



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLASICAS

**EL MITO DE HÉRCULES EN LA CINEMATOGRAFÍA
UN ANÁLISIS CRÍTICO**

**T E S I S I N A
PARA OBTENER EL TÍTULO DE :
LICENCIATURA EN LETRAS CLÁSICAS
P R E S E N T A :
OCTAVIO SERRA BUSTAMANTE**

**ASESOR:
LIC. ENRIQUE BONAVIDES MATEOS**



MÉXICO, D.F

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis compañeros y amigos de generación, en especial, a Sofía, Eugenia, Leticia y Mario, quienes hicieron amigable e inolvidable el camino; a mis maestros tanto de la facultad como de la vida, en especial a Enrique Bonavides y Carlos Narro; a la cinefagia; al HCRH; a mi madre, Carmen Bustamante, sin ella nada, con ella todo; y a Edurne por amor y porque la vida juntos es la mejor película jamás filmada.

ÍNDICE:

I. Introducción	1
I.1. Hércules de papel.....	2
I.2. Fuentes y versiones clásicas.....	3
II. Ars Gratia Artis:	17
II.1.Adaptaciones de la literatura clásica al cine.....	22
II.2. El mito griego en el cine.....	24
III. Hércules de celuloide	31
III.1. Las 12 labores del héroe en el cinemascopio: Versiones cinematográficas.....	32
III.2. La última labor : versión televisiva.....	49
IV. Conclusiones	51
IV.1. Análisis crítico.....	54
V.Bibliografía	57
VI.Filmografía	62

I. INTRODUCCIÓN

Cuando el poeta portugués Fernando Pessoa escribió, bajo su heterónimo Álvaro de Campos, los siguientes versos del poema Pecado original:

“¡Ah! ¿Quién escribirá la historia de lo que podría haber sido?
será esa, si alguien la escribe,
la verdadera historia de la humanidad...”¹

consignó lo que seguramente representa el anhelo secreto de más de un mitógrafo de la antigüedad y sin duda de algún contemporáneo, porque dónde si no en el mito encontramos las verdaderas aspiraciones de las sociedades humanas a lo largo de nuestra historia.

La reflexión anterior viene a cuento con el tema de este trabajo dedicado al mito de Hércules, figura constante en la literatura grecolatina, y para sorpresa de más de uno, también en la cinematografía contemporánea.

Pero ¿cómo, cuándo y dónde se produjo esta revalorización del personaje clásico, que lo trae a la actualidad con significados bien distintos a los que en la antigüedad gozaba? Es objeto de este estudio despejar tal incógnita. Y como todo comienza por el principio, primero nos enterraremos para observar la raíz del mito cuando fue concebido por su nombre original - *Heracles*- en la tradición literaria griega. Luego viajaremos por los puntos cardinales de esta literatura, para atestiguar el paso del héroe por la obra de sus más destacados autores. Después, y ya en pleno ascenso de la línea cronológica, examinaremos la mutación gramatical que transformó el nombre griego al latino Hércules. En dicha ocasión, también señalaremos los momentos cruciales del

¹ *Poemas escogidos* , p. 197.

mito en los textos de los literatos romanos. Finalmente saltaremos hasta el presente para convertirnos en espectadores de la metamorfosis de Hércules a manos del arte definitorio del siglo XX y del actual, el cine, también conocido como el séptimo arte.

Conviene aclarar, antes de iniciar este recorrido, que, debido a la extensa bibliografía relacionada con el forzado hijo de Alcmena y Zeus, sólo presento una relación casi monográfica del héroe en la literatura grecoromana, determinada por la relevancia histórica de los autores y en la que pretendo señalar claramente la evolución temática y simbólica del personaje. En cuanto a las reseñas filmográficas de Hércules, también procedo de manera selectiva al elegir las películas que aportan claves para entender la visión moderna tanto del propio mito como de la antigüedad clásica.

I.1.HÉRCULES DE PAPEL

Como una distinción entre el héroe reinventado por el celuloide y el originalmente configurado por la literatura griega, nombro Hércules de papel a aquél cuyas hazañas son registradas por los poetas épicos, los historiadores, los poetas trágicos y los mitógrafos de la antigüedad clásica.

Esta historia comienza con una precisión gramatical, pues en un principio no existía ningún Hércules ni siquiera un Heracles, sino Alcides, nombre proveniente de Alceo, su abuelo, padre de Anfitrión, quien a su vez es el esposo de Alcmena, su madre. Resulta, entonces, que Heracles, que quiere decir “glorioso por Hera”, es el nombre con el que lo bautizó la Pitia, al ser subyugado por la diosa Hera, obligándolo a realizar los trabajos que lo

encumbrarían. Sin embargo, tanto los autores como la iconografía popular siempre lo identificaron con el célebre Heracles.

I.2. FUENTES Y VERSIONES CLÁSICAS

El rastro de éste se remonta como casi toda la tradición escrita- no digamos griega sino occidental por completo— al gran compilado de leyendas, sabiduría, códigos éticos y fantasía que representa la *Ilíada*. En la obra épica de Homero es donde encontramos las primeras referencias a Heracles, aunque no como parte del reparto de la historia. Es citado a través de los personajes, en particular por el protagonista Aquiles, quien profiere una lastimera meditación sobre la suerte final de cualquier héroe, pues, no importando cuán grande sea, la muerte aguarda contumaz:

“...y el destino entonces recibiré, cuando al fin
Zeus y los otros dioses inmortales quieran cumplirlo,
pues no huyó al destino ni siquiera la fuerza de Heracles
que, empero, era la más querida a Zeus Cronida, el señor;
pero lo domaron el hado y la ira perversa de Hera.”²

También se hace referencia a la particularidad del héroe que, si bien es indudablemente hijo de su madre Alcmena, no lo es en absoluto de su padre Anfitrión, sino de Zeus, quien, disfrazado de aquél, engendró al bastardo más notable de la historia. He aquí, entonces, un híbrido entre una mortal y un inmortal ¡Y vaya qué inmortal! Ni más ni menos que el soberano del panteón helénico. Lo cual trajo la consabida discordia de Hera, diosa y esposa

² *Ilíada*, XVIII, vv. 115-119, trad. Rubén Bonifaz Nuño.

colérica, que más allá de no legitimar al recién nacido se esforzó por procurarle una vida bastante miserable.³

Dentro del mundo de Odiseo también podemos seguir las huellas del famoso héroe. En la Odisea es mencionado en varias ocasiones. Una de las menciones Homero cuenta cómo Heracles mató a Ifito; en otra ocasión el protagonista Odiseo, vanagloriándose de su habilidad con el arco, reta a cualquiera de la nueva generación a comprobarlo, sin embargo nunca –dicese atrevería a igualarse con un héroe antiguo como Heracles.⁴

El último pasaje seleccionado corresponde a la *Nékyia* o descenso al mundo de los muertos. Allí Ulises mira a muchos de los grandes héroes griegos entre los que se encuentra el más fuerte de todos:

“Vi después a Heracles, o, por mejor decir, su imagen; pues él está con los dioses inmortales, se deleita en sus banquetes, y tiene por esposa a Hebe, la de los pies hermosos, hija de Zeus y de Hera, de las áureas sandalias. En contorno suyo dejábase oír la gritería de los muertos- cual si fueran aves- que huían espantados a todas partes; y Heracles, semejante a tenebrosa noche, llevaba desnudo el arco, con la flecha sobre la cuerda, y volvía los ojos atrocemente, como si fuese a disparar.”⁵

Si bien con estos ejemplos delatamos la presencia de Heracles en la poesía homérica, es en el otro pilar de la literatura griega, Hesíodo, por el que sabemos más del mito relativo al hijo de Alcmena y Zeus. Este poeta que residió en Beocia, en el pueblo de Ascra, es el autor de *La Teogonía*, *Los trabajos y los días*, *Escudo* y *Certamen*: éste último par de obras le fueron atribuidas tiempo después. En la *Teogonía*, que literalmente significa

³ Cf. XIX, vv. 96 ss.

⁴ Homero, Odisea, VIII, v. 223. traducción de Luis Segalá y Estalla.

⁵ Homero, Odisea, XI, vv. 601-610.

nacimiento de los dioses, encontramos en el pasaje llamado catálogo de héroes a un conocido:

“A Hebe, la hija del poderoso Zeus y de Hera, de sandalias de oro, el valeroso hijo de Alcmena de bellos tobillos, el fuerte Herácles, tras haber concluido sus funestos combates, la convirtió en su respetable esposa en el nevado Olimpo. Feliz él, que, después de haber realizado una gran hazaña, entre los inmortales habita sin dolor y sin vejez por siempre.”⁶

Pero donde ya topamos con la primera obra literaria en forma dedicada al hijo de Zeus, es con el poema *Escudo*, generalmente atribuido -como lo anoté arriba- a Hesíodo. En el texto, aparte de una descripción del escudo labrado por Hefesto para uso exclusivo de nuestro héroe, podemos leer la leyenda de su nacimiento y del combate que - ya adulto- tiene contra Cicno, el hijo de Ares, que despojaba a los que llevaban los tributos a Pitó. Aquí el poeta recopila una de las muchas narraciones orales que para su tiempo había sobre Heracles, recalcando su perfil temerario y justiciero. Características que el autor atribuye a la divinidad, en este caso al deseo de Zeus por engendrar un bienhechor para la humanidad:

“Pero el padre de los dioses y hombres otro plan tejía en su mente, con la idea de engendrarle a los dioses y a los industriosos hombres un protector contra la desgracia.”⁷

Esto representa a grandes rasgos el tributo literario más claro en lo que respecta a lo que los críticos han llamado la época arcaica de la literatura griega.

⁶ Hesíodo, Teogonía, vv. 950-955, trad. María Ángeles Martín.

⁷ Hesíodo, Escudo, vv. 27-29, trad. María Ángeles Martín.

En cuanto a otra de las etapas de la literatura helénica, en la conocida como el apogeo de la lírica y de la elegía, encontramos que uno de sus más altos exponentes, Píndaro (522-448 a.c.), también nutrió su obra poética con la figura de Heracles. Tenemos, por ejemplo, la tercera oda nemea en la que el poeta lo reconoce como héroe y dios al mismo tiempo:

“...ya no es fácil seguir surcando el mar inaccesible
más allá de las columnas que Herácles,
héroe Dios, dispuso como gloriosos testigos
del límite de la navegación.”⁸

Para el padre de la historia, Heródoto (ca.484-425 a.c.), la cuestión de si Heracles debe considerarse un héroe o un dios fue resuelta con un subterfugio, digno de su espíritu escéptico, pero injustificable al fin: la teoría de un doble Heracles; Ésta supone la existencia de un héroe nacido de una divinidad egipcia y otro alumbrado por la figura histórica de Alcmena. La base de esta teoría la encuentra el padre de la historia en la práctica del culto griego, que posee dos santuarios para Heracles; En uno, dice, los fieles ofrecen sacrificios como a un inmortal y lo llaman Olímpico, mientras que en otro le rinden ofrendas como a un héroe.⁹ Esta es su forma de marcar distancia respecto a los esquemas del pensamiento arcaico y, si bien es cierto que nunca traza una línea divisoria entre las acciones divinas y las humanas, sí juzga el caso con una mirada que podríamos llamar “científica” para su época.

Estamos ya en la época clásica de la antigua literatura griega y, si algún autor debe considerarse dentro de este estudio por haber explotado la figura de

⁸ Píndaro, *Obra Completa*, vv. 20-23, edición de Emilio Suárez de la Torre.

⁹ Heródoto, *Historia*, II, 43-45.

Heracles para sus fines artísticos, ese tiene que ser Eurípides (480-406 a.c). El poeta es miembro de la trinidad de la tragedia ática, conformada por Esquilo, Sófocles y el propio Eurípides. Calificado como el poeta de la ilustración del siglo V ateniense, su obra se distancia de la de sus predecesores por atacar el acervo mitológico de la edad heroica desde un punto de vista muy humano, convirtiendo a los personajes legendarios en meros voceros de sus obsesiones personales acerca de temas psicológicos, políticos y generacionales. Si bien entre sus tragedias más recordadas están *Medea*, *Las Troyanas*, *Orestes*, *Las Bacantes* y su *Electra*, también escribió otras obras importantes como *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba* y la que aquí nos interesa propiamente, *Heracles*. Esta tragedia cuenta en su primera parte cómo el héroe salva a su familia integrada por su Padre Anfitrión, su esposa Mégara y sus hijos de morir a manos del tirano Licos. Pero, cuando todo el peligro parece superado y prevalece la tranquilidad en su vida, Hera, la diosa antagonista del héroe, le manda a Lisa, el demonio de la demencia, para inocular la desgracia en el seno familiar: Heracles en un arranque de locura, asesina a su esposa e hijos. Justo antes de que culmine el crimen con el parricidio, Atena le devuelve la conciencia. Entonces, dándose cuenta de la tragedia, decide aceptar la sugerencia de su amigo Teseo y parte hacia Atenas, donde encuentra refugio. Los versos de la tragedia son enternecedores:

“Teseo: Avanza.

Heracles: ¡Adiós anciano!

Anfitrión: ¡Adiós a ti, hijo mío!

Heracles: Entierra a mis hijos como te he dicho.

Anfitrión: Y a mí ¿Quién me enterrará?

