

HACIA UN PASADO COMÚN. EL CINE Y LA UNIFORMIZACION DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA. APUNTES PARA SU ESTUDIO.

Óscar Lapeña Marchena.
Área de Historia Antigua.
Universidad de Cádiz.

Resumen: El presente trabajo pretende ser una contribución más en el tratamiento cinematográfico que ha recibido el pasado grecorromano. Concretamente, revisa el lenguaje cinematográfico característico utilizado por el *peplum*, así como los episodios y personajes inmortalizados en las pantallas de cine. Para concluir subrayando el proceso de uniformización y simplificación que a través del cine ha sufrido el legado clásico europeo..

Summary: The present job intends to be one more contribution in the cinematography processing that has received our GrecoRoman passed. Concretely, it revises the cinematographic language characteristic utilized by the *peplum*, as well as the episodes and caracteres immortalised in the screens. To conclude underlining the process of uniformization and simplification that through the movies has suffered the classical bequest European.

Descriptores: Cine, *peplum*, Grecia, Roma.

Con algo más de un siglo de historia a sus espaldas – aunque tal vez podríamos retrasar esta fecha si tenemos en cuenta los antecedentes inmediatos del cinematógrafo -, puede parecer excesivo subrayar la importancia del cine en cuanto medio de difusión de masas, que es capaz de utilizar a guisa de materia prima, tanto la más desbocada fantasía como la probada verdad histórica. Entre sus muchos logros culturales está sin duda, la popularización del pasado, o si se prefiere, la comercialización de unas épocas y unos personajes a niveles masivos (industriales), a los cuales muy difícilmente hubieran llegado los círculos científicos. Las oscuras salas de cine han sido para algunas generaciones de espectadores unas singulares aulas de historia en donde se alternaban Billy el niño, Tarzán, Cleopatra, el Corsario Negro y Al Capone. Como los gánsters y los vaqueros, también los romanos se han hecho con un lugar en el imaginario colectivo de unas generaciones que accedieron al conocimiento histórico a través de la pizarra del celuloide. Unos romanos, eso sí, muy peculiares, que englobaban por igual a los forzudos héroes que se codeaban con dioses vengativos y diosas apasionadas, a los feroces legionarios con plumero en la cabeza incluido, a mujeres siempre medio desnudas para solaz del público masculino y a una civilización, en resumen, que se caracterizaba por la ausencia casi absoluta de los pantalones, un mundo de piernas desnudas, de túnicas a medio muslo, de ingenuas falditas de vuelo: en definitiva, el universo *peplum* en toda su extensión.

Aunque hay voces que yendo más allá de esta simple exposición anecdótica, se han apresurado a situarnos ante una nueva encrucijada que nos plantea el reto de

abandonar nuestra cultura de la palabra por otra de la imagen que querámoslo o no, se va instalando en nuestras vidas de un modo irremediable. Una revolución similar a la que sucedió hace ya algunos milenios cuando la palabra escrita vino a sustituir a la tradición oral. Esas mismas voces han manifestado además, que el cine, al igual que la palabra, es un lenguaje más o un canal – con sus limitaciones y exigencias -, a través del cual se puede hacer historia ¹. Semejante debate no hace excesivo tiempo que ha llegado a nuestro país, poniendo sobre la mesa una discusión que más allá de las fáciles adhesiones o los rápidos desprecios, merece ser discutida con toda seriedad ².

Estamos pues, frente a un medio de comunicación adornado de múltiples y variadas virtudes que nos muestran los beneficios de su utilización racional. Pero al margen de estas consideraciones, debemos detenernos aunque sea sólo un instante y reflexionar acerca de la manera en que la industria del cine ha ido popularizando el pasado, y en el caso que más nos interesa, el Mundo Antiguo. Independientemente de la calidad estrictamente cinematográfica de las producciones (algo que el historiador no debe empeñarse en juzgar), lo cierto es que el cine ha seleccionado algunos episodios y personajes del pasado clásico; una selección, repetimos, que ha acabado por conceder el premio de la posteridad y la popularidad masiva a algunos de esos mismos episodios, mientras ha condenado a otros, a muchos otros, al olvido.

Queremos aprovechar estas páginas para indagar un poco más en los criterios que el cine ha utilizado para llevar a cabo semejante proceso selectivo. Siempre centrándonos, eso sí, en lo que se refiere a la historia de Grecia y de Roma. Y aunque se pueden manejar muy diversos criterios, nosotros centraremos nuestra atención en dos de ellos. Por un lado, el lenguaje que el cine ha usado para poner en imágenes el pasado; y por otro, los episodios abordados por la industria cinematográfica, los personajes y los acontecimientos que han merecido el premio de encontrar un lugar en la memoria colectiva.

Sería necesario establecer con una mínima precisión cual va a ser nuestro campo de estudio. El término francés *peplum*, que equivaldría a nuestra expresión coloquial de *película de romanos*, describe en sentido preciso al conjunto de producciones realizadas entre mediados de la década de los años cincuenta y mitad de los años sesenta que se ambientaban en la Antigüedad clásica. Aunque ya podríamos advertir que en un buen número de ocasiones la Antigüedad que mostraban las pantallas era un referente ambiguo y a la vez amplio, en donde tenían cabida múltiples pueblos y sociedades. Aunque por extensión englobamos también dentro del término *peplum* a la totalidad de cintas que centran su interés en el Mundo Antiguo, independientemente de su año de realización ³; admitiendo tanto a los balbuceos iniciales de la industria cinematográfica, como a los últimos y más recientes estrenos ⁴.

Muchas de las películas a las que hacemos referencia son simples productos elaborados en serie, las más de las veces en Europa – en donde los salarios de los figurantes y los costes de producción son más bajos, y las posibilidades de beneficio mayor -, y financiadas con capital americano en régimen de coproducciones. Del otro

¹ Cfr. ROSENSTONE, R. A. “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film”, en *AHR*, XCIII, 5, 1988, 1173 – 1185, p. 1180 - 1182. Cfr. ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona 1997, p. 27 - 29.

² Cfr. UROZ, J. (Ed), *Historia y Cine*. Universidad de Alicante, 1999, p. 9.

³ Los americanos utilizan para definir a este género el término *epic*; estas películas, que mantienen una evidente y temprana influencia de las cintas italianas, mantuvieron, eso sí, algunas características propias, como fueron la apuesta por actores de mayor enjundia y de unos presupuestos más elevados. Cfr. ELLEY, D. *The Epic. Film, Myth and History*, Londres 1984, p. 21.

⁴ No sólo “Gladiator” (R. Scott; USA 2000), sino también “Attila”, una serie de televisión británica y “Druids” (J. Dorfmann; Francia – Canadá 2001), que narra las guerras entre el galo Vercingetorix y Julio César. *Fotogramas*, nº 1890, abril 2001, p. 66 y 190.

lado del Atlántico también acudía, en ocasiones, alguna que otra estrella más o menos apagada para animar las taquillas con su presencia. Esta etapa de producciones en serie coincide en el tiempo con los años de la dura reconstrucción europea tras la Segunda Guerra Mundial y con la llegada de la ayuda norteamericana. El Plan Marshall, la leche en polvo, y las chokolatinas coincide, en la pantalla, con el forzado Hércules, con la depravada Roma que siempre acaba sufriendo un castigo y con la aparición del cristianismo redentor.

Las definiciones más ortodoxas le conceden al *peplum* un lugar entre lo puramente fantástico y la reconstrucción histórica: una película de aventuras adaptada a unos hechos históricos ⁵. Permittedose una serie de licencias - algunas de ellas verdaderamente singulares -, que acerquen el relato al espectador, el *peplum* busca conmover al público, pero nunca ofrecerle una reconstrucción verosímil de lo ocurrido ⁶. El cine de romanos evoca la Antigüedad, en particular la clásica, sin perder nunca su libertad de invención. Y sin tener muy en cuenta la verdad histórica, se nutre de todos los elementos religiosos e históricos de las diversas culturas del mundo antiguo para reinventarse una epopeya de carácter mítico que reconstruye - a la manera de un caleidoscopio -, el nacimiento de Occidente ⁷. El *peplum*, por lo tanto, muestra una historia idealizada y reaccionaria, adaptada a las necesidades de sus héroes y de sus espectadores.

