

EL CINE Y EL MUNDO ANTIGUO ★ ANTONIO DUPLA - ANA IRIARTE (EDS.)



# EL CINE Y EL MUNDO ANTIGUO

Antonio Duplá - Ana Iriarte (Eds.)



**Obras afines publicadas  
por el Servicio Editorial**

La ciencia ficción, un agujero negro en el  
cine de género. Casilda de Miguel.

La Música en la Antigua Grecia. Semina-  
rio Permanente de Griego de Vizcaya.

El Manual del Candidato de Quinto Cice-  
rón. (El Commentariolum Petitionis),  
Antonio Dupla, Guillermo Fetas, Francis-  
co Pino (Eds.).

**Pedidos:**

Servicio de Publicaciones  
Universidad del País Vasco  
Leioa  
Vizcaya

**SOLICITE NUESTRO CATALOGO**

EL CINE  
Y EL MUNDO ANTIGUO

*Antonio Duplá — Ana Iriarte (eds.)*

SERVICIO EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO



ARGITARAPEN ZERBITZUA  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

## INDICE

	Págs.
PRESENTACION .....	9
UNA VISION DE LA CRISIS DE LA REPUBLICA ROMANA A TRAVÉS DEL CINE <i>Guillermo Fatás</i> .....	15
ROMANOS Y BARBAROS EN EL CINE <i>Alberto Prieto</i> .....	41
ROMANTICISMO E IDEOLOGIA EN LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA NOVELA HISTORICA <i>Carlos García Gual</i> .....	67
LA OTRA ROMA <i>Pedro Luís Cano</i> .....	91
<b>Apéndice 1:</b> MEDIOS AUDIOVISUALES Y ENSEÑANZA DE LA HISTORIA: UN ENFOQUE RENOVADOR <i>Juan José Celorio</i> .....	105
<b>Apéndice 2:</b> BIBLIOGRAFIA .....	123

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Argitarapen Zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea

I.S.B.N.: 84-7585-251-3  
Depósito legal: BI-1441-90

Fotocomposición: Ipar, S.C.L.  
Particular de Zurbaran, 2-4 - 48007 Bilbao

Imprime: Imprenta BOAN, S.A.  
Particular de Costa, 12 - 48010 Bilbao

## PRESENTACION

Durante los días 23, 24 y 25 de noviembre de 1988, tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz un curso sobre «El cine y el mundo antiguo», organizado conjuntamente por la Delegación del País Vasco de la Sociedad Española de Estudios Clásicos y el Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad del País Vasco. El objetivo inicial de este curso fue proponer nuevas pautas de acercamiento a la Antigüedad que evidenciaran, de una forma no tradicional, la influencia que ésta sigue ejerciendo en el desarrollo y la comprensión del momento presente.

Asumiendo nuestra doble condición de historiadores con preocupaciones didácticas y de cinéfilos, los organizadores pensamos que una reflexión sobre el hecho de que las figuras paradigmáticas de la Antigüedad siguen siendo válidas a la hora de «escenificar» determinados conflictos de la sociedad contemporánea debía constituir otra vía válida para comprobar y dar a conocer dicha influencia. Nuestro objetivo, por supuesto, incluía el propósito de investigar el tipo de tratamiento que recibe la historia del mundo antiguo en el cine. Intentando distinguir y analizar los temas —y los tópicos— que se repiten regularmente en el género cinematográfico denominado *peplum*, podría evaluarse la viabilidad de un mejor conocimiento de la Antigüedad a través de las versiones cinematográficas de diferentes acontecimientos de época oriental y clásica.

Es conocida la disponibilidad de los medios audiovisuales, en general, y del cine, en particular, como elementos de apoyo para la enseñanza de la Historia. En estas jornadas se trataba de discutir sobre su

utilización como medios de acercamiento a la realidad del mundo antiguo, sobre las dificultades que ello conlleva y las ventajas que ofrece. Las posibilidades de estos medios están suficientemente contrastadas en gran número de áreas, pero en lo que respecta al estudio de la Antigüedad hay un cierto retraso, al menos en nuestro país. Frente a tal situación, pretendimos ofrecer un punto de encuentro, de discusión y de intercambio de experiencias para todas las personas interesadas en el tema, pues éramos conscientes de que son muy escasas las ocasiones en las que se discuten estas cuestiones en relación con el mundo antiguo —recordamos solamente unas jornadas similares organizadas por la Universidad de Barcelona en Tarragona, en 1985—. También sabíamos que nunca se había producido una iniciativa de este tipo en el País Vasco, en donde las actividades y materiales sobre este tema han surgido generalmente de forma aislada.

El curso iba dirigido en especial, aunque no exclusivamente, a los enseñantes de Historia y Estudios Clásicos de BUP, EGB y Universidad, así como a esos futuros docentes que, en principio, son los estudiantes universitarios. Ellos podían ser, a nuestro entender, los principales beneficiarios de esta actividad, que facilitaba el acceso a una época, la Antigüedad, de cuyo valor formativo y cultural nadie duda, pero que, con frecuencia, presenta dificultades para su docencia en los distintos niveles de la enseñanza.