Heracles: Yo.

Anfitrión: ¿Cuándo vendrás?

Herácles: Cuando hayas enterrado a mis hijos.

Anfitrión: ¿Si?

Herácles: Te haré venir de Tebas a Atenas. Mas lleva a la tierra el triste cortejo de mis hijos. Nosotros, que hemos hundido la casa en la vergüenza, somos arrastrados por Teseo como barquillas rotas. Quien prefiere riquezas o poder a un buen amigo, es insensato.”¹⁰

La divergencia entre la conclusión de esta obra con el *Áyax* de Sófocles resulta evidente; mientras que *Áyax* al recobrar la conciencia decide quitarse la vida, Heracles opta por asumir las consecuencias de su crimen en vida. Existe también otra diferencia con la tradición en cuanto a la cronología del mito, pues Eurípides sitúa la realización de los 12 trabajos antes de los hechos trágicos, evitando que sean considerados como una penitencia a raíz del pecado. En esto la interpretación del mito ya cambia radicalmente respecto a la de sus antecesores y como apunta acertadamente C. M. Bowra: “Su Heracles es un cuadro del héroe que mata a sus hijos en un acceso de locura; pero no ya como castigo a su orgullo, sino que su locura, según Eurípides, es inexplicable e injustificada, es una grieta en el universo.”¹¹

El Helenismo retoma la figura de Heracles como motivo literario. De este período hay dos poetas de talante diferente, considerados como referencia clásica sobre el tema. Por un lado, el poeta de los Idilios, Teócrito, y, por otro, el poeta de la nueva épica, Apolonio de Rodas. He aquí dos acercamientos con motivos divergentes a propósito de un mismo personaje. Teócrito (ca. 316-

¹⁰ Eurípides. *Tragedias II. Heracles*, Introducción, trad. de José Luis Calvo Martínez.

¹¹ Bowra, *Historia de la literatura griega*, trad. Alfonso Reyes.

ca.260 a.C) es el inventor del género que fue bautizado con el nombre de idilios, que son poemas cortos, pero de gran poder expresivo y ambientados en la vida pastoril. Entre los que escribió, el catalogado con el número 24 y de título *Heraclisco*, cuenta, gracias a la viva descripción que logra este poeta, la infancia del héroe, que ahoga las dos sierpes enviadas por Hera a su cuna. Para Teócrito, lograr la evocación de un ambiente cotidiano a partir del juego poético es lo fundamental. En el Idilio 25 encontramos el poema *Heracles matador del león* –con una extensión de 281 versos. El texto está inspirado en la historia de Heracles y Augias y está dividido en tres episodios aislados. El tercero es el que está dedicado a la legendaria caza del león de Nemea. Otra vez, la constante en el estilo teocríteo es un mundo de belleza natural, donde el lenguaje poético todo lo une y entroniza.

Apolonio de Rodas (ca.295- ca.215 a.C) aporta, con un estilo propio, una versión diferente del héroe para el período helenista. Inspirado por el espíritu alejandrino, que impele a la erudición y a la exquisitez de la forma, decide emular, bajo ese precepto, la tradición épica iniciada con Homero. Empero los siglos no pasan en vano y la honestidad, con la que el aedo describía las acciones de los dioses, en Apolonio ya no está presente, pues los mitos con todas sus divinidades incluidas estaban para su época a punto de transformarse en mera mitología. Es precisamente ese tratamiento el que aplica el poeta a la leyenda de la búsqueda del vellocino de oro para crear su obra maestra, *La Argonáutica*. El libro abre con un detallado catálogo de los argonautas, entre los que destaca por sobre todos Heracles. Luego de describir las aventuras iniciales del grupo encabezado por Jasón, como son el desembarco en la isla de Lemnos y la consabida aventura con sus mujeres

homicidas, la estancia en Samotracia y la celebración de sus misterios y el equívoco fatal con el reino de Cícico. Narra, finalmente, el episodio del rapto de Hilas durante la escala de los argonautas en Misia. En este episodio el autor revela a un Heracles apasionado por el muchacho Hilas, quien es raptado por las ninfas. Nuestro héroe decide abandonar la misión y quedarse en búsqueda de su amigo.¹² Este episodio resulta para el autor un recurso bastante efectivo para allanar el terreno protagónico a Jasón, pues, de continuar Heracles en la leyenda, hubiera terminado por opacar el heroísmo reservado para el jefe de la expedición.

Para el período de la literatura griega bajo el imperio romano encontramos un par de autores que sirven como fuentes del mito y surten a la posteridad con más detalles y datos que nos lo hacen comprensible. El primero es el afamado autor de las *Vidas paralelas*, Plutarco (45-125 d.C). Este erudito, nativo de Beocia, consagra su existencia al estudio y divulgación de las tradiciones religiosas, las costumbres populares y un sin fin de curiosidades culturales. Además de su reconocido libro dedicado a las biografías comparadas de estadistas griegos y romanos, tenemos otro no menos importante, cuyo título, *Obras Morales*, no alcanza a describir exactamente la diversidad de temas que capturan la curiosidad de Plutarco. Entre la colección de ochenta ensayos que configuran estas *Moralia*, viene y va el nombre de Heracles tantas veces como es útil aclarar tal o cual leyenda u origen mítico; como consecuencia, resulta fundamental para el estudio moderno del héroe la consulta de esta obra.

¹² Apolonio de Rodas, *Argonautica*, trad. Mariano Valverde Sánchez.

El segundo autor griego que en época imperial se interesa por desentrañar el origen del fornido héroe es Pausanias. Este historiador, geógrafo y - sobre todo- viajero griego es el autor de *La descripción de Grecia*, libro enmarcado en la tradición periegética tan en boga durante el siglo II d.C; Pausanias puede ser considerado como uno de los primeros arqueólogos, pues se le atribuye el haber descubierto el sitio exacto de la Academia en el que fue enterrado Platón. Su obra, considerada la primera guía turística de la humanidad, recaba datos sobre historia topográfica, cultural y mitológica griega. Al igual que Plutarco, Pausanias ofrece a la posteridad un sinfín de pormenores acerca de las leyendas, cultos y templos dedicados a Heracles.

Con la enumeración de estos escritores griegos hago un breviario, apresurado pero esencial, de las fuentes socorridas cuando del mito herácleo hablamos. Toca el turno a la parte romana, en la que descubrimos objetivos etiológicos, estéticos y filosóficos muy distintos a los referidos anteriormente, cuando es convocada la figura del héroe.

En primer lugar, es menester dilucidar sobre la metamorfosis gramatical del nombre en el contexto romano. Más allá de la simplista y errónea lógica de que todos los dioses griegos se adaptan con versiones latinizadas al gusto del practicante romano, existe, en verdad, un tráfico nutrido de cultos griegos hacia la península itálica. Uno de los tantos que desembarcan en las costas romanas es el de Hércules. Según las deducciones de Pierre Grimal¹³, la forma latinizada aparece por intermedio etrusco, y es el primer culto extranjero que exporta a Italia la colonia proveniente de la Magna Grecia. Ateniéndonos a la explicación de M.C. Howatson¹⁴, en el Foro Boario se levantó un altar en su

¹³ Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p.260

¹⁴ Howatson, *Diccionario de la literatura clásica*, p. 421.

honor llamado Ara Máxima, con el fin de rendirle culto como dios de las empresas comerciales y de la victoria. Los Potitii y los Pinarii, dos familias patricias, conservaron su culto durante mucho tiempo. En cuanto a los autores latinos, anoto solamente tres de muchos que trataron al personaje en cuestión, pero que representan los momentos fundamentales para la comprensión del papel que tuvo en la literatura romana.

Virgilio (ca.70-19 a.C) es considerado el fundador del espíritu nacional de la antigua Roma. Su poema la *Eneida* es la causa de tal consideración. La obra consta de doce libros, en los que relata las peripecias del troyano Eneas desde su fuga de Troya hasta su victoria militar en Italia. La intención evidente de la obra era la de dotar de una épica a su patria y vincular su cultura con la tradición griega. El hijo de Eneas, Ascanio, funda Alba Longa, ciudad que forma parte de la leyenda fundacional de Roma. Según Virgilio, los romanos eran descendientes de Ascanio y ,por lo tanto del propio Eneas. En el libro VIII de la *Eneida*, Hércules aparece con el viejo mote de Alcides, para conformar la leyenda de su lucha contra Caco. Virgilio relata el episodio mediante el personaje de Evandro, quien recibe la visita del protagonista de la epopeya.

En líneas generales el cuento es el siguiente: Caco, hijo de Vulcano, vivía en una gruta del monte Aventino y era conocido como ladrón de la zona. Cuando Hércules descansa a orillas del Tíber y deja pacer su ganado por el rumbo, en específico, en el lugar que se convertirá en el *forum boarium*. Caco no puede reprimir su ansia de hurto y sustrae cuatro toros más cuatro novillas y las conduce por la cola hacia su oscuro escondrijo. Hércules se da cuenta y emprende la búsqueda. Al registrar el Aventino, escucha el mugido de una

vaca y así descubre el escondite del ladrón, quien se encierra en su cueva amontonando rocas en la entrada para repeler la embestida de Hércules. Pero esto no logra más que enfurecer más al hijo de Anfitrión, quien sube a la cima del cerro y arranca de un golpe la cúpula. Así logra enfrentar al enemigo y finalmente asesinarlo. Evandro, agradecido por eliminar de su reino a Caco, consagra el lugar a la memoria de Hércules, donde celebra un ritual en su honor. Todo esto es descrito con detalle en el libro VIII, del verso 184 al 312. Virgilio justifica una vez más el origen divino del imperio romano, al explicar con esta fábula la presencia del altar a Hércules en el Foro Boario.

El segundo caso de un poeta de la época de Augusto que rinde tributo literario al cazador del león nemeo, corresponde a Ovidio (ca.43 a.c.- 17 d.C). Este otro creador latino es considerado, al igual que Virgilio, autor de una obra magna de la tradición antigua. Sin embargo, al contrario de Virgilio, quien siempre gozó de los favores y amistad del emperador Augusto, Ovidio sufre un destierro por orden imperial, quedando relegado del centro literario en sus últimos años de vida. Ovidio muestra desde joven una personalidad proclive al gozo y placeres mundanos que ofrece la urbe romana de su tiempo; sus primeros títulos parecen dirigirse a un público que comulga con este tipo de vida: *Los Amores*, *Arte de Amar*, *Remedios de Amor* y *Afeites para el rostro femenino*. En lo respectivo al objeto del presente estudio, es en obras como *Las Heroidas* - en la cual escribe misivas de amantes legendarios- y en los *Fastos*- en la cual leemos una guía descriptiva del calendario festivo de Roma- en donde encontramos referencias a Hércules. Pero la más importante de dichas referencias en la obra de Ovidio se halla en los versos de *Las Metamorfosis*: Extenso poema en quince volúmenes que recoge diversas

historias y leyendas mitológicas sobre el tema de la metamorfosis o transformación. Muchas de las historias muestran la relación entre los mortales y los dioses, las consecuencias de la obediencia o la desobediencia, y su posterior recompensa o castigo en una transformación final. Tal es el caso del tomo IX de la *Metamorfosis*, en el que desarrolla una serie de cuentos que tiene como punto de partida al hijo de Júpiter y Alcmena. El primer episodio relata el combate entre Aqueloo y Hércules por el amor de Deyanira. Huelga comentar quién resulta ganador. Luego, Neso es subyugado también por la belleza de Deyanira e intenta raptarla, pero Hércules lo atraviesa con una flecha. Neso, para vengarse, mezcla sus ropas con veneno de la hidra de Lerma y las regala a Deyanira haciéndole pensar que se trata de una pócima provocadora de amor. Pasado un tiempo, Deyanira sospecha que Hércules la engaña con Yole y decide utilizar el ropaje envenenado. Se lo manda por intermedio de Licas. Hércules lo recibe y se lo pone sobre sus hombros. Entonces, la sangre contaminada de la hidra surte efecto y el héroe padece laceraciones insufribles. El hijo de Júpiter ruega clemencia a Juno, sin obtener respuesta a cambio. En su desesperación, culpa a Licas de su desgracia y lo lanza con fuerza desmedida al mar eubeo y, mientras surca el aire, Licas se transforma en piedra. Finalmente, Hércules decide inmolarse en una pira, para acabar con el inefable sufrimiento. Su padre Júpiter lo consuela y asegura que sólo su parte humana arderá, mientras que su parte divina alcanzará la inmortalidad de los olímpicos. Así, Ovidio termina con la vida mortal del héroe y cumple su metamorfosis al convertirlo en dios inmortal.

El tercer caso de una nueva aportación literaria al mito corresponde al escritor Séneca (ca. 9 a.C- 65 d.C) y sus tragedias *Hércules furioso* y *Hércules*

Eteo. Primero hay que señalar que este escritor pertenece a otro momento de la historia romana, pues vivió bajo los reinados de Claudio y Nerón. También tuvo cercanía con el poder imperial, aunque se puede aseverar que esta proximidad deviene fatal. Primero es desterrado por Claudio, y luego su discípulo Nerón lo compele al suicidio.