La principal característica de todas estas representaciones del pasado es que lo muestran de una manera radicalmente maniquea ⁸. En el mundo popularizado por las películas no hay lugar para los términos medios. La acción se presenta siempre como una lucha sin alternativas y sin matices entre los servidores del bien y los esbirros del mal. Dicha oposición se desgrana a lo largo de la cinta en una serie de pequeños y constantes enfrentamientos ⁹: de este modo, y frente a las comunidades cristianas o serviles (es decir, frente a los débiles), unidas todas ellas por sólidos lazos de amor y solidaridad, aparece la corte imperial romana corroída por intrigas y conspiraciones internas que sólo persiguen el poder y la riqueza material; los mártires abandonados a su suerte en la arena de los anfiteatros son el reverso de la moneda de los gladiadores aclamados por un público siempre enfervorecido; el héroe y con él los *buenos* de la película, mantienen la frugalidad en todos los aspectos de su vida: su moderación es la antítesis de las inevitables orgías y banquetes paganos; la timidez y castidad de la heroína oscurece el libertinaje de las emperatrices y las cortesanas; a la sencillez del vestuario, del peinado y del maquillaje de aquélla se contraponen los

⁵ Cfr. GONZALES, A. *Images et Imaginaires. Cinema et Histoire au service d'une "neo-mythologie"*. Universidad de Lille 1993 (tesis inédita), p. 133.

⁶ Resulta evidente que ninguna película sobre la Antigüedad ofrece una reconstrucción histórica fiel. Cfr. BERTELLI, S. *I corsarii del tempo. Gli errori e gli orrori dei film storici*. Florencia 1995. Pero del mismo modo creemos que el estudio de las relaciones entre el cine y la historia deben ir mucho más allá de la simple búsqueda de gazapos o de errores de bulto que aparecen en las películas históricas. Un película, como un libro, no es la Historia.

⁷ Cfr. GARREL, A. "Le péplum", en *Revue du Cinema*, CCCV, 1976, 33 – 45, p. 34. Cfr. ATTOLINI, V. *Il Cinema*, en *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*. Padua 1991, Vol. IV. 431 – 493, p. 455. GONZALES, A. *O. c.* (1993), p. 252.

⁸ El maniqueísmo, a unos niveles muy básicos, se advierte en una práctica común al cine americano, como es la de adjudicar el papel de malvados y opresores a actores ingleses, mientras los estadounidenses asumen siempre el rol de oprimidos y de luchadores por la libertad. Ejemplos de ello los encontramos en "Sign of the Cross" (C. B. De Mille, 1934), "Quo Vadis" (M. Le Roy, 1951), "Spartacus" (S. Kubrick, 1960), "The Last Temptation of Christ" (M. Scorsese, 1988), o en "The Antagonist" (B. Sagd; 1981). ATTOLINI, V. *O. c.* p. 463. Cfr. McDONALD FRASER, G. *The Hollywood history of the world*. Londres 1988, p. 6. Cfr. WYKE, M. *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. Nueva York - Londres 1997, p. 23, 133 y 139. Cfr. MALONE, P. "Jesús en nuestras pantallas", en J. MAY, (Ed). *La Nueva Imagen del Cine Religioso*. Universidad Pontificia de Salamanca 1998, 95 – 113, p. 110. ELLEY, D. *O. c.* P. 121.

⁹ Cfr. GONZALES, A. "La fresque et l'impoture. Le peplum: un genre cinématographique qui se débat entre Histoire et Imaginaire", en *Melanges Pierre Lévêque*. Vol. 5, París 1990, 133 – 160, p. 149.

vestidos suntuosos, las gasas y las transparencias, los rizos excesivos y las pelucas barrocas de las segundas. Y la gloriosa apoteosis y consagración de los héroes coincide con la destrucción - espiritual y material -, de los opresores. En el universo del celuloide los *buenos* nunca eluden las acciones ni los combates directos - martirios, duelos -, mientras que los villanos se valen de constantes estratagemas y subterfugios para lograr el amor - gracias a filtros y pócimas mágicas -, o para provocar la ruina y la muerte de su adversario.

Junto al maniqueísmo camina la presentación de los personajes como si fueran arquetipos¹⁰. Todos ellos siguen moldes similares, cuando no idénticos. El aspecto físico juega un papel fundamental a la hora de que el público reconozca sin ningún problema a los personajes. En el *peplum* las características morales vienen definidas por la apariencia externa¹¹. Los héroes siempre serán jóvenes, bellos y de cuerpos musculosos¹². Al lado de los héroes, y para adornar su fuerza con unas gotas de astucia, siempre marchará un niño o un pícaro que resucite el espíritu del viejo Sancho. A los traidores y tiranos los delatarán los movimientos cautos y tendrán el cabello y la barba negra. Las heroínas, generalmente cristianas, tenderán a ser rubias y a vestirse y a peinarse con recato (salvo en el momento culminante del martirio, en el que la desnudez - en la medida de lo posible -, resplandezca en toda su belleza); y serán decentes e ingenuas, amén de verse siempre perseguidas y salvadas por el héroe en el último instante. Mientras que las pérfidas paganas estarán todo el tiempo cultivando su lascivia dispuestas a seducir a los hombres - recuérdese a Popea/Claudette Colbert tomando baños de leche de burra ("Cleopatra"; C.B. DeMille; USA 1934); y son altaneras, aristocráticas y lucen barrocos maquillajes¹³. En la intriga siempre rivalizarán dos mujeres - una pagana y otra cristiana -, por el amor del héroe, que acaba eligiendo los encantos verdaderos de la segunda¹⁴.

De idéntico modo, los colores establecen de forma meridiana una distinción inmediata¹⁵: el blanco es el color de los buenos, de los mártires y los héroes, y el negro y también el rojo son los tonos indiscutibles que adornan la maldad. (El tiro de caballos negros del romano Messala frente a los cuatro caballos blancos de Ben Hur; "Ben Hur"; W. Wyler; USA 1956).

Además de que, por supuesto, el cine ha difundido una imagen de la Antigüedad en la que el color blanco de los edificios y las vestimentas ciega con su falso esplendor la verdadera realidad; en ese sentido, las películas siguen a pies juntillas la iconografía del neoclasicismo dieciochesco, que pintó de blanco el pasado ocultando una realidad sorprendentemente policroma¹⁶.

Si el código de signos, el lenguaje visual al que recurren estas películas se repite de manera incesante, otro tanto podemos decir con respecto a su estructura, al ritmo narrativo y a la articulación de la acción. La exigencia de tener que mostrar forzosamente la Antigüedad como si de un atractivo espectáculo se tratara, provoca

¹⁰ Cfr. COLLOGNAT, A. "L'Antiquité au cinéma", en *BAGB*, III, 1994, 332 – 351, p. 336 - 337.

¹¹ Cfr. SICLIER, J. "L'Age du Péplum", en *Cahiers du Cinema*, CXXXI, 1962, 26 – 38, p. 30.

¹² La exagerada musculatura de muchos héroes copia, y a la vez difunde, los cánones de belleza de la escultura italiana renacentista. ELLEY, D. O. c. p. 53.

¹³ GARREL, A. O. c. p. 36.

¹⁴ La dualidad se mantiene, incluso, en pleno universo pagano; con, por ejemplo, todo un Hércules teniendo que decidir entre los dos arquetipos femeninos. "Ercole e la regina di Lidia" (P. Francisci; Italia 1959). ELLEY, D. O. c. p. 55 - 56. Cfr. DE ESPAÑA, R. *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*. Barcelona 1998, p. 109 - 111.

¹⁵ Cfr. PÉREZ GÓMEZ, L. "El cine de romanos", en GARCÍA GONZÁLEZ, F. & POCIÑA PÉREZ, A. *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*. Granada 1996, 235 – 261, p. 252. GONZALES, A. O. c. (1983), p. 225. Cfr. CHIGI, G. *Come si spiegano le fortune dei pepla su cui sembra che si torni a puntare*, en *Cineforum*, XVII, 2, 733 – 746, p. 738.

