

LA ÉPOCA AMARNIENSE EN EL CINE: REFLEXIONES EN TORNO A *NEFERTITE*, *REGINA DEL NILO* (F. CERCHIO, 1961)

Antonio Carlos Ledo Caballero

Antonio.Ledo@uv.es

Universitat de València

La publicación *on line* del resultado del escaneo de alta resolución de la cámara J de la tumba de Tutankhamon (KV 62) por la empresa *Factum Arte*¹ ha permitido detectar, bajo las escenas pintadas, trazas de líneas que se han interpretado como indicio de la existencia de dos entradas a sendas cámaras hasta este momento ignoradas. La hipótesis lanzada por el egiptólogo Nicolas Reeves considera que uno de estos nuevos espacios, concretamente el que prolongaría la KV 62 hacia el norte, podría corresponder a la tumba intacta de su original propietaria, la reina Nefertiti². Esta audaz idea y el consiguiente revuelo provocado, no solo en la comunidad científica, ha tenido como consecuencia la notoriedad mediática que la famosa esposa de Amenhotep IV/Akhenaton ha adquirido en los últimos meses, por lo que parece este un buen momento para reflexionar sobre el reflejo de su figura en el cine.

Y una reflexión de este tipo ha de comenzar reconociendo que la popularidad de la reina egipcia, convertida por obra y gracia de su famoso busto conservado en Berlín en un auténtico símbolo de la cultura faraónica, no parece corresponderse con el tratamiento que ha merecido por parte de los cineastas. Resulta muy

¹ <<http://www.highres.factum-arte.org/Tutankhamun/>>.

² N. Reeves, *The burial of Nefertiti?*, Amarna Royal Tombs Project, Occasional Paper, 1. University of Arizona Egyptian Expedition, 2015.

ilustrativo comparar el escaso número de producciones en las que nuestro personaje ha aparecido con la relevancia en la gran pantalla de otra reina egipcia. Esta última es, por si fuera necesario aclararlo, la no menos famosa Cleopatra, mito erótico egipcio por excelencia. Considerada como *la reina ptolemaica de Egipto que más volumen de cotilleos ha producido*³, se han contabilizado más de veinticinco títulos centrados en su figura desde que naciera para el cine con un cortometraje dirigido por Georges Méliès en 1899⁴. Pero para entender esta desproporción es necesario tener en cuenta que para cuando llega el cine, la Cleopatra histórica arrastraba ya una larga tradición de comentarios e interpretaciones que había comenzado en la misma Antigüedad, cuando diversos autores, en especial Plutarco, contribuyeron a crear un perfil nada positivo de la reina que acabará siendo retomado por pintores, músicos, novelistas y dramaturgos, comenzando por el mismo Shakespeare, el gran referente para la Cleopatra cinematográfica⁵, y acabando por Bernard Shaw. Todo ellos contribuirán a hacer del cine *uno de los principales laboratorios donde se ha ido reelaborando tanto la vida, como, sobre todo, la leyenda de Cleopatra*⁶.

Pero el agravio comparativo que el cine ha provocado entre las dos reina egipcias no es solo cuestión de número; también tiene que ver con la calidad de las películas en las que ambas se han visto reflejadas. A la esposa de Amenhotep IV/Akhenaton (1352-1336 a. C.) no la hemos podido admirar en producciones comparables a la *Cleopatra* de Cecil B. DeMille (íd., 1934) o la película homónima de Joseph L. Mankiewicz (íd., 1963). Por el contrario, sus apariciones han tenido lugar por regla general en títulos de escasa relevancia cinematográfica, con una

³ J. Solomon, *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid 2002, 258.

⁴ D. Cabrera Déniz, “El Egipto antiguo en el cine: una mirada historiográfica hacia la tierra de los faraones”, en M. A. Molinero y D. Sola (coords.), *Arte y sociedad del Egipto Antiguo*, Madrid 2000, 216-226, 220. Por su parte, A. Prieto Arciniega recoge un listado de H. Dumont de 18 películas más una serie de televisión (“Cleopatra en la ficción: el cine”, *Studia Historica: Historia Antigua* 18, 2000, 143-176, 155 s.). Pero todas estas cifras paldescen ante la extensa relación que proporciona E. Llagostera Cuenca de producciones de todo tipo que tiene que ver con la reina ptolemaica (*El Egipto faraónico en la historia del cine*, Madrid 2012, 131-149) y que él mismo cifra en otro lugar de su obra en 105, dejando bien claro que se trata de películas (ibídem, 9).

⁵ R. de España, *El Peplum. La Antigüedad en el cine*, Barcelona 1997, 233.

⁶ Prieto, *op. cit.*, 176.

calidad artística, cuanto menos, discutible y con una puesta en escena criticable desde varios puntos de vista⁷.

Este es el caso, sin duda, de la obra que aquí nos ocupa, *Nefertiti, la reina del Nilo* (*Nefertite, regina del Nilo*, 1961). De su director, Fernando Cerchio, se llegó a decir que tras su debut en 1944 con *La buona fortuna*, dirigió películas de escaso interés⁸. Respecto a la película, nada puede ser más ilustrativo que su ausencia en varias de las obras de conjunto sobre el cine italiano⁹. Jon Solomon la consideró entre las producciones baratas de tema egipcio que siguieron la estela de *Aída* (*Aida*, 1954)¹⁰, dirigida por Clemente Fracassi y protagonizada por Sofía Loren. Se ha dicho también que el desarrollo de los hechos históricos en los que se basa la película es propio de una telenovela romántico-lacrimógena¹¹, o que se trata de *un filme con escaso interés histórico y cierto encanto kitsch en una típica historia lacrimógena del peplum más sensiblero*¹². Más recientemente se ha afirmado que su argumento no puede tomarse ni como una lección de historia ni, tampoco, de cine¹³, o que *it epitomises the Italian "Cleopatra" movies, with great sets, lighting, costumes and eyeliner disguising a paper-thin plot*, siendo su principal

⁷ Tal vez la única excepción sea *Sinuhé el egipcio* (*The Egyptian*, Michael Curtiz, 1954), superproducción de la Twenty-Century Fox basada en la novela homónima de Mika Waltari (1945), si bien es necesario reconocer el carácter absolutamente secundario del personaje de Nefertiti, encarnado en esta ocasión por Anitra Stevens. De esta película, que contó con un presupuesto de unos cinco millones de dólares, dijo Jon Solomon que la dirección de Curtiz y las buenas interpretaciones consiguieron que su lento desarrollo culminara en un clímax satisfactorio (*op. cit.*, 260-262).

⁸ G. Rondolino, *Dizionario del cinema italiano* (1945-1969), Torino 1969, 78.

⁹ Así ocurre con los trabajos de P. Leprohon (*El cine italiano*, México, 1971), P. Pintus (*Storia e film. Trent'anni di cinema italiano* (1945-1975), Roma, 1980) y Brunetta (*Il cinema italiano contemporáneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Roma-Bari 2007; *Cent'anni di cinema italiano 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari 2010), pero es especialmente significativa la ausencia del título de nuestra película en la entrada dedicada a F. Cerchio en el ya citado *Dizionario del cinema italiano* de G. Rondolino (78 s.).