Séneca es un filósofo ante todo. Su obra está inmersa en la doctrina del estoicismo. Aborda distintos géneros como el ensayo o tratado, la tragedia, la sátira y el epistolar; en cada uno resaltan las temáticas y preocupaciones fundamentales de su labor creativa: la búsqueda de la virtud, la lucha contra las propias debilidades y el perfeccionamiento del alma. El *Hercules furens* o *Hércules furioso* es una paráfrasis del Heracles de Eurípides; sin embargo, encontramos diferencias cardinales. Tras recobrase del episodio de insania, en el cual no fue consciente de lo sucedido, se muestra arrepentido y penitente y desea morir. Su objetivo prioritario desde ahora es suicidarse y en esta ocasión, a diferencia del drama griego, es su padre adoptivo, Anfitrión, quien ejerce de terapeuta y lo convence de que desista de su intento. Lo hace partícipe de la idea del destino, al que debe supeditarse, y lo anima a ser valiente y superarse. La gran diferencia en esta parte de la obra, con respecto a su homónima, es que Hércules cree, en efecto, que debe sufrir y someterse al destino, más aún porque antaño cometió muchos crímenes y acciones desmesuradas que por el designio o el capricho de los dioses. Esta es la postura más humanista de todo el drama de Séneca. Hércules opta por vivir y desterrarse a Atenas, al lado de su leal Teseo. Germán Viveros nos ofrece un apunte que dilucida las intenciones dramáticas del autor:

“Para el cordobés era importante o necesario resaltar las peculiaridades nefastas del ámbito que circundaba a Hércules, porque de esa manera la virtud del héroe resultaba magnificada tal como convenía al gusto e intención del autor, quien deseaba discurrir acerca del sufrimiento humano, que requiere expiación y dominio de sí mismo, antes de aspirar a superar la adversidad con ayuda de esforzada voluntad y de valor, que son partes de la virtud misma.”¹⁵

En el caso de *Hércules Eteo* (título que alude al monte Eta sobre el cual se desarrolla la escena culminante del drama) es una paráfrasis también pero de las *Traquinias* de Sófocles. Aquí Séneca retoma el mito de los celos de Deyanira, que, para recuperar el amor de Hércules obsesionado con Yole, le envía una túnica con la sangre venenosa del centauro Neso, creyendo que se trata de una poción amorosa. Al sufrir dolores atroces, Hércules decide poner fin a su vida, para ser recibido en el reino de los dioses. He aquí cómo Séneca orienta la tragedia hacia el espíritu estoico. Como bien apunta Antonio Escotado a propósito del tema:

“La escuela estoica vio en Hércules el más alto modelo de virtud ética, ante todo porque fue el primer guerrero que acometió el suicidio, sin estremecerse ante esa perspectiva y sin lamentaciones durante la agonía.”¹⁶

Las tragedias de Séneca constatan una vez más que el mito herácleo es tratado según los propios intereses de cada autor interesado en el tema. Una constante que se repite durante siglos y que no sólo se presenta en la literatura sino también en el lenguaje que habría de cambiar nuestra forma de ver el mundo: el cinematográfico.

¹⁵ Viveros, Germán, introducción en *Séneca, Tragedias*, p. 49.

¹⁶ Escotado, *Rameras y esposas*. p. 89.

II. ARS GRATIA ARTIS

El germen de este estudio se encuentra, curiosamente, menos en el cine que en la literatura. Y es que el cine, desde su reciente debut histórico ha explotado necesariamente el venero literario.

Evoquemos, como ejemplo de lo anterior e inevitable inicio sorpresivo, una fotografía poco difundida en la que nuestro gran clasicista Alfonso Reyes posa junto al actor *hollywoodense* Jock Mahoney, con ocasión del rodaje de *The Western Story* (1957) en locaciones mexicanas (cuadro 1) .



Cuadro 1

El mismo Reyes, quien aparece ~~teniz~~ ~~atado~~ del vaquero norteamericano, confesó, en una entrevista, que, de haber podido elegir otra profesión, no hubiera dudado en optar por la del cinematógrafo, pues allí encontraba la esencia épica del siglo XX. Si a alguien sorprende tal evocación y declaración del humanista y polígrafo por antonomasia de la cultura mexicana, olvida un dato capital en la biografía alfonsina: A petición de Ortega y Gasset, y con el seudónimo **Fósforo**, que después compartió con su camarada del Ateneo de la Juventud—Martín Luis

Guzmán— ,Alfonso Reyes inauguró en nuestra lengua (y quizá internacionalmente) la crítica cinematográfica, escribiendo artículos y reseñas sobre el tópico para *El Imparcial* y *La Revista General*, en Madrid, España. Fue en el año de 1915 cuando la sección *Frente a la pantalla* del diario *El Imparcial* abrió un paréntesis entre el periodismo convencional, para difundir el nuevo arte y discurrir por las caracterizaciones de los actores y actrices, los argumentos, la fotografía y los debates propios de aquellos pioneros filmes silentes. Precisamente en una reseña, cuyo título es también el de la película, *Las Luces de Londres*, Reyes apunta:

“Tres principios son necesarios para producir una buena cinta: 1º) buen fotógrafo 2º) buenos actores 3º) buena literatura.

Es esencial el primero, indispensable el segundo y excelente el último. Porque sin literatura, o con muy poca literatura, puede darse una cinta; pero, en cambio, si la literatura es mala, todo se ha perdido.”¹

El punto de citar este párrafo es volver la mirada hacia un simple pero fundamental concepto en lo que a la obra cinematográfica se refiere: La columna vertebral de una cinta memorable es el argumento literario, o mejor expresado, una historia redonda, cuya estructura y desarrollo responden puntualmente al canon aristotélico del drama.

No han sido pocos los literatos mexicanos del siglo XX que han incursionado en la crítica cinematográfica o que han escrito guiones e, incluso, que se han involucrado en la dirección de cine: Renato Leduc con sus poemas sobre las proyecciones públicas, Efraín Huerta con sus reseñas semanales de la

¹ Reyes , *Fósforo, crónicas cinematográficas*, p.30.

cartelera, Salvador Elizondo con su presentación a la crítica nacional de la *Nouvelle Vague* francesa, Carlos Monsiváis con su serie radiofónica *El Cine y la Crítica*, José Revueltas con sus libros teóricos y guiones célebres (*El Apando*, 1976), Juan de la Cabada y sus colaboraciones con Buñuel (*La Ilusión Viaja en Tranvía*, 1953), Ricardo Garibay con guiones originales para la pantalla grande (*La Cucaracha*, 1958) y José Agustín con su película *Ya sé quién eres* (1970) y el guión para *Cinco de Fresa y Uno de Chocolate* (1968), por citar dentro de las letras mexicanas a algunos de sus escritores, con algunas de sus aportaciones al séptimo arte que dan buen ejemplo del pontificado de las letras sobre el cine.

En las letras internacionales existen también sinnúmero de casos similares: Por ejemplo, el escritor irlandés y ganador del premio Nobel, George Bernard Shaw, adaptó su propia obra de teatro *Cleopatra* para la película homónima del año 1945, dirigida por Gabriel Pascal. William Faulkner, cuyas novelas y relatos fueron adaptadas al cine, escribió a su vez adaptaciones para la pantalla grande como el exitoso *film-noir The Big Sleep* (1946), dirigida por Howard Hawks y basada en la novela homónima de Raymond Chandler. Ernest Hemingway, por su parte, también destacó en la concepción de guiones originales, de los cuales recordamos *The Killers* (1946), en la que brilla la actuación del joven Burt Lancaster. El novelista francés André Malraux, dirigió *L'Espoir*, un documental que narra los avatares de la lucha republicana durante la Guerra Civil española. Igualmente, Samuel Beckett se aventuró en la dirección con *Film* (1966), película experimental poco difundida en la que actuó el legendario cómico Buster Keaton. El novelista británico Anthony Burgess, recordado por su novela *La Naranja*

Mecánica, adaptada al cine en 1972 por Stanley Kubrick, también escribió el guión para el telefilme *Jesús de Nazaret*, dirigido por el italiano Franco Zeffirelli. Y finalmente mencionemos al poeta, novelista y director cinematográfico italiano Pier Paolo Pasolini, quien representa un fuerte lazo entre la cultura contemporánea y la clásica, con sus adaptaciones para cine de las tragedias *Edipo Rey* (1967) y *Medea* (1969) y su versión de un Cristo proletario en *El Evangelio según San Mateo*(1964) . Este último creador, importa mucho para esta investigación, pues en su obra encontramos los eslabones temáticos de la tríada compuesta por la tradición clásica, la literatura contemporánea y el cinematógrafo.

Ejemplos de esta nueva trinidad, podemos apreciarlos en el caso curioso del ensayo titulado *Los romanos en el cine* del libro *Mitologías*, en el que Roland Barthes deconstruye semióticamente el significado del peinado “a la romana” de los personajes de la película *Julio César*, dirigida por Mankiewicz y protagonizada por Marlon Brando.² Y del poemario *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de Rafael Alberti, leemos un gran homenaje a los cómicos del cine silente como Buster Keaton, Harold Lloyd, Chaplin , Harry Langdon, Stan Laurel y Oliver Hardy.¿Y qué tiene que ver esto con la cultura clásica? El siguiente poema nos informa:

NOTICIARIO DE UN COLEGIAL MELANCÓLICO

NOMINATIVO:	la nieve
GENITIVO:	de la nieve
DATIVO:	a o para la nieve
ACUSATIVO:	a la nieve
VOCATIVO:	¡oh, la nieve!
ABLATIVO:	con la nieve
	de la nieve
	en la nieve
	por la nieve
	sin la nieve

² Barthes, *Mitologías*, p.28.

sobre la nieve
tras la nieve

La luna tras la nieve
Y estos pronombres personales extraviados por el
río
y esta conjugación tristísima perdida entre los árboles
BUSTER KEATON³

Es un ejemplo lúdico, pero significativo, en el que encontramos una lección de declinación latina firmada por el más melancólico de los cómicos del cine silente, Buster Keaton. Un poema que, me atrevo a decir, el mismo Reyes hubiera gustado escribir.

Este tipo de confluencias hacen explicable que una de las compañías productoras más importantes de Hollywood, la Metro Goldwyn Meyer, acuñara su logotipo con una sentencia latina: *Ars Gratia Artis*: “el arte a favor del arte”. Frase apenas creíble viniendo de una compañía, en cuya óptica el fin lucrativo se halla sobre la realización artística.

Sin embargo, está claro que el legado clásico, tal como la concibe G. Highet, cumple otro ciclo de supervivencia e influencia cultural desde la aparición del cinematógrafo. El cine como un agua lustral para la tradición clásica. Y probablemente no sea nada disparatado pensar que un eventual libro, complementario a la obra del filólogo inglés, tuviera que analizar la historia y contenido de las adaptaciones cinematográficas del antiguo mundo greco – romano.

³ Alberti, *Poemas*, p. 180.

II.1.ADAPTACIONES DE LA LITERATURA CLÁSICA AL CINE

Si bien el mito iniciático del cine, según el análisis de Román Gubern⁴, está relacionado con la aspiración inveterada de la reproducción gráfica del movimiento, ya lo constatan el jabalí polícromo de ocho patas de las cuevas de Altamira o la secuencia épica-espiral de la columna trajana; de hecho, el cine ha fungido como un prolijo donador de numerosos mitos para la sociedad contemporánea. Entre el vasto cúmulo mítico elaborado durante el siglo veinte, reconocemos, y casi veneramos inconscientemente, a personajes como James Bond, Marilyn Monroe, King Kong, Alien ,etc..., que corresponden a argumentos de esencia mitificadora como la clandestina presencia e influencia de vida extraterrestre, la revancha de las salvajes fuerzas naturales, la existencia de la belleza eterna como eterna desidia y el héroe de mil caras que defiende al sistema capitalista en secreto, tan sólo por traer a cuenta un breve listado de las múltiples ilusiones que motivan a nuestra sociedad. La escritora mexicana Norma Lazo añade a esta lista uno de los grandes iconos de la pantalla grande -el vampiro- cuando señala en su libro *El horror en el cine y la literatura* que:

⁴ Gubern, *Historia del cine*, p. 9.

“La fascinación por los vampiros se relaciona con su desafío a la muerte. El ser humano, ante la impotencia y frustración que le provoca su fin ineludible, ha encontrado en este personaje la ilusión de vencer su propia fatalidad (...) La galería de monstruos míticos es interminable, pero ninguno ofrece lo que el vampiro: inmortalidad, noches eternas, *glamour*, atractivo sexual, libertad contra los atavismos sociales.”⁵

Sobra decir que el conjunto de atributos señalados por la autora nace con la primera aparición del personaje en la salas de proyección y se desarrolla hasta la sofisticación mencionada, con las interminables adaptaciones y variaciones sobre el tema que han sido filmadas.

Que el cine tenga una señalada condición demiúrgico, y al nombrarlo así el análisis se torna mitificador también, no es ninguna sorpresa, pues de algún modo todos hemos sido fascinados por esos mundos virtuales. Además de este poder evocativo, cabe destacar su habilidad recreativa. La óptica retrospectiva ha generado en la industria que más de un productor o director haya elegido extraer de las antiguas literaturas historias fantásticas y relativamente desconocidas para el público moderno.