¹⁶ BERTELLI, S. O. c. p. 58 - 60 y 87 - 90.

que las cintas acaben articuladas en torno a unas escenas núcleo ¹⁷, que son las que movilizan a cientos de figurantes y muestran cientos de metros cuadrados de decorados. Estas escenas permiten espectaculares juegos de cámara y demostraciones de virtuosismo cinematográfico. Pero el resultado es que aquellas otras escenas carentes de acción, aquellas en las que el diálogo es el protagonista, acaban por constituir un pesado lastre para el ritmo narrativo, condenando a la cinta al desequilibrio. Las escenas núcleo suelen coincidir con batallas ¹⁸, escalofriantes carreras en el circo, luchas de gladiadores, o banquetes amenizados por sicalípticas danzas que suelen desembocar en la orgía de turno. Esta manera de plantear las películas provoca que al final, las cintas de romanos repitan incansablemente la misma estructura y las mismas escenas ¹⁹, provocando el aburrimiento y desterrando toda posibilidad de innovación.

La tendencia a convertirlo todo en espectáculo deriva en lo que se ha dado en llamar el colosalismo: la ruptura de las fronteras conocidas por la imaginación; todo en la reconstrucción histórica tiende a lo exagerado ²⁰. La película de romanos y con ella el pasado, se convierte en una excusa para mostrar unos decorados inmensos que acabarán pasto de las llamas o destrozados por la ira de un volcán, castigando de ese modo el comportamiento inmoral de sus habitantes; ingentes cantidades de figurantes que morirán en batallas o se hacinarán vociferantes en las gradas de los circos. Aunque es bien cierto que todos estos excesos visuales tuvieron como principal mérito la creación de un lenguaje exclusivamente cinematográfico, alejado ya de los préstamos, las limitaciones y las servidumbres que imponía la escena teatral u operística ²¹. (En ocasiones el abuso en la utilización de figurantes podía dar lugar a paradojas, como por ejemplo, en "Alexander the Great" - R. Rossen; USA 1955 -, en cuyo rodaje se contó con cuarenta y cinco mil extras, diez mil hombres más que el verdadero ejército de Alejandro) ²².

El colosalismo también afecta a la apariencia externa; la llegada del CinemaScope ²³ permitió estirar la duración de las cintas, una práctica habitual en las producciones estadounidenses. Mientras las producciones italianas se mantuvieron dentro de las duraciones más comerciales ²⁴.

Otra genuina señal de identidad del *peplum* es la violencia, que aparece en la pantalla en múltiples manifestaciones ²⁵. Ya sea en batallas en las que dar rienda suelta a los sentimientos patrióticos ²⁶, en combates en la arena, en encarnizadas persecuciones, o por mediación de los desastres naturales. A partir de los años sesenta la violencia adquiere un tono cada vez mayor y más realista, perdiendo cierto toque ingenuo de antaño.

¹⁷ Cfr. HUESO, A. L. "La Roma Imperial: historia y espectáculo ante todo", en *Historia y Vida*, extra nº 58, 1990, 36 - 41, p. 39.

¹⁸ La batalla supone la unión de la historia personal, la historia política y la bélica; en la batalla se disuelven otras consideraciones, como los aspectos ideológicos o económicos del relato; en el combate - individual o aquel que moviliza a grandes masas humanas -, se concentra toda la carga de dramatismo y espectacularidad de la cinta. Cfr. MONTERDE, J. E. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona 1986, p. 176 - 178.

¹⁹ Cfr. CANO, P. L. "Roma y el cine", en *Film Guía*, V, marzo 1975, 7 - 10, p. 8. GONZALES, A. *O. c.* (1993), p. 232.

²⁰ Incluidos los diálogos, que están cargados de un hiperdramatismo irreal. Cfr. SOLOMON, J. *The Ancient World in the Cinema*. Yale University 2001, p. 321.

²¹ Cfr. HUESO, A. L. *Historia de los géneros cinematográficos (I)*. Valladolid 1976, p. 47.

²² Cfr. LILLO REDONET, F. *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, 1994, p. 159.

²³ El CinemaScope es una técnica que permite transformar la tradicional pantalla cuadrada en otra apaisada sin necesidad de cambiar de tipo de película; una lente comprime la imagen en el momento de la filmación y luego otra la descomprime en la proyección. La primera película presentada oficialmente con el nuevo sistema fue "The Robe" (H. Koster; USA 1953). DE ESPAÑA, R. *O. c.* p. 21.

²⁴ SICLIER, J. *O. c.* p. 33.

²⁵ CANO, P. L. *O. c.* (1975), p. 8. PÉREZ GÓMEZ, L. *O. c.* p. 252 - 254.

²⁶ Cfr. WINKLER, M. M. "Cinema and the Fall of Rome", en *TAPhA*, CXXV, 1995, 135 - 154, p. 150.

En no pocas ocasiones la violencia camina de la mano del erotismo. Aquí tendrían cabida tanto la generosa exhibición de cuerpos desnudos o semidesnudos de atletas, guerreros, héroes o gladiadores, como la no menos constante muestra de anatomía femenina.

Y de idéntico modo, el erotismo y la sensualidad aparecen como inseparables de las manifestaciones violentas²⁷. Las escenas de tortura y martirio son habituales en un género que explota el morbo de la cristiana desvalida, de la ingenua sometida a todo tipo de torturas y a merced de crueles verdugos y de extraños artilugios propios de un *mad doctor*; el potencial erótico del recato de la heroína estalla en algunas escenas, como son las flagelaciones o los avatares de la arena. El grado de violencia y la cantidad de elementos sadomasoquistas que aparecen en el *peplum* son mayores de lo que a primera vista pudiera parecer. Los combates que aparecen en las cintas son una ocasión excepcional para enseñar al público un completo muestrario de cuerpos estilizados, semidesnudos o cubiertos de aceite y sudor: como por ejemplo, en la exhibición de los gladiadores antes de la lucha en “Spartacus”, o el combate en “The Fall of the Roman Empire” (A. Mann; USA 1963)²⁸.

Pero ni la violencia más descarnada ni el erotismo impiden la aparición del humor en la pantalla²⁹, sobre todo en los momentos en los que el género llega a autoparodiarse, dando entrada a elementos jocosos y contradictorios. (“Totó contro Maciste”; F. Cerchio; Italia 1961. “Carry on Cleo”; G. Thomas; Inglaterra 1964. “Deux heures moins le quart avant Jesus Christ”; J. Yanne; Francia 1982. “Attila, flagello di Rio”; Castellano y Pipolo; Italia 1983).

La historia de Grecia y de Roma que muestran estas películas disfruta de la presencia de unos protagonistas de excepción y que caminan a sus anchas por las siempre tortuosas sendas del pasado. Hablamos de los héroes. Estos justicieros tienen como denominador común el haber consagrado su fuerza al servicio de los más débiles; suelen brotar de la clandestinidad para enfrentarse a un entorno monopolizado por la corrupción y la lujuria. El héroe apoya al poder legítimo – nunca cuestiona el orden establecido –, ya sea para mantenerlo en el trono o para ayudarlo a llegar hasta él³⁰.

Los héroes de los que hablamos aparecen en pantalla como unos idílicos habitantes del estado de naturaleza roussonian³¹: sus costumbres son frugales, son igualmente, parcos en palabras³², sus sentimientos denotan simpleza de carácter³³, y no suelen portar arma alguna salvo sus músculos, que son al tiempo su atributo más significativo, junto al minúsculo taparrabos que además de emparentarlo con otro hombre de la naturaleza, como Trazan de lo Monos, sirve para subrayar la solidez de

²⁷ GARREL, A. *O. c.* p. 36. CHIGI, G. *O. c.* p. 743 - 744.

²⁸ El duelo utilizado como excusa erótica es un recurso común al cine épico como al *western*. Cfr. NEALE, S. “Masculinity as spectacle. Reflections on men and mainstream cinema”, en COHAN, S. & RAE HARK, I. (Eds). *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Londres – N. York, 1996, 9 – 20, p. 18.