¹⁰ Solomon, *op. cit.*, 269.

¹¹ De España, *op. cit.*, 84.

¹² D. Sola Antequera, "Imágenes distorsionadas sobre el Egipto amarnaiano. Cine vs Historia", en M. A. Molinero y D. Sola (coords.), *Arte y sociedad del Egipto Antiguo*, Madrid 2000, 229.

¹³ J. Alonso, E. A. Mastache, J. J. Alonso, *El antiguo Egipto en el cine*, Madrid 2010, 121.

atractivo la presencia de Vicent Price¹⁴ dando vida al ambicioso Benakon, personaje absolutamente ficticio pero muy probablemente inspirado en el despótico Beknekhons, Gran Profeta de Amón que aparece en la tetralogía de Thomas Mann *José y sus hermanos (Joseph und seine Brüder)*, concretamente en el último de sus libros, *José el proveedor (Joseph, der Ernährer)*, publicado en 1943¹⁵.

Con estos antecedentes no nos debe extrañar que nuestra película haya sido incluida entre lo que algún autor ha denominado *desaguisado pseudoegipcio*¹⁶, pero, a pesar de ello, creemos que posee ciertas características que la convierten en un objeto de análisis del que pueden extraerse conclusiones de cierto interés. En primer lugar porque se trata de un producto casi paradigmático de ese subgénero cinematográfico que Jacques Siclier bautizó en 1962 como *péplum*, término que si bien ha acabado por aplicarse a cualquier película ambientada en la antigüedad, se acuñó con la intención de etiquetar la gran cantidad de producciones de bajo coste, especialmente italianas, en las que, como se ha dicho, entraban en colisión la Historia y la fantasía¹⁷, y para las que el *escenario histórico era la única excusa para exacerbar un imaginario colectivo sobre el pasado más exótico y voluptuoso*¹⁸.

Pero en buena medida, ese pasado exótico, voluptuoso y, desde luego, provisto de una ingente dosis de fantasía, se puede entender en el contexto cinematográfico

¹⁴ H. Hughes, *Cinema italiano. The complete Guide from Classics to cult*, London-New York 2011, 68. En 1961 el público italiano estaba ya suficientemente familiarizado con este actor y con sus papeles de villano después de sus apariciones en películas como *La mansión de los horrores (House on Haunted Hill)*, William Malone, 1959), *La caída de la casa Usher (House of Usher)*, Roger Corman, 1960) y, sobre todo, en *La historia de la humanidad (The Story of Mankind)*, Irwin Allen, 1957), donde interpreta al mismísimo diablo. Agradezco a mi compañero y amigo Luis Pérez Ochando esta información y otras valiosas sugerencias para la elaboración de este artículo.

¹⁵ Es casi imposible evitar pensar en la relación entre este personaje literario de Mann y el histórico Bakenkhons, Gran Sacerdote de Amón en época de Ramsés II; *vid.* E. Froid, *Biographical texts from Ramessid Egypt*, Atlanta 2007, 39-59.

¹⁶ De España, *op. cit.*, 85.

¹⁷ A. L. Hueso Montón, "El mundo clásico en el cine histórico (aproximación historiográfica al péplum)", *Cuadernos Cinematográficos* 6, 1988, 75-85, 81.

¹⁸ B. Antela-Bernárdez, "Nouvelle péplum? Nuevas corrientes en el cine sobre la Antigüedad", en B. Antela-Bernárdez, C. Sierra Martín (coords.), *La historia antigua a través del cine. Arqueología, historia antigua y tradición clásica*, Barcelona 2013, 155-167, 156.

en el que este subgénero apareció¹⁹. El péplum supuso, además de una nueva forma de plantear el cine ambientado en la Antigüedad caracterizada por una vocación popular de la que había carecido el cine histórico tradicional²⁰, una auténtica fuga del crudo realismo que impregnó el cine italiano de la inmediata posguerra (el llamado *film-fumetto*), así como un refugio *nella favola, o in una Storia talmente lontana dove, come nella favola, fosse possibile una libertà fantástica assoluta*²¹. Los años del péplum fueron los de personajes como Hércules o Maciste; pero también del *cine de romanos* en sentido estricto y de las producciones ambientadas en la antigua Grecia²², estas últimas con una evidente predilección hacia los argumentos mitológicos, que, además de posibilitar una auténtica recuperación del *diritto alla fantasia*, proporcionaban una dimensión mítica al conflicto entre el bien y el mal²³.

¹⁹ Aunque el renacer del cine italiano ambientado en la antigüedad se manifestaba ya a principios de los cincuenta con producciones todavía muy vinculadas a la tradición, con títulos como *Spartaco* (1953) y *Theodora, l'empetrice di Bisanzio* (1954), ambas de Riccardo Freda, o *Attila: hombre o demonio* (*Attila*, Ricardo Francisci, 1954) (Leprohon, 1971, 230), la época dorada del péplum italiano se puede considerar iniciada en 1957 con el gran éxito de taquilla de *Hércules* (*Le fatiche di Ercole*), de Pietro Francisci, prolífico director que llegó a rodar 170 películas de este género (Pintus, *op. cit.*, 60; de España, *op. cit.*, 103). El péplum alcanzó su cénit en 1964, cuando se contabilizaban 315 títulos (A. Núñez Marqués, *Western a la europea... Un plato que se sirve frío*, Madrid 2006, 41 s.), asisténdose partir del año siguiente a su rápida sustitución por lo que se conocerá como *western all'italiana* o *spaghetti western* (Pintus, *op. cit.*, 60; de España, *op. cit.*, 25). Sobre las diferencias entre este péplum de mediados del s. XX y las producciones italianas ambientadas en la antigüedad de principios de siglo, *vid.* Brunetta, *op. cit.*, 2010, 142. El cine italiano "antiguo" también tuvo cierta notoriedad en época fascista (Leprohon, *op. cit.*, 231).

²⁰ De España, *op. cit.*, 22 y 103.

²¹ L. Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Venecia 1986, 108.

²² Se ha explicado la indiferencia del péplum italiano hacia la temática bíblica por lo sensible de esta cuestión en un país como Italia o por cierto temor a invadir el territorio de los herederos de Cecil B. de Mille (Leprohon, *op. cit.*, 231).

²³ Micciché, *loc. cit.* Sobre la importancia de este mismo conflicto en el cine histórico norteamericano de todos los tiempos, pero en especial en el que se vio influido de una manera u otra por la Guerra Fría, el macartismo y las listas negras, *vid.* F. Nigra, *Historias de cine. Hollywood y Estados Unidos*, Universitat de Valencia, 2013 23 s.; J. V. Pelaz López, "Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la guerra fría (1945-1954)", *HAOL* 15, 2008, 125-136, 131; últimamente, J. Smith, *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist*, University of California Press 2014, con abundante bibliografía.