Es así que las primeras grandes producciones de Hollywood están dedicadas a reconstrucciones históricas de la época grecorromana. *Los últimos días de Pompeya* (1908), *Quo Vadis* (1913) y *Ben Hur* (1924), fueron películas trasladadas de los *toga-plays*⁶, a su vez adaptadas de populares novelas históricas, que transformaron la máquina de la reproducción viva del movimiento en una máquina del tiempo, en una máquina de sueños. Con estas adaptaciones

⁵ Lazo, *El horror en el cine y la literatura*, p. 69.

⁶ Obras de teatro inspiradas en la historia de la antigua Roma, que fueron populares durante el s. XIX. en Estados Unidos.

se delimitan también las preferencias míticas de los espectadores y por ende de los productores. Mucho explica que los tópicos cristianos encabezaran la lista.

Los grupos en los que se pueden dividir, en una improvisada filmoteca, los mitos que conciernen a la tradición clásica, más por orden de aparición y frecuencia que otra consideración, se ordenan así:

- 1) Evangelios cristianos: Jesús y su tiempo.
- 2) Mitos bíblicos: Del Génesis a los Macabeos.
- 3) Grecia: El Ciclo troyano y Mitos trágicos.
- 4) Roma: Gladiadores.

II.2. EL MITO GRIEGO EN EL CINE

Es del penúltimo rubro que surge el interés y tema principal de esta investigación. Antes de introducir al personaje objeto del estudio, Hércules y su vida fílmica, conviene repasar brevemente la filmografía, concentrándose en lo más destacado de los mitos griegos.

El ciclo troyano aparece ya en los albores del cine industrial con *La Caída de Troya* (1911), película italiana co-dirigida por Romano Borgnetto y Giovanni Pastrone - este último es el director de *Cabiria* (1914), que, según historiadores de

cine, se trató de un largo-metraje bastante extenso incluso para nuestra época: más de cuatro horas de duración.

Con las características del cine alemán de los años veinte, que concentraba sus realizaciones en elaborados espectáculos históricos, con exponentes como Fritz Lang, Ernst Lubitsch o Richard Oswald, se filma *La Ilíada (Der Untergang Trojas)* de 1923, dirigida por Manfred Noa, cuyo mérito principal está, aunque suene contradictorio, en sus anacronismos, pues gracias a ellos pudo exhibir un gran talento en el diseño totalmente fantástico y *art-deco* del vestuario y la escenografía.

Durante la misma década conviene mencionar, por lo peculiar del caso, la paródica *La vida privada de Helena de Troya* (1927), comedia en la que Paris (Ricardo Cortez) y Helena (María Corda) trastocan, ridiculizándolos, cuanto valor y gesto heroico hubiera escrito Homero.

De entre las curiosidades dedicadas a la conflagración troyana podemos citar todavía dos producciones más que significaron, por una parte, un éxito de taquilla y por otra, una lograda adaptación del poema homérico. En la primera aseguraba un buen dividendo la elección del protagonista, Eneas, en lugar de Aquiles, interpretado por el legendario Steve Reeves- a quien citaremos con frecuencia avanzado el estudio-; se trata de *La Guerra de Troya* (1961), todo un tributo a la corriente italiana de filmes épicos, en la que, si bien el guión desvirtúa de inicio la historia original, gana sin embargo en acción y en simplicidad narrativa. Que fuese rodada a la sombra de un impactante paisaje yugoslavo agrega un atractivo extra, que, sumado a una buena fotografía, dan argumentos para defender el título.

La siguiente mención corresponde a *La ira de Aquiles* (1962) de Romolo Girolami. Con el papel de Aquiles delegado a un corpulento Gordon Mitchell, el de Briseida a Gloria Milland y un guión lo más apegado al texto original, con toda y la exaltación del valor homérico, uno supondría que este *peplum*⁷ hubiera resarcido económicamente la inversión; no obstante, fue poco visto y menos reconocido.

En cuanto a la guerra de Troya se refiere, tal vez la producción más ambiciosa que se haya filmado corresponde a la versión del alemán—radicado en Estados Unidos - Wolfgang Petersen. La película Troya del 2004 presenta una recreación majestuosa de la épica homérica en la que Aquiles es interpretado por Brad Pitt, Héctor por el australiano Eric Bana, Paris por Orlando Boom y la bella Helena por la actriz alemana Diane Kruger. Entre el *casting* y el origen del director hacen de ésta la versión más afín al espíritu ario que se haya filmado nunca, e irónicamente es también la versión más mexicana, pues da la casualidad de que los parajes homéricos fueron recreados en locaciones de Los Cabos en el estado de Baja California Sur. Sin duda, Troya rescata al género del acartonamiento inherente a las producciones rodadas en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Aunque también da la sensación de que la trama queda relegada y malograda por dar prioridad a las bien logradas y prodigiosas escenas de combate y acción marcial.

Después del acercamiento a la Guerra de Troya, toca el turno al mundo fantástico de Odiseo, cuyas aventuras tardaron poco en ser capturadas por el lente de una cámara. En 1908 la compañía *Film d'Art* presenta una adaptación de

⁷ Peplum es el género fílmico inspirado en la antigüedad clásica. El término fue acuñado por la crítica francesa en la década de los años 60, usando metonímicamente el nombre de la prenda usada en la mayoría de tales filmes, el *peplum*, una túnica sin mangas abrochada al hombro.

la Odisea, *Le Retour d' Ulysse*, que centra la trama en el arribo del héroe a su reino. Con telones pintados como fondo escenográfico, la obra se plantea como teatro filmado, y contribuye sólo como dato a la historia del cine propiamente.

L'Odisea (1911) es una producción italiana que se estrenó en España con el título de *La Odisea de Homero* (no fuera el espectador a confundir al autor). La obra proyecta una especie de retablos, rodados en exteriores, de los episodios relevantes del poema según el criterio del guionista. El director, Francesco Bertolini, aprovechó los paisajes para realizar algunos planos y movimientos de cámara bastante dinámicos para el cine de su momento, anclado en el tripié y las escenas de un solo cuadro.

En 1954 cuando la leyenda de los mega-proyectos internacionales está en voga, el productor Dino De Laurentis, junto a Dino Ponti, reúnen un reparto estelar, como se dice coloquialmente, del que forman parte Kirk Douglas en el rol de Ulises, Anthony Quinn como Antinoo y Silvana Magnano desdoblada en Penélope y Circe, para grabar *Ulysses*.

Como se acostumbraba en las producciones italianas de aquella década, el guión era concebido por un grupo de escritores, seis en particular para *Ulysses*, quienes, aunque desvirtuaron ostensiblemente la trama original para contemporizar el estilo dramático, respetaron, por otro lado, el profundo sentido heroico del poema al no caer en concesiones ñoñas para el público.

Narrando la sinopsis de la película, podemos apreciar ya desviaciones del original: La historia muestra de inicio a la Penélope (Magnazo) en Ítaca tolerando el acoso de los pretendientes, entre los cuales descuella por insolente Antinoo (Anthony Quinn). Durante un banquete el canto de un bardo invidente cuenta la

maldición que pesa sobre Ulises (Douglas), debida a que el héroe destruye la estatua de Neptuno. Telémaco (Franco Interlenghi), desesperado, busca viajar a Esparta e indagar con Menelao el paradero de su padre, mas Penélope se lo impide. La acción se traslada a una playa feacia, donde Nausícaa (Rossana Modesta) encuentra al náufrago y amnésico Ulises, quien es acogido amablemente en la corte. Su destreza y potencia deslumbran a los feacios, inconscientes, como él, de su verdadera identidad.

Embelesado por la belleza y ternura de Nausícaa decide casarse con ella, pero al pie del altar recobra la memoria y en *flash-back* se evocan sus aventuras marinas: La afrenta a Neptuno colocando la estatua del dios en la proa de su embarcación, la contienda con Polifemo, el canto hipnótico de las sirenas, el encuentro sentimental con Circe y el divorcio bastante civilizado de ésta.

Luego, el retorno al reino subvertido, el arreglo de cuentas final con los malvados pretendientes y la emotiva reconciliación con su amada Penélope. La película termina con un plano general de un armonioso paisaje mediterráneo sobre el que aparece el siguiente epígrafe:

“En la actualidad el Palacio de Ulises, las rocas de Polifemo, la sonrisa de Penélope, los encantos de Circe, todo yace confundido en las mismas ruinas, pero la inmortalidad que el héroe rechazó de una diosa, un poeta se la ofreció tarde, es canto de Homero que seguirá oyéndose siempre en el mundo, consagrado por el genio griego (*sic*) como por una sonrisa de Dios”.

Una de las grandes tentaciones para los autores cinematográficos ha sido siempre la obra de los trágicos griegos: Esquilo, Sófocles y Eurípides. La palabra “autores” surge a propósito de una vieja polémica en la crítica cinematográfica, que plantea una divergencia entre el cine de “autor” y el de factura industrial. En

esta visión dialéctica se encontraría, por ejemplo, una película como el *Ciudadano Kane*, estrechamente ligada a la visión artística de su director Orson Welles, en representación de los “autores” y, por otro lado, un título como *Bailando bajo la lluvia*, a cuyo director difícilmente alguien recuerda, y sin embargo el nombre de Gene Kelly salta como referencia inmediata, y representa al *star-system*⁸ de las producciones hollywoodenses. Esta aclaración viene a cuento porque el lenguaje poético y simbólico de la tragedia griega poco o nada podría atraer a las grandes casas productoras, interesadas más bien en temas ligeros para espectadores complacientes y conformistas, en cambio sí que ha ejercido fuerza de atracción sobre aquellos directores para los que la creación cinematográfica no está separada de una búsqueda intelectual y estética.

En la figura de Pier Paolo Pasolini, novelista-poeta-dramaturgo-cineasta, se enfoca una de las filmografías más involucradas con el mundo clásico. Los títulos de algunas de sus películas así los sugieren: *Accattone* (1961), *Teorema* (1968), *Orestiada Africana* (1970), etc...Sin embargo, la adaptación para el cine de las tragedias *Edipo Rey* (1967) y *Medea* (1969) lo vuelven un caso digno de análisis, pues en contadas ocasiones un mismo realizador arriesga con más de un clásico, y Pasolini no sólo se aventuró únicamente con los dramas griegos, sino que también llevó a la pantalla *El Decamerón* (1970) y *Los Cuentos de Canterbury* (1971).

En *Edipo Rey*, Pasolini continúa la exploración de locaciones naturales -el sur de Marruecos para esta película y el paisaje palestino para *El Evangelio según*

⁸ Término acuñado por la crítica norteamericana para referirse al sistema de la industria en Hollywood, que magnifica publicitariamente la imagen del actor o actriz protagónicos de una película, con el objetivo de conseguir éxito económico con una producción cinematográfica.

Mateo- con el fin de lograr un crudo naturalismo escenográfico, similar al que pudo haber existido en la antigüedad. Destaca de la película una asimilación freudiana del mito edípico: el prólogo de la historia muestra una secuencia autobiográfica situada en los años treinta, cuando el niño Pasolini-Edipo vivía en una finca rural al lado de una madre cariñosa y un padre militar que irrumpe y distorsiona el cuadro familiar. En el epílogo, el héroe trágico recorre, ya ciego, un trayecto que lo lleva del centro de Bolonia, pasando por la periferia proletaria, hasta la casa de campo de su primera infancia.

Medea resulta ser un largometraje menos logrado que el anterior; la búsqueda ambiental se mantiene sin mayores alcances, el ritmo es lento y por momentos rayando en lo tedioso, aunque la interpretación de María Callas como Medea, una de sus contadas actuaciones para el cine, lo vuelven una rareza apreciable.

Aparte de Pasolini, sólo otro cineasta se ha empeñado en rescatar para el público cinéfilo las tragedias clásicas: El director griego Mihalis Cacoyannis, quien alcanzó cierta popularidad internacional luego de dirigir *Zorba el Griego* (1964). De él se recuerdan las fieles y bien realizadas adaptaciones de *Electra* (1962), *Las Troyanas* (1971) e *Ifigenia* (1976).

III. HÉRCULES DE CELULOIDE

En una de las tres acepciones que la Real Academia de la Lengua ofrece sobre la palabra *mito*, se puede leer:

“Relato o noticia que desfigura lo que realmente es una cosa, y le da la apariencia de ser más valiosa o más atractiva.”¹

Pese a lo poco que esta definición trunca nos dice, mucho describe, en cambio, el fenómeno que implica para el propio mito hercúleo su adaptación cinematográfica y lo que ésta ha significado para los espectadores contemporáneos. La desfiguración del mito literario tradicional es patente en cualquiera de las películas que protagoniza el héroe en cuestión; también su transfiguración estética y cultural en un producto visual y discursivo de alto valor y atractivo. La alteración de los textos originales para satisfacer el gusto – la comprensión – del público moderno convierte a los Hércules del cine en apócrifos de los originales que a su vez nacieron de una comprensión apócrifa, que no ilegítima, de la realidad: el mito.

Del insumo filmográfico que narra la aventurada vida del hijo de Zeus se ha elegido una presentación cronológica, lo cual supone un análisis del contexto histórico en el que las producciones fueron realizadas y una relación sinóptica de cada una de las mismas. Esto con la intención de diseccionar según el ejemplo, las trayectorias y situaciones de quienes recogieron el bagaje fantástico de la antigüedad comparando tanto aspiraciones iniciales como aquellos finales no siempre afortunados de sus proyectos.