Con tales premisas se seleccionó una documentación audiovisual que incluía material cinematográfico y vídeos, atendiendo a criterios de calidad artística y de interés histórico. De dicha documentación son destacables las proyecciones de obras clásicas de la historia del cine tales como *Espartaco*, *La caída del Imperio Romano* o *Quo vadis?*, así como el material audiovisual referido al mundo antiguo que amablemente nos proporcionaron el Instituto de Ciencias de la Educación de la UPV/EHU, la UNED y el Programa de Audiovisuales de la Generalitat de Catalunya. Por otra parte, tuvimos el gusto de dar la palabra a varios profesores de reconocido prestigio, cuyo interés por las cuestiones didácticas y por la labor de renovación académica conocíamos. Las sutiles apreciaciones de los doctores Guillermo Fatás (Catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Zaragoza), Carlos García Gual (Catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense de Madrid), Alberto Prieto (Profesor Titular de Historia Antigua de la Universidad Autónoma de Barcelona) y Pedro Luis Cano (Director del Programa de Audiovisuales de la Generalitat de Catalunya), nos convencieron de que, el que el lenguaje cinematográfico diste mucho de constituir una fuente de información fiable sobre el mundo antiguo, no lo invalida como material docente ya que,

debidamente comentado, predispone a establecer un tipo de diálogo con el pasado cuya originalidad induce a la reflexión sobre las particularidades que lo caracterizan y sus modos de proyección en el presente.

El volumen que ahora presentamos recoge estas conferencias, cuyas transcripciones, corregidas por los autores, mantienen en algunos casos, sin menoscabo alguno de su calidad, el tono coloquial de las intervenciones «en directo». En este sentido, debemos agradecer el esfuerzo realizado por el doctor Cano para ceñir al exclusivo espacio de la escritura una conferencia cuya amenidad e interés se basaba en la constante alternancia de imágenes y comentarios.

A estos textos se suman dos apéndices de distinto contenido. El primero recoge la intervención, muy sugerente y polémica, de Juan José Celorio (Profesor Titular de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Escuela de Profesorado de EGB de la Universidad del País Vasco), en la mesa redonda organizada en torno al tema «Los medios audiovisuales y el conocimiento del mundo antiguo», que también contó con la intervención de Olga Omatos (Profesora Titular de Griego Moderno de la Universidad del País Vasco) y Arsenio Alvarez (Catedrático de Latín del I.B. de Leioa). Finalmente, un segundo apéndice con una sucinta bibliografía relativa al cine y el mundo antiguo cierra el presente volumen.

Como suele suceder en estos casos, lo que aquí se publica no refleja en toda su extensión y riqueza lo que vimos, analizamos y debatimos durante aquellas jornadas, tanto en las sesiones como fuera de ellas. Pero sí recoge, pensamos, una parte sustancial de ello y puede ser un instrumento de trabajo que nos acerque a los objetivos que nos fijamos, hace ya varios meses, al poner en marcha esta iniciativa.

Para acabar, quisiéramos dejar constancia de la ayuda inapreciable que nos prestaron en la organización Manolo Ochoa y Carlos Ortiz de Urbina, así como expresar nuestro agradecimiento a todas las instituciones que colaboraron en la realización del curso y que han hecho posible la presente publicación: Vicerrectorado del campus de Alava de la Universidad del País Vasco, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Dirección de Política Científica del Gobierno Vasco e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad del País Vasco.

A. D. y A. I.

UNA VISION DE LA CRISIS DE  
LA REPUBLICA ROMANA A TRAVES  
DEL CINE

Guillermo Fatás

## UNA VISION DE LA CRISIS DE LA REPUBLICA ROMANA A TRAVES DEL CINE

Arratsaldeon a todos.

Me alegro mucho de que la Sociedad Española de Estudios Clásicos, de la que soy socio hace muchos años, y su Ordezkaritza del País Vasco, y la Universidad Pública del País Vasco me vuelvan a invitar —no es la primera vez, y espero que no sea la última—. Yo vengo particularmente a gusto aquí, como he ido también a San Sebastián a los Udako Ikastaroak. Venir a hablarles de «Espartaco», de la película que hemos visto, de ese magnífico filme de Stanley Kubrick, plantea problemas en tal medida que no me atrevo a llamar a esto una conferencia; no que Uds. no la merezcan, sino que yo no la sé dar. Voy a dar una charla en donde apuntaré cuestiones que me divierten (y que sospecho que les pueden divertir a Uds. también) como historiador, y desde un doble punto de vista. Voy a procurar no hacer, aunque es divertido eso también, erudición arqueológica. Está bastante bien hecha, desde ese punto de vista, la película; hay un asesor —por eso pedía yo a los organizadores que cuando organicen el segundo ciclo, lo que será bueno que ocurra, consigan las fichas técnicas completas de las películas—, que es Vittorio Nino Novarese, que sale por ahí en los créditos al principio. Es un profesor italiano, un arqueólogo que asesoró al excelente equipo de que se dotó Kubrick.

Y decía que me interesaba más que hacer erudición arqueológica, que si hace falta se hará, presentar la película dentro de las coordenadas en que fue rodada, en que fue hecha. El autor es conocido, sobre todo, porque rodó «2001: Una odisea del espacio». Kubrick es un personaje fascinante del cine norteamericano, que hace su primer largometraje en el año 1953. Es decir, aún no hace diez años (ocho y pico) que ha acabado la Segunda Guerra Mundial y Estados Unidos está pa-



sando, o acaba de pasar, por el trance de la Guerra de Corea. Están liquidándose, pero no han pasado dos años todavía, las consecuencias de esa reacción cuasi fascista o fascistoide que fue la encabezada por el joven senador McCarthy, creador e impulsor del Comité de Actividades Antiamericanas en los Estados Unidos. Supuso en aquellos momentos, a comienzos de los 50, una crisis colectiva de conciencia nacional como quizás no se haya recordado en esta capital imperial del planeta que son los Estados Unidos de Norteamérica, más que, quizá, con los asesinatos del presidente Kennedy y de Martin Luther King y con la crisis que provoca la derrota en la Guerra de Vietnam. Quiero decir que no es ocioso hablar un poquito de Stanley Kubrick como hombre de su tiempo.