La antigüedad egipcia también fue tratada por los cineastas italianos de esta época. En realidad ya lo había sido en los primeros años del siglo XX, destacando las producciones dirigidas por Enrico Guazzoni: *La esposa del Nilo* (*La sposa del Nilo*, 1911), *Ramses, re d'Egitto* (1912) o *Marcantonio e Cleopatra*, estrenada en 1913²⁴. A partir de la década de los cincuenta aparecen numerosas producciones ambientadas en el Egipto antiguo que permiten comprobar que el personaje de Cleopatra proyectaba también su alargada sombra sobre la industria cinematográfica transalpina: *Las noches de Cleopatra* (*Due notti con Cleopatra*, M. Mattoli, 1953), *Las legiones de Cleopatra* (*Le legioni di Cleopatra*, V. Cottafavi, 1959), *La mujer del faraón* (*La donna dei faraoni*, V. Tourjansky, 1960), *Maciste: El gigante del Valle de los Reyes* (*Maciste nella Valle dei re*, C. Campogalliani, 1960), *Una reina para el César* (*Una regina per Cesare*, P. Pierotti, V. Tourjansky, 1962), *La batalla de Roma* (*Il figlio di Cleopatra*, F. Baldi, 1964) o *El león de Tebas* (*Il leone di Tebe*, G. Ferroni, 1964). Por lo que se refiere a nuestra propia película y a su director, este ya había tenido su primer contacto con el ambiente nilótico al dirigir *El sepulcro de los reyes* (*Il sepolcro dei re*, 1960)²⁵. Tras el estreno de *Nefertite, reina del Nilo* volverá sobre Egipto con *Totò contra Maciste* (*Totò contro Maciste*, 1962) y, un año más tarde, con *Totò e Cleopatra*²⁶.

Cualquier espectador con un mínimo de conocimiento del período amarniense, etapa en la que se ambienta nuestra película, coincidirá en que esta última cumple con esa casi absoluta desconexión con la ciencia histórica que, como ya se ha comentado, es uno de los rasgos característicos del péplum italiano. Pero más allá de anacronismos, errores o auténticos desafueros que se pueden señalar en la película desde un punto de vista meramente superficial, el cine histórico, cualquier cine histórico, ha de ser contemplado y analizado desde la perspectiva de la ficción artística, una perspectiva que anula la validez de cualquier criterio de análisis propio de las obras de investigación histórica que, lógicamente, han de moverse dentro de otros parámetros de científicismo²⁷. Si se aplica este principio, la película basada

²⁴ Solomon, *op. cit.*, 260; F. Gracia Alonso, “Arqueología, cine y fascismo”, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (coords.), *La historia antigua a través del cine*, Barcelona 2013, 77-107, 86.

²⁵ Película que fue comercializada en los países de habla inglesa con el título de *Cleopatra's Daughter* (de España, *op. cit.*, 83).

²⁶ Solomon, *op. cit.*, 259 s.; Hughes, *op. cit.*, 68 s.

²⁷ A. L. Hueso Montón, “Planteamientos historiográficos en el cine histórico”, *Film-Historia*, vol. I, nº 1, 1991, 13-24, 24; R. A. Rosenstone, “The Historical Film: Looking

en un hecho, época o personaje del pasado puede entenderse como un ejercicio de diálogo con la tradición y, consecuentemente, de exégesis histórica. Mal haríamos, desde luego, si como historiadores nos contentáramos únicamente con someter estas producciones a un implacable juicio anticuarista²⁸ y desdeñásemos todo lo que este tipo de películas significa desde el punto de vista de la recepción, percepción y articulación de una época concreta en el imaginario colectivo de una sociedad. El cine no es más que un medio visual sujeto a las convenciones del drama y de la ficción, pero no por ello debe menospreciarse su potencialidad como instrumento de reflexión, y por lo que respecta al cine histórico, de reflexión sobre nuestra manera de entender el pasado²⁹.

Y es desde este punto de vista donde cobra sentido el análisis histórico de una película como la que nos ocupa en estas líneas, un análisis que, creemos, puede ayudar a comprender las razones que explican todo aquello que a priori puede pasar como un mero producto de la imaginación de los guionistas, un capricho artístico del director o una exigencia de los productores. Nos permitirá detectar y considerar lo que podríamos llamar “interferencias” de personajes históricos de épocas muy distintas y distantes a la que sirve como marco temporal al film, al tiempo que nos mostrará la importancia de atender al momento en el que se gesta la película como un elemento absolutamente necesario para llevar a cabo ese ejercicio de exégesis al que nos referíamos anteriormente. Es de este modo como cobrarán especial relevancia ciertas ideas e imágenes de los personajes o época en cuestión ancladas en el imaginario colectivo y que en buena medida responden a estereotipos acuñados por la pintura historicista, la literatura u otras producciones cinematográficas, sin olvidar la influencia de ciertas coordenadas historiográficas vigentes en ese momento concreto y que van a estar presentes a poco que haya tenido lugar un mínimo trabajo de documentación histórica previo al rodaje. Tal y como lo expresó Robert A. Rosenstone, *any “historical” film, like any work of written, graphic, or oral history, enters a body of preexisting knowledge and*

at the Past in a Postliterate Age”, en Marcia Landy (ed), *The Historical Film: History and Memory in Media*, Londres 2001, 50-66, 52 y 60.

²⁸ J. A. Molina Gómez, “A través del espejo: preocupaciones contemporáneas por la paz mundial en el cine histórico sobre la Antigüedad”, en M^a J. Castillo *et al.* (coords.), *Imágenes. La Antigüedad en las artes escénicas y visuales*. Universidad de La Rioja, 2008, 189-198, 191).

²⁹ B. F. Le Beau, “Historiography Meets Historiophoty: The Perils and Promise of Rendering the Past on Film”. *American Studies* 38:1, 1997, 151-155, 152.

debate [...]. Like the book, the historical film cannot exist in a state of historical innocence³⁰.

Comenzaremos nuestro análisis centrándonos en el personaje que, como indica el título de la película, se erige en indiscutible protagonista de la misma, la reina Nefertiti. Para gran parte del público de 1961, la imagen de la soberana egipcia estaría condicionada por su caracterización en la novela *Sinuhé el egipcio* del finlandés Mika Waltari, aparecida en 1945³¹, y tal vez en mayor medida, por su correlato cinematográfico, la producción del mismo nombre dirigida por Michael Curtiz y de la que ya hemos hablado. Tanto en la novela como en la película, la reina aparece rodeada de una familia más o menos numerosa, lo cual, por otro lado, no hace sino reflejar una realidad histórica que tenemos atestiguada ampliamente a través de la peculiar iconografía del período amarniense. Hasta tal punto es así que no han sido poco los autores que han admitido la importancia que la familia real poseía en el ámbito de la representación pública del nuevo orden atoniano³².

Pero este no es el caso de la película que aquí nos ocupa, sino todo lo contrario. En la ficción del guion, el faraón (Amedeo Nazzari) muere sin que haya tenido hijo alguno con Nefertiti (Jeanne Crain), lo cual no puede extrañarnos si tenemos en cuenta que ni siquiera llega a consumar el matrimonio. La reina, por su parte, mantiene durante toda la película una tortuosa relación con el escultor Tumos³³ (Edmund Purdom), con el que, según puede deducirse de una escena en

³⁰ Rosenstone, *op. cit.*, 62. Sobre esta cuestión, *vid.* también Hueso, *op. cit.*, 1991.