A continuación se proyecta aquel mundo de mundos rectangulares, de arquitecturas acartonadas, de semidioses fisicoculturistas que hablan inglés, de

¹ Diccionario de la Real Academia de la Lengua, Madrid, 2000, p.785.

mujeres veleidosas cuyos atributos físicos asoman en escotes y aberturas de vestidos casi transparentes, de antagonistas caras-duras con aires gansteriles, de monstruos terribles con un dejo de plastilina, de fondos musicales saturados con metales y de las extrañas fatigas que jamás haya sufrido un héroe olímpico más allá del canon clásico.

III.1.LAS DOCE LABORES DEL HÉROE EN EL CINEMASCOPE

Hércules (Le fatiche di Ercoli, 1958). Aunque en los créditos del guión aparece el nombre de Apolonio de Rodas como fuente de la adaptación, basta con analizar la sinopsis para percatarse de que Pietro Francisci, adaptador y director, tomó de la versión original un puñado de nombres mitológicos, los mezcló con su concepción de la historia antigua y una singular propuesta visual, dejando sólo una reminiscencia del texto antiguo y un sin fin de tergiversaciones que un par de referencias cruzadas pueden aclarar:

Le fatiche di Ercole, o Hercules como se conoció en su distribución americana, adopta por momentos más tintes de la saga de Jasón y los Argonautas que de la mitografía correspondiente al forzudo semidios. La acción del filme principia así: Hércules rescata a Iole, hija del monarca Pelias, cuando los corceles que jalan el coche de ésta corren desbocados. Cuando el héroe devuelve a la doncella, Pelias lo compromete a entrenar al soberbio príncipe

Ífito en el uso de las armas (en este pasaje se aclara que la corona de Pelias está ensangrentada, pues ha eliminado a su hermano para poseerla), Hércules mata un león que azota la comarca, pero no llega a tiempo para salvar al imprudente príncipe. El héroe es responsabilizado por el hecho y sometido al vasallaje de Euristeo, quien impone las consabidas tareas, sobresaliendo su combate contra el toro de Creta.

Un día aparece por la corte un extraño que dice ser Jasón, sobrino de Pelias, hijo del rey asesinado –el heredero genuino del trono –. Con el fin de probar su reclamo, jura navegar hasta el fin del mundo y recuperar el vellocino de oro, símbolo de justicia en Yolco, el cual desapareció la misma noche que su padre cayó asesinado. La tripulación de la nave se organiza con Hércules al frente de la expedición. De aquí se desprenden singulares aventuras: el grupo supera terribles tormentas marinas, el ataque de las aguerridas amazonas (las mujeres de Lemnos), la traición de un miembro de la tripulación, y finalmente Jasón aniquila al dragón que resguarda el vellocino. A su regreso Hércules es emboscado por los esbirros de Pelias y el vellocino es robado. Mientras Jasón y sus hombres se encuentran rodeados por las huestes del usurpador.

La batalla inicia. Iole libera a Hércules, quien se da pronto a la tarea de auxiliar a Jasón y entronizarlo cual justicia exige. La secuencia de la batalla final es una de las mejor logradas y más emocionantes de todo el cuento; Hércules emerge del calabozo para matar a los sicarios de Pelias, derrotar a su guardia montada y, muy al estilo Sansón, derribar los pilares de la fachada del palacio sepultando a sus enemigos. Pelias, incapaz de reconocer su crimen, se suicida. Iole, decepcionada de su padre, corre a los brazos de Hércules y lo acepta en matrimonio.

La película representa una de las grandes glorias del cine italiano de posguerra, y la revaloración de argumentos míticos para el cine. Tal vez el director Pietro Francisci, cuyas anteriores dos películas habían sido filmes históricos sin éxito comercial como *La Reina de Saba* (1952) y *Hombre o Demonio* (1955), nunca dejó de agradecer su buena fortuna por emprender tal proyecto: empezando por el equipo de producción, dentro del cual contó en la cámara con el ojo fantástico del luego muy célebre director de horror Mario Bava y en la musicalización con un experimentado compositor para cine como Enzo Masetti; también fue un acierto la selección del reparto, dando el protagónico a un excampeón de fisiculturismo como Steve Reeves, cuya figura encarna la apoteosis del *peplum* en la historia del cine mundial. Cuenta la leyenda que a unas semanas de iniciar el rodaje de la película, mientras estaba desesperado por no dar con el actor que combinara equitativamente masa muscular y un rostro fotogénico para la interpretación de Hércules, la hija del productor y director localizó con apuros a su padre y le platicó sobre un impresionante y galán hombre de hierro que acababa de ver en un musical de la MGM, *Athena* (1956). El nombre de tal prodigio era, por supuesto, Steve Reeves, y así fue como la hija de Francisci realizó el *casting* más trascendente en la vida de su bien amado padre.

Otro hallazgo crucial del reparto fue el de la actriz de origen yugoslavo Sylvia Koscina en el rol de Iole; aunque sinceramente nunca logra crear un personaje mítico verosímil, esta musa provocó suspiros, respiraciones entrecortadas y transpiraciones en toda una generación de espectadores a los que poco importó el tema de la interpretación actoral.

Finalmente, el golpe de suerte fue dado por el productor y distribuidor de la película en América, Joseph E. Levine, quien anteriormente había comprado los derechos de un film japonés titulado *Gojira* (1954) mejor conocido como *Godzilla* en Estados Unidos; él logró multiplicar la inversión inicial de una producción como *Hércules* de sólo 120 000 dólares a una cifra más importante: 18 millones de dólares en ganancias por taquilla. Además, se estima que fue vista por 24 millones de personas en las salas norteamericanas.

Levine previó que *Hércules* –luego de una modesta acogida en Europa- sería un producto altamente cotizado en Estados Unidos. Él sabía el secreto comercial del cómo y dónde. Sin tradanza, compró los derechos de la película a un módico precio, haciendo valer la vieja consigna mercantil de “compra barato y vende caro”. Preparó enseguida una genial campaña de publicidad y distribución. Al contrario del entonces regente sistema de exhibición basado en una precavida selección de cines para la proyección de la premier, Levine impuso un nuevo método en el que la película se estrenara en tantas salas como fuera posible, con el objetivo de saturar los espacios de proyección y acorrallar la atención del público con el “gran acontecimiento” que resultaba el día del estreno.

Complementando la citada estrategia, también se lanzó una campaña publicitaria de alcances masivos; aquí es dónde Levine sabía lucrar, liar y lucir más y mejor que cualquier otro productor de la época. El lanzamiento de *Hércules* no pudo ser menos que espectacular, pues el productor ofreció un banquete para la prensa e invitados especiales en el Waldorf-Astoria de Manhattan. Los asistentes a esta sesión de “explotación hercúlea” así llamada por la insólita declaración del propio Levine : “Vamos a explotar a Hércules a lo

largo y ancho de la nación este verano² recibieron un bien impreso boletín de prensa con la efigie del héroe, carteles multicolores y distintos accesorios aludiendo al tópico. Al mismo tiempo que los *souvenirs* eran repartidos, se podía escuchar al cantante Vaughn Moore interpretar en versión balada el tema original de la película. Pronto inserciones de página entera y a todo color ilustraron e informaron sobre la película en revistas de circulación masiva, como *Life*, *Look* y *Parade*. Eso no fue todo. Comerciales de medio y un minuto promocionando la película invadieron la televisión y los carteles se pegaron no sólo en las entradas de los cines, sino en cualquier pared o cabina telefónica disponible. La figura apuesta y fornida de Hércules-Reeves se convirtió en icono popular y omnipresente.

Hércules fue la gota que derramó sobre los siguientes años el torrente de películas *low-budget*³ sobre el personaje y propició su entrada a la cultura de masas. A partir de este film, aparecieron en las pantallas de todo el mundo diversas aventuras del héroe con títulos desaforados, como *Hércules contra Moloch* (1963), *Hércules contra los mongoles* (1963), *Hércules contra Roma* (1964), *Ulises contra Hércules* (1961), *Hércules y el tesoro de los Incas* (1964) y *Hércules Chino* (1973). El *Hércules* de Francisci también contribuyó a la explotación de otros forzudos míticos como Sansón, Maciste, Ursus, y a la réplica de éstos en caricaturas con tintes seudomíticos o locales como Conan el bárbaro y el mexicano Chanoc. Constancia de la influencia viral originada por la película es que el grupo Marvel –Comics, tres años después del estreno, incluyó al hijo de Zeus como un personaje casi permanente en sus tiras

² Citado en David Chapman, *Retro Stud: muscle movie poster from around the world* op. Cit., p.8.

³ La traducción del término es literalmente bajo –presupuesto, que es la forma como se conoce al tipo de películas de la serie B, de factura pobre en relación a las películas con grandes presupuestos para la producción.

cómicas, e incluso compartió aventuras con el Hombre Araña, Hulk y el Capitán América.

No ha pasado un año desde la filmación de *Hércules* y la segunda entrega del equipo de producción encabezado por Francisci está lista: *Hércules y la reina de Lidia*. Basada en el pasaje mitológico en el que Hércules cae bajo el influjo mágico de Onfalia, la reina de Lidia, la película también mezcla arbitrariamente el argumento de la tragedia *Los siete contra Tebas*, de Eurípides, en el que encontramos la guerra fratricida entre Eteocles y Polinice, hijos de Edipo. La historia comienza cuando Hércules (Reeves) llega a la ciudad acompañado por el joven Ulises (Gabriele Antonini), luego de haber pacificado Yolcos. Edipo les pide que lleven un mensaje de paz, signado por Eteocles, a su hermano Polinice, con el objeto de acabar con las tensiones provocadas por la sucesión del trono. Ya encaminados el héroe y su discípulo, tiene lugar el incidente con la bella reina de Lidia, interpretada por la actriz Sylvia López, quien es caracterizada como una mujer fatal, que goza envenenando a los hombres para volverlos sus amantes y esclavos. En esta secuencia Onfalia prepara un brebaje especial para el hijo de Zeus. Mientras Hércules lo bebe confiado, Ulises finge ser un sordomudo para que no lo consideren peligroso y aprovecha la primera oportunidad para enviar un mensaje de auxilio a los argonautas. El período de subyugación del forzudo está tratado con una típica elipsis cinematográfica, de modo que la infidelidad a Iole, su esposa, queda simplemente sugerida. Los argonautas llegan finalmente, cual vaqueros de western, al rescate de Hércules. Sin embargo, el mensaje pacificador no llegó a tiempo y la trágica guerra fratricida consumió a Tebas. Ante el trono vacío, Anfirao (Daniele Vargas), oficial de Polinice, trata de someter tanto a la ciudad

como a Iole (Sylva Koscina); un craso error que desencadena la –tan esperada por el espectador – furia de Hércules, quien en las siguientes escenas desmorona al ejército del traidor.

Hércules y la reina de Lidia representó el último esfuerzo creativo de un equipo en el que destacaron director, productor, fotógrafo y reparto. Luego de recoger las ganancias de taquilla que produjo la película, el director Pietro Francisci emprendió proyectos como *Misión Hydra* (1966) y *Simbad el marino* (1973); Mario Bava, el gran maestro de fotografía de *cinecittá*, inauguró la escuela del género de terror italiano, dirigiendo las clásicas *La Máscara del Demonio* (1960) y *Las Tres Caras del Miedo* (1963); Steve Reeves regresó al género del *peplum* en otras ocasiones, como en las adaptaciones *La Guerra de Troya* (1961)⁴ y *La leyenda de Eneas* (1962), pero ya nunca más como Hércules. No obstante, queda claro que la efigie del héroe cincelada por el cinematógrafo tendrá para siempre los rasgos de Steve Reeves.

Ya resueltas las fórmulas de producción del mito, las secuelas inspiradas en éste se diversificaron en numerosos títulos. Dos de los cuales corresponden al ojo de un mismo director y conviene citarlos como ejemplo del tratamiento que a la postre agotaría el tema. *La Venganza de Hércules* (1960) y *Hércules a la conquista de la Atlántida* (1961) son las contribuciones del director Vittorio Cottafavi al acervo herácleo. La primera de las dos películas, *La Venganza de Hércules*, abre con la lucha entre el héroe, interpretado ahora por el también fisicoculturista Mark Forest, copia a calca del modelo estético impuesto por Steve Reeves, luchando contra el Can Cerbero. Esta escena, que parece de lo más gratuita, desencadena al final de la historia la molestia de los dioses. Pero

⁴ Cf. supra p.25

antes, la película nos introduce al mundo doméstico del forzado, donde contemplamos la belleza de su esposa Deyanira (Leonora Rufo) y la prestancia de su hijo Hílas (Sandro Moretti). Lo curioso es que en el papel de villano los guionistas colocan a Euritos (Broderick Crawford), rey de Escalia y ¡Padre de Iole! En fin, que toca a éste representar el antagonico temporal, cuando decide conquistar Tebas, sin reparar en que la ciudad cuenta con la protección de Hércules, quien derrota finalmente a su ejército. Y al escribir que Euritos representa temporalmente el antagonico es porque, finalizada la secuencia en la que nuestro protagonista hace alarde de sus poderes y quedando todavía veinte minutos del segundo rollo, los dioses retoman el antagonico y, resentidos por la muerte de Cerbero, le lanzan una maldición: la unión entre Hílas y Thea (Federica Ranchi) está condenada a la tragedia. Lo cual da pie a la conclusión de la película: Hércules (Mark Forest) pierde los estribos y en un arrebatado de cólera destruye el templo de Zeus, haciendo sentir su tan cantada venganza a los melindrosos dioses.