Es neoyorquino de nacimiento; por lo tanto, vive y se cría allí, se educa allí, en la «Gran Manzana». Yo no sé mucho de cine y aquí habrá cinéfilos que, con toda seguridad, les hablarían con más autoridad que yo. He tomado los datos que me preocupan (como ciudadano de ese imperio que nos gobierna a distancia) respecto de este personaje tan singular que es el director de «Espartaco». Nació en el año 1928; es decir, era un niño de meses cuando ocurrió el «crack» tremendo del 29. Inicialmente no se vocó al cine. El era fotógrafo profesional, muy buen fotógrafo profesional; ése es un aspecto que está extraordinariamente bien cuidado siempre en sus películas. Hemos visto una película que casi tiene veinte años —es del año 68— y es una película técnicamente casi irreprochable, como lo son casi todas las suyas. Kubrick es un obseso de la perfección formal exquisita.

Es un hombre muy brillante y, además, muy efectista, que conoce perfectamente el valor de lo visual; busca fascinar al espectador, prenderlo en los relatos, en los ambientes, aunque aquí no se repiten mucho. Han visto Uds. — es difícil ver una cosa así bien hecha en el cine — el despliegue de dos legiones completas, muy probablemente de modo bastante semejante a cómo se desplegaban, con la táctica (mal descrita en los textos antiguos) de los escaques en *quincunx*, al tresbolillo, como los cuadrados del tablero de ajedrez, dejando entre los «manípulos» o unidades legionarias espacios que no sabemos bien cómo se empleaban, pero que, desde luego, se utilizaban. Ya han visto cómo resolvió Novarese el asunto en este caso. Eso supone que, en la otra mitad de la batalla, en la que la cámara nos alternaba la vista desde el campo de los rebeldes espartaquistas y la legión romana, había, calculo, unas 10.000 personas allí, marcando el paso. Esas cosas prenden al espectador, como puro espectáculo: y eso es muy de Kubrick. Siempre recurrió a ello, desde sus primeras películas.

El talante de Kubrick, en la película en que, quizá, mejor se revele, es en una que no me canso de ver, que ha estado prohibida en nuestro país muchísimos años —ha habido que esperar a que hubiese un estado democrático y una Constitución; y libertad de expresión—: fue «Paths of Glory» («Senderos de gloria»). Un suceso real de la «Grande Guerre», de la I Guerra Mundial, película que se ha bautizado muchas veces de antimilitarista —yo creo que no lo es—, aunque el protagonista es un coronel muy, muy militar y muy, muy patriota; lo que pasa es que se trata de un jefe —también interpretado por Kirk Douglas— que no ha cedido a los valores más irracionales de las organizaciones militares y que pone en evidencia, muy dramáticamente —y con una interpretación de primera clase— un tipo de sucesos que, en los años en que esas cosas se explicaban desde la pantalla («Senderos de gloria» es del 58, y los que no la hayan visto deben verla; también es cine histórico), eso era abrir brechas en los Estados Unidos. Esta y otras películas le suponen a Kubrick algunos riesgos. Luego, hay un Kubrick muy famoso, mucho más popular —quizá a partir de «Espartaco», precisamente—, que ya no se encuentra tan incómodo en el mundo de las grandes productoras, entre otras cosas porque es negocio una película de Kubrick, incluso del Kubrick comprometido.

Pondré un ejemplo. Nos parece muy normal a nosotros, europeos y estudiantes de Historia y profesores —todos los que enseñamos somos estudiantes—, en «2001, Odisea del espacio», el comienzo con esa secuencia inolvidable de los homínidos o los australopitecos empezando a discutir acerca de cuál es la mejor y más fácil manera de partir el cráneo del prójimo sin hacerse mucho daño en la mano propia. Eso, en Estados Unidos, en los medios más puritanos de opinión, es un riesgo: en una macroproducción para pantalla en Cinerama y en donde se han gastado millones de dólares, en donde se ha intentado, incluso, negociar con multinacionales de la informática como I.B.M. (que no se avino, porque le pareció peligroso), eso es hacer profesión de fe, creer en Charles Darwin, y postular la fe en los principios del evolucionismo; y por lo tanto implica una negación de la literalidad estricta del relato bíblico. Y saben Uds. que en nuestros años, hablo de los cuatro o cinco últimos años, ha habido muy serias campañas en ese gran país por todo género de razones que son los Estados Unidos de Norteamérica, para declarar ilegal en determinados Estados o, incluso, inconstitucional —quienes han querido llegar más lejos— la enseñanza de las teorías evolucionistas en las escuelas. (¿Saben por qué el ordenador de la nave de «2001...» se llamaba HAL? Porque H, A y L son, en el alfabeto, las letras anteriores a I, B y M. Cosas de Clarke y Kubrick...)