²⁹ SICLIER, J. *O. c.* p. 33.

³⁰ Cfr. DALL’ASTA, M. *Un Cinéma Musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913 – 1926)*. Crisnée, 1992, p. 40 - 42.

³¹ Maciste tal vez sea el ejemplo más claro de ello. Su nombre viene deriva de *Macis* (roca) y de *Roccia*, términos ambos que denotan su origen ctónico y que lo emparentan con otras divinidades subterráneas. También en la raíz de su nombre, aparece *Mactare* (sacrificar), lo que denota la idea de que sus hazañas son una suerte de sacrificio en favor de la justicia universal. GONZALES, A. *O. c.* (1983), p. 14 - 15. DE ESPAÑA, R. *O. c.* p. 432.

³² COLLOGNAT, A. *O. c.* p. 336.

³³ El héroe parece en ocasiones un eremita, de quien nadie sabe de donde surge y adonde va, pero que se detiene para restaurar la justicia (con lo que estamos ante el ideal del caballero andante); otras veces vence a la tentación de las mujeres malvadas (“Erocle e la regina di Lidia”; P. Francisci; Italia 1959). Siendo pocas las ocasiones en las que aparece indolente o entregado a la molición. (“Erocle a la conquista di Atlantide”; V. Cottafavi; Italia 1961). Cfr. MOULLET, L. “La victoire d’Erocle”, en *Cahiers du Cinema*, CXXXI, 1962, 39 – 42, p. 41.

su cuerpo. Gracias a la fuerza de sus puños el héroe va dejando tras él un rastro de enemigos maltrechos; porque el héroe no mancha sus manos con la sangre del crimen. Salvo cuando en el duelo final acaban con el villano de turno, aunque bien es verdad que en ocasiones basta su simple presencia para empujar al malvado a la muerte, que llega por otra vías y pocas veces por intervención directa del héroe.

Los héroes no acostumbran a poseer un nutrido repertorio de ideas propias; son los dueños de la fuerza, eso es indiscutible, pero no de los ideales. Por regla general acaban poniendo sus músculos al servicio de otro que si logra los beneficios materiales, como por ejemplo, un legítimo heredero apartado del trono o un hermanastro oculto. No es extraño que la aventura concluya con la marcha del héroe sin más posesión que la de sus puños³⁴. Hércules, Maciste, o Ursus no son, en definitiva, más que unos caballeros errantes que vagan sin descanso por el tiempo y por el espacio.

Y con tan exiguo bagaje son capaces de imponerse a todas las adversidades y obstáculos; se trata por tanto, de una revalorización del individuo, de una muestra de confianza en el hombre que vence a la naturaleza, a la tiranía de otros hombres y al propio destino³⁵. El ejemplar castigo final que siempre aguarda a los malvados sella un discurso elitista que sitúa al *peplum* en un terreno muy cercano a otros géneros cinematográficos, como el fantástico, y que representa una manifestación de arte popular comparable al *western*, en tanto que los dos reescriben – en ocasiones con el mismo lenguaje –, el nacimiento mítico de dos culturas y dos sociedades³⁶.

No resulta descabellado establecer una relación entre la producción masiva de *pepla* en la Europa de los años cincuenta y sesenta con la situación política del momento. Son los años de la Guerra Fría, de la dura reconstrucción tras el fin de la Alemania nazi y de la Italia fascista y de la intervención de los Estados Unidos, tanto militar como pacífica. Nuestros héroes también vienen del exterior, y se encuentran con unas comunidades atrapadas bajo el gobierno cruel y despótico del tirano de turno (llámese Hitler o Musolini); y son ellos y no las propias sociedades, los que derriban a los malvados y devuelven el poder a sus legítimos dueños. ¿No hacían los Estados Unidos algo similar en Europa?. ¿No es el *amigo americano* el que tuvo que cruzar el Atlántico para vencer a los nazis y más tarde, para combatir a la amenaza soviética, que además viene de Oriente como la malvada Cleopatra?. Creemos que el temor, cuando no la obsesión social, y el miedo por el que atravesaba la sociedad occidental en esos años no se plasmaba únicamente en el cine de ciencia - ficción o en el de terror; el *peplum* no es un género tan inocente como puede parecer a simple vista³⁷.

Todo cuanto venimos diciendo acerca del lenguaje que utilizan las películas de romanos para dar a conocer el mundo clásico queda resumido en el decálogo del realizador italiano R. Tessari; sus reglas básicas – que permiten explicar e ilustrar muy bien la idiosincracia del género –, incluyen el empezar la historia siempre con una escena de violencia y acabarla con una peligrosa; y entre ambas, un ritmo desbocado que no conceda ningún respiro al público; hay que usar los colores para diferenciar a los personajes; han de existir dos mujeres en la trama para que el héroe oscile entre una y otra, ya que no conviene una historia de amor con sólo dos amantes; y gran cantidad de secundarios rodeando al protagonista; no hay que mostrarse remiso a la hora de utilizar animales, ya que, al igual que sucede con los niños, dan mucho juego.

³⁴ DALL'ASTA, M. *O. c.* p. 45 y 87.

³⁵ GARREL, A. *O. c.* p. 40. Existe una diferencia entre el héroe de Hollywood – generalmente un buen actor con un físico a tono –, y el italiano – sólo un cuerpo musculoso. Cfr. HUNT, L. “What are big boys made of?. Spartacus, El Cid and the male epic”, en KIRKHAM, P. & THUMIM, J. (Eds). *You Tarzan. Masculinity, movies and man.* Londres 1993, 65 – 83, p. 70.

³⁶ SICLIER, J. *O. c.* p. 38. O al cine de samurais japonés. CHIGI, G. *O. c.* p. 740.

³⁷ La entrada triunfal de Marco Vinicio en Roma (“Quo Vadis; M. Le Roy; USA 1951), recuerda inevitablemente a la llegada de las tropas americanas a las ciudades italianas durante la Segunda Guerra Mundial. BERTELLI, S. *O. c.* p. 63.

Hay que reservar el golpe de efecto para el final y todo ello adornado con mucho humo y mucho fuego. Una receta, como puede apreciarse, sencilla y muy efectiva ³⁸.

A pesar de su aparente inocencia exterior, el *peplum* mantiene en su interior un fuerte componente ideológico. No es casual que Roma aparezca casi siempre en pantalla como una civilización decadente que sólo encuentra la salvación con la llegada del cristianismo. Una Roma entregada a la molición y a los vicios en la que nadie, en ocasiones ni siquiera los esclavos, trabaja. No es gratuita tampoco, la presencia habitual de unos héroes encargados – ante la incompetencia de las comunidades y sus instituciones –, de solucionar los problemas y reinstaurar el orden a fuerza de mamporros.

El *peplum* ofrece un discurso infantil, no en vano muchas cintas siguen la misma estructura narrativa de los comics, en el que a la postre triunfan los hombres excepcionales, una vez que todos los esfuerzos de la comunidad – que tampoco han sido muchos –, han resultado baldíos ³⁹. En este tipo de películas se resalta por encima de todo, la figura del líder: ya se trate de reyes, generales, emperadores o de mártires; consolidando de esa forma una visión de la historia que le otorga a la individualidad el papel protagonista de los hechos. Así por ejemplo, las persecuciones contra los cristianos se inician por la intrínseca maldad de los emperadores; y el tirano es derribado del trono no porque así lo reclame su pueblo, sino por la acción directa del héroe ⁴⁰.

La ideología que late detrás de todos estos mensajes es sencilla: a la postre el mal siempre es castigado, bien sea por obra de los hombres - batalla o duelo final del héroe -, o por la mano divina - destrucción de Pompeya o de Sodoma y Gomorra.