En la segunda aportación del director Cottafavi a la franquicia, *La Conquista de la Atlántida*(1961), el guión ya mezcla sin pudor alguno el *peplum* con elementos de otros géneros como el fantástico y la ciencia ficción, dando como resultado una joya del cine sicotrónico.⁵ En una rápida sinopsis nos damos cuenta de que el director no recurre a la antigüedad más que para dar un poco de verosimilitud a los personajes, y se concentra en elaborar un film de acción fantástico pero chusco a la vez. Cuando el cielo de la Hélade comienza a nublarse y cargarse de estruendosos rayos, el rey de Tebas (Ettore Manni) recibe del adivino Tiresias el mensaje perturbador de que, proveniente del

⁵ Es el término acuñado para designar al cine que mezcla géneros como la ciencia ficción, el horror y el fantástico.

Océano (Atlántico), llegará una catástrofe. Aunque el rey tiene a su disposición un nutrido ejército, prefiere pedir ayuda a Hércules (Reg Park) y a su hijo Hílas (Luciano Marin), quienes organizan una expedición, saturada de escenas divertidas, para investigar el fenómeno. Viajan, entonces, al epicentro de las anomalías atmosféricas, la Atlántida, donde descubren que la reina del continente perdido, Antinea (Fray Spain), ha logrado construir, a partir de una gota de sangre de Urano, un ejército de clones para conquistar el mundo. Hércules, respondiendo al instinto de cualquier héroe cinematográfico que se respete, acomete la empresa de destruir tan maligno ejército y hundir para siempre la Atlántida.

Ya teníamos consignado que Mario Bava realizó la fotografía de las dos primeras producciones de la franquicia, para luego filmar sus aportaciones al género de terror. Justamente después del éxito taquillero que supuso la exhibición de su película *La Máscara del Demonio* (1960), el productor de Cottafavi, Achille Piazzzi, contrata a Bava para dirigir esta vez un clásico del *peplum* sicotrónico: *Ercole al Centro della terra* (1961); para dar una idea más clara de la sicodelia del film, cito uno de los títulos de distribución en Norteamérica: *Hercules vs the Vampires*. El argumento de esta película podría hacer que cualquier purista se arrancase los cabellos, pues, de las producciones ya citadas, ésta se esfuerza por ser más irrespetuosa de las fuentes clásicas, mezclando no sólo el mito de Hércules y Teseo a placer, sino que condimenta la historia con la presencia de vampiros infernales. A esta altura del estudio, queda claro que exigirle cuentas filológicas al cine es de necios y que cualquier acercamiento desde la academia al *peplum* debe hacerse por lo menos con sentido del humor.

Como relataba, la trama de esta historia comienza cuando la criatura Lico envenena a la esposa del héroe, Deyanira, interpretada por Leonora Ruffo. Hércules, personificado nuevamente por Reg Park, debe emprender el descenso hacia el Hades, para recolectar las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, frutos que devolverán la salud a su bella esposa. Para esta noble empresa recluta a su amigo Teseo (Giorgio Ardisson); juntos vencen a cuanto bicho infernal se les presenta. De su visita al subsuelo cada héroe regresa con un botín: Hércules consigue las manzanas de oro para curar a su esposa y Teseo captura a una bella mujer para hacerla su esposa. Sólo que la hermosa de nombre Perséfone ya tiene como marido a Plutón, rey del Hades. El hijo de Alcmena y Zeus trata de convencer –y no por las buenas – a su amigo para que devuelva a la señora del Hades. La película, que podría desembocar en un olímpico melodrama, regresa al cauce predilecto del director, cuando resurge el personaje de Lico, una especie de vampiro de la antigüedad, encarnado por Christopher Lee, el Drácula de las *Hammer Productions*. Lico y su numerosa escolta de chupacuellos acaban vencidos por la fuerza del protagonista. Mario Bava consigue -a pesar del guión disparatado- un film con logros visuales impresionantes, sobre todo al crear, mediante trucos de iluminación y fotografía, un ambiente claustrofóbico durante la estancia del protagonista en el Hades. También consolida el estereotipo del mítico forzado, pues con sólo recurrir a un tipo físico y a un determinado vestuario nutre de identidad estética a Hércules, quien, ya luche con extraterrestres o ya cumpla puntualmente una de las doce labores del mito, gracias a dichos elementos, resulta inconfundible.

Otro de los acercamientos al mito aquí tratado corresponde a *Il Trionfo di Ercole* de 1964. Ésta fue una coproducción franco itálica, que se conoció también

como *The Adventures of Hercules*, en la distribución norteamericana. Alberto De Martino llevó la dirección del proyecto, para el cual recluta al musculoso Dan Vadis, quien rompe un tanto con la convención del disfraz ya establecida por las anteriores versiones hercúleas, puesto que no lleva más que un taparrabos y sandalias como vestimenta y no tiene la barba típica de las anteriores caracterizaciones. Como el título en inglés nos ilustra, la película resulta un pretexto para brindar al espectador 100 minutos de entretenidas batallas épicas y trucos mágicos. El rey de Micenas es derrocado y asesinado por su comandante Milo (Pierre Cressoy), quien asume el trono y jura desposar a la princesa para conservar el reino. Pero, antes de morir, el rey manda a un leal servidor para solicitar la ayuda del protagonista. Cuando Hércules llega para combatir al usurpador, éste le tiene preparada una sorpresa, pues la madre-bruja de Milo le ha dado una espada mágica capaz de conjurar a siete guerreros metálicos, que destruyen casi cualquier cosa que se cruza en su camino. Ese “casi” está reservado para Hércules, pues el héroe logra derrotar –no sin cierto dramatismo – a la falange maligna. Cuando la acción del filme parece precipitar el final de la historia, los guionistas Alessandro Ferrau y Roberto Gianviti sacan de la chistera otro subterfugio: Milo provoca que Hércules mate a un hombre inocente, lo cual provoca, no sabemos exactamente por qué, la ira de su padre Júpiter, el rey de los dioses, quien decide quitarle temporalmente su fuerza olímpica. El héroe es capturado, pero recurre a su astucia para fugarse y llegar a tiempo al rescate de la princesa Ate/ Marilou Tolo. El final de la historia es de un rebuscamiento singular pero anticipa ya los planteamientos recurrentes en películas de clonación. El hijo del rey de los dioses, luego de aniquilar a su contrincante tiene que decidir entre salvar a la princesa o una impostora de igual belleza, para que sus poderes

le sean resarcidos. Un guiño de la auténtica princesa provoca el desenlace felizmente convencional de la película.

A partir de esta última, las producciones de corte fantástico y anacrónicas se multiplicaron con títulos tan ilustrativos como *Hercules and the Black Pirates (1964)*, *Hercules and the Treasure of the Incas (1964)*, *Hercules against the barbarians (1965)*, *Hercules against Roma (1965)*, hasta llegar al título más hilarante de todos: *Hercules against karate (1973)*. Si bien este tipo de películas cautivaron durante su apogeo principalmente al público infantil y al juvenil, luego de las revoluciones culturales que significaron los movimientos estudiantiles y políticos de mediados de los sesenta alrededor del orbe, los gustos e intereses de los jóvenes maduraron y se mudaron hacia otros terrenos. Otro factor que influyó en la debacle no sólo del tema hercúleo, sino del *peplum* en general, fue el florecimiento, con el rodaje de *Easy Rider (1969)*, del cine independiente en Estados Unidos, fenómeno que no tardó en reproducirse tanto en Europa como en América Latina. Las temáticas del cine “joven” viraron del contenido fantástico al realista, reflejando las aspiraciones, dudas, problemáticas cotidianas y compromisos de las generaciones emergentes. En este marco histórico de la cinematografía parecía improbable que alguien rescatara a los héroes mitológicos del olvido; a no ser que lo hiciera para realizar una sátira cómica, tal es el caso del filme rodado en el año de 1970, ***Hercules in New York***. La peculiaridad histórica de éste radica por una parte en la reedición del mito en el contexto urbano de la Gran Manzana y, por otro lado, pero sobre todo, en que para el papel protagónico fue escogido para debutar en la actuación cinematográfica un inmigrante austriaco que desarrollaría no sólo un prolífica carrera en Hollywood, convirtiéndolo en una estrella internacional, sino que

saltaría eventualmente de la pantalla a la arena política norteamericana de manera exitosa y pernicioso a la vez: Arnold Schwarzenegger.

Bajo la dirección de Arthur A. Seidelman, esta producción buscaba dar un comentario apologético sobre la vida cotidiana en el New York de los años setenta, demostrando cómo hasta un dios (o superhéroe) podría, a pesar de las dificultades y vicios ciudadanos, llegar a enamorarse de la gran urbe. La acción empieza en el monte Olimpo, donde encontramos a Hércules hastiado de la vida acomodaticia entre los dioses y anhelando la existencia efímera pero intensa de los terrícolas. Su situación empeora cuando Zeus (Ernest Graves) le niega categóricamente la realización de su anhelo. Pero accidentalmente un rayo cae sobre el musculoso héroe y lo lanza en caída libre hasta el lugar de la tierra conocido como Nueva York. Es curiosa la manera de presentarse en la tierra de este personaje, pues coincide con la secuencia en la que se presenta en la tierra el personaje antagónico de la película *Terminator* (1984), interpretado también por Arnold Schwarzenegger. En la ciudad conoce a Pretzie (Arnold Stang), el dueño de un carrito de pretzels que circula en Central Park, personaje que se convierte en guía y consejero del hijo de Zeus. El filme presenta una secuela de situaciones divertidas que ponen a prueba al héroe, entre las cuales destacan la secuencia en la que un promotor corrupto le incauta el dinero ganado fácilmente en la lucha libre o su incursión fallida como escolta de la mafia, pues resulta un trabajo poco honorable y digno para un dios, y finalmente su contratación como conductor de carruajes turísticos que circulan alrededor de Manhattan. La incipiente felicidad urbana de Hércules es truncada cuando su padre envía al grupo de rescate integrado por Nemesis (Taina Elg), Nitro (George Bartenieff), Mercurio (Dan Hamilton) y Plutón (Michael Lipton), para regresar al muchacho a casa. Un dato

curioso sobre esta película es que, en la versión original, la voz del protagonista, con su marcado acento austriaco, fue doblada para no distraer a los espectadores. Para la versión en video que salió a la venta en el año 2000, la pista vocal del actor fue restaurada.

Luego de esta adaptación paródica del héroe, pasó más de una década para que se proyectara en las salas de cine otra versión del mundo mitológico antiguo. Precedida e inspirada por el éxito taquillero de películas fantásticas como *Furia de Titanes* de Desmond Davies (1981) y *Conan, el Bárbaro* de John Milius (1982), se rodó, en 1983, una de las producciones que más votos ha reunido en la historia del cine para competir por el título de la peor película de todos los tiempos. *Hércules*, escrita y dirigida por Luigi Cozzi, representa el intento más lamentable por reivindicar el género, pues acabó por demostrar que tanto el lenguaje cinematográfico como los espectadores requerían otro tipo de discurso audiovisual y que las fórmulas estéticas tan apantallantes en los años cincuenta y sesenta ya sólo despertaban interés en los cinéfilos nostálgicos; sin embargo, tuvo una buena corrida comercial en las salas de exhibición.

Para esta versión, el papel protagónico estuvo reservado para un actor que los productores calcularon que atraería a los espectadores incondicionales de la serie televisiva *Hulk* (1977-1982), Lou Ferrigno, quien representaba en la serie al neurótico monstruo verde. El argumento sinóptico de la película es el siguiente: desde el monte Olimpo que se encuentra para este guionista en la Luna, los dioses deciden probar la valía de la humanidad. Hércules nace en Tebas como hijo del Rey Augias (Brad Harris); pero su trono es usurpado por el malévolo Minos (William Berger), capitán de la guardia imperial y padre de la también inicua

Ariadna (Sybil Danning). Durante el golpe militar a Tebas una sirvienta salva al bebé y lo deposita, cual Moisés, dentro de una canasta que flota a la deriva en un río. Zeus salva al niño Hércules y se encarga de que una pareja de campesinos lo recojan y adopten como su hijo –algo similar, por no decir idéntico, al argumento de la adopción por el matrimonio granjero de Superman, el célebre cómic escrito por Joe Shuster y Jerry Siegel –; Hércules con el tiempo se convierte en un musculoso guardia a las órdenes de la bella princesa Casiopea (Ingrid Anderson). Cuando la terrible Ariadna la secuestra, Hércules emprende la hazaña del rescate viajando a través de los peligros que oponen sucesivamente la isla de la bruja Circe, el lago de Hades y finalmente el reino de la Atlántida. Sobra anotar que el héroe surge victorioso de todas sus batallas y que termina adueñándose del amor de la princesa. Esta película está más cerca –en su acción – de los filmes de ciencia ficción que de las películas épicas; por ejemplo, Hércules enfrenta a un oso y lo lanza más allá de la estratosfera, para que se convierta en la constelación de la Osa Mayor, o en la secuencia en que, a petición de Hera, Dédalo fabrica tres diminutos monstruos mecánicos que al contacto con la atmósfera terrestre se convierten en tres temibles y enormes objetos voladores que lanzan algo así como rayos láser. En fin, este film provocó, como ya se explicó, una larga ausencia de los títulos mitológicos en las carteleras internacionales.

