La circulación y atribución de representaciones sobre la historia faraónica en el cine del siglo XX: una discusión acerca de las intencionalidades del género péplum en las películas «*Sihuné, el egipcio*» (1954) y «*Faraón*» (1966)
Héctor Horacio Gerván
Anuario N°45 / ISSN 1853–8835 / 2026
https://anuariodehistoria.unr.edu.ar/index.php/Anuario/index

anuario.
escuela de historia

La circulación y atribución de representaciones sobre la historia faraónica en el cine del siglo XX: una discusión acerca de las intencionalidades del género *péplum* en las películas «*Sihuné, el egipcio*» (1954) y «*Faraón*» (1966)

The circulation and attribution of representations of pharaonic history in 20th-century cinema: a discussion about the intentions of the *peplum* genre in the films «*The Egyptian*» (1954) and «*Pharaoh*» (1966)

HÉCTOR HORACIO GERVÁN
Centro de Investigaciones «María Saleme de Burnichon»
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
hector.gervan@mi.unc.edu.ar

RESUMEN

El artículo se propone reflexionar y discutir determinados lugares argumentales comunes en torno a la representación del antiguo Egipto en producciones cinematográficas *péplum* del siglo XX que supieron alzarse como grandes fenómenos culturales. Así, sostenemos que la circulación social de la cultura y la historia faraónicas supieron verse, en gran medida, condicionadas por esos filmes. La representación cinematográfica egipcia, en tanto fenómeno de la Historiofotía whiteana, ha sabido apelar, con mayor o menor énfasis, a estereotipos de lo «Oriental» para expresar y transmitir una determinada concepción de lo egipcio: el despotismo faraónico, la fastuosidad dorada, los conocimientos esotéricos y arcanos, los misterios de las momias, entre otros. Tales, según se busca argumentar a modo de objetivo primordial, obedecen más bien a las preconcepciones actuales del país de los faraones, antes que a aquello que podemos rastrear en las fuentes históricas. Esta cuestión se argumentará, empleando una propuesta metodológica basada en los aportes de Hayden White, en los

Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento–NoComercial–CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. http://creativecommons.org/licenses/by–nc–sa/4.0/
(cc) BY-NC-SA

dos filmes que constituyen nuestros casos de estudio: «*Sinuhé, el egipcio*» (1954) y «*Faraón*» (1966).

Palabras clave: historiofotía, cine péplum, representación cinematográfica egipcia, recepción del pasado egipcio.

ABSTRACT

This article aims to reflect and discuss certain common threads surrounding the representation of ancient Egypt in 20th-century *peplum* film productions that emerged as major cultural phenomena. Thus, we argue that these films largely conditioned the social circulation of pharaonic culture and history. Egyptian cinematic representation, as a phenomenon of Whitean Historiophoty, has appealed, with greater or lesser emphasis, to stereotypes of the «Oriental» to express and convey a specific conception of the Egyptian: pharaonic despotism, golden splendor, esoteric and arcane knowledge, the mysteries of mummies, among others. These, as we seek to argue as a primary objective, respond more to current preconceptions of the land of the pharaohs than to what we can trace in historical sources. This question will be argued, using a methodological proposal based on the contributions of Hayden White, in the two films that constitute our case studies: «*The Egyptian*» (1954) and «*Pharaoh*» (1966).

Keywords: historiophoty, *peplum* cinema, Egyptian cinematographic representation, reception of the Egyptian past.

Introducción

El cine, en cuanto medio audiovisual capaz de atraer a gran escala la atención y la imaginación de las personas, ha sabido posicionarse como un recurso indispensable en la sociedad actual para transmitir historias –en un sentido amplio– a través de una experiencia significativa de entretenimiento, aun cuando a éste subyace una insoslayable transmisión de sendos mensajes intencionales. Dicho de otra manera, podría argüirse sin atisbo de dudas que el séptimo arte, junto a la música, es, en la actualidad, una de las más notables formas de actividad artística que posee gran llegada en el amplio público; tal es, precisamente, la caracterización que supo esgrimir Román Gubern (1998). Para

este autor, la clave está en que el cine "es, como la fotografía y el fonógrafo, un procedimiento técnico que permite al hombre asir un aspecto del mundo: el dinamismo de la realidad sensible" (Gubern, 1998: 7). Tal dinamismo, creativamente canalizado, hace posible la indagación de mundos reales y/o imaginarios y posibilidades alternas de ser y estar en el mundo, enriqueciendo de este modo la experiencia humana comunicativa y expresiva.

Más aún, como sostiene María Idoya Zorroza (2007), el cine ha supuesto desde sus orígenes un medio de la denominada «cultura del ocio», lo cual implica que es una instancia de entretenimiento y, sobre todo, de evasión de la realidad fáctica del espectador. Pero, en este proceso, quien se adentra en la historia de los filmes y se deja atrapar por lo que la pantalla le muestra, puede verse interpelado hasta tal punto que ya no «ve» la historia, sino que la «vive», implicando el aspecto sensitivo y emocional de su ser. Por ello, no podemos más que afirmar que el lenguaje audiovisual cinematográfico es polisémico: apela a los sentidos y las emociones; narra, representa, comunica, recrea patrones de comportamiento –reales o estereotipados–; y, todavía más, transmite determinadas ideas a través del catalizador dado por la dirección fílmica. Por ende, el cine es capaz de generar, reproducir y transmitir determinados arquetipos que, al menos en el caso del cine histórico o de ficción histórica, no pocas veces repercute con demasía en el imaginario colectivo. ¿La razón? Pues que el cine es, *prima facie*, una obra de arte cargada de intencionalidades conscientes, y no un relato histórico con pretensiones de neutralidad. Como dijera Zorroza (2007) respecto a los creadores fílmicos en tanto que artistas:

> *El artista crea una nueva realidad (…) para que tenga una vida autónoma e independiente. (…) Pero esto que expresa en su hacer no lo hace más o menos real. (…) Para que ese «mundo posible» que se abre al espectador sea creíble, sólo se requiere una interna coherencia o consistencia* (p. 74).

Detengámonos un breve momento en la postura de la autora recién citada. Para ella, el cine es creador de «realidades», cuyas características más esenciales son las de tener coherencia o consistencia; estas, a su vez, hacen que tales «realidades» tengan un carácter autónomo e independiente. Pero, ¿respecto a qué? Para el caso del cine histórico o de ficción histórica, podríamos decir que es con respecto al pasado humano *per se* o, mejor dicho, respecto tanto de las huellas o fuentes que quedaron de él como de lo que la operación historiográfica nos ha dicho sobre tal pasado humano. Así las cosas, «cine» e «historia» son dos dominios independientes –aunque no estrictamente disjuntos o inconexos–, puesto que cada uno posee sus determinadas intencionalidades. Empero, ambos tienen lo que podríamos considerar como un punto de partida filosófico y antropológico en común: las personas necesitan del cine y de la historia, ya

que está en la constitución del ser humano el ser histórico y libre y, por consiguiente, un narrador y comunicador de historias reales o ficticias[1].

Lo argumentado en el párrafo anterior tiene una clara consecuencia para el cine histórico o de ficción histórica, que podemos presentar a modo de dilema: la representación cinematográfica del pasado, mediada por una intención artístico-argumental determinada, transmite al menos unos visos de verosimilitud en mayor o menor medida según los casos (Guichot, 2014; Atondo Martínez, 2020), que conlleva a que la valoración subjetiva del espectador pueda asumir como positiva o correcta aquella representación del pasado trastocada, modelada o distorsionada según los parámetros historiográficos. Así las cosas, la autopretendida verosimilitud fílmica puede entrar en contradicción con el conocimiento del pasado según los resultados de la operación historiográfica.

Ahora bien, continuando con una idea ya preconizada más arriba, sostenemos como punto de partida que la construcción fílmica de determinado momento o período del pasado humano –el pasado egipcio, en el caso que aquí nos compete– obedece a las preconcepciones hodiernas sobre ese pasado –sobre el Egipto faraónico–, antes que a aquello que podemos rastrear tanto en las fuentes históricas como en las investigaciones historiográficas –o egiptológicas–. Como afirmara Marc Ferro (2003: 108), no es posible desvincular tanto arte e industria como cine y sociedad. Entonces, si los filmes de temática egipcia provenientes mayormente del cine *péplum* (Solomon, 2002; Serrano Lozano, 2012) y de aventura (Tyson Smith, 2007; El Khachab, 2017) se han concebido, visionado y valorado desde ciertos intereses de la sociedad contemporánea, ¿qué lugar cabe, o cabría esperar, a lo propiamente egipcio, al pasado *per se*? Estos serán los interrogantes que nos proponemos responder en este trabajo, y lo haremos tomado dos casos concretos del cine *péplum*: las películas «*Sinuhé, el egipcio*» (1954)[2] y «*Faraón*» (1966)[3].

[1] Para más detalles sobre esta postura a la que adscribimos, *cfr.* Choza y Montes (2001: 11-12) y Zorroza (2007: 77-ss.).

[2] Título original: «*The Egyptian*»; duración: 141 minutos; productora: 20th Century Fox; país: Estados Unidos. Dirección de Michael Curtiz. Guion de Philip Dunne y Casey Robinson; fotografía de Leon Shamroy; música de Bernard Herrmann y Alfred Newman; montaje de Barbara McLean. Principales intérpretes: Edmund Purdom (Sinuhé), Victor Mature (Horemheb), Michael Wilding (Akhenatón), Peter Ustinov (Kaptah), Jean Simmons (Merit), Bella Darvi (Nefer), Gene Tierney (Baketamón), Judith Evelyn (Tiye), Henry Daniell (Meker) y John Carradine (ladrón de tumbas).

[3] Título original: «*Faraon*» (en polaco) y «*Pharaoh*» (en inglés); duración: 180 minutos; productora: Filmstudio Kadr; país: República Popular de Polonia. Dirección de Jerzy Kawalerowicz. Guion de Tadeusz Konwicki y Jerzy Kawalerowicz; fotografía de Jerzy Wójcik; música de Adam Walaciński; montaje de Wiesława Otocka. Principales intérpretes: Jerzy Zelnik (Ramsés XIII y Lykon), Piotr Pawłowski (Herhor), Leszek Herdegen (Pentuer), Andrzej Girtler (Ramsés XII), Krystyna Mikołajewska (Sara), Wiesława Mazurkiewicz (reina Nikotris, madre de Ramsés XIII) y Ewa Krzyżewska (Hebron).

Como premisa epistémica inicial, cabe destacar que nuestro interés no es alzarnos como acérrimos cazadores eruditos de toda forma de anacronismo histórico (Salvador Ventura, 2007: 42). Por el contrario, queremos reflexionar acerca de cómo las intencionalidades y los usos del cine de temática egipcia han moldeado, en no pocas ocasiones, el imaginario colectivo acerca de lo propiamente egipcio y, por ende, ha dado forma a la construcción de la memoria colectiva occidental acerca del antiguo Egipto mismo. En este sentido, acordamos con Óscar Lapeña Marchena (2008) en que el cine *péplum* ha retratado determinada imagen del país de los faraones que ha acabado dando forma a lo que la sociedad actual entiende acerca de qué o cómo fue el antiguo Egipto. Habida cuenta de esta asunción crucial, es que no podemos más que hacer nuestra la categoría de *Historiofotía* de Hayden White (2010). Nos ocuparemos de ello en la sección siguiente.

¿Historiografía *vs.* Historiofotía? Una discusión whiteana sobre la reconstrucción audiovisual del pasado

El concepto de *Historiofotía*, aunque no sea central en la filosofía narrativista y tropológica de la Historia de Hayden White[4], cobra sentido dentro de los debates sobre la representación narrativa en el conocimiento histórico que se dieron en el mundo anglófono durante las décadas de 1980 y principios de 1990. Apareció por primera vez en 1988, en el marco de un debate iniciado por Robert A. Rosenstone en el volumen 93 de *The American Historical Review* y en el que White estuvo involucrado[5]. Para Rosenstone (1988: 1184), el cine sugiere para los historiadores profesionales nuevas posibilidades de representación del pasado, y serían tales que podrían permitir a la historia narrativa recuperar el poder que alguna vez tuvo cuando se encontraba más profundamente arraigada en la imaginación literaria. Así, una historia cinematográfica –en el sentido de audiovisual– implicaría un verdadero cambio de perspectiva, al habilitar cuestiones para nada soslayables tales como las preguntas acerca de qué puede o no puede ser la Historia, para qué sirve la Historia, por qué queremos saber algo acerca del pasado y, por consiguiente, qué podemos hacer con ese conocimiento; más aún, qué posibles nuevos modos de representación cabe a la Historia en tanto que investigación autorreflexiva y forma mixta de drama y

[4] Para un detallado análisis acerca de la Historiofotía y de la condición periférica de los interrogantes sobre la imagen visual en la filosofía de la Historia de Hayden White, *cfr.* Santiago Júnior (2014). Dados los objetivos del presente trabajo, no nos ocuparemos de la cuestión acerca de la relación entre la tropología whiteana y la imagen visual como forma ubicua –o no– de representación del pasado. En función de los objetivos que nos hemos planteado, tan solo nos limitaremos a retomar la categoría de Historiofotía y a problematizarla en términos de su (di)similitud con los propósitos científicos de la Historiografía.