³¹ La novela, cuyo título original en finés es *Sinuhe egyptiläinen*, vio su primera edición inglesa en 1949 (*The Egyptian*). La influencia directa en *Nefertite, regina del Nilo* se aprecia claramente en la escena del simulacro de sacrificio que supone la muerte simbólica de la muchacha llamada Tanith y el nacimiento de la reina, fielmente reproducida a partir del relato de Waltari (*Sinuhé el egipcio*, Barcelona, 92 s.). Sobre la influencia de la novela histórica en este tipo de producciones, *vid.* Hueso, *op. cit.*, 1991, 16 s.

³² C. Aldred, *Akhenaton. Faraón de Egipto*, Madrid 1989, 249; B. J. Kemp, *El antiguo Egipto: anatomía de una civilización*, Barcelona 1996, 336 s.; N. Reeves, *Akhenatón. Falso profeta de Egipto*, Madrid 2002, 194 s.; D. Laboury, *Akhenatón. El primer faraón mono-teísta de la historia*, Madrid 2012, 227.

³³ Este personaje no es sino el trasunto cinematográfico del escultor Thutmose o Thutmés, en cuyo taller fue encontrado el célebre busto custodiado desde 2009 en el Neues Museum de Berlín, por lo que se le atribuye normalmente su autoría (Reeves, *op. cit.*, 31). Resulta paradójico que lo que estaba llamado a convertirse en uno de los iconos más famosos del Egipto antiguo sufriera lo que se conoce como *selección negativa* al ser abandonado, junto con otros retratos de personajes relevantes del período amarniense, por su

la que ambos quedan a solas ante el famoso busto inacabado, pierde finalmente la virginidad. Sin embargo, la relación se complica sobremanera con el giro que adquieren los acontecimientos. Y, así, cuando tras la muerte del faraón y del sumo sacerdote Benakon todo parece indicar que los amantes pueden “normalizar” su relación, la reina renuncia a su amado ante la situación creada, que le obliga a tomar las riendas de Egipto.

No entraremos a valorar aquí la paradoja de que el guion hiciera acabar la película con un reinado en solitario de Nefertiti tras la muerte de su esposo, una circunstancia que sólo años después del estreno de la película consideraron algunos egiptólogos³⁴. Lo que nos interesa destacar en este momento es el paralelismo entre esta Nefertiti, una reina dispuesta a sacrificar su vida amorosa por su deber para con su país, y la figura de otra célebre soberana, Isabel I de Inglaterra (1558-1603).

Es bien sabido que la reina Tudor se presentó a su pueblo como un icono de la virginidad, pero, a pesar de ello, y al igual que nuestra Nefertiti cinematográfica, la reina Isabel no rehusó totalmente el trato afectivo con los hombres, llegando a plantearse en diversas ocasiones la posibilidad del matrimonio y de la maternidad³⁵. De hecho, y frente a una imagen especialmente recurrente en muchas

inutilidad en el nuevo contexto político que surge tras la muerte de Akhenaton (Arnold, *op. cit.*, 43-46). Sobre el escultor Thutmés, vid. A. Zivie, *La tombe de Thoutmes, directeur des peintres dans la Place de Maât*, Toulouse 2013.

³⁴ La muerte o caída en desgracia de Nefertiti en el año 14 del reinado de su marido fue defendida durante largo tiempo, pero ya a mediados de los setenta del pasado siglo se aventuró la hipótesis de que la reina pudiera haber sobrevivido a su marido (J. R. Harris, “Nefernefruaten”, *Göttinger Mizzellen* 4, 1973, 15-17; *id.*, “Nefernefruaten Regnans”, *Acta Orientalia* 36, 1974, 11-21; J. Samson, “Nefertiti’s Regality”, *The Journal of Egyptian Archaeology* 63, 1977, 88-97). Sobre esta posibilidad vid. D. B. Redford, *Akhenaten. The Heretic King*, Princeton University Press, 1987, 205 s.; E. L. Ertman, “Is there visual evidence for a “king” Nefertiti?”, *Amarna Letters* 2, 1992, 50-55; D. Arnold, *The Royal Women of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996, 88; Reeves, *op. cit.*, 229-237; *contra* Laboury, *op. cit.*, 406. Es necesario señalar que recientes descubrimientos epigráficos parecen apoyar la posibilidad de que la reina pudo haber llegado, al menos, hasta el último año de reinado de Akhenaton; vid. A. van der Perre, “Nefertiti’s last documented reference [for now]”, en F. Seyfried (ed.), *In the Light of Amarna. 100 Years of the Nefertiti Discovery*, Berlin 2012, 195-197.

³⁵ C. Levin, *The Heart and Stomach of a King: Elizabeth I and the politics of sex and power*, Philadelphia 2013, 39-42.

biografías de la soberana, existen muy pocas evidencias para sostener que ya al inicio de su reinado hiciera una declaración solemne de su deseo de permanecer soltera y de seguir una vida casta. El mito de su virginidad voluntaria arranca de una versión del discurso que la reina dirigió al parlamento en 1559, concretamente de la que aparece en la historia del reinado de Isabel que a principios del siglo XVII redactó William Cadmen³⁶. Se ha demostrado que la famosa sentencia que formuló entonces la soberana al considerarse casada con su reino había sido utilizada anteriormente como recurso retórico por otros monarcas que, incluso, estaban realmente casados³⁷.

De este modo, y a pesar de que Isabel expresara frecuentemente su preferencia por el celibato, se entiende mejor que durante la primera parte de su reinado admitiera que podría casarse para proveer al reino de un heredero³⁸, al tiempo que cobran sentido las especulaciones que circularon en su época sobre su sexualidad, noviazgos e, incluso, sobre el número de hijos ilegítimos que llegó a tener³⁹. Parece seguro que sus relaciones personales se enturbiaron en ocasiones por lo que se ha denominado *sexual jealousy*⁴⁰.

Rechazadas como especulaciones carentes de evidencias firmes las razones que explicaban su castidad por impedimentos físicos, enfermedades venéreas o, simplemente, por traumas psicológicos derivados, entre otras causas, de una infancia marcada por la muerte de su madre y sus sucesivas madrastras⁴¹, la historiografía moderna prefiere considerar razones de orden político para explicar la soltería de la monarca Tudor. Parece ser que, a diferencia de su hermana María, Isabel comprendió el valor que poseían los símbolos para el ejercicio del poder. En este sentido, la decisión de permanecer virgen le habría proporcionado la oportunidad de desarrollar una mística especial como mujer gobernante y obtener el respeto reservado para los reyes, presentándose como una mujer extraordinaria cuya pureza la convertía en objeto digno de devoción⁴².

³⁶ S. Doran, *Monarchy and Matrimony. The courtships of Elizabeth I*, London/New York 2003, 1.

³⁷ Levin, *op. cit.*, 41.

³⁸ Doran, *op. cit.*, 2 s.; Levin, *op. cit.*, 39-42.

³⁹ Levin, *op. cit.*, 70-79.