Y pasaron los años hasta que el mito volvió a ver la luz en un proyecto de dibujos animados para la productora *Walt Disney Pictures*. En 1997 el equipo creativo encabezado por el dibujante Gerald Scarfe y el director Ron Clements emprendió el diseño y grabación de la cinta animada Hércules. El héroe más trascendente de la antigüedad fue pretexto para elaborar una comedia musical al

estilo *Disney*, pero esta vez como una fábula sobre el paso de la adolescencia a la madurez. Como dicta la costumbre en este tipo de producciones, las voces que animan los dibujos fueron interpretadas por actores reconocidos de la farándula; en este caso, Tate Donovan dio voz al Hércules maduro; James Woods, al terrible Hades; Danny De Vito a Philoctetes, el comparsa del protagonista; Megara correspondió a Susan Egan; a Rip Torn le tocó la voz de Zeus, y Samanta Eggar prestó sus cuerdas vocales al personaje de Hera. Cabe mencionar que en la versión doblada al español, las canciones de la película fueron interpretadas por Ricky Martin y Tatiana.

Antes que nada, los argumentistas decidieron cortar por lo sano el tema del adulterio implícito en el nacimiento de Hércules, ahorrándose muchas explicaciones para la audiencia infantil y decidieron que el héroe fuera hijo de Zeus y Hera sin más. Luego de este subterfugio censor, comienza la historia: Hades, señor del inframundo, odia su trabajo y planea destronar al dios Zeus. Consulta a tres harpías para conocer el resultado de su plan; las harpías le dicen que Hércules será una amenaza para sus deseos. Hades envía a sus dos secuaces, Pena y Pánico, para que conviertan en mortal al bebé Hércules y lo maten. Antes de convertirlo en mortal aparecen dos humildes granjeros: Anfitrión y su mujer Alcmena, quienes adoptan al pequeño prodigio; Pánico y Pena intentan matar al bebé mutados en dos serpientes, pero fracasan. Hércules, al no beber completamente la poción que lo haría mortal, presenta una gran fuerza. Al indagar sobre el origen de su fuerza, sus padres adoptivos le cuentan que lo encontraron abandonado y que tenía el medallón de los dioses.

En el templo de Zeus, Hércules pide alguna respuesta y éste le dice que es su padre, pero que debe convertirse en un héroe antes de volver al Monte

Olimpo. Zeus le entrega a Pegaso y le ordena que busque a Philoctetes, quien le ayudará en ese rito iniciático. Hércules es aceptado por Phil como aprendiz y comienza su entrenamiento. Al terminar éste, viajan a Tebas, para buscar alguna misión que cumplir. En el camino a la ciudad, Hércules encuentra a la bella Megara y la salva de una criatura que la molestaba. Meg trabaja para Hades, quien, al descubrir que Hércules sigue vivo, le da a la muchacha la misión de seducirlo. En Tebas, Hércules se convierte en una celebridad tras vencer a La hidra, medusa y el león de Nemea . Hades usa a Meg como carnada para que Hércules deje sus poderes por 24 horas, tiempo necesario para que éste lleve a cabo su plan de conquistar la tierra. Hércules acepta con la condición de que Meg no sufra ningún daño.

Hades libera a un grupo de titanes para que ataquen el monte Olimpo y a un cíclope para matar a Hércules. Zeus se ve superado en fuerza y es atrapado. Al mismo tiempo, Hércules se enfrenta al cíclope y entre alientos de Phil logra derrotarlo utilizando su ingenio, pero, cuando el cíclope cae, se produce un terremoto y, cuando una columna está por caer sobre Hércules, Meg lo salva y se deja aplastar; como el contrato se rompe, Hércules recupera su fuerza. Hércules vence a los titanes, a Hades y salva la vida de Meg, pero rechaza la oportunidad de convertirse en dios, para vivir en la tierra junto a su amada.

III.2. LA ÚLTIMA LABOR: VERSIÓN TELEVISIVA

Con la aportación de la productora *Disney*, termina hasta la fecha el interés del cine por el mito; sin embargo, el hijo de Zeus y Alcmena no desaparece de la cultura popular tan fácil, y penetra hasta el medio dominante del final del siglo XX y principios del presente. Es en la televisión donde el héroe completa otro ciclo de supervivencia e influencia en la cultura de masas. La serie televisiva *Hercules: The Legendary Journeys*, producida entre 1995 y 1999, fue inspirada por el éxito previo de una película para televisión con el mismo reparto y título. La producción estuvo en manos y mentes de un talentoso equipo proveniente de la producción cinematográfica, conformado por el productor Robert G. Tapert, el director Sam Raimi y el argumentista Christian Williams, cuyo trabajo previo sin duda reconocemos por películas como *Evil Dead* o *El despertar del diablo* (1981), *Dark Man* (1990), *Army of Darkness* (1992) y la reciente trilogía dedicada a *Spiderman* o *El Hombre Araña*. Filmada en parajes de Nueva Zelanda, la serie cuenta las aventuras de Hércules, interpretado por el norteamericano Kevin Sorbo, y su inseparable amigo Iolaus, actuado por Michael Hurst, quienes luchan, a favor de los desamparados, contra terribles bestias pseudo mitológicas y seres perversos, en un viaje ininterrumpido a través de una geografía imprecisa, denominada como la Argólida. De las fuentes clásicas sobrevive por lo menos parte del argumento germinal de la serie, pues Hera, informada de que Hércules es el hijo ilegítimo de su esposo Zeus, enferma de celos y rabia, lanza una bola de fuego que mata a la familia del héroe, convirtiéndose inmediatamente en la antagonista del espectáculo. Esta franquicia televisiva gozó de tal éxito internacional que a partir de un personaje incidental y de un argumento retrospectivo del protagonista, se produjeron dos series

televisivas que compartieron la popularidad de la saga original: Xena, la princesa guerrera y Las aventuras del joven Hércules. Es evidente que la estética tanto de los vestuarios como de los escenarios sugiere más una ambientación con tintes bárbaros o arios que la evocación de la Grecia arcaica, pero, sirva más de explicación que de justificación, la idea original de Sam Raimi fue rendir un homenaje a la historieta *Conan el bárbaro*, creada en 1932 por el dibujante Robert E. Howard, en la que el personaje principal, Conan, vive en una época fantástica que comprende el período entre el hundimiento de la Atlántida y las migraciones de los Arios. Sin embargo, las licencias para los anacronismos no tuvieron límites, pues, en alguno de los capítulos de la cuarta temporada, Hércules combate a las legiones invasoras de Julio César.

IV. CONCLUSIONES

En la introducción de este estudio apunté que hacer analogías a la ligera entre la cultura de la antigüedad clásica y la cultura contemporánea puede conducir a conclusiones desafortunadas; sin embargo, tengo que plantear una especie de analogía para explicar la importancia del mito de Hércules tanto para la literatura grecorromana como para la cinematografía mundial. Una de las particularidades que se observan en el paso de nuestro personaje a lo largo de la literatura clásica es la diversidad de interpretaciones a las que se presta. Ya observamos, por ejemplo, que para un poeta del período arcaico de la literatura griega como Hesíodo la figura de Heracles era cantada como un presente de Zeus a los humanos para protegerlos de las desgracias que los persiguen, delineando el carácter de héroe que magnetiza y fermenta la imaginación popular. Hesíodo ofrece una de las muchas interpretaciones simbólicas del personaje mítico.

Otras obras basadas en el cúmulo de leyendas y narraciones que dieron vida al mito nos enseñan el lado oscuro de Heracles. Sófocles y Eurípides dieron una vuelta de tuerca a la tradición, volviendo hazañas heroicas en hechos trágicos que exponían de manera poética las preocupaciones morales de su contexto histórico y social. Pero también el mito dio lugar a la comedia, como lo demuestra el romano Plauto, al desarrollar una pieza teatral de enredos a partir de la anécdota de la concepción del héroe, en la que cuenta cómo Zeus se hace pasar por Anfitrión para poseer a Alcmena. El poeta Virgilio usó el mito de Hércules para fundamentar el linaje divino de la familia imperial

romana. En la obra de Séneca la figura de Hércules representa los altos valores morales pregonados por la doctrina estoica, en fin, cada autor de la tradición clásica delinea, traza, esculpe con sus obsesiones y aspiraciones artísticas la efigie del héroe.

La diversidad de interpretaciones del mito de Hércules trasciende incluso el ámbito literario y encontramos su impronta en el terreno de las artes plásticas, donde las variaciones iconográficas sobre éste abundaron en el Renacimiento. A salto de mata por el tiempo, encontramos que el mito de Hércules y Onfalia es un motivo recurrente para los poetas modernistas de lengua castellana, como lo demuestra el siguiente fragmento del poema de Rubén Darío, titulado A un poeta:

“Nada más triste que un titán que llora
hombre-montaña encadenado a un lirio,
que gime, fuerte, que pujante, implora:
víctima propia en su fatal martirio.

Hércules loco que a los pies de Onfalia
la clava deja y el luchar rehusa,
héroe que calza femenil sandalia,
vate que olvida la vibrante musa.”¹

Y todos estos ejemplos de la diversidad de versiones, adaptaciones e interpretaciones que el mito de Hércules permite en diferentes momentos de la historia se enriquecen sin duda con la aportación variopinta del cinematógrafo. Ya vimos cómo, con la dirección de Pietro Francisci, la producción de Joseph E. Levine y la actuación de Steve Reeves, se crea el primer Hércules del cine.

¹ Darío, *Poesía*, p.176.

A partir de esta producción el héroe también se presta a toda clase de manipulación estética e ideológica por parte de guionistas, directores y productores. Existen comentarios políticos, como en el caso de la citada *La Conquista de la Atlántida*(1961), en la que el director Vittorio Cottafavi logra parodiar a los políticos italianos de posguerra en las escenas donde representa a la estridente asamblea de reyes helénicos interesados únicamente en conservar su prosperidad económica; hasta en el diseño de vestuario de esta película hallamos un elemento crítico, pues los miembros del ejército atlante visten uniformes con reminiscencias del fascismo y el nazismo.

Y qué decir de las paráfrasis del super héroe moderno, Superman, que observamos en las películas *Hércules* (1983) de Luigi Cozzi, y el *Hércules* animado producido en 1997 por la casa productora Disney. Ambas versiones retoman el argumento utilizado por los creadores del comic, Joe Shuster y Jerry Siegel, para fundamentar el origen del héroe ; en el inicio del comic un par de granjeros de Kansas encuentran en su cuna intergaláctica a Kar-El, para adoptarlo y criarlo con los fuertes valores locales y convertirlo así en el joven Clark Kent, alter ego civil de Superman. Tanto el *Hércules* interpretado por Lou Ferrigno como el animado por Disney retoman el concepto para presentar a un héroe más familiar al público moderno y, en el caso de la productora infantil, ahorrar explicaciones sobre las truculencias en la concepción de *Hércules* en el mito original. Lo curioso en esta deformación del auténtico mito es que el propio Superman es, en su esencia, una versión modernizada del mito hercúleo, que representa la dualidad entre lo divino y lo humano, en este caso, entre lo celestial y lo terrestre, pues recordemos que el super héroe proviene del espacio exterior, en particular del planeta Kriptón, cuya civilización,

habitada por seres semi divinos, supera en conocimiento y fuerza a la humanidad, como si del Olimpo se tratara.

IV.1. ANÁLISIS CRÍTICO

Un asunto que debe quedar claro con esta retrospectiva de Hércules en el cine es que ya es tiempo de superar el reproche simplista de que el cinematógrafo sólo ofrece versiones deformadas y erróneas de la historia y la mitología clásicas, pues, si bien es verdad que, siendo estrictos, en un análisis comparativo de los argumentos y estéticas propuestos por el género conocido como peplum, encontramos innumerables modificaciones a las fuentes helenas y latinas, es justo reconocer y admitir que el arte cinematográfico es más que el resultado final proyectado en las pantallas: En realidad, depende de procesos más complicados de producción, en los que están en juego no sólo un fuerte capital financiero al que bien o mal los directores deben ceñirse, sino el desarrollo simultáneo de oficios tan dispares que comulgan en una producción, como La escritura del guión, el diseño de producción, el diseño de arte escenográfico, el diseño de vestuarios, el maquillaje, la ingeniería mecánica, la iluminación y fotografía, la dirección actuarial, la composición de música original para cine, el diseño de efectos visuales y sonoros y el arte del montaje cinematográfico, por mencionar los más conocidos. Cualquier producción que haya sido mencionada en este trabajo fue el resultado del esfuerzo de cientos de personas especializadas en su disciplina y no considerar este particular ha sido y es todavía una omisión irrespetuosa tanto de la crítica chabacana como

de un sector académico que se empeña en denostar al cine como medio de conocimiento y divulgación de la cultura clásica.