[5] Además de Rosenstone y White, los otros autores intervinientes fueron David Herlihy, John E. O'Connor y Robert Brent Toplin.

análisis. En suma, si cambiamos el modo de representación privilegiado de la Historia, cambiaría nuestra relación con la palabra misma y con los modos tradicionales de la producción historiográfica (Rosenstone, 1988: 1185).

La réplica de White a este planteo de desafío que el cine implica para la Historia se produjo con el artículo «*Historiography and Historiophoty*»[6]. Allí, el autor denomina como Historiografía a la "representación de la Historia en imágenes verbales y el discurso escrito" (White, 2010: 217), mientras que la Historiofotía es la "representación de la Historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico" (White, 2010: 217). En estos términos, el dilema rosenstoniano es el de si la Historiofotía puede adecuarse a los criterios de veracidad y exactitud que supone la operación historiográfica profesional. Criterios que, huelga aclarar, no asumen ya el viejo postulado rankeano positivista de «contar los hechos tal como sucedieron realmente»[7]. ¿Cómo argumentar, pues, a favor de la adecuación historiofótica con respecto a la práctica historiográfica?

Hay una cuestión ineludible con la que podemos comenzar. Según el narrativismo whitheano, ningún relato historiográfico escrito narra la totalidad de eventos o acontecimientos de determinado fenómeno del pasado. Muy por el contrario, se trata de una representación tropológica de ese pasado basada en procesos de condensación, desplazamientos, simbolización y clasificación. Nada de esto escapa a las representaciones fílmicas historiofóticas, en las que guionistas y directores aplican procesos modeladores en cierto modo análogos a los de los historiadores. En consecuencia, y desde esta perspectiva, si el relato escrito historiográfico es una representación modelada (*shaped*) del pasado, aunque con pretensiones de veracidad y exactitud, lo mismo podría decirse de cualquier filme. Como afirmara White (2010: 221), no hay razón alguna para dejar de sostener que cualquier representación fílmica de acontecimientos históricos es tan analítica y realista como cualquier relato escrito.

Con todo, la cuestión de la adecuación de la Historiofotía a la Historiografía debe reducirse u homologarse, en última instancia, al problema de la adecuación de cualquier relato sobre el pasado. Para White, esta adecuación depende de la elección de conceptos que los historiadores emplean para transformar la información sobre «acontecimientos» (*events*) en «hechos» (*facts*) de determinado

[6] Publicado originalmente en White (1988). De este texto se cuenta con una traducción al español (White, 2010), que es la que emplearemos en este trabajo.
[7] Así, por ejemplo, se ha expedido Enrique Moradiellos (2009: 62-64): "Por definición, el Pasado no existe y no puede ser confrontado ni abordado por ningún investigador (…) y las disciplinas históricas están incapacitadas para conocer el pasado *tal y como realmente fue* (…) porque hoy es irreal e inexistente (…) El Pasado histórico sólo se nos da (se nos ofrece) como presente fisicalista a través de las reliquias [i.e. de las fuentes históricas]". Las cursivas pertenecen al texto original.

tipo: político, social, cultural, psicológico. Lo mismo, entonces, puede derivarse de las representaciones fílmicas audiovisuales en tanto que discursos distintivamente estructurados en imágenes (*imagistic discourses*): "sería bueno reflexionar sobre las formas en que (…) puede[n] o no transformar la información sobre el pasado en hechos de un tipo específico" (White, 2010: 222). Planteada tal adecuación, es posible, luego, postular un corolario sobre la veracidad de la Historiofotía: ella gira en torno a la cuestión de la probabilidad del establecimiento de determinados tipos de secuencias explicativas causa-efecto –en consonancia con el o los tipos específicos de hechos asumidos en la explicación–, lo cual significa, en el fondo, que esos tipos secuenciales ocurren en determinados momentos y lugares bajo ciertas condiciones (White, 2010: 224). En otras palabras, priorizados determinados tipos de hechos explicativos, es posible proponer sendas secuencias de imágenes –intrínsecamente unidas a los argumentos de base, tanto del guion como de las decisiones artísticas– que resulten plausibles a la hora de representar determinados tipos de eventos o acontecimientos. Empero, la plausibilidad recién referida está atada, en mayor o menor medida, a los límites impuestos por la información de la que se dispone. Esta, sostenemos aquí, responde antes que nada al acceso a las fuentes históricas –egipcias, en nuestro caso– y los datos que ellas proveen. Incluso más, si los filmes son producidos luego del establecimiento de determinados consensos egiptológicos respecto al pasado faraónico mismo, podríamos agregar que su veracidad está dada por la cercanía o distancia respecto de tales consensos. En suma, acordamos en que: "Las fuentes [históricas] son relativamente válidas como lo es la interpretación que de ellas se haga, así también el cine o los documentales son narraciones válidas en la medida en que cumplen con la función de reconstruir el pasado" (Radetich, 2008: 10).

Dejando de lado a la cinematografía de tipo documental –pues no nos ocuparemos de ella en nuestros dos casos de estudio seleccionados–, las películas ambientadas en el antiguo Egipto y que presentan historias ficticias son, según la nomenclatura whiteana, «filmes históricos ficcionales» (White, 2010: 218). Metodológicamente hablando, son el resultado de procesos modeladores de selección y condensación, al igual que sucede con los relatos historiográficos. Al decir de Zorroza, son una «nueva realidad artística» con coherencia o consistencia interna tanto narrativa como argumental. El dilema que se nos plantea en este punto, es si tal coherencia o consistencia interna implica necesariamente algún viso de veracidad según lo descrito en el párrafo precedente. En pocas palabras, deberemos analizar la articulación entre las tramas históricas de esas películas y el modo en que se relacionan tanto con las fuentes o huellas del pasado al que aluden como con los consensos egiptológicos basados en dichas fuentes o huellas. De ahora en más, buscaremos expedirnos al respecto.

Anuario N°45, Escuela de Historia
Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario), 2026
ISSN 1853–8835

No obstante, en el proceso no debemos olvidar el hecho de que los medios empleados por las películas para generar historicidad –o pretensiones de ella– están insertos en la cultura histórica de su contexto de producción y circulación, mas no en la cultura histórica pretérita *stricto sensu* que buscan retratar. Esto, en última instancia, significa que la Historiofotía "sirve como herramienta para comprender cómo se articulan los usos públicos del pasado en los medios de comunicación de diferentes contextos sociales en los siglos XX y XXI"[8] (Santiago Júnior, 2014: 509). Es decir que, en algún sentido, la producción cinematográfica con tintes históricos apela a la obtención de mejores o más llamativas formas de representación del pasado, alejadas de las maneras convencionales o inherentes a la historiografía académica hodierna y destinada no a especialistas, sino al gran público.

Con todo lo anterior en mente, podemos sintetizar la propuesta hermenéutica que aplicaremos a los dos filmes históricos ficcionales seleccionados tal como se muestra en el diagrama de abajo. Empero, antes de pensar en su aplicación concreta, será necesario definir y delimitar conceptualmente el tipo de películas ficcionales egipcias que nos interesan.



Figura 1: Propuesta hermenéutica de análisis para los filmes históricos egipcios seleccionados[9]

El cine *péplum* y el antiguo Egipto: conceptualización y elementos propios

En la presente sección nos proponemos, como dijéramos ya, delimitar conceptualmente lo que entendemos por cine *péplum*, haciendo especial hincapié, además de en su ubicación cronológica dentro del marco general de

[8] Traducción del autor.
[9] Fuente: elaboración propia.

la historia del cine, en los elementos propios e inherentes que este tipo de producción cinematográfica ha sabido promover[10].

Por *péplum* entendemos a un género cinematográfico concreto, con claros precedentes en el cine mudo de inicios del siglo XX, aunque expandido desde fines de la década de 1940, y que versa fundamentalmente sobre argumentos más o menos ficcionales –como recreación de relatos históricos o mitológicos, o bien historias de personajes salidas de la mente del escritor del guion– ambientados en el amplio abanico de la Antigüedad. Aquí se incluyen ante todo los romanos –no pocas veces el *péplum* ha sido denominado como «cine de romanos»–, pero también griegos, israelitas –con relatos del Antiguo y del Nuevo Testamento– e, incluso, egipcios. Es por ello que Lapeña Marchena (2008: 106) ha remarcado con bastante tino que el *péplum*, en última instancia, refiere a un discurso fundacional sobre la base cultural de la sociedad occidental, aunque haciéndolo propio, reescribiéndolo a la luz de los tiempos contemporáneos y, con ello, enarbolando una bandera de valores hodiernos legitimados por la Antigüedad. Esto no es un dato para nada menor. En efecto, cabe destacar que el *péplum* se abrió paso entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, en un período en el que Europa se configuraba cada vez más como una sociedad industrial y ya no meramente agrícola y preindustrial. Así, el *péplum* mismo se convirtió en un producto industrial de gran alcance[11]. Como tal, ha conseguido transmitir a sus espectadores una Antigüedad no sólo recreada según los condicionantes del momento presente de su producción, sino también una que ha servido como factor de cohesión, pues la cinematografía *péplum* transmite a sus espectadores la sensación de formar parte de una tradición Occidental compartida y de un pasado común (Lapeña Marchena, 2008: 110). Y, huelga decirlo, lo ha conseguido con bastante éxito, ya que el cine *péplum* "contiene rasgos y pautas de visión de la Antigüedad transmitidos hasta hoy día, antecedentes fundadores, mudos y en blanco y negro, de imágenes arraigadas en el imaginario colectivo actual" (Serrano Lozano, 2012: 38).

De acuerdo con Robert A. Rosenstone (*sensu* Duplá, 1996: 86-87), cuatro son los elementos internos del género *péplum* que le otorgan una coherencia o

[10] Sin embargo, no lo haremos con pretensiones de exhaustividad. En tiempos recientes la bibliografía sobre este tema ha sabido incrementarse notablemente. Para descripciones o análisis con mayor profundidad, el lector puede remitirse a: García Cifuentes (1993), De España (1998), Solomon (2002), Lapeña Marchena (2008; 2018) y Roca (2022).

[11] Esta condición fue la que forjó el término *péplum*, pues surgió de la crítica cinematográfica francesa. En particular con Jacques Sicilier y su artículo «*L'âge du péplum*» publicado en el número 131 de la revista *Cahiers du cinema*, fechado en mayo de 1962, sobre todo hacia los primeros grandes filmes de romanos producidos en Italia, a los que el autor calificó en tono despectivo como algo vulgar, que solo servían para entretener al gentío sacándolos de los problemas cotidianos de la sociedad industrial e insertándolos imaginariamente en escenarios y tramas preindustriales que –la mayoría de las veces– involucraban a héroes forzudos –como Hércules o Maciste– que solucionaban todo de modo simple: con la fuerza de los puños.

consistencia interna. El primero es que se trata de historias cerradas, con principio, desarrollo y desenlace, pues en este último se transmite un mensaje moral inserto en una visión evolucionista o de progreso siempre ascendente de la historia. El segundo versa sobre el protagonismo de los hombres[12] con sus problemas personales; hombres identificados como héroes, con fuerza física y/o moral. El tercero, ligado al anterior, alude a la dimensión personal, emocional y dramática de los acontecimientos, con la que se consigue la adhesión del espectador[13]. El último elemento refiere a la concepción misma del tiempo histórico que subyace a la Antigüedad de celuloide: la historia es un proceso global, sin la separación analítica de los capítulos que encontramos en un libro, aunque con un transcurso lineal y acabado, ya que no hay alternativas a lo que se presentó en la pantalla.