⁴⁰ J. Guy, *Tudor England*, Oxford University Press, 1990, 251.

⁴¹ Doran, *op. cit.*, 4-6.

⁴² La imagen de Isabel como reina virgen apareció en una época relativamente tardía de su reinado, hacia 1578. Previamente, para la caracterización de la reina se habían utilizado

Por otro lado, su virginidad habría posibilitado su identificación con personajes de la mitología clásica como Diana y, sobre todo, Astraea⁴³, la virgen a la que Virgilio aludía (*Buc.* IV, 6) cuando profetizaba el retorno de la edad de oro: *Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna*⁴⁴. Pero no acabó aquí este ejercicio de identificación con figuras relevantes, pues se llegó a la situación paradójica de utilizar el simbolismo y el prestigio del suprimido culto a María para alentar la devoción a una reina virgen que llevaría a su pueblo a romper con el papado⁴⁵, explotando incluso la proximidad de la fecha de su nacimiento con la festividad del nacimiento de la Virgen de cara a reforzar la afinidad simbólica con la madre de Cristo⁴⁶.

Isabel, que había rehusado a ser una mera mujer más, no iba a convertirse en una mera esposa más⁴⁷, una idea que se puede aplicar perfectamente a Nefertiti en la última escena de la película que estamos analizando, cuando la reina egipcia se convierte en algo más que una mera mujer y deviene un símbolo. Así lo sentenció la frase final de Tumos (“Tú eres Egipto”), a la que sigue el plano en el que aparece una no muy afortunada réplica de su famoso busto berlinés, reconocible por el gran público como uno de los iconos del antiguo Egipto desde su primera exposición al público a finales de 1923⁴⁸.

El paralelismo que puede establecerse entre las dos reinas en virtud de su renuncia al trato amoroso con los hombres parece claro. Incluso podríamos ir un poco más allá y resaltar la comentada asunción por parte de la reina inglesa de dos naturalezas distintas, una femenina y otra masculina⁴⁹ y relacionarla con la escena en la que Nefertiti, obligada por la muerte de su esposo, se presenta con el cayado *heka* y el flagelo *nejej*, en una pose propia de los monarcas, masculinos, de Egipto.

otros modelos femeninos célebres por su carácter de decididas gobernantes, como las bíblicas Débora y Judith (Doran, *op. cit.*, 10 s.).

⁴³ F. A. Yates, *Astraea. The imperial theme in the sixteenth century*, Harmandsworth, 1977, 59-87.

⁴⁴ El verso fue interpretado desde la óptica cristiana como una auténtica profecía mesiánica (ibídem, 33 s.)

⁴⁵ Levin, *op. cit.*, 70.

⁴⁶ Doran, *op. cit.*, 9.

⁴⁷ Ch. Haigh, *Elizabeth I. Profiles in Power*, London 1998, 16.

⁴⁸ Laboury, *op. cit.*, 43.

⁴⁹ Levin, *op. cit.*, 121-123.



Fig. 1. Nefertiti (Jeane Crain) con los atributos reales, el cayado y el flagelo.

Pero junto a todos estos puntos de relación entre la monarca inglesa y nuestra Nefertiti de ficción, cabe señalar una notable diferencia entre ambas: mientras que la primera permaneció soltera durante toda su vida, la reina egipcia se desposó con el que es, sin duda, el faraón más controvertido de la historia del antiguo Egipto, objeto de eternas disputas entre egiptólogos y centro de atención constante para escritores, artistas, estetas y pensadores de toda índole, por lo que ha acabado, según palabras de Dimitri Laboury, *formando parte de y siendo deformado por —en ocasiones hasta lo risible— las fantasías y necesidades de identidad de la época contemporánea con respecto al Egipto Antiguo*⁵⁰. En este sentido, además de las abundantes biografías, científicas o novelescas, de este singular personaje, hay que tener en cuenta las también numerosas aproximaciones llevadas a cabo desde el punto de vista de la religión, el arte en sentido amplio, la reflexión política o el psicoanálisis⁵¹. Y lo que resulta más interesante es comprobar que las diversas visiones o interpretaciones del monarca y su obra han estado condicionadas, más que por la opinión de los distintos historiadores o escuelas históricas, por

⁵⁰ Laboury, *op. cit.*, 14.

⁵¹ Para estas cuestiones es imprescindible la obra de Dominic Montserrat, *Akhenaten. History, fantasy and ancient Egypt*, London/New York 2000. Para este autor, la vida de Akhenaton, una vez que ha llegado a ser de conocimiento casi universal, se erige en una de estas historias potencialmente tan ricas que han acabado convirtiéndose en mito (ibídem, 12).

los valores, actitudes y criterios morales de las épocas en las que han ido apareciendo. Lo expresó con meridiana claridad Juliette Bentley: *It is an interesting exercise to consider these changing opinions and see whether they really illuminate Akhenaten or merely reflect the outlook of the period in which they were first expressed*⁵².

Pero si existe un aspecto en los que mejor se reflejan esas *changing opinions* sobre el monarca es, sin duda, el referido a su sexualidad, ámbito este en el que se evidencia de forma especialmente nítida cómo ha ido evolucionando la consideración de la figura de Amenhotep IV/Akhenaton desde su redescubrimiento para la egiptología moderna y el público en general, al tiempo que demuestra de forma más que evidente esa proyección de los valores sociales contemporáneos sobre los personajes históricos a la que nos referíamos anteriormente.

Hoy en día resulta un tanto chocante que al poco de producirse su reaparición historiográfica, Akhenaton fuera presentado como un paradigma de los valores victorianos de la vida familiar, rectitud moral y acusados principios religiosos, una imagen desarrollada por Arthur Weigall en su célebre e influyente obra *The Life and Time of Akhnaton*, publicada en 1910. De hecho, hasta la aparición para la ciencia de la reina Kiya y la publicación del archivo amarniense, que, entre otros muchos aspectos, revelaba el matrimonio del faraón con princesas mitanias y babilonias, Nefertiti se erigía como la única esposa del monarca, aquella que siempre había estado a su lado. Incluso años antes de que apareciera la obra de Weigall, Flinders Petrie había dicho ya del rey que su vida no hacía sino proclamar abiertamente los domésticos placeres de la monogamia⁵³.

Pero a partir de los años veinte, Akhenaton pasó de ser considerado un hombre de familia a convertirse en un símbolo homoerótico⁵⁴. Esta nueva interpretación⁵⁵ se desarrolla sobre todo a partir de 1925, año en el que Henri Chevrier descubre de forma casual una serie de esculturas en Karnak que parecían mostrar a un faraón

⁵² J. Bentley, "Akhenaten in the Eye of the Beholder. Do changing Interpretations of the heretic King reflect contemporary Values of his Assessors?" *Amarna Letters* 2, 1992, 6-8, 7.

⁵³ Bentley, *loc. cit.*; Montserrat, *op. cit.*, 3 y 168. Sobre la admiración sin fisuras de Petrie hacia la figura de Akhenaton, *vid. Aldred, op. cit.*, 115-118.

⁵⁴ Montserrat, *op. cit.*, 170.