Esta *tebeización* de la historia ⁴¹, es debida a que en muy escasas ocasiones el cine utiliza fuentes clásicas de manera directa, sino que logra su información a través de intermediarios, como puede ser la novela histórica ⁴², o bien sencillamente se nutre de fuentes exclusivamente cinematográficas. Si a esto le unimos la influencia de otros géneros - melodrama, *western* -, nos encontramos con que al final, el *peplum* ha consagrado ciertos episodios y personajes de la Antigüedad, utilizando la historia como simple excusa. Si la novela del siglo XIX creó una nueva historia y modeló una nueva mitología de la Antigüedad, el cine de romanos - retomando esa tradición -, recreó a su vez el pasado, valiéndose de un lenguaje y de unos tópicos que han servido para popularizar durante años una determinada imagen de Grecia y de Roma, de sus dioses y de sus hombres y mujeres; una imagen cercana al espectador - puesto que busca su complicidad -, y que al tiempo aparece cargada de un cierto *exotismo* para, a través de la licencia o la libertad histórica, dotarla de mayor credibilidad ⁴³. La incomparable sensación de *ingenua Antigüedad* de sus personajes confiere a estos relatos un barniz romántico y decadente, que nos trae a la mente todo lo que de mágico y de infantil tiene el cine.

Una supuesta ingenuidad que no nos debe hacer olvidar el carácter catárquico o de válvula de escape de la realidad que posee el *peplum*. Para el público acostumbrado a este tipo de películas, el cine significa una experiencia ceremonial y

³⁸ CHIGI, G. *O. c.* p. 738 - 739.

³⁹ GONZALES, A. *O. c.* (1990), p. 157 - 158. CHIGI, G. *O. c.* p. 742 - 743.

⁴⁰ Aunque muchas de las películas crean la ilusión de que es realmente “el pueblo” el participante directo de los cambios sociales; cambios relativos ya que, por regla general, los tiranos – en el cine, aunque no sólo en el cine –, son sustituidos por monarquías. Cfr. PRIETO, A. “El Oikos en el cine: La Odisea”, en *Schiavi e dipendenti nell'ambito dell'oikos e della familia. Atti del XXII Colloqui GIREA*. Pontignano (Siena), 19-20 noviembre 1995, 417 – 433, p. 423.

⁴¹ LILLO REDONET, F. *O. c.* (1994), p. 15.

⁴² Al igual que sucede con muchos directores de cine, tampoco los escritores de novela histórica del siglo XIX – Lewis Wallace, Emilio Salgari, Henry Sienkiewicz, entre otros –, poseían unos conocimientos muy completos acerca de la Historia Antigua. BERTELLI, S. *O. c.* p. 45.

⁴³ Cfr. BALLÓ, J. & PÉREZ, X. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona 1998, p. 11.

emocional que va más allá de la mera contemplación estética de una obra de arte o el consumo de un producto comercial⁴⁴. Para muchos de ellos la pantalla es el único medio disponible para conocer su propio pasado. No deja de ser paradójico que en la Italia de postguerra, el neorrealismo consagrara en las pantallas a una clase social, que luego en la vida real le volvió la espalda al movimiento neorrealista y optó por la evasión y la aventura sin compromisos que le ofrecía el *peplum*. Para estos espectadores el cine de romanos acaba haciendo las veces de un diván de psicoanalista para pobres, ya que estos van a encontrar en la pantalla una salida momentánea y ficticia a todos sus problemas⁴⁵.

El segundo apartado que pretendemos abordar aquí se ocupa de los episodios de la historia de la Grecia y Roma clásicas que han sido inmortalizados por el cine, y las razones o los criterios que se han utilizados para elegirlos.

Del aproximadamente un millar de títulos que han elegido la Antigüedad como trasfondo a sus historias, la mayoría se ambienta en la civilización grecorromana que con diferencia, aventaja en cuanto número a las películas centradas en Egipto, el Próximo Oriente Antiguo o los relatos bíblicos. Y dentro de la civilización clásica, es Roma la que ha despertado mayor interés. Aunque eso sí, es necesario realizar una primera aclaración; Grecia ha mostrado en la pantalla a sus mitos y a sus dioses, mientras que en el celuloide hemos aprendido, sobre todo, la historia de Roma.

Esta diferencia no obedece a la casualidad y puede ser explicada. La razón de ello estriba en que Grecia carece de conexiones inmediatas con el presente, es decir, que la historia de Grecia poco o nada tiene que ver con el contexto histórico en el que se realizaban y comercializaban estas películas; todo ello a pesar de que en las orillas del Egeo se diera forma a lo que hoy entendemos – en cuanto manera de pensar -, al hombre occidental⁴⁶.

Añadiríamos a ello toda una serie de condicionantes que contribuían a la falta de atractivo que, por regla general, estas películas despertaban en el público. Condicionantes como el hecho de que la historia de Grecia adolezca de una unidad o de un periodo imperialista, al que tan buen jugo le sacan los guionistas; el que no se registren episodios de persecuciones ni por supuesto, se pueda explotar el morbo que levantan los mártires; que no exista una gran novela histórica en el siglo XIX, como sí ocurre en el caso de Roma, que permitiera producir diversas adaptaciones y que hubiera introducido y familiarizado a los espectadores con el mundo griego; el hecho de que sea casi imposible introducir en esas películas mensajes de corte semita o cristiano; o el que la civilización helena se forjara y floreciera no tanto por las armas y las guerras como por el arte y el pensamiento⁴⁷. Cohartado por esas servidumbres, el cine abordó - y también podríamos decir que absorbió -, a Grecia desde tres grandes vías⁴⁸. En primer lugar trasladando a la pantalla sus leyendas y su mitología⁴⁹. Incluiríamos aquí a todos aquellos títulos que abordan los diversos mitos griegos – “Neptune et Amphitrite” (G. Melies; Francia 1899), “Jason and the Argonauts” (D.

⁴⁴ El carácter eminentemente popular del *peplum* se advierte en que las entradas – en la década de los años cincuenta -, costaban una media de 300 liras, precio inferior para otro tipo de películas. Además, estas producciones se llevaban unos cuatro años en cartelera, lo que explicaría sus buenas recaudaciones. CHIGI, G. *O. c.* p. 737.

⁴⁵ GARREL, A. *O. c.* p. 42. GONZALES, A. *O. c.* (1993), p. 254. PÉREZ GÓMEZ, L. *O. c.* p. 255.

⁴⁶ GONZALES, A. *O. c.* (1990), p. 146. ELLEY, D. *O. c.* p. 52. McDONALD FRASER, G. *O. c.* p. 13.

⁴⁷ ELLEY, D. *O. c.* p. 52. DE ESPAÑA, R. *O. c.* (1998), p. 165 - 166. Cfr. LILLO REDONET, F. *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid, 1997, p. 21 - 22.

⁴⁸ ELLEY, D. *O. c.* p. 53. Cfr. VICH, S. “La Grecia clásica en el cine”, en *Historia y Vida*, extra nº 58, 1990, 20 - 24.

⁴⁹ Una inteligente muestra del estudio de los mitos clásicos a través, y de manera conjunta, de los autores antiguos y de las versiones modernas cinematográficas, se encuentra en: Cfr. CLAUSS, J. J. “A course on Classical mythology in film”, en *CJ*, XCI, 3, 1996, 287 – 295.

Chaffey; USA 1963)⁵⁰, “Clash of the Titans” (D. Davis; USA 1984); también aquellos otros que desarrollan el mito platónico de la Atlántida⁵¹, el ciclo de Hércules, y el “subgénero” de películas en las que los dioses del Olimpo viajan en el tiempo hasta la época contemporánea – “Venus era mujer” (W. A. Seiter; USA 1948), “Hercules in New York” (A. A. Seidelman; USA 1970)⁵².

En segundo lugar, el cine recupera a Grecia a través de su herencia literaria, poniendo en imágenes las grandes tragedias y en particular, el ciclo homérico⁵³ - “Le retour d’Ulysse” (A. Calmettes; Francia 1908), “Helena, der untertäg Troias” (M. Noa; Alemania 1924⁵⁴), “Ulisse” (M. Camerini; Italia 1954), “L’Amante di Paride” (M. Allegret; Italia 1953), “Edipo Re” (P.P. Pasolini; Italia 1967), o “The Trojan Women” (M. Cacoyannis; Grecia 1977), serían algunos ejemplos de ello.