Considero que la vigencia de un personaje como Hércules en la actual cultura de masas es responsabilidad directa del cine. Algo que, seamos francos, ningún colegio ni academia del mundo hubieran logrado por sí mismos. La más importante labor de difusión de la antigüedad clásica en nuestro tiempo es mérito del cinematógrafo. Hércules es un ejemplo del poder que irradia el cine hacia el imaginario colectivo. Sin la versión filmada en 1957 e interpretada por el musculoso Steve Reeves, sería difícil encontrar una imagen mental a la que automáticamente recurren cientos de miles cuando evocan al héroe. Las secuelas motivadas por el *Hércules* de Pietro Francisci convirtieron al mito clásico en un ícono popular. Este es un fenómeno estético bastante singular, cuyo análisis desborda los márgenes de la crítica cinematográfica tradicional y ocupa terrenos que la investigación académica debiera expropiar.

La sombra del viejo Heracles se extiende hasta nuestros días; su doble personalidad, escindida entre la tierra y el Olimpo, lo convierte en el héroe paradigmático. Bien apuntaba Alfonso Reyes, a propósito de Heracles, en su catálogo de héroes mitológicos:

“En él se concentran muchas tentaciones de la imaginación heroica. El imán de su personalidad arrebató sus rasgos y hechos a otros héroes de menor monta, y los que han escapado al despojo quedan achicados en la comparación. Su gravitación ejerce un efecto centrípeto sobre mil fábulas indecisas, que flotan como proezas a procura de autor.”²

Es larga la lista de superhéroes creados por argumentistas del comic, del cine y de la televisión que adoptan como modelo al hijo de Zeus. Sus

² Obras completas XVII, p.113.

gestas, ya adaptadas con fidelidad, ya deformadas por los medios, siguen excitando la imaginación del público contemporáneo. A Hércules corresponde la gloria de ser el más moderno de todos los antiguos mitos helénicos.

V. BIBLIOGRAFÍA

Agel, H: *Estética del Cine*, Univesitaria, Argentina, 1962.

Alberti, Rafael: *Poemas*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1984.

Apolonio de Rodas: *Argonautica*, traducción de Mariano Valverde Sánchez, editorial Gredos, Madrid, 1996.

Barthes, Roland : *Mitologías*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1997.

Bertetto, P: *Cine, Fábrica y Vanguardia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Boardman, Griffin, Murray: *the Oxford History of Greece and Hellenistic World*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Bowra, C. M: *Historia de la literatura griega*, trad. Alfonso Reyes, FCE, México, 1999.

Bury & Meiggs: *A History of Greece*, Mcmillan Press LTD, London, 1978.

Cantarella, E: *Bisexuality in the Ancient World*. Yale University Press, Yale, 1992.

Chapman, David: *Retro Stud: muscle movie poster from around the world*, Collectors Press, Portland, 2002.

Darío, Rubén: *Poesía*, FCE, México, 1952.

Deleuze, Gilles: *La Imagen-Movimiento*, Paidós, Barcelona, 1994.

Diel, Paul: *El simbolismo de la mitología griega*, Editorial Labor, Barcelona, 1976.

De España, Rafael: El Peplum, La Antigüedad en el Cine, Glénat, Barcelona, 1998.

Easterling y Kknox: *Historia de la Literatura Clásica*, Gredos, Madrid, 1990.

Escohotado, Antonio: *Rameras y esposas*, Anagrama , Barcelona, 1993.

Eurípides. *Tragedias II. Heracles*, Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez, Editorial Gredos, Madrid, 1995.

Ferretti G.C: *Pasolini l'Universo Orrendo*, Editore Riuniti, Roma, 1976.

Finley M.I: *Los Griegos de la Antigüedad*, Editorial Labor, Colombia, 1994.

Freud, Sigmund: *Obras Completas*, Planeta, México, 1989.

Ghirón Bistagne, P: *Recherche sur les Acteurs dans la Grèce Antique*, Belles Lettres, Paris, 1976.

Gianpaolo (a cura di): *Interpretazioni di Pasolini*, Savelli, Roma, 1977.

Grave, C: *El Pensar Trágico, Un Ensayo sobre Nietzsche*, UNAM, México, 1998.

Grimal, Pierre: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona, 1994.

Gubern, Román: *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona, 2000.

Guthrie, W.K.C: *Les grecs et leurs dieux*, Patot, Paris, 1956.

Heródoto, *Historias*, versión de Arturo Ramírez Trejo, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana, UNAM. México, 1976.

Hesíodo: *Teogonía y Escudo*, traducción de María Ángeles Martín, Alianza editorial, Madrid, 1993.

Highet, Gilbert: *La Tradición Clásica*, FCE, México, 1996.

Homero: *Ilíada*, traducción de Rubén Bonifaz Nuño, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana, UNAM, México, 2005.

Homero: *Odisea*, traducción de Luis Segalá y Estalla, Losada, Buenos Aires. 2004.

Hornblower & Spawforth: *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

Howatson, M.C: *Diccionario de la literatura clásica*, Alianza Editorial, México, 1991.

Jaeger, Werner: *Paideia*, FCE. México, 1996.

Lattimore R: *Story Patterns in Greek Tragedy*, Michigan Press, Michigan, 1964.

Lazo, Norma: *El horror en el cine y la literatura*, Piados, México, 2004,

Leprohon P: *El Cine Italiano*, Era, México, 1971.

Lesky, Albin: *La Tragedia Griega*, Editorial Labor, Barcelona, 1973.

Lesky, Albin: *Historia de la literatura griega*, Gredos, Madrid, 1989.

Licht, H: *Sexual Life in Ancient Greece*, Constable, London, 1994.

Lloyd, J: *Estudio sobre la Tragedia Griega*, Taurus, Madrid, 1966.

Mejía Sánchez, Ernesto: *Hércules y Onfalia, motivo modernista*, Folleto, México, 1964.

Molinari, C: *Il Teatro Greco nell'età di Pericle*, Il Mulino, Bologna, 1994.

Naldini N: *Pier Paolo Pasolini*, Circe, Barcelona, 1992.

Nietzsche, F: *El Nacimiento de la Tragedia*, Alianza editorial, México, 1992.

Nilsson, M: *Historia de la Religiosidad Griega*, Gredos, Madrid, 1970.

Ovidio: *Metamorfosis*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, SEP, México, 1985.

Pasolini P. P: *Medea(guión)*, Ed. Allá, Buenos Aires, 1972.

Pessoa ,Fernando: *Poemas escogidos*, Plaza y Janés, Barcelona,1972.

Petri, A: *Introducción al Estudio de Grecia*, FCE, México, 1995.

Píndaro: *Obra Completa*, edición de Emilio Suárez de la Torre, Cátedra, Madrid, 1998.

Ranke Heinemann, U: *Eunucos por el Reino de los Cielos*, Ed. Trotta, Valladolid,1994.

Revueltas, José: *El Conocimiento Cinematográfico y sus Problemas*, UNAM, México,1965.

Reyes, Alfonso: *Obras completas XVII*, FCE, México, 1997.

Reyes, Alfonso: *Fósforo, crónicas cinematográficas*, CONACULTA e IMCINE, México, 2000.

Reyes, Alfonso: *Iconografía*, investigación iconográfica, documental y selección de textos: Xavier Guzmán Urbiola, Héctor Perea y Alba C. de Rojo, FCE, México, 1989.

Sadie, S: *History of Opera*, Norton, NY, 1989.

Sadoul, Georges: *Las maravillas del cine*, FCE, México, 1998.

Salomón, Joe: *El mundo antiguo en el cine*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Séneca, *Tragedias*, Versión de Germán Viveros, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana, UNAM. México, 1998.

Sthepenson, G: *El Cine como Arte*, Labor, Madrid, 1978.

Virgilio: *Envida*, Gredos, Madrid, 1992.

Vernant J. P, Vidal- Naquet P: *Mythe et Tragedie en Grèce Ancienne*, Librairie F. Maspero, Paris, 1979.

VI. FILMOGRAFÍA

Los últimos días de Pompeya; Luigi Maggi (Italia, 1908).

Le Retour d' Ulysse; André Calmette (Francia, 1908).

L' Odissea; Francesco Bertolini y Adolfo Padovan (Italia, 1911)

Quo Vadis; Enrico Guazzoni (Italia, 1913).

La Caída de Troya; Giovanni Pastrone y Romano Borgnetto (Italia, 1911).

Intolerancia; D. W. Griffith (USA, 1919).

The ten commadnments; Cecil B. DeMille (USA, 1923).

INRI; Robert Wiene (Alemania, 1923).

La Ilíada; Manfred Noa (Alemania, 1923).

The king of kings; Cecil B. DeMille (USA, 1927).

La vida privada de Helena de Troya; Alexander Korda (USA, 1927)

Ciudadano Kane; Orson Welles (USA, 1941)

Jesús de Nazareth; José Díaz Morales (México, 1942).

Cleopatra; Gabriel Pascal (Francia, 1945).

L Espoir; André Malraux (Francia, 1945).

The Big Sleep; Howard Hawks (USA, 1946).

The Killers; Robert Siodmak (USA,1946).

Quo Vadis; Mervyn LeRoy (USA,1951).

La reina de Saba; Pietro Francisci(Italia,1952).

Bailando bajo la lluvia; Stanley Donen (USA, 1952)

Julio César; Joseph L. Mankiewicz(USA,1953).

La Ilusión Viaja en Tranvía; Luis Buñuel (México,1953).

Ulysses. ; Mario Camerini(Italia,1954).

Godzilla; Ishiro Honda (Japón, 1954)

Helena de Troya; Robert Wise(USA,1955).

Los diez mandamientos; Cecil B. DeMille(USA,1956).

Alejandro Magno; Robert Rossen(USA,1956).

Oedipus Rex; Tyrone Guthrie(Canada, 1957).

Le fatiche di Ercole, Hércules; Pietro Francisci(Italia,1958).

La Cucaracha; Ismael Rodríguez (México,1958).

Ben Hur; William Wyler (USA,1959).

Hércules y la reina de Lidia; Pietro Francisci (Italia,1959).

Espartaco; Stanley Kubrick(USA, 1960).

La Máscara del Demonio; Mario Bava (Italia,1960).

Accatone; PierPaolo Pasolini (Italia, 1961).

Ulises contra Hércules; Mario Caiano (Italia,1961),

Gli amori di Ercole;Carlo Ludovico Bragaglia(Italia,1960).

La Venganza de Hércules; Vittorio Cottafavi (Italia,1960).

Ercole al centro della terra; Mario Bava (Italia,1961).

La Guerra de Troya;Giorgio Ferroni (Italia,1961).

Hércules a la conquista de la Atlántida; Vittorio Cottafavi (Italia, 1961).

La ira de Aquiles; Romolo Girolami(Italia,1962).

Electra; Mihalis Cacoyannis (Grecia, 1962).

La leyenda de Eneas; Albert Band (Italia,1962).

Hércules contra Moloch; Giorgio Ferroni (Italia,1963).

Las Tres Caras del Miedo; Mario Bava (Italia,1963).

Hércules contra los mongoles; Domenico Paoletta (USA,1963)

Cleopatra; Joseph L. Mankiewicz(USA,1963).

Hércules contra Roma; Piero Peroti (Italia,1964).

Il Trionfo di Ercole; Alberto De Martino (Italia,1964).

Hércules y el tesoro de los Incas; Osvaldo Civarini (Italia, 1964).

Hercules and the Black Pirates; Luigi Capuano (Italia, 1964).

La Biblia; John Huston (USA, 1966).

Film; Samuel Beckett (USA, 1966).

Edipo rey; Pier Paolo Pasolini (Italia, 1967).

Teorema; Pier Paolo Pasolini (Italia, 1968).

Cinco de Fresa y Uno de Chocolate; Carlos Velo (México, 1968).

Medea; Pier Paolo Pasolini (Italia, 1969).

Easy Rider; Dennis Hooper (USA, 1969).

Orestíada africana; Pier Paolo Pasolini (Italia, 1970).

Ya sé quién eres; José Agustín (México, 1970).

Hercules in New York; Arthur A. Seidelman (USA, 1970).

El Decamerón; Pier Paolo Pasolini (Italia, 1970).

Las Troyanas; Mihalis Cacoyannis (Grecia, 1971).

Los Cuentos de Canterbury; Pier Paolo Pasolini (Italia, 1971).

La Naranja Mecánica; Stanley Kubrick (USA, 1972).

Hércules Chino; Choy Tak (Hong Kong, 1973).

Ifigenia; Mihalis Cacoyannis (Grecia, 1976).

Oedipus the King; Philip Saville(Reino Unido,1968).

Historias de Nueva York-Edipo Reprimido; Woody Allen (EU, 1989).

Satyricon; Federico Fellini(Italia, 1969).

El Apando; Felipe Cazals (México, 1976).

Jesús de Nazaret; Franco Zeffirelli(Reino Unido,1977).

Furia de Titanes; Desmond Davies (USA, 1981).

El despertar del diablo; Sam Raimi (USA,1981).

Conan, el Bárbaro; John Milius (USA, 1982).

Hércules; Luigi Cozzi (USA, 1983).

Terminador; James Cameron (USA, 1984).

Dark Man; Sam Raimi (USA,1990).

Army of Darkness; Sam Raimi (USA,1992).

Hércules; Ron Clements y John Musker (USA,1997).

Troya; Wolfgang Petersen (USA, 2004).