El género *péplum* ha sido rápidamente tildado de «películas de sandalia y espada» o bien «de capa y sandalia» (Roca, 2022: 77). Estas expresiones pueden asociarse a los elementos internos propios del *péplum* que ha sabido esgrimir más recientemente M. Junkelmann (*sensu* Molina, 2008: 192-193)[14], y que no entran en contradicción con los de Rosenstone: la omnipresencia de la aventura y la épica; el colosalismo tanto humano –presente en las tonificadas anatomías masculinas– como monumental –a través de construcciones[15] y espacios–; arquetipos humanos maniqueos, i.e. divididos entre buenos y malos, sin término medio alguno; presencia de catástrofes, ya sean naturales o no; marcado tipismo-exotismo, apelando tanto a la estética como a la música para diferenciar de manera tajante diversas áreas culturales –como el antiguo Oriente o el mundo bárbaro respecto a Roma, por ejemplo–; erotismo y sensualidad, casi siempre asociado a lo femenino[16]; por último, la marcada violencia, tanto explícitamente bélica como bajo la forma más matizada de

[12] Aunque, podríamos agregar aquí, también de mujeres. El caso paradigmático de esta cuestión, referido al antiguo Egipto, es la representación de Cleopatra VII Filópator en múltiples producciones fílmicas, tales como *Cleopatra* (1917, dir. J. Gordon Edwards) protagonizada por Theda Bara, *Cleopatra* (1934, dir. Cecil B. DeMille) protagonizada por Claudette Colbert, *César y Cleopatra* (1945, dir. Gabriel Pascal) protagonizada por Vivien Leigh y *Cleopatra* (1963, dir. Joseph L. Mankiewicz) protagonizada por Elizabeth Taylor. Para mayor información al respecto, *cfr.* Prieto Arciniega (2000); Alonso, Mastache y Alonso Menéndez (2010: 217-287).

[13] Dado que el triunfo final del héroe es, en definitiva, también el triunfo de los espectadores que lograron identificarse con ese héroe. *Cfr.* Abruzzese (1956: 6) y Lapeña Marchena (2008: 107).

[14] Para más detalles, *cfr.* Junkelmann (2004).

[15] Respecto a las construcciones monumentales, Lapeña Marchena (2018) ha argüido que un tópico común del género *péplum* es el de la repetida destrucción material de ciudades, levantadas previamente siempre por una numerosa masa servil o esclava bajo la opresión de un poder político despótico y cruel. En el caso de los filmes que tomamos como casos de estudio, lo recién escrito puede verse aproximadamente desde el minuto 00:13:03 y hasta el minuto 00:15:26 de «*Sinuhé, el egipcio*».

[16] Para el caso de la representación de la sensualidad femenina de las mujeres egipcias en el cine, a modo de estereotipo de género, *cfr.* Fernández Pichel & Orriols-Llonch (2023: 173-179); Martínez-Moreno (2024).

intrigas palaciegas, demostraciones de poder o simplemente muestras de maldad[17].

La cinematografía *péplum* ha sabido mostrar un dilatado desarrollo histórico desde sus precedentes en el cine mudo de los años veinte y hasta las producciones actuales. Así, Serrano Lozano (2012: 38-43) ha distinguido tres etapas:

(a) *La edad de oro (1949-1964):* Iniciada con el lanzamiento de «*Sansón y Dalila*» (1949, dir. Cecil B. DeMille) y al que han seguido reconocidas producciones como «*Quo Vadis*» (1951, dir. Mervyn LeRoy) o «*Los Diez Mandamientos*» (1956, dir. Cecil B. DeMille) y, para el caso faraónico, nuestra «*Sinuhé, el egipcio*» (1954, dir. Michael Curtiz) o «*Cleopatra*» (1963, dir. Joseph L. Mankiewicz). No obstante, supieron darse también producciones de clase B sobre todo en Italia, con guiones muy básicos y una ambientación arquetípica en torno a una antigüedad épica-fantástica; un caso concreto de esto es «*Maciste: El gigante del Valle de los Reyes*» (1960, dir. Carlo Campogalliani).

(b) *El vacío (1964-2000):* Se trata de un período en el que el clásico género *péplum* tuvo una merma cuantitativa y un notable declive ante la ciencia ficción o el drama social. Asimismo, surgieron versiones satíricas y musicales de la Antigüedad, como «*Jesucristo superstar*» (1973, dir. Norman Jewison) y «*La vida de Brian*» (1979, dir. Terry Jones). A pesar del vacío hollywoodense, se dieron algunas notables producciones independientes y que diferían abismalmente de la estética impuesta por las películas estadounidenses de la etapa anterior, tales como «*El Evangelio según san Mateo*» (1964, dir. Pier Paolo Pasolini) y, para el caso egipcio, nuestra «*Faraón*» (1966, dir. Jerzy Kawalerowicz).

(c) *El retorno de los clásicos (2000-actualidad):* Se trata de la revitalización actual de las producciones audiovisuales ambientadas en la Antigüedad, sobre todo romana[18]; aunque no necesariamente como películas, sino también como series transmitidas mediante las plataformas de streaming. El filme que inició este último período es «*Gladiador*» (2000, dir. Ridley Scott). Algo peculiar es que Egipto ha estado en gran medida ausente de las nuevas producciones, aunque aparezca esporádicamente sobre todo recurriendo al episodio de la dominación romana del país del Nilo.

[17] Otro elemento que podríamos agregar aquí, como complemento a la lista de Junkelmann, es la representación de lo monstruoso a través de animales míticos o, sobre todo para el caso de Egipto, momias. Sobre este aspecto, *cfr.* Glynn (2020).
[18] Para más detalles, *cfr.* Duplá Ansuátegui (2011).

Casos de estudio de la investigación: presentación y tópicos problematizadores

El antiguo Egipto, según hemos visto en la sección anterior, ha sabido ganarse un lugar en las primeras dos etapas del género *péplum*. Junto a otros fenómenos masivos como el de los cómics, la abultada producción cinematográfica ambientada en tiempos faraónicos –no solo dentro del *péplum*, sino también en otros géneros cinematográficos[19]– ha conseguido que Egipto se destacara dentro de la cultura popular actual. En tiempos recientes, el egiptólogo Abraham I. Fernández Pichel (2023) ha argumentado a favor del hecho de que las grandes producciones con temática egipcia, que se granjearon el interés de la gente ya sea por la colosalidad de las pirámides, el misterio de las momias, los secretos o arcanos supuestamente ocultos a los no iniciados, o la fastuosidad de la corte faraónica, han partido de una insoslayable subjetividad por parte de sus creadores para vehiculizar intereses y dinámicas contemporáneas atados a factores de diversa índole[20] –políticos, ideológicos, económicos, religiosos, etc.–. Aquí, entonces, se produce una suerte de recursividad argumental y/o temática sobre lo egipcio: la Antigüedad faraónica moldeada por el cine y los cómics ha dado forma, en la memoria colectiva hodierna, a un Egipto con sendas características cercanas a lo fastuoso, lo misterioso, lo arcano y lo exótico[21]; luego, toda otra nueva producción audiovisual está sujeta a esas preferencias o temáticas que esperan y dictan los espectadores y los lectores (Fernández Pichel, 2023: 2).

Así las cosas, nos es posible proponer una caracterización del Egipto del séptimo arte como representación prototípica y estereotipada de lo «Oriental», que supone un marcado contraste con la sociedad y la cultura de Occidente. En consecuencia, y como categoría analítica subsidiaria a la de Historiofotía, nos es posible traer a colación el concepto de «orientalismo» de Edward W. Said (2002 [1978]). Según este autor, se trata de un discurso respecto a la alteridad

[19] Como, por ejemplo, el cine de aventura protagonizado la mayoría de las veces por una momia andante y vengativa. Los casos más notables de esto son «*La Momia*» (1932, dir. Karl Freund), «*La Momia*» (1959, dir. Terence Fisher), «*La Momia*» (1999, dir. Stephen Sommers) y «*La Momia Regresa*» (2001, dir. Stephen Sommers). Para más detalles sobre la presencia del antiguo Egipto en el conjunto de los géneros el séptimo arte, *cfr.* Alonso, Mastache & Alonso Menéndez (2010), Lant (2013), Habicht & Habicht (2022), Sánchez (2022) y, sobre todo, Rafaelić (2021).

[20] En Gómez Fernández y Rodríguez Lajusticia (2022), los autores se expiden acerca de cómo la coyuntura político-ideológica de inicios de la Guerra Fría ha moldeado los mensajes de las producciones cinematográficas del *péplum* referidas tanto a Egipto como al Próximo Oriente y la historia bíblica. Tales mensajes son el anticomunismo, el nativismo y el providencialismo basado en el anglo-israelismo.

[21] Elementos éstos que, siguiendo a Droß-Krüpe, Garcia-Ventura, Ruffing & Verderame (2023: VIII), no hacen más que implicar que el Cercano Oriente antiguo sea, a diferencia de la Antigüedad grecorromana, vista desde la perspectiva de la alteridad, i.e. como un «Otro» cultural distinto, exótico y no pocas veces inferior.

tanto del mundo musulmán como de la Antigüedad Oriental pre-griega que no hace más que tipificarla dentro de los dominios del exotismo y fuera de los parámetros de la racionalidad del ser Occidental, anclado en la *areté* griega y la *virtus* romana. Por ende, "Oriente era casi una invención europea y, desde la Antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos, paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias" (Said, 2002 [1978]: 19). De los aportes de Said, entonces, se puede inferir que ha habido una construcción discursiva de Occidente respecto a Oriente como un objeto de conocimiento, alteridad y poder, lo cual vino a legitimar la dominación imperial. Más aún, no se trata en absoluto de una descripción fiel a las sociedades y civilizaciones orientales antiguas, sino, por el contrario, de un sistema de representaciones culturales y políticas exotizadoras y perpetuadoras acérrimas de la superioridad Occidental.

Junto a tal sistema, el mismo Said apunta en otra de sus obras –se trata de *Culture and Imperialism* (1993)– al hecho de que muchas actitudes imperialistas continúan vigentes a pesar de la independización formal de las colonias de los imperios europeos. En este contexto, en la construcción de las representaciones de Occidente sobre Oriente juega un crucial papel el peso del pasado imperial (Said, 2001 [1993]: 54), moldeado bajo los efectos de una ideología supremacista antiempírica que, incluso desde las producciones artísticas como el cine *péplum*, ha llegado a alzarse como el conocimiento institucionalizado e impuesto acerca del ser Oriental (Cabrera, 2024: 1999). No en vano se ha expedido Said al respecto en estos términos: "Los occidentales pueden haber abandonado físicamente sus colonias en África y Asia, pero las han conservado no sólo como mercados sino como puntos de un mapa ideológico sobre el cual siguen gobernando moral e intelectualmente" (Said, 2001 [1993]: 65). Y, en este entramado de desigualdades de poder, Occidente ha desarrollado una determinada visión y concepción del pasado del Oriente –con el Egipto faraónico incluido–, que se entrelaza con sendos relatos y elementos caracterizadores destinados a perpetuarse.

Dicho lo anterior, podemos afirmar junto con el egiptólogo Jan Assmann (2005) que es posible identificar una «mnemohistoria» (*Gedächtnisgeschichte*) o historia de la memoria histórica acerca de qué se recuerda colectivamente sobre el antiguo Egipto y cómo se lo recuerda[22]. En todo este proceso, la memoria colectiva, mediante su desarrollo selectivo y en cierto modo perpetuador a partir –aunque no absolutamente– de las producciones masivas y de gran alcance con temática faraónica, ha servido para estructurar una determinada forma del pasado egipcio mismo.

[22] Para más detalles, *cfr.* Assmann & Ebeling (2020).

Habida cuenta de lo escrito hasta ahora, y a la luz de nuestra propuesta metodológico-hermenéutica de tipo whitheano, procederemos a analizar los dos filmes que hemos tomado como casos de estudio. Estructuraremos nuestra exposición en base a dos tópicos problematizadores. El primero de ellos será el problema de las fuentes, i.e. la relación entre el guion cinematográfico y su texto original de referencia, o bien las intenciones de los realizadores fílmicos según sus propias expresiones, con respecto a la pretensión de veracidad y su conexión más o menos cercana con las fuentes históricas. El segundo, como es de esperar, versa sobre el grado de afinidad entre la propuesta cinematográfica y los consensos académicos egiptológicos.