Y finalmente, repasando algunos episodios históricos. El cine apenas ha mostrado interés por la Grecia Clásica y Helenística; inicia su corto periplo en las Guerras Médicas (“La Battaglia di Maratona”; J. Torneur, Italia – Francia, 1959. “The 300 Spartans”; R. Maté, 1962.), apenas si se ocupa del periodo Clásico y Helenístico (“La Rivolta dei Sette”; A. De Martino, 1965. “Alexander the Great”; R. Rossen, USA 1956), y concluye con la llegada de Roma (“Il Colosso di Rodi”; S. Leone, 1961. “Il Conquistatore di Corinto”; M. Costa, 1961). Como se puede apreciar, es muy escaso bagaje para consignar más de medio milenio de historia que a la postre, ha resultado fundamental para entender nuestro presente.

Frente a esto, Roma monopoliza la pantalla; y es que, entre una Grecia idealizada como cuna de la civilización occidental y una Roma decadente y pagana, el cine - que no lo olvidemos, está siempre al servicio de una moral⁵⁵, y de un capital⁵⁶ -, no duda en elegir el mal, que es más sencillo de mostrar y que siempre ha demostrado ser mucho más rentable. La Historia de Roma, además, permite establecer más paralelismos con la de Occidente en el siglo XX, aparece más cercana, tanto en sus vicios como en sus virtudes. No seamos ingenuos: Sócrates, Fidias o la misma Afrodita no tienen nada que hacer en taquilla frente a un *desequilibrado* emperador, llámese Nerón o Calígula, o ante una *lasciva* emperatriz. A pesar de ello, Grecia ha seguido encontrando un pequeño hueco en la pantalla gracias a su mitología, que ofrece a la industria cinematográfica la oportunidad de explotar el filón de lo fantástico; los dioses y sobre todo los héroes griegos, que van a vagar por el tiempo y por el espacio a la busca de entuertos que resolver, dibujando un mundo en donde la supuesta racionalidad griega acaba diluida en la más alocada fantasía⁵⁷.

El cine ha ido elaborando en el último siglo una nueva historia de Roma y la ha llenado de tópicos y guiños que ya forman parte de nuestro acervo cultural. Y ha conseguido que los fantasmas romanos sigan vivos hoy entre nosotros⁵⁸. Si dentro de mil años tuviéramos que afrontar el reto de reconstruir la historia de Roma basándonos exclusivamente en el legado del cine, nos encontraríamos con un puñado de episodios y personajes que monopolizan gran parte de la producción: los amores

⁵⁰ Sobre el mito de Jasón, la película y otros títulos posteriores igualmente tributarios, véase: BALLÓ, J. & PÉREZ, X. *O. c.* p. 15 - 18.

⁵¹ GONZALES, A. *Mythe et néo-mythe. L’Atlantide au cinéma ou comment montrer l’indicible*, en *DHA*, XV, 2, 1989, 333 - 356.

⁵² COLLOGNAT, A. *O. c.* p. 349 - 350.

⁵³ PRIETO, A. *O. c.* p. 419.

⁵⁴ Cfr. CANO, P. L. “El ciclo Troyano: Helena (1924)”, en A.A.V.V. *Los géneros literarios. Actes del VII simpos d’estudis classicis*. Bellaterra 1985, 73 – 93.

⁵⁵ GONZALES, A. *O. c.* (1990), p. 146 - 148.

⁵⁶ Producir una película no es un acto gratuito, el principal fin es la búsqueda de beneficios. Y el capital que se invierte tiene una ideología, que aparece reflejada en la pantalla. Cfr. ALVAR, J. “Rey David”, en UROZ, J. (Ed). *O. c.* 53 – 62, p. 58 - 59.

⁵⁷ Algunos ejemplos de ello serían “Erocle alla conquista della Atlantide” (V. Cottafavi, Italia 1961), o “Erocle al centro della terra” (M. Bava, Italia 1962). ELLEY, D. *O. c.* p. 58.

⁵⁸ Cfr. CANO, P. L. “Cinema de Romans”, en *L’Avenç*, CXL, septiembre 1990, 46 - 50, p. 46.

de Julio César con Cleopatra ⁵⁹; la desaparición de Pompeya, que uno ya no sabe si fue a causa de la ira desatada del Vesubio o por el comportamiento inmoral de sus habitantes; alguna que otra rebelión de unos esclavos muy conscientes de sus derechos ⁶⁰; o los avatares de una única dinastía de gobernantes tarados -, ocupados personalmente en la persecución de los cristianos -, y de mujeres libidinosas, mucho más crueles y refinadas que sus maridos; y toda esta historia acabaría con la brusca invasión de unas tribus de bárbaros que, con sus pieles y sus caballos quiebran el orden de mármol y togas de los romanos. Además, la presencia de estos siempre desorganizados bárbaros permite la reconciliación final y el *happy end* en la relación entre Roma y el Cristianismo, que acaban unidos para hacer frente al enemigo común; en la gran pantalla es la nueva moral cristiana la que salva a Roma de la aniquilación, la que en definitiva, la redime y permite su permanencia en el tiempo ⁶¹.

Así pues, el cine ha reescrito la historia de Roma - que aparece como un catalizador de todas las culturas de la Antigüedad ⁶² -, pero no ya como un relato verosímil sino como una leyenda, un universo fantástico que ciertamente encuentra su inspiración en los acontecimientos históricos, pero de manera liviana ⁶³. En esta nueva historia hay episodios que no despiertan interés alguno y que han sido prácticamente sacrificados al olvido, como por ejemplo, la fundación de Roma, el período monárquico, o incluso la República, que salvo César, Espartaco y en momentos puntuales, las Guerras Púnicas, no ha interesado en demasía. De hecho, el cine ha condensado la importancia histórica de Roma en un siglo escaso, el que se extiende desde el final de la República hasta la muerte de Nerón; este corto período de tiempo aparece en la gran pantalla rebosante de persecuciones, martirios, fe, amor, violencia y crueldad. Un fresco espectacular en donde apenas cinco emperadores monopolizan el poder: Augusto, Tiberio, Claudio, Calígula y Nerón ⁶⁴.

En poco más de una decena de títulos la industria cinematográfica se ocupa de poner en imágenes los orígenes de Roma, el período monárquico y los inicios de la República; son cintas que se ocupan de los episodios y personajes más conocidos, pero no nos encontramos con ninguna producción que rompa los estrechos confines de la mediocridad. Hablamos de películas como “La Leggenda di Enea” (G. Rivalta, Italia – Francia 1962), Romolo e Remo (S. Corbucci, Italia 1962), “Il Ratto delle Sabine” (R. Pottier, Italia – Francia 1961), “Orazi e Curiazi” (F. Baldi, Italia 1962), “Il Colosso di Roma” (G. Ferroni, Italia – Francia 1966), “Coriolano, Eroe senza Patria” (G. Ferroni, Italia – Alemania 1963), o “Brenno, il Nemico di Roma” (G. Gentilomo, Italia 1963).

Más presencia en las pantallas disponemos para las Guerras Púnicas, pero advirtiendo, eso sí, que el cine no se ha ocupado en absoluto de la Primera de ellas, haciéndolo sobre todo de la Segunda y muy escasamente de la última de ellas.

El interés por la Segunda Guerra Púnica deriva de dos hechos diferentes; de un lado por las analogías que podían hacerse entre el conflicto de Roma y Cartago con las aspiraciones imperialistas contemporáneas de Italia en el norte de África ⁶⁵; y

⁵⁹ De la treintena de películas en las que César es protagonista, sólo en una de ellas aparecen joven (“Giulio Cesare contro i pirati”; S. Grieco; Italia 1962). En el resto de producciones aparece ya maduro o anciano, siempre general experimentado que lucha por el bien de Roma, que practica la clemencia y la amistad y que acepta la muerte con serenidad. En resumen, un personaje positivo que se pone de modelo para el público. Cfr. SIARRI, N. “Jules Cesar au cinema”, en *Presence de Cesar. Actes du Colloque des 9 - 11 décembre 1983*. París 1985, 483 - 507.