De modo que Kubrick, aunque yo no sea norteamericano ni capaz de ponerme en la cabeza de otro a cuya cultura directamente no pertenezco, es un hombre que corre riesgos: corre riesgos por su fe, diríamos, por las cosas en las que cree. Atrevido es hacer en película un largometraje menos famoso que el que hemos visto, y sólo dos años después, sobre la «Lolita» de Vladimir Nabokov, por ejemplo: el hombre adulto enamorado de una nínfula, como dice el propio Nabokov. Y es atrevido no sólo hacer una película sobre Espartaco, sino basarse en la novela homónima «Spartacus» de Howard Fast, que es el autor del libro original; y es otro riesgo encomendar el guión a quien lo hizo: guión del que Uds. habrán apreciado, sin duda, arqueología aparte, la chispeza de los diálogos, el diseño neto y atractivo de los personajes singulares que encarnan Peter Ustinov o Charles Laughton, el carácter de una pieza de Laurence Olivier-Marco Licinio Craso, que simboliza los valores de lo que hoy, y perdonen el anacronismo, pero no hay mucho tiempo, sería el «integrismo patriótico radical» del patriciado romano... Todo eso es cosa de Dalton Trumbo, claro, que es el guionista que coge, de acuerdo con Kubrick, la novela de Howard Fast. Para entendernos, tres intelectuales «rojos», de lo más impertinente del momento.

Howard Fast. Otro que tal, neoyorquino, un poco más viejo que Kubrick; nació en el año 14, y lo pasó mal en los años cincuenta, al principio. Él es novelista, novelista histórico. Pero no sólo escribió un montón de novelas muy famosas sobre la gran épica norteamericana —la Independencia y la Conquista de Oeste—, sino que es el autor de obras que Uds. conocen con toda seguridad y que también se han llevado al cine, como, por ejemplo, «Sacco y Vanzetti», la historia de los famosos héroes sindicalistas estadounidenses de origen italiano. En fin: siempre entre rojos y heterodoxos. Junto a eso, Kubrick ha sido capaz de hacer películas que en la propia Europa, que no se escandaliza de nada, han sido escandalosas, como «La naranja mecánica», en el 72; o grandes reconstrucciones históricas propiamente dichas, sin mayor intención, pero siempre buscando algún resquicio de heterodoxia como «Barry Lyndon», sobre la novela de W. Thackeray y rodada en el 76. Los que hayan visto la película, sorprendentemente traducida como «Chaqueta metálica» («Full metal jacket») —la «chaqueta» es la camisa del proyectil, que no es de fuego ni de plomo sólo, sino que lleva la camisa de cobre; algo así como «Blindaje total» o «Bala blindada»—, han visto que se mete en harina también, y en un tema que todavía levanta ronchas y ampollas en la conciencia de muchos norteamericanos.

Tras todo esto confieso que tengo «parti pris», que a mí me gusta muchísimo Kubrick, me gusta mucho el Kubrick de «El resplandor» y

sus decorados medio oníricos en hoteles abandonados con Jack Nicholson desfilando por extraños pasillos en busca de sus propios fantasmas. A mí todo lo que firma Kubrick me parece muy bien, me gusta mucho, y por lo tanto me declaro «kubrickófilo». Dicho eso, quiero evocar para los más jóvenes o los menos cinéfilos algunas pinceladas impresionistas para intentar valorar el coraje de Kubrick cuando comienza en los años cincuenta a enredar con estas cosas.

Pueden imaginar, un europeo puede imaginar fácilmente —tantas «Inquisiciones» ha habido en nuestro continente y en todos nuestros países—, cómo podía ser el denominado Comité Oficial de Actividades Antiamericanas —es decir, antinacionales, pues ésa es la traducción que hay que hacer: antiestadounidenses— en 1950-51, con el joven y demagógico senador McCarthy al frente. Lo pueden imaginar, pero difícilmente acertarán, salvo que lean actas de las sesiones, numerosísimas, qué tipo de preguntas se hacían y qué testimonios se daban y se tenían en cuenta, denuncias de personajes de algún relieve en el mundo local, de tal o cual Estado, de tal o cual ciudad..., en donde se acusaba (y fíjense de qué años hablamos, del comienzo de la Guerra Fría, de la construcción del Telón de Acero, de la ruptura del teórico idilio entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, de la Europa destruída por la Segunda Guerra Mundial, del Plan Marshall, de la prevención armada frente al corrimiento del totalitarismo comunista hacia el Oeste, de la corrupción de las mentes juveniles, etc.) A lo que me refiero es a que, sea uno lo que sea, hoy resulta duro entender cómo se podían aceptar oficialmente, como acusaciones que tenían consecuencias penales, además (no eran sólo acusaciones de tipo moral), cosas del tipo de «Tal película de Tal director es pro-comunista, porque salen niños rusos y salen sonriendo». Este es un caso en que me he molestado en documentarme y les podría dar la cita concreta y documental. Ya ven qué ambiente para Kubrick y otros como él.

La lista de nombres que se vieron afectados por estas actuaciones de la Comisión de Actividades Antinorteamericanas es verdaderamente impresionante, gracias a la obra de este «Pepito» McCarthy —se llamaba Joseph ese senador de ingrata memoria—. La verdad es que organizó una «caza de brujas» que alentó la histeria colectiva en un momento en que muy buena parte de las capas medias blancas de la población norteamericana estaba en condiciones de ser alentadas en esa dirección. Uno de los casos más divertidos —ahora puede uno sonreír con eso, claro, pero supongo que entonces no daba ninguna risa— fue el del señor Warner, Jack L. Warner, que es el hermano Warner de la Warner Brothers, uno de los dos «brothers», lo llamaron

por hacer películas de estas, en fin, sospechosas para los más puristas. Anoto literalmente una frase, la descripción de Román Gubern:

«En el curso de las sesiones de la Comisión, interrogado sobre si se había infiltrado propaganda comunista en sus películas, declaró que «algunas de las películas que yo he producido, bien meditada la cosa, contienen alusiones, dobles sentidos y cosas por el estilo, pero para apreciarlas habría que seguir ocho o diez cursos de jurisprudencia en Harvard, y, si no, no se entiende lo que significan». Como diciendo: qué malos y traidores y taimados son los enanos infiltrados; me han colado una serie de goles que, claro, ahora que me lo dicen Uds, he visto la película quinientas veces y hay unas cosas que, en efecto, en efecto..., pero claro, es que yo soy un productor, yo soy un empresario, yo no he hecho cursos de Filosofía del Derecho o de Historia de la Ideas en Harvard para poder detectar toda esta maldad que, en efecto, existe. Que el vicepresidente que era entonces de la Warner Brothers reconociese que no entendía lo que había en sus películas, era bastante grave. Y el miedo que tenía, enorme: como para escudarse en que él no era un experto minucioso como McCarthy y sus muchachos. Robert Rossen huyó a México, Jules Dassin se marchó a su Francia natal, Dimytrik, bajo presiones, denunció en 1951 a veintiséis antiguos camaradas suyos del pequeño Partido Comunista de Estados Unidos, al cual perteneció durante unos meses entre el 44 y el 45, «cantó», presionado fuertemente, Elia Kazan, otro de los grandes de la Historia del Cine —tuvo que hacer el *mea culpa* público, decir «En efecto, he pecado»—; y, claro, se fueron de allí los que he dicho, pero se fue también Charles Chaplin, a su Inglaterra de origen, se fue Orson Welles..., los que no pudieron aguantar. Se fue Joseph Losey. Grandes nombres salieron; quizá ha sido el último gran coletazo visible en estos niveles.

Stanley Kubrick no era un crío cuando ocurría todo esto. Ya les he dicho que él nació en el 28. Por lo tanto, tenía ya unos añitos, era un fotógrafo profesional, vio todo lo que sucedía —tan cerca del mundo en que él participaba— ... y empezó, muy poco a poco, aprovechando momentos de mayor bonanza y superación de estas crisis colectivas, a meterse en este camino en el cual abrió trocha. Yo creo que Kubrick fue uno de los nombres del gran cine norteamericano que permitió que aquello se oxigenase y se esponjase. Pero, por ejemplo, los que tengan mi edad, o un poco menos, o un poco más —yo no tengo mucha, pero, en fin, aquí hay quien casi no tiene, qué suerte—, hoy encuentran bastante fuerte que vayan en algún sitio, aunque sea en Alabama, un montón de encapuchados detrás del Gran Dragón Imperial y agarren a unos negros, les metan una paliza y los vapuleen con una

cruz ardiendo o algo parecido, ¿no? Pero nosotros lo hemos visto, eso ha sucedido y yo ya no era un crío. Era tremendo ver desde Europa al país modelo en tantas cosas, incluido el cine, ponernos delante de las narices y de las conciencias que los niños negros no podían ir al colegio con los niños blancos en los Estados del Sur, ni compartir autobuses, ni un «snack» o una cafetería... Y eso ha estado ocurriendo en los sesenta, que es, como quien dice, anteayer. Kubrick se movía en ese clima nacional, siempre, claro es, del lado de los magníficos movimientos norteamericanos en defensa de los derechos civiles y humanos.

Han visto Uds., en la película, marcar a fuego a los gladiadores. Se trata de gladiadores esclavos. No todos los gladiadores lo fueron en Roma. Había gladiadores mercenarios, y luchas por los fichajes, con opíparos fichajes. Un buen gladiador, al año, firmaba un contrato, como ahora, y vendía su ficha y tenía primas; podía cobrar doce, quince, veinte mil sestercios si era muy bueno, o tanto por combate ganado... Estos que hoy han visto Uds., marcados a fuego, eran esclavos gladiadores y no cobraban. Kubrick no se atreve en estos años a meterse con algunos problemas que, yo no creo que subliminalmente, sino de manera bastante obvia, a un espectador norteamericano comprometido con ideas liberales, que es como se les llama allí, le evocaría directamente esa escena. Los esclavos que nosotros vemos aquí como esclavos —hace mucho que no hay esclavos en nuestro país; bueno, no hace tanto, hace un siglo que no hay esclavos legales en España—, en Estados Unidos eran una cuestión muy candente en el año 60. Y está la cuestión viva, y en poco tiempo vamos a ver no sólo el asesinato de Martin Luther King, sino el del violento Malcolm X, la violencia del Ku-Klux-Klan y del Black Power, los Panteras Negras, milicias organizadas, los negros que siguen la vía de la resistencia pacífica y civil, los negros que se opondrán a esa discriminación histórica tan brutal por la violencia, y que intentarán organizar incluso guerrilla urbana o hacer actos de propaganda de su raza en los Juegos Olímpicos, puño en alto, etc... Eso hay que tenerlo en cuenta cuando se ve esta película, porque creo que Kubrick lo tuvo también.

En Estados Unidos no desaparece el asunto de las mentes y aun hoy está vivo. La esclavitud es un tema reciente y pertenece a la épica estadounidense. Nuestra épica es, no sé, el «Mío Cid» o la reconstruída en el Romanticismo o «Amaya y los vascos en el s. VIII», es igual. Tenemos épicas referidas a momentos muy viejos de creación de una conciencia nacional, colectiva o étnica... En Estados Unidos la conciencia es muy reciente. El «Mío Cid» de Estados Unidos está en el Far West. La Reconquista, el equivalente a todos nuestros mitos de

don Pelayo, o Wifredo el Velloso, o la batalla de Clavijo, y cosas así, allí se llama Wounded Knee, el general Custer y Sitting Bull, etc... y no se ha contado en octosílabos asonantados, evidentemente, ni en romance; se ha contado en el lenguaje específico que ha encontrado la gran épica norteamericana, que es el lenguaje del cine. Si hay un país que sabe hablar cinematográficamente, evidentemente, se trata de los Estados Unidos.