Primer eje de análisis: el problema de las fuentes

En esta sección hemos de entender la categoría «fuente» en un doble sentido: no sólo las reliquias o huellas que constituyen el presente fisicalista del pasado retratado cinematográficamente, sino también el texto original desde el que tomó forma el guion de los filmes seleccionados en este trabajo. Así las cosas, cabe recordar que tanto «*Sinuhé, el egipcio*» como «*Faraón*» son películas correspondientes al subgénero *péplum* de filmes históricos ficcionales, puesto que sus tramas son historias de personajes ficticios, aunque haya algunos con claras conexiones a agentes históricos reales concretos. Más aún, ambas son una adaptación de dos novelas.

«*Sinuhé, el egipcio*» es una adaptación de la novela ficcional homónima del escritor finlandés Mika Waltari, publicada por primera vez en 1945[23]. Tanto el filme como la novela presentan la vida del personaje ficticio Sinuhé durante el reinado de Akhenatón (1353-1336 a.C.)[24], aunque libremente inspirada en el relato egipcio antiguo de la historia de Sinuhé, relato literario llegado hasta el presente en numerosos fragmentos de papiro[25] y de óstraca y que puede datarse hacia las dinastías XII (1939^{+16}-1760 a.C.) y XIII (1759-*ca.* 1630 a.C.). Este Sinuhé original, a diferencia del de Waltari, transcurre sus días en tiempos de Sesostris I (1920-1875^{+6} a.C.)[26], segundo rey de la dinastía XII. Ahora bien, el

[23] Título original finés: «*Sinuhe egyptiläinen*». En idioma español ha tenido varias ediciones, como, por ejemplo: Waltari (2003 [1945]).

[24] De ahora en más, utilizamos la cronología expuesta en: Hornung, Krauss & Warburton (2006: 490-495).

[25] Los más extensos son pBerlín 3022 (R) y pBerlín 10499 (B). Para más detalles sobre este texto literario egipcio antiguo, *cfr.* Galán (2000).

[26] El nombre Sinuhé proviene del egipcio *sa-nehet* (, *s3-nht*), que puede traducirse como «hijo del sicomoro». El Sinuhé literario de Walkari, aunque no se mencione en la versión de celuloide de Michael Curtiz, reconoce que ha sido llamado así en honor al personaje literario de tiempos faraónicos: "Senmut, a quien yo llamaba mi padre, era médico de los pobres de Tebas.

Sinuhé fílmico, un médico que transcurre el típico camino del héroe de superación vivencial y moral tras perderlo todo –sus padres, sus bienes y el beneplácito del faraón– a causa de una *femme fatale*[27] –en este caso Nefer, una prostituta babilonia–, se ve obligado a exiliarse de Egipto, donde tras varios años recupera su reputación y regresa a su patria. No obstante, otra vez allí, su vida se ve inserta en los conflictos palaciegos y la crisis estatal: la reforma religiosa de Akhenatón, con la imposición del dios único y pacífico Atón, ha provocado una guerra interna que amenaza con desestabilizar la existencia de Egipto mismo. Por ello, planea el asesinato del faraón junto a su viejo amigo, el general Horemheb, y éste acaba convirtiéndose en el nuevo monarca. Empero, Sinuhé se arrepiente al escuchar las últimas palabras de Akhenatón y se convierte en seguidor de Atón, lo que provoca que Horemeb lo exilie de por vida.

Aquí hay ya un primer problema de inadecuación de la fuente literaria original –junto a su adaptación cinematográfica– con respecto a las huellas del pasado histórico del reinado de Akhenatón: el filme se ubica temporalmente en la breve reforma de Amarna –aunque en la película Akhenatón ni siquiera traslada la capital a Akhetatón, la actual Tell el-Amarna, sino que permanece en Tebas–. No obstante, al convertir a Horemheb en el sucesor de Akhenatón, oblitera intencionalmente al resto de los reyes que se sucedieron históricamente entre uno y otro, como Smenkhkara/Neferneferuatón, el célebre Tutankhamón y, por último, Ay. En este sentido, lo que la película dirigida por Michael Curtiz gana en puro entretenimiento, lo pierde en veracidad histórica, pues estructura la trama "como si Tutankhamón o Ay, que no aparecen por ningún sitio, nunca hubieran existido" (Gómez Fernández & Rodríguez Lajusticia, 2022: 301).

Kipa, a quien yo llamaba mi madre, era su esposa. (…) Kipa me llamó Sinuhé según una leyenda, porque le gustaban las narraciones y pensaba que también yo había llegado huyendo de los peligros, como el Sinuhé legendario que, habiendo escuchado por descuido un terrible secreto en la tienda del faraón, huyó a países extranjeros donde vivió largos años y tuvo toda clase de aventuras" (Waltari, 2003 [1945]: vol. I, p. 14).

[27] La presencia de la *femme fatale* es un rasgo característico de no pocas películas del género *péplum*. Siguiendo a Aliaga & Parra (2013), se trata de un aspecto que mezcla anacronismo y relaciones de género que, en definitiva, traslada al pasado representado cinematográficamente determinados valores e ideales contemporáneos en lo que respecta al papel de las mujeres en las sociedades antiguas. Para más detalles, *cfr*. Laguarda (2006).

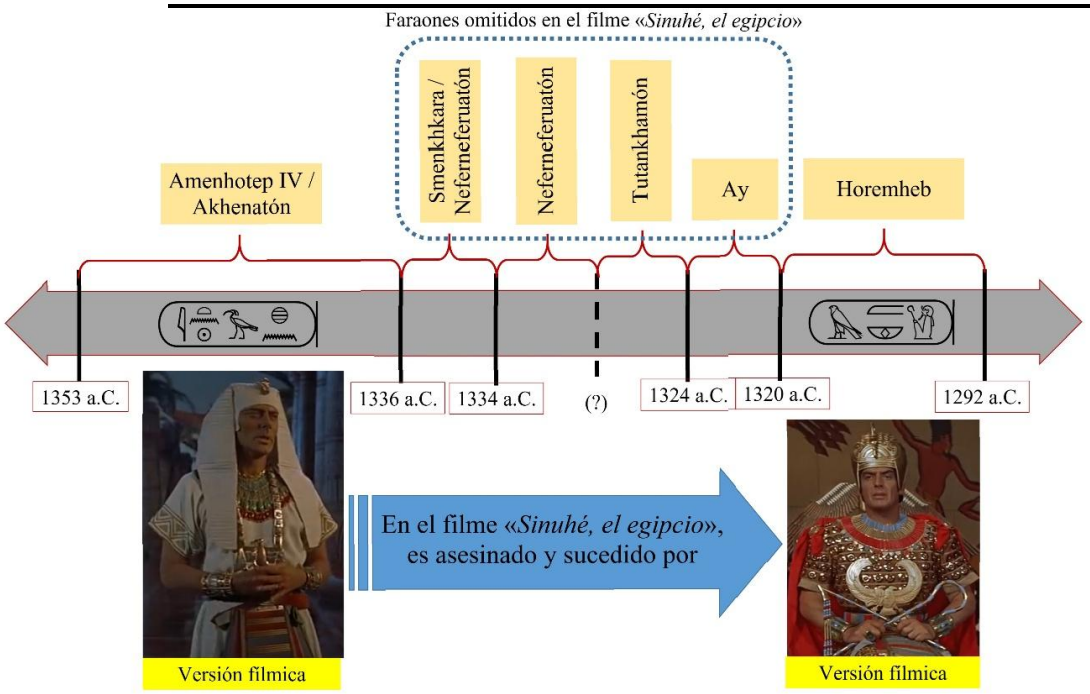


Figura 2: Cronología de reinados en «Sinuhé, el egipcio» y su comparación con el período amarniano. Fuente: elaboración propia.

La eliminación de los reyes de Amarna, salvo Akhenatón y Horemheb, es algo propio de la película de Curtiz, mas no del relato literario de Waltari. Así, por ejemplo, al inicio del libro decimoquinto de la novela podemos leer cómo el autor alude a la muerte de Tutankhamón, a su pequeña tumba en el Valle de los Reyes y al hecho de que Ay haya encabezado los ritos funerarios:

> *En virtud de su acuerdo con Horemheb, Ay, el portador del cetro, estaba dispuesto a ceñir las coronas de los faraones a la muerte de Tutankhamón. Para conseguir sus fines hizo activar la ceremonia funeraria e interrumpió la construcción de la tumba, que resultó pequeña y estrecha en comparación con las tumbas de los grandes faraones, y se reservó una parte de los inmensos tesoros que Tutankhamón había destinado a acompañarlo en el reino de los difuntos. Pero el acuerdo lo obligaba también a obtener que Baketamón [hermana de Akhenatón] consintiese en ser la esposa de Horemheb a fin de que éste pudiese reclamar legalmente la corona a la muerte de Ay, pese a que hubiese nacido con los pies en el estiércol* (Waltari, 2003 [1945]: vol. II, p. 671).

Siguiendo a Deron Overpeck (2018: 164), autor del capítulo dedicado a la historia fílmica de Sinuhé en la obra colectiva *The Many Cinemas of Michael Curtiz*, esta decisión tomada tanto por el director como por los guionistas pretendía sacrificar la verosimilitud histórica en favor del arco narrativo de la redención personal del médico Sinuhé. En palabras del autor:

> *En sus últimos años, el Sinuhé cinematográfico es un hombre amable, arrepentido de la violencia que cometió, pero también más sabio por ello, mientras que el Sinuhé de la novela se mantiene orgulloso de su pasado y se jacta de que «los esclavos aún temen mi vara»*[28] [según la descripción de Waltari[29]] (Overpeck, 2018: 164).

Otra cuestión que presenta problemas respecto a las huellas del pasado faraónico es la caracterización de los personajes, ya sean principales, secundarios o simples extras. Por ejemplo, en la figura 2 de arriba vemos que Horemheb lleva una corona a modo de casco metálico. Esta podría aludir, aunque sin atisbo de exactitud representacional alguna, a la corona azul de guerra *kheperesh* ( , *ḫprš*), propia del período en el que está ambientada la película y que simboliza el carácter guerrero del poder monárquico[30], a sabiendas de que se concebía que era deber del faraón ampliar las fronteras (en la lengua de los faraones:  , *ṯšw*) del imperio egipcio. Muy distinta es, continuando con la figura 2, la representación del pacifista Akhenatón: no lleva la corona de guerra, sino un blanco tocado *nemes*, color que se repite en todo su atuendo. Por contraste, en Horemheb abunda el rojo, como queriéndose simbolizar así su postura belicista y contraria a la de Akhenatón.

Por otra parte, cabe destacar que, salvo los personajes que viven en el palacio y forman parte de la corte regia, el resto de los egipcios –incluidos Sinuhé, su esclavo Kaptah y su interés amoroso Merit– lucen peinados típicos de la década en la que se rodó el filme, además de largas túnicas –y las mujeres, velos– más propios de la cinematografía *péplum* de temática bíblica que de las vestimentas de tiempos faraónicos según las representaciones iconográficas que de ellas nos han llegado[31]. Con ellos en escena, la ambientación egipcia no luce como tal; a modo de ejemplo, véase la figura 3 de abajo.

[28] Traducción del autor.

[29] El autor alude, aquí, al siguiente pasaje de las páginas iniciales de la novela: "Mis esclavos siguen temiendo mi bastón, y los guardianes bajan la cabeza y ponen sus manos sobre las rodillas cuando yo paso. Pero mis pasos han sido limitados y jamás un navío abordará en la resaca. Por esto yo, Sinuhé, no volveré a respirar jamás el perfume de la tierra negra [de Egipto] durante las noches de primavera, y por esto escribo" (Waltari, 2003 [1945]: vol. I, p. 11). Por tanto, el Sinuhé de tinta y papel no es *stricto sensu* el Sinuhé pacifista de celuloide como resultado de su conversión a la fe del Atón.

[30] Para más detalles al respecto, *cfr.* Hardwick (2003).

[31] Volveremos sobre esta cuestión más abajo, cuando analicemos la película «*Faraón*». No obstante, es imperioso resaltar que, en «*Sinuhé, el egipcio*, sí lucen a la egipcia los campesinos, los sirvientes –excepto Kaptah, claro está– y los esclavos masculinos: todos calvos, con el torso desnudo y portando apenas un simple faldellín.

Anuario N°45, Escuela de Historia
Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario), 2026
ISSN 1853–8835



Figura 3: Aspecto cuasi-bíblico de la población de Tebas, según «Sinuhé, el egipcio». Fuente: captura de pantalla propia, realizada en el minuto 00:16:47 de la película.