⁶⁰ Cfr. FATÁS, G. “Una visión de la crisis de la República Romana a través del Cine”, en DUPLÁ, A. & IRIARTE, A. (Eds.). *El Cine y el Mundo Antiguo*. Universidad del País Vasco, Bilbao 1990, 15 - 37.

⁶¹ ELLEY, D. *O. c.* p. 121. GONZALES, A. *O. c.* (1993), p. 174 – 175 y 283.

⁶² Cfr. DUPLÁ, A. “La sociedad romana en el cine”, en *Scope. Estudios de imagen*. Universidad de Córdoba, I, 1996, 77 - 97, p. 82.

⁶³ CANO, P. L. *O. c.* (1990), p. 50.

⁶⁴ McDONALD FRASER, G. *O. c.* p. 20.

⁶⁵ GARREL, A. *O. c.* p. 42. DALL’ASTA, M. *O. c.* p. 25. Cfr. BRUNETTA, G. P. “No place like Rome. The early years of Italian Cinema”, en *Artforum*, verano 1990, 122 – 125, p. 123.

en segundo lugar, porque la epopeya de Aníbal en la península itálica ofrecía gran cantidad de alicientes para el cine, elefantes incluidos ⁶⁶. De ahí que contemos con un puñado de títulos que irían desde el colosalismo de “Cabiria” (G. Pastrone; Italia 1914), un hito fundamental no sólo en la historia del género *peplum*, sino de todo el cine; “Scipione l’Africano” (C. Gallone; Italia 1937), una superproducción que volvía a narrar en tono épico la victoria de Escipión / Musolini sobre Cartago / Etiopía, con toda la parafernalia fascista en movimiento ⁶⁷; “Hannibale” (E. G. Ulmer; C. L. Bragaglia; Italia – USA 1960), una austera coproducción que nota demasiado el lastre de su protagonista, un Victor Mature ya habitual al género, o la intrascendente “Jupiter’s Darling” (G. Sidney, USA 1954), rodada para mayor gloria de las zambullidas de su protagonista, Esther Williams. Y junto a estas, encontramos otros títulos menores de los que apenas nos queda su recuerdo: “Lo schiavo di Cartagine” (L. Maggi; R. Omegna, Italia 1910), “L’Assedio di Siracusa” (P. Francisci, Italia – Francia 1959), “Salamambo”, (S. Grieco, Italia – Francia 1961) ...

Por su parte, la casi totalidad de títulos realizados sobre la Tercera Guerra Púnica están fechados en los años previos a la I Guerra Mundial, cuando Italia intentaba hacer realidad sus sueños imperialistas en el norte de África. Podemos reseñar, a título de ejemplo, “La Chute de Carthage” (R. Omegna, Italia 1910), “La Distruzione di Carthago” (M. Caserini, Italia 1912), “Delenda Carthago” (L. Maggi; Italia 1914), o la más tardía, “Cartagine in Fiamme” (C. Gallone, Francia 1957), basada en la novela homónima de Emilio Salgari. Resulta paradójico que no podamos consignar ninguna sola película que esté dedicada al episodio reformista protagonizado por los Graco, pero que sí nos encontremos en diferentes producciones a unos personajes – por regla general políticos romanos que a veces defienden ideas que podríamos definir como “avanzadas” -, que sí llevan el nombre de Graco. Recordamos aquí al inolvidable Charles Laughton de “Spartacus” (S. Kubrick, USA 1960), que se mete en la piel de un orondo y mujeriego republicano enfrentado a las ambiciones totalitarias de su oponente Craso ⁶⁸, o que en la reciente “Gladiator” (R. Scott; USA 2000), también veamos a un senador de nombre Graco que en esta oportunidad, se alía con el malvado de turno ⁶⁹.

Podríamos pensar que el olvido al que ha condenado el cine a los intentos reformistas de los Graco se deba, precisamente, al talante político y económico del episodio. Por el contrario, otra historia que también se ha leído en clave reformista, aunque con un fuerte componente humano e incluso romántico, como es la de la revuelta de Espartaco, sí ha encontrado una respuesta positiva y abundante por parte de la industria cinematográfica. Al margen de la ya más que conocida versión rodada por Stanley Kubrick, disponemos de muy variados ejemplos de cómo la epopeya servil liderada por el gladiador tracio ha sido reescrita por el celuloide. Comenzando por “Spartaco il gladiatore della Tracia” (M. Vidalli, Italia 1912), en la que Espartaco lucha por la defensa de la recién unificada Italia, continuando por la homónima “Spartaco, il gladiatore della Tracia” (R. Freda, Italia 1952), humilde versión postbélica en donde el tracio adquiere la fisonomía de un héroe trágico de la resistencia, y terminando en “Spartak” (Y. Grigorovich; V. Derbenyov; URSS 1975), que traslada a la gran pantalla el ballet del compositor ruso Aram Khachaturian. En suma, son diferentes los cauces que indican que el cine siempre ha encontrado atractivo y con alicientes que explotar a la rebelión de esclavos encabezada por un

⁶⁶ Cfr. LAPEÑA, O. “Aníbal y Cartago en el cine”, en *FilmHistoria*, XI, 1-2, 2001.

⁶⁷ Años después se rodó una nueva película sobre Escipión, pero desde una óptica radicalmente distinta. “Scipion, detto anche l’Africano” (L. Magni, Italia – Francia – Alemania, 1971).

⁶⁸ En su libro aquí reseñado, Sergio Bertelli confunde al personaje de “Spartacus” con los Graco, estando convencido de que realmente el del celuloide hace referencia expresa a uno de ellos. BERTELLI, S. O. c. p. 54, 57 y 143.

⁶⁹ Cfr. PARERA, J. “Gladiator, ¡Los que van a morir te saludan!”, en *Imágenes de Actualidad*, CXCII, mayo 2000, 48 – 55, p. 51.

personaje como Espartaco que se ha hecho con un sitio de honor en la memoria colectiva de Roma que aun pervive con el paso de los años⁷⁰.

Otro personaje mimado desde sus inicios por la industria cinematográfica ha sido Julio César. Debemos puntualizar que en las pantallas todo el Imperio romano, es más, toda la historia de Roma, se escribe con las mismas letras con las que se narra el último siglo republicano. En ese sentido Roma es un horizonte común e invariable que responde siempre a las mismas imágenes y a idénticos tópicos. De Julio César el cine recuerda, ante todo, sus amoríos con Cleopatra (que siguen la herencia teatral de Shakespeare y de G. B. Shaw), sus campañas militares en la Galia y su asesinato final en el senado (“Caio Giulio Cesar”. E. Guazzoni; Italia 1914. “Cesar Chez les Gauloises”. R. Clement; Francia 1930. “Caesar and Cleopatra”. G. Pascal; Inglaterra 1945. “Julius Caesar”. J. L. Mankiewicz; USA 1953. “Giulio Cesare, Conquistatore delle Gallie”. A. Anton; Italia 1962. “Cleopatra”. J. L. Mankiewicz; USA 1963. “Anthony and Cleopatra”. Ch. Heston; España – Inglaterra 1972). Eso contrasta, por ejemplo, con la absoluta falta de referencias fílmicas a un episodio como fue la batalla de Farsalia⁷¹, que únicamente aparece de manera tangencial en la escena inicial de la “Cleopatra” de Mankiewicz.

