—. En la segunda parte, Orestes vuelve. Ha estado en la cárcel. Electra ejerce su influencia a la busca de venganza. Nuevas vueltas al pasado explicarán la traición de Nélida, el adulterio; y también la traición de Pancho Morales, que había entregado a su hijo a la policía, por un crimen que él incitó. Se trata de una curiosa mezcla de sacrificio de Abraham —Pancho ofrenda a su hijo al diputado, para evitar investigaciones— y de rito iniciático con el crimen como adquisición de la hombría.

Orestes es un personaje arrastrado al crimen por dos veces: ejerce de mano de Pancho para matar a la víctima política y de mano de Helena para matar a Nélida. De hecho la apuñala por accidente, cuando se interpone entre él y Soriano, a quien mata después. 'El reñidero' es una pequeña obra maestra del cine sudamericano de los años sesenta, que no se conoció —al menos según los datos de que dispongo— en España, precisamente en una época en que estas cinematografías llegaban a los cines de arte y ensayo paradójicamente tras su éxito en París —capital del cine de la época— y en los festivales internacionales.

En los años sesenta el cine argentino contaba con una serie de cineastas destacados, que solían apoyar sus películas en obras literarias contemporáneas: José M.<sup>a</sup> Suárez, Daniel Cherniavsky, Lautaro Murúa, Leopoldo Torres Nilsson (tal vez el único conocido en Europa) o René Múgica. El autor de *El reñidero* es un modelo destacado de esta generación. Después de trabajar sobre Cuzzani —*El centro Forward murió al amanecer*— y Borges —*El hombre de la esquina rosada*, realiza *La murga* en 1963 y *El demonio en la sangre* en 1964. Sigue *El reñidero* en 1965 y, en 1966, *La buena vida*. A comienzos de los setenta se dedica a trabajar para la organización del sector cinematográfico, especialmente en entornos sindicales.

*El reñidero* —que no se cita en la obra de Kenneth Mackinnon, 1986, *Greek Tragedy into film*— es probablemente la mejor versión moderna de una tragedia clásica: por su impecable narrativa cinematográfica, por su excelente fotografía en blanco y negro, por la exhibición del conjunto de actores a la altura del prestigio internacional de los actores y actrices argentinos, por la precisa reducción de los elementos del mito a sus esencias universales.

Obsérvese, en conclusión, que *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* y *El reñidero* representan dos caras de un espejo. La primera es un modelo de parodia tan alejada como se puede estar de fuentes clásicas. De-

muestra, empero, la pervivencia de una leyenda —los amores de los triunviros y la egipcia<sup>7</sup>— y de unos tópicos, que el cine consagró: bacanales y anfiteatro. La segunda es un momento culminante en el desarrollo de la tragedia moderna en el cine, un momento que se alcanza conjugando lo más esencial de los arquetipos, lo más profundo de los conflictos sociales de una época y un lugar, lo más expresivo de un lenguaje, el del cine. La expansión del cine de influencia clásica se basa en grandes series, pero su importancia se confirma con obras, pequeñas tal vez, pero precisamente fuera de serie.

---

<sup>7</sup> He tratado este tema en «César, Cleopatra, Marc Antoni, ombres al cinema», en Carbonell ed. (1995), *Els clàssics grecs i llatins, idees per a un temps de crisi*. ICE, UB, pp. 15ss.