En contraste, según podemos observar en la figura 4 siguiente, la corte Akhenatón luce la típica fastuosidad transmitida por el cine *péplum*: desde los atuendos elaborados y películas que sí tienen un aire egipcio, aunque muchos de ellos estén cargados de telas brillantes y colores vívidos más propios de una alfombra roja de Hollywood que de un salón del trono del palacio regio en la antigua Tebas, hasta los colosales decorados cargados de detalles no siempre verosímiles. Siguiendo el reciente estudio de Guillermo Juberías Gracia (2023), estos decorados están inspirados en la fastuosidad dorada, elegante y las más de las veces sensual proveniente de las típicas pinturas decimonónicas de temática egipcia, como los bien conocidos cuadros de Lawrence Alma-Tadema u otros afines. Esta elección estilística no es fortuita ni azarosa, pues, en última instancia, ha obedecido a la visión ideológica imperialista y colonialista que la Europa de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX ha tenido sobre Egipto[32] (Juberías Gracia, 2023: 158): ante la superioridad de la racionalidad Occidental, el país de los faraones es el reducto del despotismo Oriental, de la excentricidad y el lujo exacerbado.

[32] Un posicionamiento análogo puede encontrarse en: Wulff Alonso (1996).



Figura 4: Fastuosidad de la corte real en «Sinuhé, el egipcio», en particular de Akhenatón y Nefertiti. Fuente: captura de pantalla propia, realizada en el minuto 00:23:54 de la película. Cabe destacar que, en esta figura, Nefertiti aparece con el típico tocado cilíndrico con el que se la ha representado en su bien conocido busto conservado en el Museo Egipcio de Berlín. Por otra parte, Akhenatón luce apropiadamente la doble corona roja y blanca, llamada sekhemty ( *, sḫmty) y que servía para hacer ostensible su condición de monarca del Alto y del Bajo Egipto.*

Si nos remitimos al guion escrito por Casey Robinson (1953) para el filme de Curtiz, allí no hay una alusión específica a la característica recién mencionada sobre los decorados del palacio regio, sino que el hincapié está puesto en otro aspecto: en la de presentar una atmósfera que, aunque fastuosa, enfatiza el aire de pacifismo que rodea a la figura de Akhenatón:

> *El propósito de esta escena inicial es el de contrastar la violencia del final de la escena anterior con una atmósfera de suave dulzura. (…) Hemos visto esta sala antes, pero no como aparece ahora, pero mientras que en el otro caso las decoraciones eran todas bélicas y violentas, ahora son suaves, con flores y aves acuáticas como motivos predominantes* (Robinson, 1953: 20).[33]

Esta cuestión no se aprecia en la cinta fílmica tal como llegó a su estreno en el cine, pues la primera vez que Sinuhé y Horemheb llegan a la sala de la corte del faraón, siguen presentes las típicas escenas bélicas tales como la de la masacre ritual del enemigo (). Más aún, cuando Horemheb asume el trono, esta escena es nuevamente plasmada en la pared junto a otra que muestra al mismo rey sobre el carro de guerra (). Aunque ambas componen íconos distintos en la realidad histórica, siendo el segundo propio del Reino Nuevo (Gerván, 2020: 105-ss.), aquí aparecen toscamente mezclados como si las patas delanteras del caballo se dispusieran a pisar al mismo faraón, según podemos apreciar en la figura 5 próxima. Así las cosas, como espectadores analíticos de

[33] Traducción del autor.

la película podemos suponer el propósito de rellenar la pared detrás del trono, como si hubiese una suerte de *horror vacui* en favor del fasto arquitectónico exacerbado y en detrimento de la precisión iconográfica.



Figura 5: Superposición de dos íconos bélicos en la pared detrás del trono en el palacio real. Fuente: captura de pantalla propia, realizada en el minuto 02:19:44 de la película.

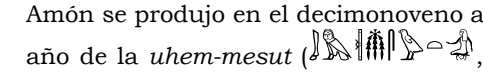
Dejemos por un momento el filme de Michael Curtiz para comenzar a referirnos al de Jerzy Kawalerowicz. «*Faraón*» es la adaptación cinematográfica de la novela con el mismo nombre publicada por el escritor polaco Bolesław Prus[34], primero en forma de folletines semanales entre 1895-1896 y luego condensada en formato libro en 1897. A diferencia de lo que sucede con «*Sinuhé, el egipcio*», aquí el protagonista es un faraón que, aunque ficticio, pretende a grandes rasgos reflejar el final del período de reinado de un monarca histórico. Se trata del joven Ramsés XIII, hijo del moribundo Ramsés XII, quien accede al trono ante la clara oposición de Herhor, el sumo sacerdote de Amón. El argumento central de la película nos habla de una lucha de poder entre el faraón y la oligarquía sacerdotal amoniana de Tebas. Una que, según las escenas iniciales, con tal de que la caravana militar no interrumpiera el paso de dos escarabajos peloteros –pues son tomados como símbolos de la deidad solar–, prefiere tapar el canal que un desdichado esclavo ha dedicado su vida a excavar, orillándolo con esta decisión a quitarse la vida. Ante semejante muestra de despotismo y superstición, el joven heredero a la corona asume que debe hacer algo para cambiar las cosas: limitar el poder político del sacerdocio, librar una guerra con Asiria para conseguir incrementar las arcas reales y promover reformas económicas a favor del campesinado y del pueblo llano. Empero, tal empresa se ve trastocada cuando el clero de Amón aprovecha la aparición de un eclipse

[34] Título original: «*Фараон*». En idioma español ha tenido varias ediciones, como, por ejemplo: Prus (2014 [1897]).

solar para avivar el temor supersticioso del gentío que intentaba apropiarse del tesoro del templo. Esta puja de poder culmina, entonces, con el asesinato de Ramsés XIII y deja entrever que quien lo sucederá será Herhor.

Ahora bien, si nos remitimos a las fuentes egipcias, jamás hubo un Ramsés XIII. La dinastía XX (1190-1077 a.C.) termina con Ramsés XI (*ca.* 1106-1077 a.C.). Tras él inicia un período de crisis para el Estado faraónico denominado Tercer Período Intermedio (*ca.* 1076-723 a.C.), marcado por la debilidad y división del poder monárquico central –con una reaparición de los centros locales de poder al margen de la corona–, el flujo permanente de no egipcios –sobre todo libios y nubios– y la reducción de los contactos con el mundo exterior, en particular con el Levante. Algunas de estas cuestiones se vislumbran en el filme «*Faraón*», ya que hace hincapié en un Egipto debilitado, empobrecido y amenazado por los pueblos circundantes. Así las cosas, cabe pensar que no hay una real inadecuación entre la película y su fuente literaria prístina con respecto a las fuentes históricas mismas: el Ramsés XIII de Prus y Kawalerowicz viene a ocupar el lugar que, en el tiempo histórico, le corresponde a Ramsés XI. Pero sin pretensión alguna de homologar a uno y otro, sino tan sólo al ambiente crítico que se vivía en Tebas. En este sentido, toda la trama alrededor de Ramsés XIII es una tipificación ficcional para comprender el fatídico final del imperio egipcio, pues a la fragmentación política del Tercer Período Intermedio le siguieron, ya en el Período Tardío (*ca.* 722-332 a.C.), las sucesivas conquistas nubia y persa y, finalmente, la macedónica de Alejandro Magno.

Por otra parte, si Ramsés XIII es un personaje ficticio inspirado *grosso modo* en Ramsés XI, su antagonista Herhor lo es –aunque con un poco más de precisión– con respecto a Herihor. Éste fue un oficial del ejército egipcio que rápidamente ascendió al ser responsable de restaurar el orden en Tebas luego de la victoria parcial sobre la guerra civil fomentada por Panehesy, virrey de Nubia. Tras ello, Herihor obtuvo los títulos de sumo sacerdote de Amón, *tchaty* (, *ṯ3ty*) o visir del Alto Egipto –lo que lo ponía como segundo al mando tras el faraón – y virrey de Nubia[35]. Su escalada política fue en incremento, dado que al morir Ramsés XI se hizo proclamar rey, aunque tuvo un poder político *de facto* limitado a la región de Tebas: mientras él gobernaba la tebaida, paralelamente al norte de Egipto, en Tanis, se iniciaba la dinastía XXI con el faraón Smendes (*ca.* 1076-1052 a.C.).

[35] La restauración del orden en Tebas y la proclamación de Herihor como sumo sacerdote de Amón se produjo en el decimonoveno año de reinado de Ramsés XI. Éste se tomó como el primer año de la *uhem-mesut* (, *wḥm-mswt*) o «era del renacimiento» (Shaw, 2000: 309). Para más detalles sobre la crisis en la tebaida ocasionado por Panehesy y el papel cumplido por Herihor, *cfr.* Lull (2009).

Si bien en el filme polaco no se explicita la muerte de Ramsés XIII y el ascenso político de Herhor, esto sí ocurre en la novela de Bolesław Prus, más específicamente al final del capítulo sesenta y seis. Ya en el inicio del sesenta y siete, podemos leer lo siguiente:

> *Desde la muerte de Ramsés XIII hasta el día de sus funerales gobernó el país, como sumo sacerdote del templo de Amón tebano, el sucesor del difunto rey, su dignidad San-amen-Herhor. (…) En el mes de Tobi (octubre-noviembre), una vez que la momia de Ramsés XIII hubo sido depositada en las cavernas reales, en el templo de Amón tebano se reunió una gran asamblea de las personas más prominentes. (…) Los presentes, con pocas excepciones, repitieron el grito y simultáneamente el juez supremo trajo en una bandeja de oro dos coronas: una blanca, la del Alto Egipto, y una roja, la del Bajo Egipto. El sumo sacerdote de Osiris tomó una corona, el sumo sacerdote de Horus la otra y se las entregaron a Herhor, quien, después de besar la serpiente de oro, se las colocó en la cabeza. (…) Luego se firmó el acta donde los participantes en la elección pusieron sus rúbricas y desde ese momento San-amen-Herhor se convirtió en Faraón legítimo, dueño de ambos mundos, como también de la vida y de la muerte de sus vasallos* (Prus, 2014 [1897]: 683-685).

Hasta aquí, vemos cómo la historia ficcional de «*Faraón*» es una representación historiofótica a grandes rasgos más adecuada del período histórico en el que se ubica, en comparación con lo que puede comprobarse con «*Sinuhé, el egipcio*». Más aún, así como en esta última hemos podido constatar una representación estereotipadamente fastuosa, exotizadora y anacrónica afín al orientalismo saidiano, ya se trate de los escenarios o del vestuario, con el filme de Kawalerowicz nos hallamos en las antípodas representativas. Egipto ya no se muestra como una alteridad exótica, sino como un mundo cercano, tanto como lo son los restos arqueológicos accesibles a quienes deseen visitarlos. En efecto:

> *En Faraón (versión original o doblada) no podrá disfrutar con las habituales y simpáticas barbaridades sobre el antiguo Egipto, pero, a cambio, sentirá la arena del desierto bajo sus pies y el peso de la historia sobre su cabeza. Como dice Quim Casas, la película está poseída por el color terroso del polvo del desierto. Faraón renuncia al fasto visual (al menos, el fasto tal y como lo entendía el viejo Hollywood) para introducirse en la mente y el cuerpo de sus personajes. Déjese llevar. Lleve puesta una gorra y calzado cómodo* (Alonso, Mastache & Alonso Menéndez, 2010: 215).

La cita de arriba nos habla, ante todo, de un naturalismo representativo. Se empleó la experticia del egiptólogo polaco Kazimierz Michałowski como consultor histórico, para quien el mundo de los antiguos egipcios no era algo anclado en el pasado, sino que era aún accesible en la contemporaneidad, a través del modo en que fue revelado por la arqueología. Por ello, siguiendo esta postura inicial, se quiso mostrar un Egipto que no prescindía de los efectos del paso del tiempo –haciendo ostensible el estado actual de los sitios

arqueológicos–, pero que, a la vez, tampoco caía en las exageraciones hollywoodenses. Había que inspirarse en los registros iconográficos y estatuarios aun persistentes, en una suerte de *continuum* con los tiempos faraónicos. En este sentido, así se ha expedido el director de fotografía del filme, Jerzy Wójcik:

> *Empezamos a trabajar con la menor cantidad de elementos posible. A diferencia de los creadores de Cleopatra (…), nosotros intentamos mostrar la época y su complejidad con los elementos mínimos para formar una imagen de seres humanos que existían gracias a sus propios esfuerzos, dando una representación de sus manos, sus rostros. Lo reproducido ya no existe, pero realmente existió. (…) Faraón fue una realización de la reducción, la moderación y la austeridad. Fue, por así decirlo, una comprensión refinada de la cultura egipcia, que abrió un campo que permitió que la imaginación del espectador trabajara, construyendo su propio mundo con la ayuda de los elementos mostrados* (Wójcik *sensu* Kuśmierczyk, 2023: 37).[36]

Bajo esta óptica de la moderación y la austeridad, afín a lo que hoy podemos ver en los restos materiales que sobreviven del pasado egipcio, se concibieron también el uso de la luz y del color y, sobre todo, la representación del cuerpo humano: el anclaje histórico de la recreación fílmica estaba en las esculturas y pinturas faraónicas, tal como lo supo aseverar el mismo Kawalerowicz (*sensu* Kúsmierczyk, 2023: 39).