Pero para el cine Roma es ante todo, el Imperio. Y ello se debe a que en el Imperio se produce la conjunción de una serie de elementos muy apetitosos para la pantalla y de los cuales los guionistas saben extraer el máximo rendimiento. Imperio es, para empezar, una larga nómina de emperadores locos, tiranos, y dementes con el control absoluto del mundo en sus manos, algo así como los *mad doctors* de las cintas de ciencia - ficción (“Nero and the burning of Rome”. E. S. Porter; USA 1908. “Dementiae Caligulae Imperatoris”. U. Falena; Italia 1916. “Nerone”. A. Blassetti; Italia 1930. “I Bacchanali di Tiberio”. G. Simonelli; Italia 1959. “Caligula”. T. Brass; Inglaterra – Alemania – Italia 1979); Imperio también son mujeres libidinosas, presas de voraces e incontrolables apetitos sexuales (“Agripina”. E. Guazzoni; Italia 1910. “Poppée”. J. G. Edwards; USA 1918. “Messalina”. E. Guazzoni; Italia 1923. “Messalina, venere imperatrice”. V. Cottafaci; Italia 1959. “Messalina...orgasmo imperiale”. O. J. Clarke; Italia 1983. “Messalina, the virgin empress”. J. D’Amato; Italia 1996). Pero el Imperio también es otra mujer, la mujer cristiana, ingenua, humilde, fuerte en sus convicciones, que predica con el ejemplo de su martirio y que a la postre, acaba redimiendo a la Roma pecadora (“Les Martires Chretiens”. L. Nonguet; Francia 1905. “The sign of the Cross”. C. B. DeMille; USA 1932. “Fabiola”. A. Blassetti. Italia 1949. “Quo Vadis?” M. Le Roy; USA 1951). Y por último, Roma es también su propio final; Roma son los bárbaros, salvajes y aguerridas tribus a caballo que a su paso sólo dejan una estela de desolación (“Attila, flagello di Dio”. P. Francisci; Italia – Francia 1953. “The sign of the pagan”. D. Sirk; USA 1954. “La furia del barbari”. G. Malatesta; Italia 1960. “La rivolta dei barbari”. G. Malatesta; Italia 1962). Como se puede apreciar, el cine ofrece una visión excesivamente reduccionista de la historia de Roma, relegando al olvido múltiples episodios y personajes.

En esa misma línea podemos señalar además, la casi total ausencia de producciones que nos cuenten la historia desde el otro lado, es decir, la visión de los pueblos vencidos por Roma; los ejemplos que podemos disponer de ello son, ciertamente, muy escasos (“Dacii”. S. Nicolaescu; Rumanía 1967. “Columna”. M. Dragan; Rumanía 1968. “Los Cántabros”. J. Molina; España 1980).

Así pues, Roma ha quedado convertida en un teatro donde tiene lugar la representación de una nueva historia elaborada por el cine en la que todo es

⁷⁰ Cfr. LAPENÑA, O. “Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine”, en *Faventia*, 24 / 1, 2002, 55 – 68.

⁷¹ ELLEY, D. O. c. p. 92.

espectáculo. Roma es pues, el teatro permanente de la historia ⁷². Una historia con unas reglas propias que la hacen perfectamente coherente, ya que no toma como referente a la verdadera historia o la literatura, sino que se ciñe a las propias fuentes cinematográficas ⁷³. El cine de romanos va a suponer el que una cultura lejana en el tiempo y de carácter elitista - ya que su conocimiento requiere un esfuerzo que no está al alcance de todos -, se convierta en un elemento consagrado del imaginario popular; y el precio a pagar será el de la deformación histórica ⁷⁴.

Así pues, podemos afirmar que en virtud al lenguaje fílmico utilizado, así como de los períodos históricos seleccionados, la industria cinematográfica nos ofrece un proceso de uniformización y también de simplificación del pasado. Amén de hacer de él un teatro en donde sólo tiene cabida lo espectacular, lo pintoresco o lo excesivo. La vida cotidiana de la Antigüedad, en cuanto tal, aún no ha llegado a las pantallas. De ese modo, el cine muestra su interés únicamente hacia aquellos episodios y personajes que mejores resultados rinden en taquilla, buscando siempre establecer una relación con el espectador lo más sencilla posible; es decir, que sin pedirle a este que realice ningún esfuerzo pueda reconocer con facilidad la historia y las personas que en ella aparecen, al tiempo que se pueda reconocer e identificar en ellos. Los paralelismos con el presente siempre resultan lucrativos.

Y si no, analicemos brevemente el reciente éxito de “Gladiator” (R. Scott; USA 2000); en él, su protagonista es un padre de familia, con un alto sentido del deber que no duda en enfrentarse a todo un emperador para que la justicia triunfe; en “The Insider” (M. Mann; USA 1999), una película también interpretada por Russell Crowe – que da vida al protagonista de “Gladiator” -, también es el padre de una familia media americana que guiado igualmente por su sentido del deber se enfrenta, en esta ocasión, al imperio de las multinacionales del tabaco, logrando el triunfo. La única diferencia es que en el pasado la victoria va acompañada por la trágica muerte del héroe, mientras que el mensaje de la otra cinta redonda en la idea de que en nuestro tiempo aún es posible que venzan las ideas y los comportamientos nobles.

El resultado de esta manera de concebir la historia es que el enorme legado de las civilizaciones griega y romana queda reducido a muy pocos aspectos gracias a la uniformización que padece el pasado. No existen excesivas diferencias entre un *western* y un *peplum* ⁷⁵. Salvo que el primero nos va a narrar el nacimiento mítico del Imperio Americano, mientras el segundo hará lo propio con su antecedente en el tiempo, el Imperio Romano. Para finalizar podemos aventurar la idea de que gracias a la colonización cultural sufrida por Europa – y por sus raíces -, en el siglo XX, el Viejo Continente ha visto como su propia historia ha sido reescrita según los mismos parámetros y con idénticos mecanismos con los que el nuevo Imperio ha escrito la suya ⁷⁶.

⁷² Cfr. NACACHE, J. “Rome. Une ville qui se derobe au discours”, en *Cinema*, CCLXX, junio 1981, 77 – 85, p. 82 - 85.

⁷³ CANO, P. L. *O. c.* (1975), p. 7. La película de romanos acaba ofreciendo a sus espectadores un código de imágenes que permite su identificación. Con respecto a “Julius Caesar” (Mankiewicz, J.L.; USA 1953), véase: Cfr. BARTHES, R. “Los romanos en el cine”, en *La Mirada*, III, 1978, 69 - 70.

⁷⁴ DUPLÁ, A. *O. c.* p. 93.

⁷⁵ Entre los elementos comunes a ambos géneros estaría el papel que juega la naturaleza, o la violencia – que cobra forma en los duelos, ya sea a espada o a revolver, la propia figura del héroe/pistolero, o las relaciones homosexuales que son propias de los dos géneros. Cfr. WINKLER, M. M. “Classical Mythology and the Western Film”, en *Comparative Literature Studies*, XXII, 4, 1985, 516 – 540.

⁷⁶ Ya en el siglo XIX la cultura europea ya dispuso de mecanismos para recrear de un modo uniforme el pasado, para de este modo justificar el desarrollo de prácticas imperialistas y colonialistas. Cfr. PRIETO, A. “Faraón”, en UROZ, J. (Ed) *O. c.* 33 – 52, p. 34 - 35. Podemos pensar, por tanto, que sencillamente Europa está sufriendo en su pasado histórico un proceso idéntico al que sufrieron otras culturas en siglos anteriores.

Óscar Lapeña Marchena.
Profesor Asociado del Área de Historia Antigua de la Universidad de Cádiz.
Facultad de Filosofía y Letras. UCA
C/ Gómez Ulla s/n
11002 Cádiz
Correo electrónico: lapeña@hispanista.com
Profesor Asociado desde marzo de 1996 y Doctor desde junio de 2001.
Publicaciones:

Lapeña, O. "La historia de Roma a lo largo de un siglo de cine. Apuntes a una filmografía", en *DHA*, XXV/1, 1999, 35 – 56.

Lapeña, O. "Aníbal y Cartago en el cine", en *FilmHistoria*, XI, 1-2, 2001.

Lapeña, O. "Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine", en *Faventia*, XXIV / 1, 2002, 55 – 68.

Lapeña, O. "Una mirada cinematográfica sobre los sacerdotes de la Antigüedad. El clero Amonita a través de tres ejemplos", en *XXVII Congreso Internacional GIREA-ARYS VIII. Jerarquías religiosas y control social en el mundo antiguo*. Valladolid

Lapeña, O. "Aquellos maravillosos siglos. Tres décadas de mundo antiguo en el cine. 1970 – 2000. Filmografía comentada", en *Caleidoscopio*, nº 6, julio 2003.

Lapeña, O. *De Capua a Hollywood. Nacimientos, construcción y popularización del mito de Espartaco*. Tesis doctoral publicada *on line*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003. ISBN 84-7786-925-1.