⁵⁵ A. Mariette y G. Maspero ya habían considerado al rey como un eunuco, pero tampoco faltaron los que lo presentaban como una mujer, caso de K. R. Lepsius y E. Lefébure (E. Hornung, *Akhenaten and the Religion of Light*, Ithaca, New York 1999, 18; véase también Aldred, *op. cit.*, 237; Reeves, *op. cit.*, 221 s.).

desprovisto de genitales y, en general, de cualquier característica masculina. Las sospechas parecieron confirmarse en 1928, cuando el egiptólogo británico Percy E. Newberry publicó sus conclusiones sobre la pequeña estela ofrecida por el soldado Pase en la que aparecen dos figuras regias en actitud ciertamente cariñosa. La ausencia de nombre en los siete cartuchos que acompañan la escena dieron pie a Newberry para considerar que los personajes representados no eran sino Akhenaton y su corregente Smenkhare, de quien por aquel entonces no se dudaba que fuera un hombre; la relación entre ambos era, según el egiptólogo, comparable a la que mantuvieron siglos más tarde el emperador Adriano y el joven Antinoo⁵⁶.

La idea de la homosexualidad de Akhenaton sólo perdió fuerza a principio de los setenta del siglo pasado, con la aparición del artículo de John R. Harris en el que se defendía la idea de que el número de cartuchos que aparecen en la estela de Pase no permitía seguir considerando la presencia de dos reyes en el documento: los cuatro que flanquean el disco solar estaban destinados a albergar el nombre de este último, mientras que los tres restantes no podían identificar más que a un rey y a su esposa, esto es, a Akhenaton y Nefertiti⁵⁷. El propio Harris sugirió en 1977 que las esculturas asexuadas descubiertas en Karnak y a las que nos hemos referido anteriormente representaban, en realidad, a la reina Nefertiti⁵⁸. Pero para cuando Harris publica sus conclusiones, la imagen de un Akhenaton amanerado o abiertamente homosexual había cobrado fuerza más allá incluso del pequeño mundo de la egiptología. Así lo evidencian la caracterización del rey que presentó Thomas Mann en su tetralogía ya mencionada⁵⁹ o los pequeños retratos pintados en marfil a finales de los veinte por Winifred Brunton en los que Akhenaton, también Smenkhare, aparece con rasgos de una evidente femineidad. Años más tarde, David Stacton presenta al rey con una notoria obsesión por el cuerpo de

⁵⁶ P. E. Newberry, "Akhenaten's Eldest Son-in-Law Ankhkheperura", *Journal of Egyptian Archaeology* 14, 1928, 3-9.

⁵⁷ J. R. Harris, "Nefertiti Rediviva", *Acta Orientalia* 35, 1973, 5-13. Véase también Reeves, *op. cit.*, 222-225; Laboury, *op. cit.*, 415.

⁵⁸ Para esta y otras interpretaciones de las estatuas, véase L. Manniche, *The Akhenaten Colossi of Karnak*, Cairo, New York, 2010, 85-115. La autora concluye que *we will continue to live with the fact that there is no final answer to our questions about the meaning of the colossi* (ibídem, 115).

⁵⁹ Sobre la propia homosexualidad encubierta de Mann, entre otros, J. Reed, *Thomas Mann: The Uses of Tradition*, Oxford University Press, 2002, 426-432; F. Tamagne, *A History of Homosexuality in Europe*, vol. I-II, Paris 2006, 171 s.

Horemheb en su novela *On a Balcony: A Story of Akhnaton and Nefertiti*, publicada en 1958⁶⁰.

Estos pocos ejemplos pueden servir para mostrar lo extendido a principios de los sesenta de la imagen de Akhenaton como un rey con tendencias homoeróticas y con mala salud, una idea esta última muy del gusto de no pocos egiptólogos, al menos desde que A. Weigall lo describiera como epiléptico⁶¹. Pero lo que más nos interesa ahora es destacar el desinterés sexual que muestra nuestro Akhenaton cinematográfico por su atractiva esposa⁶², porque ese mismo desinterés habría

⁶⁰ Montserrat, *op. cit.*, 165-170. Sobre la vigencia durante las últimas décadas del estereotipo homosexual de Akhenaton en diversos campos artísticos, *vid.* en la misma obra, págs. 170-182. Esta imagen tampoco desapareció totalmente en el ámbito estricto de la egiptología, como prueban las palabras de Donald B. Redford: *Smenkhkare, to judge by his titulary, enjoyed Akhenaten's special favor if not homoerotic attention* (*op. cit.*, 193); o, en otro lugar: *Is this effete monarch, who could never hunt or do battle, a true descendant of the authors of Egypt's empire? The court over which he presides is nothing but an aggregations of voluptuaries* (ibidem, 234 s.). Hace poco más de veinte años, Andrés Castillejo Osuna publicó una obra con un título tan elocuente como el de *Akhenaton, el reformador homosexual* (Valencia, 1995).

⁶¹ *Akhnaton's ill-health, of course, must have caused both his friends and himself much anxiety; but even this had its compensations, for those who suffer from epilepsy are by the gods beloved, and Akhnaton, no doubt, believed the hallucinations due to his disease to be god-given visions* (*The Life and Time of Akhnaton, Pharaoh of Egypt*, London, 1922, 91). Resulta también interesante constatar el retrato de la naturaleza enfermiza del faraón que realizara Thomas Mann en su novela ya citada: *Sus fuerzas parecían muy frágiles [...]. A menudo estaba pálido y verdoso [...] y le atormentaban las jaquecas. Por instantes no podía mantener los ojos abiertos y se crispaba vomitando [...]. Nunca se sabía si su majestad se iba a ver cogido de improviso por un ataque, en pleno ejercicio de sus funciones* (*José y sus hermanos 4. José el proveedor*, Barcelona 1977, 881); en otro lugar se detalla que *sus dolores de cabeza provenían menos del cansancio y el hastío que de una vaga pero inquietante comprensión del antagonismo entre la devoción a su cara teología de Atón y los deberes de un rey del país de Egipto. En otros términos, derivaban de casos de conciencia y de conflictos* (ibidem, 884). Detalles como este y el ya comentado del nombre de Benakón parecen confirmar que esta cuarta parte de la tetralogía de Mann fue también una de las referencias utilizadas para la caracterización de los personajes de nuestra película.

⁶² Waltari incluyó en su novela la imagen de una promiscua Nefertiti, de la que decía que *no conocía ya el límite en su libertinaje y se divertía con todo el mundo*, resultando el escultor Tutmés una presa más de la lujuria regia (*op. cit.*, 560). Treinta años después de la

permitido a cualquier espectador de 1961 con un mínimo de información sobre el Akhenaton histórico interpretar la adaptación de los guionistas como una alusión a la ampliamente divulgada homosexualidad del faraón.