El esclavo Espartaco, en Estados Unidos, tiene una carga mucho más fuerte, más viva, más específica, mucho menos genérica que entre nosotros. Los romanos marcaban a fuego a los esclavos, en ocasiones, no siempre. Y hago un inciso: a Varinia hubiera sido mal negocio marcarla a fuego, porque era guapa y podía tener uso sexual, como se ve que lo tuvo. Ahí hay bromas de Kubrick y de sus guionistas. No sabemos, siento mucho decirlo, si Espartaco tuvo esposa o pareja estable ni si tuvo un niño, ni si el niño fue libre, ni nada de eso, ni si se murió en esa muerte atroz de cruz (que sí que la pasó) con el consuelo y reconfortado porque su mujer y su hijo se escapaban a, bueno, una tierra que para nosotros ha sido muchas veces de asilo en 150 años de Historia que es el «Otro Lado», que es Aquitania; una divertida casualidad: han visto Uds, que se iban a Burdeos, más o menos... Como se fue mi paisano Goya y a donde se han ido tantos perseguidos españoles. Eso no fue así o, mejor dicho, no nos consta en modo alguno. Pero Varinia, en particular, es una broma del guionista, creo yo: porque lo que sí que sabemos es que uno de los generales a los que derrotó Espartaco en su campaña se llama Varinio. Yo creo que esto es un pitorreo a costa de los vencedores que se gasta este equipo de Kubrick, que hace guiños muy cultos, como ven, y muy eruditos, y muy soterrados. Y si uno no se ha leído —que no es obligatorio— a Apiano, Plutarco, Floro y Eusebio, que son los cuatro autores antiguos interesantes para el caso, dice: «Bueno, pues Varinia sería Varinia». Y no: Varinio fue uno de los generales que no salen aquí, derrotado por Espartaco.

Vuelvo al esclavo. En Estados Unidos no se marca al esclavo, porque el esclavo es de otro color. No hace falta marcarlo. No hablo de ahora. No estoy haciendo chistes malos. Estoy hablando de los algodonales de lo que luego fueron los Estados Confederados del Sur. El esclavo fugitivo es inmediatamente detectado por la sociedad libre. Es un negro. Es de color negro. No puede disimularlo, disfrazarlo, esconderlo. En Roma no pasa eso. Ni los tracios, ni los sirios, ni los iberos, ni los celtas, ni los germanos tienen otro color ni aspecto netamente distinto de los romanos y es muy raro el esclavo negro en esta época, un siglo antes de Cristo. En estos tiempos no se domina el

Africa, lo que nosotros llamamos Africa. Roma todavía no ha llegado a dominar Siria, por ejemplo, y en Africa no controla más que lo que los romanos llamaron «Africa proconsular», que es Tunecia; pero no Egipto, ni los actuales territorios de Argelia y de Marruecos, por ejemplo. De modo que el personaje del Negro ahí es un personaje singular y pintoresco; pero... tenía que haber un negro; y un negro heroico, bueno y esclavo en la película de Kubrick. Yo me hubiera enfadado mucho, si no, con Kubrick y con Dalton Trumbo: «¿Dónde están poniendo Uds. la clave para el espectador norteamericano, que sabe muy poco de Espartaco y de dónde está Italia?» El espectador norteamericano medio: ya saben Uds. que, hace poco, la National Geographic Society, al cumplir cien añitos, ha hecho una encuesta (no sé lo que pasaría aquí si la hiciésemos, pero, en fin, ellos son quienes la han hecho) y que de cada diez estadounidenses, siete no saben poner en el mapa su país. De manera que imagínense Uds. esto de Luceria y Metaponte, que dicen aquí (Metaponto —eso es culpa del doblaje español que en nombres clásicos no anda muy fino—), lo lejos que le caerá a un espectador de Oregón. Quería decir con esto, transmitirles la impresión de que es una ventaja, porque entre Uds, hay docentes y discentes que lo serán, de que vale la pena siempre estudiar críticamente la fuente. En este caso la fuente es una película que tiene una cronología, que tiene unos autores, que tiene unos guionistas..., que se piensa, sobre todo, para el mercado norteamericano —es mercado suficiente y el mercado más importante—, y que hay que contextualizar un poquito esas cosas para empezar a entenderlas cabalmente.

No divertiría nada a ningún ultraconservador norteamericano la presentación idiota que se hace del aparato militar legionario. También es una provocación buscada. Es clásico en el cine liberal norteamericano, incluso en el de humor —no olviden que «Teléfono Rojo: volamos hacia Moscú» es una película de Kubrick—, presentar generales idiotas o corruptos, como sucede en «Senderos de Gloria»; pero, sobre todo, idiotas, incapaces. De lo cual, algunos, deducen abusivamente que la función y la misión de la milicia, de los militares, es denostada continuamente por Kubrick; yo creo que no, que lo que él condena y ridiculiza, más bien, es el militarismo en su sentido peyorativo. Seguramente porque, de hecho, tiende a predominar el militarismo en la milicia profesional de todas partes. Pero Kubrick no está contra la violencia ni contra la milicia. No parece que piense que, en toda circunstancia, haya que ser pacífico. También Espartaco lucha. Y entrena a su gente para que sea un ejército. Es decir, se convierte de gladiador y combatiente individual en un jefe propiamente militar, a cargo de un sistema logístico, de un estado mayor, con una estrategia

cuidadosa y una táctica estudiada. El problema no está en el «qué», sino en el «cómo» y en el «para qué». Por eso se lee mucho sobre su antimilitarismo, pero a menudo sin reflexión bastante. Antibelicista sí que es, en la medida en que la guerra de hoy es sanguinaria, masiva, particularmente ciega; antimilitarista, hay que matizarlo. No es un hombre al que repugne el ejercicio, por una causa justa, de una violencia organizada y que no se desarrolle con propósito buscado de inhumanidad.