Figura 6: Decorado con forma de templo egipcio levantado en el desierto. Fuente: captura de pantalla propia, realizada en el minuto 02:15:55 de la película.

[36] Traducción del autor.



Figura 7: Aspecto de Ramsés XIII y la corte real en «Faraón». Fuente: captura de pantalla propia, realizada en el minuto 01:59:19 de la película.

Para mostrar a un Egipto en crisis y a su poder monárquico decadente, se optó por hacer uso de escenas enmarcadas en el omnipresente desierto (Łukaszewicz, 2017: 72). Nótese cómo, en la figura 6 de arriba, vemos a un templo levantado en medio del desierto, lo cual es una decisión artística intencional, aunque alejada de precisión histórica. Asimismo, la corte del faraón no se parece en nada a lo mostrado en el filme de Curtiz: en la figura 7 no hay fasto exacerbado[37] ni decorados en extremo lujosos, pues todo tiene lugar en edificaciones sin policromía y con apariencia desgastada. Este aspecto distancia a la película de la novela original, en la que abundan las referencias a una representación de Egipto más bien colorida.

En lo que respecta particularmente al color, tanto a la omnipresencia de la luz solar como a la completa ausencia de decoración parietal policromada, el mismo Kawalerowicz se inclinó por una paleta más bien apagada y/o limitada que ahondara en el mundo egipcio imaginado a partir de los restos arqueológicos: si bien sabía del abanico cromático empleado en los tiempos antiguos, no quería dejar de lado el aspecto del Egipto moderno. Su Ramsés XIII debía situarse en mundo que estuviera a medio camino entre los días de la dinastía XX –claramente reconocible y minuciosamente recreado– y los de la

[37] Hay una pretensión de verosimilitud en lo que respecta a la apariencia de los personajes y los vestuarios: cuerpos transpirados bajo el sol o cubiertos por la arena del desierto, además del uso de pelucas, joyería y ropajes más acordes con las representaciones iconográficas o escultóricas egipcias. No hay, aquí, sedas u otras telas brillantes, lujosas y que entrevén una sensualidad exuberante. Al contrario, se hace un amplio uso del lino y de las formas textiles más acordes con el período histórico que se quiere representar. Esto es particularmente notable en el caso de los personajes femeninos. Para más detalles acerca de las características de la indumentaria faraónica, *cfr.* López Grande (2014-2015).

contemporaneidad que asocia a Egipto con las ruinas y el desierto. Así, entonces, se ha expedido el director polaco en una declaración titulada "*Mój Egipt*" ("Mi Egipto") en la revista *Ekran* y que fue publicada dos días después del estreno de «*Faraón*»:

> *Color. Este fue quizás el problema más fundamental y complicado. (…) La decisión sobre la forma del color de Faraón se inspiró en los viajes al Egipto moderno, así como en la profundización en su historia antigua. Los colores pintados de los relieves nos atrajeron mucho. También nos cautivó el Egipto moderno y su combinación de colores. Supimos de inmediato que no usaríamos el color en su forma tradicional. A menudo, el color rompe el dramatismo y se convierte en un elemento puramente técnico. Queríamos evitar esto. En su lugar, queríamos seleccionar colores y reducirlos a una síntesis de cuestiones de forma y contenido; es decir, limitar la opulencia y el brillo de la antigüedad y mostrar el Egipto de las costumbres como quizás realmente era. Desde el principio eliminamos los tres colores que antes habían funcionado mejor en la pantalla: rojo, azul y verde. Nos basamos exclusivamente en el ocre, el blanco, el negro y el dorado. Esta paleta de colores nos permitió lograr una cierta pátina, que se convirtió en una característica de la película, algo que crea la distancia del tiempo en la recepción emocional de la película* (Kawalerowicz *sensu* Kuśmierczyk, 2023: 50-51).[38]

Un elemento que cabe destacar en «*Faraón*» es el hecho de que se empleó locación real, es decir que se filmó en sitios arqueológicos reales, tales como las pirámides de Guiza o el templo de Medinet Habu en Luxor[39]. Este es el templo funerario de Ramsés III (1187-1157 a.C.) y su empleo en el rodaje es un acierto, pues en tiempos de la dinastía XX, en la que la película toma lugar, se había convertido ya en el lugar de residencia de los sumos sacerdotes de Amón. También se emplearon las ruinas del Ramesseum –ver figura 8 de abajo–, es decir del templo funerario de Ramsés II (1279-1213 a.C.), aunque en la película forma parte de la misma construcción que Medinet Habu. A pesar de esta pretensión de historicidad y verosimilitud[40], hay un anacronismo certero: las locaciones reales lucen según el estado que presentaban en la década de los sesenta del siglo pasado, y no como podía esperarse para las cercanías del año 1000 a.C.: no hay revestimiento de caliza para las pirámides de Guiza –que se mantuvo hasta el siglo XIII d.C.– ni rastros de color en los relieves de Medinet Habu o del Ramesseum. Empero, tal anacronismo podría solventarse si se interpreta no como un descuido del director Kawalerowicz ni de su director de arte, sino como una intencionalidad clara: la ambientación en los sitios

[38] Traducción del autor.
[39] Incluso fuera del empleo de sitios arqueológicos egipcios, la construcción de locaciones apuntaba a un viso de verosimilitud. Así, por ejemplo, para la película se creó una isla artificial en el lago polaco de Kirsajty, que conecta los ríos Mamry y Dargin (Kuśmierczyk, 2023: 41). En ella se plantaron palmeras, juncos y lotos reales para representar la vegetación egipcia, tal como se pueden apreciar en las escenas funerarias de caza y pesca en las tumbas privadas tebanas del Reino Nuevo.
[40] Reconocida ampliamente por Corral Granados (2020).

arqueológicos recién mencionados, con su aspecto actual ruinoso, aporta al Egipto de celuloide esa apariencia de crisis y decadencia tan apropiada. En otras palabras, el anacronismo podría tornarse, en el fondo, en un juego visual para ayudar al espectador a inmiscuirse y a vivir en el momento representado.



Figura 8: Escena rodada junto a los pilares osiríacos del Ramesseum. Fuente: captura de pantalla propia, realizada en el minuto 00:54:02 de la película.

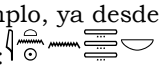
Tanto el director como los realizadores eran conscientes de la abundante policromía en el estado original de la arquitectura egipcia; no obstante, descartaron esta cuestión representativa y, en su lugar, enfatizaron una representación más apagada que diera cuenta del paso del tiempo, de que los días de Ramsés XIII no eran los de las pirámides de la dinastía V o del poderoso imperio de los reyes tutmósidas y ramésidas de las dinastías XVIII y XIX. Así las cosas, se enfatiza un mundo otrora esplendoroso que se fue desvaneciendo con el tiempo: "son colores quemados por el sol y desgastados por la arena arrastrada por el viento"[41] (Kuśmierczyk, 2023: 50). Más aún, de acuerdo con los creadores de la película, se buscaba capturar el espíritu de los tiempos faraónicos según la acepción imaginaria moldeada por las excavaciones arqueológicas modernas y los artefactos y sitios antiguos aún existentes (Kuśmierczyk, 2023: 42), que distaba de anclar a Egipto en los relatos y obras exotizadoras tan típicas del imperialismo decimonónico.

[41] Traducción del autor.

Segundo eje de análisis: el problema de la afinidad entre representación fílmica y consensos egiptológicos

En esta subsección nos abocaremos a la segunda parte de la metodología hermenéutica whitheana que hemos propuesto para analizar la adecuación historiofótica de nuestros dos casos de estudio como forma ubicua de representar el pasado. Se trata, entonces, de discutir la relación entre las líneas argumentales de los filmes en cuestión con respecto a lo que la Egiptología ha sostenido –y sostiene– al respecto. Así, para «*Sinuhé, el egipcio*» nos centraremos en el argumento de Akhenatón como padre del monoteísmo, mientras que para «*Faraón*» nuestra atención estará puesto en el mensaje fílmico de poder político *vs*. religioso.

El Akhenatón de Curtiz es, a todas luces, un rey pacifista, incomprendido por los suyos y más dedicado a expandir el mensaje de paz de su dios Atón que a los asuntos de Estado. Esta es una visión que no ha escapado a los debates egiptológicos sobre el Akhenatón histórico: "el péndulo ha oscilado entre considerarlo un señor idealista, ultrapacifista, desinteresado de los asuntos mundanos, hasta verlo como un tirano sediento de poder que buscaba imponer su autoridad absoluta en Egipto" (Pierrotti, 2015: 38). Un defensor de la política pacifista fue el egiptólogo estadounidense James Henry Breasted (1912). No obstante, incluso en tiempos contemporáneos a los del rodaje de «*Sinuhé, el egipcio*», se fue dando un replanteo en base a los hallazgos de las excavaciones arqueológicas (White, 1948). En particular, es de destacar el argumento sostenido por Graciela Gestoso Singer (2002), para quien la reforma de Akhenatón fue consecuencia tanto del desarrollo de una idea más universal del sol en tanto divinidad[42] como de un proceso de centralización del poder frente al clero de Amón, iniciados ya en tiempos de su padre Amenhotep III (1390-1353 a.C.). Por ende, Akhenatón supo emplear todos los mecanismos tradicionales de poder, manipulándolos en su beneficio para contrarrestar el peso político-económico que los sacerdotes amonianos tenían en Tebas. Ahora bien, el universalismo dado a la solarización del culto, concentrada en la figura del disco solar Atón, tuvo un cambio de retórica para, con ello, realzar el dominio del faraón mismo. En efecto, en la religión egipcia tradicional son los dioses los que hablan con el rey para concederle sus beneficios, mientras que este dialoga con ellos de igual a igual. Pero, para la reforma amarniana, se comienza a dar la idea de una suerte de «revelación» atoniana: Atón sólo habla con Akhenatón, quien se muestra como su mediador ante la humanidad. Este mentado carácter intelectual del atonismo ha tenido una insoslayable consecuencia política: se

[42] Por ejemplo, ya desde tiempos de Tutmosis III se dio una equiparación del faraón con el disco solar Atón:  (*ỉtn n nb t᾽w*), "el disco solar (Atón), señor de [todas] las tierras" (*Urk.* IV, 887, 16), simbolizando la protección solar del dominio universal del faraón.

dio una suerte de imperialismo religioso con la acostumbrada estrategia de expansión territorial bélica y diplomática de las fronteras –para obtener nuevos ingresos con los que solventar el andamiaje imperial por él organizado–, a lo que se sumó el control directo mediante la disciplina y la manipulación de sus funcionarios (Gerván, Oliva & Romero, 2014: 7).

Según la documentación histórica –como las cartas de Tell el-Amarna– o los debates egiptológicos académicos, Akhenatón, por tanto, no es un pacifista que pareciera dedicarse a vivir sus días en una suerte de retiro espiritual disociado de la realidad y llevando a Egipto a la crisis. Esta representación equivocada es, al decir de Domingo Sola Antequera (2000), una «imagen distorsionada» que tiene un propósito claro: mostrar a Akhenatón como padre del monoteísmo y precursor del cristianismo. La religión atoniana no suele ser considerada como monoteísta, sino más bien como henoteísta al resaltar la centralidad del sol dentro de la religión egipcia hasta tal punto de absorber en él a las demás divinidades, aunque las personas particulares, en sus casas, siguieran teniendo y empleando amuletos votivos de sus deidades tradicionales. La unicidad de Atón es, en el fondo, una manifestación de la «multiplicidad de aproximaciones» propia de la lógica polivalente egipcia: lo uno (, *w*ʿ) podía tornarse o manifestarse en lo múltiple (, *ḥḥ*), como el sol en tanto esencia divina lo hacía en los dioses Ra, Amón o Ra-Horakhty entre otros; pero también lo múltiple se convertía en lo uno, como es el caso de Atón. Por ello: "ninguna deidad tradicional tenía la capacidad de elevarse por encima del tiempo, del espacio y del destino, ni de existir en los reinos de lo absoluto e ilimitado" (David, 2004: 206), cosa que sí cabría esperar en una deidad monoteísta omnipotente y omnipresente al estilo de la tradición judeo-cristiana.