Durante las dos décadas que siguieron al final de la Segunda Guerra Mundial, el cine italiano se mantuvo fiel al principio, exacerbado durante la época fascista, que consideraba la homosexualidad como una auténtica amenaza para la estereotipada imagen del viril hombre itálico. Esto explica que, con la casi única excepción del personaje de *Lo Spagnolo* (interpretado por Elio Marcuzzo) en *Ossessione* de Luchino Visconti (1943)⁶³, las alusiones al homoerotismo fueran prácticamente desconocidas para el cine italiano de los años treinta y primera mitad de los cuarenta⁶⁴. Habrá que esperar al final de la guerra para que la homosexualidad empezara a ser considerada por directores y guionistas, pero solo para ser ridiculizada o para cargarse de connotaciones negativas, tal y como puede comprobarse en

primera edición de *Sinuhé el egipcio*, Philipp Vandenberg lanzó la imagen de un Tutmés enamorado por la belleza de una reina a la que pudo contemplar desnuda, aunque reconocía la falta de prueba alguna que avalara esta idea; no tuvo tampoco ningún reparo en aventurar que el ojo vacío del célebre busto bien pudiera tratarse de una venganza del escultor ante el desprecio de su real modelo (*Nefertiti*, Barcelona, 1979, 244 s.). Estas conjeturas, totalmente ajenas a los avances de la investigación egiptológica, pero dotadas de un innegable atractivo para cierto público, no han llegado a desaparecer totalmente: en 2005, Fernando Estrada reeditó la ocurrencia de Vandenberg, estableciendo un paralelismo entre la apócrifa relación entre la reina y su escultor con la que se ha supuesto que mantuvo Hatshepsut con su arquitecto Senenmut. Argumentó también el desinterés del faraón, absorto en su misticismo o impedido por cuestiones de salud, lo que abocaría a Nefertiti a no resignarse *a ver cómo su bello cuerpo se marchitaba en un marco tan fastuoso, pero aburrido como ninguno* (“Nefertiti. Enigmas de una reina egipcia”, *Historia National Geographic* 16, 2005, 34-45, 40-42).

⁶³ La cronología de esta película no ha de inducir al error de considerarla como una producción más de la industria cinematográfica fascista. Vetada por la censura del régimen, sólo se autorizó su proyección por la mediación del hijo del *Duce*. La película ha sido considerada como la primera obra del neorealismo italiano (Leprohon, *op. cit.*, 115-121; Rondolino, *op. cit.*, 400).

⁶⁴ G. Reverdito, “(Mis)representation of sexual diversity in Italian Cinema”, en *Cosmopolitanism and Diversity. Concepts, Practices and Policies in Education Abroad* (A. Gristwood y M. Woolf, eds.), *CAPA International Education, Occasional Publication 2*, 2013, 101-110, 101.

Roma, ciudad abierta (*Roma città aperta*, 1945) o *Alemania, año cero* (*Germania anno Zero*, 1948), ambas de Roberto Rossellini⁶⁵.

Los sesenta trajeron consigo una revisión de lo que podía y no podía aparecer en la pantalla, o por decirlo con palabras de Ángel Quintana, de lo decible filmico. Se empiezan entonces a cuestionar ciertos valores sociales firmemente anclados en la sociedad italiana, entre ellos la virilidad, el sentido del honor y la hipócrita moralidad sexual de la Iglesia, de los que ofreció un crudo retrato Mauro Bolognini en *El bello Antonio* (*Il bell' Antonio*, 1960)⁶⁶.

No deja de resultar paradójico que una primera y muy tímida apertura hacia la cuestión de la homosexualidad viniera de la mano del péplum. En algunas de estas producciones aparecían ciertas claves que permitían al espectador considerar desde este punto de vista a algunos personajes masculinos, como el Filípides interpretado por Steve Reeves en *La batalla de Maratón* (*La battaglia di Maratona*, Jacques Tourneur, Mario Bava, 1959), pero también femeninos: *Hércules y la reina de Lidia* (*Ercole e la regina di Lidia*, Pietro Francisci, 1958), *Safo, la reina guerrera* (*Saffo la Veneri di Lesbo*, Pietro Francisci, 1960) o *Mujeres violentas* (*La regina delle Amazzoni*, Vittorio Sala, 1960)⁶⁷. Estos vacilantes inicios tendrían su continuidad con títulos como *La isla de Arturo* (*L'isola di Arturo*, Damiano Damiani, 1962) y, un año más tarde, *Il Mare*, de Giuseppe Patroni Griffi⁶⁸. Pero de lo mucho que todavía quedaba por recorrer en este sentido da fe la película documental de P. P. Pasolini *Encuesta sobre el amor* (*Comizi d'amore*, 1965), un retrato de la Italia del momento condensado en las numerosas entrevistas que se realizaron para la cinta a lo largo y ancho de todo el país. La obra refleja clara-

⁶⁵ D. A. Gerstner (ed.), *Routledge international Encyclopedia of Queer Culture*, Nueva York, 2011, 316.

⁶⁶ A. Quintana, *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, 1997, 225 s.

⁶⁷ G. Reverdito, "(Mis)representation of sexual diversity in Italian Cinema. Use of contemporary Italian films to analyze the misrepresentation of sexual issues in Italian society in a Contemporary Italian Cinema module", s/a, 2. (<https://www.academia.edu/8343895/Mis_representation_of_sexual_diversity_in_Italian_Cinema_Use_of_contemporary_Italian_films_to_analyze_the_misrepresentation_of_sexual_issues_in_Italian_society_in_a_Contemporary_Italian_Cinema_module> [Acceso: 20/03/2015]). La idea no es compartida por todos los estudiosos del cine italiano. Gian Piero Brunetta decía sobre el péplum que *non sembrano esserci neppure pulsioni omoerotiche nella quasi totalità di questi film* (*op. cit.*, 2007, 388).

⁶⁸ Gerstner (ed.), *op. cit.*, 316.

mente una sociedad todavía anclada en arcaicos principios de la moralidad sexual y para la que la relación homoerótica era claramente antinatural⁶⁹.

No será hasta el final de la década de los sesenta cuando aparezcan títulos tan emblemáticos como *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, Luchino Visconti) o el *Satiricón* (Fellini *Satyricon*, F. Fellini), ambas estrenadas en 1969. Un año después se estrena *Madame Royale* (*Splendori e Miserie di Madame Royale*), escrita, dirigida e interpretada por Vittorio Caprioli y convertida rápidamente en un icono para la comunidad gay italiana por ofrecer ya una imagen que superaba la mera caricatura del homosexual y la homosexualidad. De todos modos, la película tuvo que superar diversas trabas judiciales antes de llegar a las pantallas, eso sí, con numerosos cortes y sustituciones de escenas⁷⁰. Hay que tener en cuenta que la homosexualidad abiertamente tratada era uno de los aspectos más duramente perseguidos por un sistema de censura reglado por una ley aprobada en 1949 y que se mantuvo vigente hasta 1962, cuando entró en vigor una nueva normativa que, aunque supuso algún cambio respecto a la situación legal anterior, confirmaba el mantenimiento de un sistema preventivo de revisión tanto de películas como de espectáculos teatrales.