Es inventado casi todo, hasta donde yo sé, en cuanto a la peripecia íntima de Espartaco. Y ahí se ha dramatizado, porque evidentemente Espartaco «funciona» en la película más como un arquetipo que no como un individuo singularizado, como una mera persona particular. Es un ejemplo, un paradigma. Y en algunos momentos así se dice. Hay un momento precioso (aunque fabulado), de gran y hermosa tensión dramática, en donde todo el mundo dice ser, se siente y es Espartaco, aun a costa de que lo crucifiquen en vida: «Yo soy Espartaco», van diciendo, uno tras otro, el plantel de los vencidos; todos los esclavos son Espartaco. Pero uno por uno, no es la masa que profiere un grito visceral, en el calor de un momento apasionado. No, no; uno por uno se levantan y dicen, serenamente: «Yo soy ese a quien tú quieres matar, ese que tú quieres esclavizar o domeñar». (Por cierto, que mi admiradísimo y orondo Charles Laughton, este falso Graco que sale en la película y que no tiene nada que ver con los Graco que nos suenan a Uds. y a mí, se ha permitido una «chirigota» a costa de los flacos que no estoy dispuesto a soportar, por la cuenta que me trae, con mis sesenta magros kilos. Pinochet no es nada de flaco. Somoza tampoco lo era. Ni el joven Duvalier. Ni el ridículo Goering. Algunos flacos tenemos tendencias temperamentales pero eso no nos transforma necesariamente en horribles tiranos. Y hay gordos muy perniciosos, como digo.)

Pasemos un poco al segundo plano, a la segunda cuestión, que es la arqueológica, salvando siempre lo que me parece más importante en una obra de autor, esto es, qué quiere hacer él con su obra y si lo ha hecho bien o mal. Yo creo que lo ha hecho bien, muy bien; es un hermoso mensaje en donde nadan el ansia de libertad y dignidad, el amor humano, el de la pareja, la fraternidad con quienes comparten cautiverio, la lucha, aun desesperanzada, por una causa en la que se cree, la sensación de perdurabilidad que da la siguiente generación, el hijo, etc... Puesto todo eso aparte, el profesor de Historia Antigua tiene que ser un poquito más severo.

De quién fue Espartaco y de cómo apareció en la Historia de Roma, no sabemos nada: ni si era nieto o hijo de esclavos, ni cosas

semejantes, a pesar de lo que se nos cuenta en la pantalla. Espartaco, como todos los de su género, como todos los miserables que han puesto en grave peligro a una gran superestructura estable, será manipulado después por el legado cultural de sus vencedores y de sus herederos (ya saben que los vencedores siempre tienen herederos). Manipulado en el buen y en el mal sentido de la palabra. Quizá la fuente principal sobre Espartaco, y hubiera sido, claro, de extraordinario interés tenerla —esto nos pasa mucho a los historiadores de la Antigüedad; al revés que a los de Contemporánea, que para poder escribir Historia lo que tienen que hacer es eliminar información, los de Antigua siempre andamos diciendo: «¿De dónde sacaría yo algún dato sobre... cualquier cosa?». Y ahí hay que echar mano de nuestros amigos los arqueólogos, los filólogos y los paleógrafos, que nos digan: «Mira, de este pucherito, o de este topónimo». Y enseguida lo aprovechamos—, probablemente, decía, la que fue información principal está perdida y fue obra de Salustio, el famoso historiador, amigo de César, compañero suyo, propagandista suyo, y de la *factio popularis*, de lo que llamaríamos hoy el Partido Democrático, de ese Graco gordo y simpático que hace Charles Laughton, aparentemente cínico, pero que en el fondo es el hombre que conserva los valores que a nuestra sensibilidad contemporánea le suenan mejor. (Eso está muy falseado en el guión, en el sentido de que están inventados los personajes, las frases, algunas muy anacrónicas. Pero es verdad que ya para entonces el pensamiento griego más humanitario había calado en algunas cabezas romanas importantes).

Datos no muy fiables, pero los únicos que tenemos, recogidos por los historiadores antiguos, todos alejados del momento en que Espartaco vivió, más bien apuntan en dirección contraria a la de su procedencia servil. Espartaco no debió de llevar durante su juventud una vida esclavizada. Algún autor antiguo, de los dos que a mí me parecen más fiables, y que he citado al principio, que son Apiano de Alejandría y Plutarco, el autor de las «Vidas paralelas», dicen que fue soldado romano. Es bien posible que lo fuese en las tropas auxiliares. Hay coincidencia absoluta en que se trata de un tracio, de un hombre, por lo tanto, que pertenece a un mundo marginal pero relativamente helenizado, semibárbaro, semiculto, que conoce bien lo que es el poder de Roma y lo teme y lo admira. A veces lo sirve, a veces lo combate. Espartaco pudo ser soldado auxiliar de las legiones romanas, que luchan en aquellos años mucho y muy duramente en una de las guerras más feroces y más largas con que se tuvieron que enfrentar los generales de la República Romana en los años de esta generación, y que por entonces aún no había acabado del todo, y que era la guerra

contra el rey Mitrídates Eupátor, del Ponto, allí en los territorios de la costa sur del Mar Negro. De modo que la Tracia fue lugar de paso y de ir y de venir de tropas y generales. Y es bien posible que fuese:

a— Un desertor.

b— Uno de esos hombres que en el mundo helenístico cambiaban de bando sin pérdida de honor porque eran mercenarios de profesión. Pero si caían en poder del enemigo, eran vendidos en subasta, que decimos todavía, o sea, «*sub hasta*», debajo de una lanza que ritualmente ponía el general para indicar que aquello era propiedad suya, en tanto que general de Roma, y que se vendía a profesionales de ese negocio, como Batiato, que tan excelentemente interpreta Ustinov.