Ahora bien, respecto al papel de Akhenatón como precursor del cristianismo, la película nos lo muestra como alguien que escuchó obediente a la revelación de Atón –que sería un alias del dios del Antiguo Testamento, Yahvé–, encargándose de propagar la paz que de él viene. Pero, con sus palabras finales antes de la consumación de su asesinato, el rey revela que vendrá alguien más que completará la revelación; este alguien no es otro más que Jesús. No en vano, la última escena del filme nos muestra una pantalla con las siguientes palabras: "*This things happened thirteen centuries before the birth of Jesus Christ* (todo esto sucedió trece siglos antes del nacimiento de Jesucristo)"[43]. ¿Qué decir al respecto? Pues que se trata de un mensaje claro del director de la película;

[43] Según la versión del guion, las palabras finales de la película son: "Los eventos de esta historia ocurrieron casi mil cuatrocientos años antes del nacimiento de Jesucristo" (Robinson, 1953: 144). Traducción del autor.

ninguna investigación egiptológica afirmaría algo semejante, simplemente porque las nociones egipcias y judeo-cristiana sobre lo que es la divinidad difieren en grado sumo, además de que no hay fuentes históricas concretas que permitan derivar la genealogía atoniana del cristianismo en modo certero y concluyente.

En lo que respecta a «*Faraón*», con un monarca que decide asumir la totalidad del poder ante un clero amoniano conspirador capaz de atentar contra la vida de aquel que, en tanto rey, es considerado Hijo de Ra ( , *s3 r*ʿ), una primera observación que cabe realizar es que retrata bien un aspecto crucial de la dinámica política egipcia. Como sostuviera Josep Cervelló Autuori (1996: 17), el país del Nilo constituía una «sociedad integrada». Esto significa que el discurso mítico contribuía a la reproducción del orden social, por lo que los relatos míticos daban fundamento y legitimidad a la monarquía y, aún más, estructuraban la comprensión misma del devenir histórico. Más allá de la fundamentación mítico-religiosa de la función política de los faraones, sería una postura ingenua la de seguir manteniendo la idea de los reyes ramésidas –sobre todo los de la dinastía XX, como el Ramsés XI real o el Ramsés XIII cinematográfico– como agentes sumamente poderosos y con capacidad efectiva de poder absoluto. Su centralidad simbólica se mantuvo, pero hubo fuerzas que excedieron a su control; por ejemplo, la casta sacerdotal tebana, tal como Kawalerowicz retrató en su película. Por ello, cabe tomar al filme polaco como una representación audiovisual ubicua del modelo de esferas de influencias de Eugene Cruz-Uribe (1994) para comprender la dinámica de la organización política en los distintos períodos de la dilatada historia egipcia. Empero, esto no significa la ausencia de ciertos anacronismos, los cuales han sido tomados de la novela de Prus a favor de la narrativa y el desarrollo de la trama. Tal como afirmara Lidija Rezoničnik en su lectura crítica del texto literario:

> *Los expertos en Egipto y la historia egipcia (…) han analizado la novela a la luz de los hechos históricos y han examinado las descripciones y los datos históricamente relevantes proporcionados por el narrador. Sus análisis revelan numerosos anacronismos, errores e inexactitudes: por ejemplo, durante el reinado de la dinastía XX en Egipto, la posición de los campesinos no era tan crítica como la que el narrador retrata en descripciones que recuerdan la posición de los oprimidos en el feudalismo europeo; el talento no era una unidad monetaria en Egipto, y la capital de los faraones de la dinastía XX no estaba en la ciudad de Menfis. Si bien es cierto que el sacerdocio ganó poder durante el reinado de la dinastía XX y hubo una acumulación de riqueza en los templos, el faraón no dependía de los sacerdotes debido a esta cuestión y aún mantenía un poder absoluto [en el sentido de no subordinado*

al clero amoniano, aunque debilitado en comparación a la dinastía XVIII] (Rezoničnik, 2023: 25).[44]

En la película, el moribundo Ramsés XII y luego el joven Ramsés XIII se muestran gobernando como si fueran los únicos representantes de un poder civil y militar ante un cortejo de ministros y consejeros puramente sacerdotales. Son estos últimos los que, empleando todas las armas de su posición social privilegiada, consiguen constantemente colarse entre los intersticios de las redes de poder para moldear las políticas faraónicas. En otras palabras, son los sacerdotes, con Herhor a la cabeza, los que en verdad tienen la última palabra. Toda esta cuestión no está alejada de los registros históricos, según remarcáramos en la subsección anterior. Podríamos aventurarnos a sostener que, de haber continuado el filme con algunas escenas más tras el final que de hecho tuvo, el Herhor de celuloide, en clara analogía con el Herhor de tinta y papel de Prus, podría haberse mostrado con la doble corona *sekhemty* sobre su cabeza y con su nombre inscripto dentro de los cartuchos reales –un privilegio de los faraones–, adoptando la escritura formularia de la titulatura regia. Esto fue, precisamente, lo que hizo el Herihor histórico. De acuerdo con las inscripciones del primer patio del templo de Khonsu en Karnak, su nombre y titulatura completa como monarca fue:  *ḥm-nṯr tpỉ n ỉmn ḥrỉ-ḥr sỉ ỉmn mrỉ ỉmn-rᶜ* «Primer Sacerdote de Amón, Herihor, hijo de Amón, amado de Amón-Ra».

La novela de Prus se esfuerza por mostrar la complejidad de los mecanismos de poder del Estado egipcio (Rezoničnik, 2023: 28-ss.); en contraste, la cinta de Kawalerowicz simplifica este aspecto argumental. Si en algo falla la película, es en circunscribir a todos los ministros y consejeros del faraón a la casta sacerdotal. No hay rastros de ningún visir, ni de ningún otro cargo político civil. Esto puede tomarse como una decisión intencional, la de mostrar a la estructura política del Estado egipcio como dominada por poderosos clérigos sumamente influyentes sobre la población toda. Si ubicamos al filme dentro del contexto histórico de su producción y circulación, no resulta descabellado asumir que el período coyuntural que rodeó al último de los Ramsés históricos ha servido a Kawalerowicz como pretexto para lanzar una crítica hacia la dinámica política de su Polonia contemporánea[45]: la de ser un Estado cuyos destinos se han visto, desde el siglo X, formidablemente influenciados por los obispos y clérigos católicos, aunque su poder político-económico hegemónico comenzó a ser desafiado durante el período polaco comunista (Staar, 1963) y la

[44] Traducción del autor.
[45] Tal como, según la lectura de Łukaszewicz (2017: 99), hiciera Bolesław Prus con su texto literario.

imposición de un nuevo régimen político-ideológico. La realización de «*Faraón*» se enmarca históricamente en el intento de los políticos polacos de elaborar un nuevo modelo de propaganda política respecto a los aspectos positivos del comunismo –propulsándose el rodaje de sendas obras cinematográficas afines– y de las críticas a esta postura que emergieron en particular con el movimiento denominado Escuela de Cine Polaca (1956-1963) y del que Kawalerowicz supo formar parte. Parafraseando a Tadeusz Miczka (1998: 114), el director de «*Faraón*» empleó la historia literaria de Prus sobre la lucha por el poder en el antiguo Egipto para, mediante la «estrategia del historiador interpretativo», explicar cómo a partir de las manipulaciones ideológicas se posibilitaba la consecución de un fin político. Es en este sentido que podríamos interpretar la aseveración de Kawalerowicz de que «*Faraón*» debía ser una obra «no histórica» en sentido estricto (Kuśmierczyk, 2023: 39): de allí, entonces, la exacerbación un tanto anacrónica en la historia de celuloide del enfrentamiento entre un poder civil preocupado por las necesidades de la población *vs.* un poder religioso que hace uso de su posición privilegiada y de sus conocimientos –legislativo, astronómico, mítico-arcano– celosamente resguardados para mantenerse como el verdadero poder *de facto*.

Reflexiones finales

A lo largo de las páginas anteriores nos hemos propuesto problematizar, desde el concepto whiteano de Historiofotía, la apropiación del pasado en los dominios de la ficción a partir del papel jugado por dos casos concretos de películas históricas ficcionales como formas representacionales plausibles de la historia egipcia. Habiendo aplicado la metodología propuesta, podemos afirmar sin ambages que «*Faraón*» resulta más ubicua que «*Sinuhé, el egipcio*». Tal como afirmara Virginia Guichot (2014: 148): "el cine no es la imposición de la realidad, sino una representación de ella, desde un enfoque o perspectiva particular, el del director o directora de la película". Así las cosas, la propuesta cinematográfica de Curtiz ha querido sostener el origen egipcio del monoteísmo cristiano, mientras que la de Kawalerowicz, por su parte, se ha inclinado por mostrar una historia más adecuada al pasado faraónico –con sus licencias creativas y narrativas, claro está–, aunque como pretexto para lanzar una denuncia encubierta a una realidad de la Polonia comunista en la que él ha vivido. La película estadounidense presenta entonces, ciertamente, un anacronismo y una intencionalidad exógena al antiguo país del Nilo más marcados que en la polaca; lo mismo puede decirse si se tienen en cuenta elementos tales como lo fastuoso, lo exótico y lo misterioso. En este sentido, «*Sinuhé, el egipcio*» cuenta con elementos que la acercan a una visión orientalista sobre el Egipto faraónico, al menos desde el punto de vista tanto de la trama,

pero sobre todo desde lo visual. Tales elementos, en particular el lujo exacerbado arquitectónico y en el vestir, fueron intencionalmente dejados de lado en «*Faraón*». La historia de Ramsés XIII, en consecuencia, es más ubicua que la de Sinuhé. Empero, dado el mayor alcance popular del cine *péplum* hollywoodense en su primera etapa que la del *péplum* independiente europeo de la segunda etapa, no es descabellado concluir que «*Sinuhé, el egipcio*» se haya colado notablemente en el imaginario colectivo para condicionar y contribuir a dar forma a lo que se supone que fue el pasado egipcio. Así las cosas, los estereotipos acerca de lo «Oriental» promovidos por Hollywood continúan perfilando las notas características de lo egipcio en el séptimo arte. No obstante, destacamos la existencia de otras producciones que, como la cinta polaca aquí analizada, se aventuraron a proponer un acercamiento a los tiempos faraónicos que escapara a la dinámica representativa orientalista. Con ellas, la operación historiofótica y su interpretación de los tiempos pretéritos continúa interpelándonos acerca de los modos en que concebimos, interpretamos y mostramos el pasado humano.

Bibliografía

Abruzzese, A. (1965). Mito della violenza e pistole scariche. *Cinema*, 60(54), 4-12.

Alonso, J. A., Mastache, E. & Alonso Menéndez, J. J. (2010). *El antiguo Egipto en el cine*. Madrid: T&B Editores.

Aliaga, R. & Parra, J. (2013). Una de romanos y romanas: la mujer y las relaciones de género en el *péplum*. *Revista Historia Autónoma*, 3, 29-46. https://doi.org/10.15366/rha2013.3.002

Assmann, J. (2005). *Egipto. Historia de un sentido*. Madrid: Abada Editores.

Assmann, J. & Ebeling, F. (2020). The Mnemohistory of Egypt. Approaches Towards the Understanding of Egypt in Intellectual History. En M. J. Versluys (Ed.); *Beyond Egyptomania. Objects, Style and Agency* (pp. 23-38). Berlin: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110565843-004

Atondo Martínez, J. (2020). *El género cinematográfico del* péplum *y su aplicación didáctica en las aulas*. Trabajo de fin de máster de profesorado. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Breasted, J. H. (1912). *The Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*. Frankfurt am Main: C. Scribner's Sons.

Cabrera, E. (2024). Entre espadas y sandalias: un análisis histórico e iconográfico de los posters orientalistas en el péplum italiano hacia mediados del siglo XX. *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, 43, 190-220. https://doi.org/10.36661/2238-9717.2024n43.13938

Cervelló Autuori, J. (1996). *Egipto y África. Origen de la civilización y la monarquía faraónicas en su contexto africano* (AuOr Supplementa 13). Sabadell: Ausa.