Podemos concluir, por tanto, que para la época en la que se estrena *Nefertite, Regina del Nilo*, la homosexualidad constituía un tema espinoso que obligaba a los guionistas a ingeniárselas para eludir la férrea vigilancia de los censores. Esta necesidad se percibe en nuestra película, cuyo desarrollo argumental podía hacerla sospechosa de presentar de manera encubierta un personaje homosexual encarnado en un faraón que no consuma su matrimonio; un faraón evidentemente ficticio, pero que, conviene recordar, se inspiraba en una figura histórica sobre la que estaba bastante extendida y asumida la idea de su tendencia homoerótica.

Desde nuestro punto de vista, estas sospechas deberían quedar anuladas por la inclusión de una breve escena que tiene lugar en el campamento del ejército egipcio, en campaña contra unos “caldeos” de difícil contorno histórico⁷¹, concre-

⁶⁹ Reverdito, *op. cit.*, s/a, 1 s.

⁷⁰ Reverdito, *op. cit.*, 2013, 102.

⁷¹ Estos caldeos corresponden al *enemigo exterior de nacionalidad mal definida*, uno de los estereotipos del cine ambientado en el antiguo Egipto (de España, *op. cit.*, 72). Pero el hecho de que entre sus filas aparezca la figura de Seper (Carlo D'Angelo), una especie de apóstol atoniano que transmitirá a Akhenaton una fe monoteísta cuyas afinidades con el cristianismo son más que evidentes, tampoco es una ocurrencia que haya que atribuir enteramente a los guionistas. Estos no hicieron más que adaptar una idea ya expresada por S.

tamente cuando el rey hace entrar a Tumos a su tienda y ordena salir a una joven que allí aguardaba para poder quedarse a solas con su amigo el escultor.



Fig. 2. Amenhotep (Amedeo Nazzari) despidiéndose a la muchacha de su tienda.

Se trata de una escena que a primera vista puede parecer intrascendente para el desarrollo argumental, pero cobra todo su significado si entendemos que la joven sentada con aire despreocupado en la tienda real tenía como finalidad resolver cualquier duda sobre la atracción del rey por el sexo opuesto, dejando libre el camino para que otro tipo de especulaciones (enfermedad mental, misticismo) pudiera explicar el desinterés del monarca egipcio por su esposa. En este punto es importante destacar que la reina Nefertiti cobraba vida en la pantalla a través de Jeane Crain, actriz cuyo atractivo estaba en perfecta sintonía con la principal imagen que el gran público tenía, y sigue teniendo, de la Nefertiti histórica, convertida desde su primera aparición en público en 1923 en un icono atemporal de belleza y elegancia del que inmediatamente se apropió el mundo occidental de la moda⁷².

Freud en la que fue su última publicación en vida, *Der Mann Moses und die Monotheistische Religion* (1939). En esta postrera obra, el padre del psicoanálisis, siguiendo en cierta manera a Weigall, escribió párrafos como el que sigue: *era natural que Egipto se tornara más accesible a las influencias extranjeras, al dilatarse los límites del imperio; algunas de las consortes reales eran princesas asiáticas, y posiblemente aun llegaran desde Siria influencias directas del monoteísmo*” (*Moisés y la religión monoteísta y otros escritos sobre judaísmo y antisemitismo*, Madrid 1986, 28).

⁷² Laboury, *op. cit.*, 43.

Hace ya algunos años, Robert A. Rosenstone afirmaba que nuestro sentido del pasado estaba conformado y limitado por el medio con el que nos acercáramos al él, letra impresa, pintura, oralidad o cinematografía. En el caso concreto del cine, se preguntaba si podría aprenderse algo que mereciera la pena sobre el pasado a partir de los convencionalismos y limitaciones que pesaban sobre la mayor parte de películas históricas⁷³. Evidentemente, si consideramos *Nefertite, regina del Nilo* como un mero instrumento de aproximación histórica a la época amarniense, la respuesta no puede ser más que negativa. Pero, tal y como defendimos al inicio de nuestro trabajo, el cine histórico no puede analizarse únicamente desde este punto de vista; se ha de considerar, sin ningún tipo de tapujo ni prejuicio historicista, como uno de los medios que muestran la manera con la que individuos y sociedades comprenden su pasado y su propio tiempo⁷⁴.

Desde esta perspectiva, podemos considerar nuestra película como un reflejo de la imagen predominante que se proyectaba tanto desde la historiografía como desde otros medios artísticos contemporáneos de la figura de Amenhotep IV/Akhenaton, una imagen marcada por su carácter enfermizo y por la sospecha de sus inclinaciones homoeróticas. Como ya se ha dicho, el cine histórico, por muy alto que sea el grado de fantasía que se le pueda atribuir, no es históricamente inocente; bebe continuamente del inagotable caudal de la historia en términos generales y, *a fortiori*, no puede abstraerse completamente de lo que se sepa o se intuya de un período, personaje o acontecimiento concreto a través de otras fuentes⁷⁵. Por otro lado, y ya para concluir, *Nefertite, regina del Nilo* nos alecciona sobre la manera con la que el lenguaje específico del cine permitía eludir realidades que podían resultar un tanto incómodas para el público en general e inaceptables para los por entonces todavía poderosos aparatos de censura, haciendo buenas las palabras de Marc Ferro cuando afirmaba que una película no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza⁷⁶.

Recibido: 28/7/2016

Aceptado: 30/7/2016

⁷³ Rosenstone, *op. cit.*, 59.

⁷⁴ P. Sorlyn, "How to Look at an 'Historical' Film", en Marcia Landy (ed.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, Londres 2001, 25-49, 25.

⁷⁵ Rosenstone, *op. cit.*, 62.

⁷⁶ M. Ferro, *Cine e historia*, Barcelona 1980, 27.

La época amarniense en el cine: reflexiones en torno a *Nefertite, regina del Nilo* (F. Cerchio, 1961)

RESUMEN: Las películas de tema histórico per pueden ser analizadas desde el punto de vista de la imagen que una sociedad posee sobre un período o personaje concreto, y resulta muy revelador poder determinar los factores que han influido en esa imagen. Desde esa perspectiva, este artículo realiza un análisis de la película *Nefertiti, regina del Nilo* (F. Cerchio, 1961), centrándose en la imagen proyectada tanto de la reina egipcia como del faraón Amenhotep IV, especialmente en lo referido a su supuesta homosexualidad.

PALABRAS CLAVE: Nefertiti, Amenhotep IV / Akhenaton, *Nefertite, regina del Nilo*, Fernando Cerchio, péplum, cine italiano, cine e historia, Egipto antiguo y cine, homosexualidad en el cine italiano.

The Amarna Period in Cinema. Reflexions about *Nefertite, regina del Nilo* (F. Cerchio, 1961)

ABSTRACT: The historical films can be analyzed from the point of view of the image that a society has on a period or concrete personage, and turn out quite revealing to determine the factors that have influenced this image. From this perspective, this paper realizes an analysis of the movie *Nefertiti, regina del Nilo* (F. Cerchio, 1961), focussing on the images projected of the Egyptian queen and the pharaoh Amenhotep IV, specially in relation to his supposed homosexuality.

KEYWORDS: Nefertiti, Amenhotep IV / Akhenaten, *Nefertite, regina del Nilo*, Fernando Cerchio, peplum, Italian cinema, cinema and history, Ancient Egypt and cinema, homosexuality in Italian cinema.