Choza, J. y Montes, M. J. (2001). *La antropología en el cine*, vol. I. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Corral Granados, A. (2020). *Faraón* (*Pharaoh*, J. Kawalerowicz, 1966), una visión arqueológica. *METAKINEMA, Revista de Cine e Historia*, (24), 45-54.

Cruz-Uribe, E. (1994). A Model for the Political Structure of Ancient Egypt. En D. Silverman (Ed.); *For His Ka. Essays in Memory of Klauss Bauer* (SAOC 55) (pp. 45-53). Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago Press.

David, R. (2004). *Religión y magia en el antiguo Egipto*. Barcelona: Crítica.

De España, R. (1998). *El péplum: la antigüedad en el cine*. Barcelona: Glénat.

Droß-Krüpe, K., Garcia-Ventura, A., Ruffing, K. & Verderame, L. (Eds.) (2023). *Orientalist Gazes. Reception and Construction of Images of the Ancient Near East since the 17th Century* (wEdge 3). Münster: Zaphon.

Duplá, A. (1996). La sociedad romana en el cine. *Scope. Estudios de Imagen*, (1), 77-98.

Duplá Ansuátegui, A. (Ed.) (2011). *El cine «de romanos» en el siglo XXI*. Leioa, Bizkaia: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

El Khachab, W. (2017). The Cinema of the Pharaohs: Film, Archaeology, and Sub-Imperialism. En M. Volait & E. Perrin (Eds.); *Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte* (pp. 53-63). París: Publications de l'Institut National d'Histoire de l'Art, InVisu (CNRS-INHA). https://doi.org/10.4000/books.inha.7196

Fernández Pichel, A. (2023). Introduction: «Ich mache mir die (ägyptische) Welt, wie sie mir gefällt» (Egyptocult Project). En A. Fernández Pichel (Ed.); *How Pharaohs Became Media Stars: Ancient Egypt and Popular Culture* (Archaeopress Egyptology 48) (pp. 1-8). Oxford: Archaeopress. https://doi.org/10.2307/jj.14638132.5

Fernández Pichel, A. & Orriols-Llonch, M. (2023). Sex, Gender and Sexualisation: Ancient Egypt in Contemporary Popular Culture. En A. Fernández Pichel (Ed.); *How Pharaohs Became Media Stars: Ancient Egypt and Popular Culture* (Archaeopress Egyptology 48) (pp. 162-184). Oxford: Archaeopress. https://doi.org/10.2307/jj.14638132.13

Ferro, M. (2003). *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores.

Gestoso Singer, G. (2002). Atonismo e imperialismo. *DavarLogos*, 1(2), 163-187.

Galán, J. (2000). *Cuatro viajes en la literatura del antiguo Egipto*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García Cifuentes, M.ª C. (1993). Filmografía mítica en el péplum. *Cuadernos de filología clásica: estudios latinos*, (4), 301-311.

Gerván, H., Oliva, A. & Romero, V. (2014). Ideología étnica durante el período amarniano: ¿límite o contacto con la otredad? *Sociedades Precapitalistas*, 3(2), 1-22. Recuperado de: http://sociedadesprecapitalistas.fahce.unlp.edu.ar/.

Gerván, H. (2020). La representación de Ramsés II en escenas del corpus iconográfico de la Batalla de Kadesh: argumentos semióticos para una «continuidad intersticial» en el plano onto-semántico. *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 29, 77-117. Recuperado de: https://aedeweb.com/wp-content/uploads/La-representacion-de-RII.pdf.

Glynn, B. (2020). *The Mummy on Screen. Orientalism and Monstrosity in Horror Cinema*. London: Bloomsbury Academic. https://doi.org/10.5040/9781350134331

Gómez Fernández, E. & Rodríguez Lajusticia, F. (2022). El Egipto faraónico y el Próximo Oriente Antiguo en el cine estadounidense de comienzos de la Guerra Fría (1945-1960). *Santander, Estudios de patrimonio*, (5), 289-324. https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.12

Gubern, R. (1998). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.

Guichot, V. (2014). Cine e historia reciente de la educación española: Relato de una experiencia valiosa para la formación de los educadores. *Cabás*, (11), 141-160.

Habicht, M. E. & Habicht, M.ª E. (2022). *Hollywood's Egyptian Dreams. The Visual Language, Concepts and Costumes in Egypt Monumental Films*. s/d.

Hardwick, T. (2003). The Iconography of the Blue Crown in the New Kingdom. *Journal of Egyptian Archaeology*, (89), 117-141. https://doi.org/10.1177/030751330308900107

Hornung, E., Krauss, R. & Warburton, D. (Eds.) (2006). *Ancient Egyptian Chronology* (HdO 83). Leiden: Brill. https://doi.org/10.1163/9789047404002

Juberías Gracia, G. (2023). From Alma-Tadema to Cecil B. DeMille: The Influence of Nineteenth Century Painting on Classical Hollywood Films Set in Ancient Egypt. En A. Fernández Pichel (Ed.); *How Pharaohs Became Media*

Stars: Ancient Egypt and Popular Culture (Archaeopress Egyptology 48) (pp. 136-161). Oxford: Archaeopress. https://doi.org/10.2307/jj.14638132.12

Junkelmann, M. (2004). *Hollywoods Traum von Rom: «Gladiator» un die Tradition des Monumentalfilms. Kulturgeschichte der antiken Welt*. Mainz: Philipp von Zabern.

Kuśmierczyk, S. (2023). The Cinematic Image of Ancient Egypt. *Pharaoh* by Jerzy Kawalerowicz. En L. Rezoničnik & S. Kuśmierczyk (Eds.); *Masterpieces of Polish Literature and Film* (pp. 36-78). Warsaw: University of Warsaw Press. https://doi.org/10.31338/uw.9788323558316.pp.35-80

Laguarda, P. (2006). Cine y estudios de género: imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *Aljaba*, 10, 141-156.

Lant, A. (2013). Cinema in the Time of the Pharaohs. En P. Michelakis & M. Wyke (Eds.); *The Ancient World in Silent Cinema* (pp. 53-73). Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781139060073.005

Lapeña Marchena, O. (2008). El péplum y la construcción de la memoria. *Quaderns de Cine*, (8), 105-112. https://doi.org/10.14198/QdCINE.2008.3.11

Lapeña Marchena, O. (2018). La antigüedad ya estaba allí: la dualidad construcción / destrucción en el cine sobre el mundo antiguo. *Habis*, (49), 271-290. https://doi.org/10.12795/Habis.2018.i49.18

López Grande, M.ª J. (2014-2015). Mucha tela que cortar. Ropas y otros usos de los textiles en el antiguo Egipto. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, (48), 141-168.

Łukaszewicz, A. (2017). Spojrzenie na starożytny Egipt z XIX-wiecznej Warszawy. Na marginesie nowego wydania *Faraona* Bolesława Prusa. *Meander*, 72, 67-99.

Lull, J. (2009). Algunas cuestiones cronológicas de la *wḥm-mswt* y la Dinastía XXI. Sobre Amenhetep, Paiankh y Herihor. *Trabajos de Egiptología*, 5(2), 49-61. https://doi.org/10.25145/j.TdE.2009.05.02.04

Martínez-Moreno, C. (2024). Lapislazuli and Kohl: Ancient Egyptian Beauty Feminine Standards through Cinema. *International Seminar: Egypopcult: Reception of Antiquity in Contemporary Popular Culture*. 24th–26th of January 2024. School of Arts and Humanities, University of Lisbon, Portugal.

Miczka, T. (1998). El cine bajo presión política: Polonia, 1945-1989. *Comunicación y Sociedad*, XI (2), 105-121. https://doi.org/10.15581/003.11.36413

Molina, J. (2008). A través del espejo: preocupaciones contemporáneas por la paz mundial en el cine histórico sobre la Antigüedad. En P. Castillo *et al.*

(Coord.); *Imagines. La Antigüedad en las artes escénicas y visuales* (pp. 189-198). Logroño: Universidad de La Rioja.

Moradiellos, E. (2009). *Las caras de Clío. Una introducción a la Historia*. 2° edición actualizada. México: Siglo XXI Editores.

Overpeck, D. (2018). A Setting Sun: *The Egyptian*. En B. Palmer & M. Pomerance (Eds.); *The Many Cinemas of Michael Curtiz* (pp. 158-170). Texas: University of Texas Press. https://doi.org/10.7560/315545-014

Pierrotti, N. (2015). Akhenatón y Moisés, ¿padres del monoteísmo? Del himno a Atón al Salmo 104. *Clío: Revista de Historia*, (166), 36-40.

Prieto Arciniega, A. (2000). Cleopatra en la ficción: el cine. *Stud. Hist., H.ª Antig.*, 18, 143-176.

Prus, B. (2014 [1897]). *Faraón. El último Ramsés*. Barcelona: Edhasa.

Radetich, L. (2008). Clío se deja ver y oír. El cine como fuente y como recurso de la historia. *V Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, Argentina. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6349/ev.6349.pdf.

Rafaelić, D. (2021). Ancient Egypt in the Cinema. En A. Bednarski, A. Dodson y S. Ikram (Eds.), *A History of World Egyptology* (pp. 474-490). Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781107477360.023

Rezoničnik, L. (2023). «*We* Are the State». *Pharaoh* by Bołeslaw Prus. En L. Rezoničnik & S. Kuśmierczyk (Eds.); *Masterpieces of Polish Literature and Film* (pp. 17-34). Warsaw: University of Warsaw Press. https://doi.org/10.31338/uw.9788323558316.pp.17-34

Robinson, C. (1953). *Screenplay of «The Egyptian», 3rd Revised, Temporary Script*. Recuperado de: https://www.dailyscript.com/scripts/The_Egyptian.pdf.

Roca, L. M. (2022). Éxito y ocaso de un subgénero cinematográfico: el «peplum». *Transversales*, (61), 77-84.

Rosenstone, R. (1988). History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. *The American Historical Review*, 93(5), 1173-1185. https://doi.org/10.2307/1873532

Said, E. (2001 [1993]). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Said, E. (2002 [1978]). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

Sánchez, J. (2022). *Egipto en el cine. Momias, faraones y pirámides*. Madrid: Diábolo Ediciones.

Santiago Júnior, F. (2014). Historiofotia, tropologia e história: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White. *História*, 33(2), 489-513. https://doi.org/10.1590/1980-436920140002000023

Serrano Lozano, D. (2012). Cine y Antigüedad: pasado y presente en la pequeña y gran pantalla. *Historia Autónoma*, (1), 37-52. https://doi.org/10.15366/rha2012.1.003

Shaw, I. (Ed.) (2000). *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780198150343.001.0001

Sola Antequera, D. (2000). Imágenes distorsionadas sobre el Egipto amarniano. Cine *vs*. Historia. En M. Molinero Polo & D. Sola Antequera (Coords.); *Arte y sociedad del Egipto Antiguo* (pp. 227-237). Madrid: Ediciones Encuentro.

Solomon, J. (2002). *Péplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid: Alianza.

Staar, R. (1963). El movimiento anticlerical en la Polonia comunista. *Revista de Estudios Políticos*, (127), 131-142.

Tyson Smith, S. (2007). Unwrapping the Mummy. Hollywood Fantasies, Egyptian Realities. En J. Schablitsky (Ed.); *Box Office Archaeology: Refining Hollywood's Portrayals of the Past* (pp. 16-33). California: Left Coast Press.

Waltari, M. (2003 [1945]). *Sinuhé, el egipcio*, vols. I y II. México: Planeta DeAgostini.

White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, 93(5), 1193-1199. https://doi.org/10.2307/1873534

White, H. (2010). Historiografía e historiofotía. En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (pp. 217-227). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

White, L. (1948). Ikhnaton: The Great Man vs. the Culture Process. *Journal of the American Oriental Society*, *68*, 91-114. https://doi.org/10.2307/596342

Wulff Alonso, F. (1996). Notas a propósito del Próximo Oriente Antiguo y Egipto en el cine. *Scope. Estudios de Imagen*, (1), 47-62.

Zorroza, M.I. (2007). Ficción, experiencia y realidad. ¿Qué tiene que ver el cine con la vida? *Revista de Comunicación,* (6), 70-80.

Recibido: 20 de mayo de 2025
Aceptado: 23 de julio de 2025
Versión Final: 08 de agosto de 2025