El nombre de Batiato es auténtico. Los historiadores nos dan el nombre del lanista, del empresario de gladiadores de Capua. Capua era, en efecto, como el País Vasco para el fútbol: la cantera buena de los gladiadores de Italia. Los capuanos presumían de esas cosas, y de otras más... Pero en Capua estaban los gladiadores más famosos y más caros, y de ellos se abastecían los primeros puestos del «hit parade» de la gladiatura romana en la República tardía y a comienzos del Imperio. Es un asunto que está bien estudiado y lo conocemos con detalle.

Está, pues, inventada, para servir al fin moral e ideológico que Kubrick se plantea, esa vida en la permanente desdicha desde que Espartaco nació: eso está inventado, pero por hacerle un servicio a Espartaco. A cambio, lo que no entiendo bien es por qué ha reducido a tan poca cosa la guerra que protagonizó Espartaco. Aquí no parece gran cosa. La Guerra de Espartaco fue muchísimo más seria, muchísimo más larga y muchísimo más feroz y más costosa para Roma de lo que aquí se dice. En eso sí que hay coincidencia prácticamente unánime entre todas las fuentes. Una guerra tremenda.

Básicamente, lo que se nos muestra es que se subleva a causa de una reacción emocional, por una sevicia más de este Marcelo, del encargado del jefe de los gladiadores, del *campidoctor*, el maestro de lucha. Ya vieron lo que pasa: Espartaco le mete la cabeza en ese gran caldero de rancho, hasta que estalla —no recuerdo cómo se llama ese actor, pero como alguno de Uds. alguna vez caerá en la tentación de ver otra vez «Espartaco», y hará bien, se enterará. Ya saben que no dispongo de la ficha técnica—. Ya he dicho que Kubrick es un perfeccionista tremendo. Todos hemos visto películas hispano-norteamericanas (estoy pensando en Samuel Bronston y en «El Cid», por ejemplo); esas películas que se hacen cogiendo a dos o tres batallones de quintos a quienes visten de romanos, o de visigodos, o de moros. Cuando llega el momento y se traba el combate —los chicos de 14

años, que están en la edad belicosa, lo aprecian muy bien— se oyen voces en la sala que dicen: «Pero, si no se pegan...»; es verdad: hay uno que va a caballo y está venga a dar vueltas, veces y veces, otro que hace así con una lanza, gritando mucho... Bueno, aquí, en la película de Kubrick, cada golpe parece un golpe, cada muerto parece un muerto, cuando hay un muerto con los ojos abiertos, no es una foto fija, es un actor al que no se le mueve una pestaña; y si Kubrick tiene que repetir la toma cuarenta veces, o mover a dos mil extras otra vez, o diseñar un guión que para una toma de tres minutos haya que hacerla en cinco horas de filmación, lo hace. Les digo esto porque, cuando puedan ver en su casa «Espartaco», es decir, manejando el vídeo con el mando a distancia, cuando llegue este feroz almuerzo de Marcelo (que es su último desayuno de, iba a decir de patatas, pero, claro, todavía no había patatas en Europa) de gachas, polenta o de la sopa que le fabricasen allí, evidentemente el guión técnico consiste en que se le mete la cabeza por primera vez, se le saca, se agacha, y se le mete por segunda vez y ya no sale más de la olla. Bueno, en ese agacharse hay una apariencia de golpe tremendo de la barbilla de Marcelo con el puchero: «Este hombre se ha dado el golpe», comentará alguno. Pues, probablemente, se lo dio. Hagan esa prueba. No es truco: se les debió ir la mano, pero, claro, la escena quedó perfecta, y Kubrick... supongo que el seguro cubriría los daños y la mercromina. Pero cuando tengan ocasión verán cómo no es truco: en alguna de esas escenas, si se pasan muy despacio, todo el mundo sabe que la espada no atraviesa al tipo por el bazo o por el hígado, sino que se simula y llega, ocasionalmente, a apreciarse. Pero en la escena de la muerte del jefe de gladiadores, los que tengan paciencia y ocasión que prueben a pasarla dos o tres veces y verán qué golpe en la barbilla se atiza con el caldero. Puro Kubrick.

Les decía, de todos modos, que Espartaco no parece que fuera un tipo meramente temperamental, efervescente, sino que fabrica maquinaciones complejas, un poco en contra de lo que se nos insinúa en la película. No es un hombre que se deja llevar por el carácter y que tiene raptos momentáneos en donde la comprobación de su condición envilecida, degradada y maltratada, le lleva a arrebatos. Lo que nos cuentan las fuentes es que en la escuela de gladiadores del lanista Baciato, o Batiato, hay del orden de trescientos esclavos luchadores. Han visto Uds. que en la película no son tantos, ni hacía falta en el guión; y que hay tropas del ejército regular legionario custodiando la escuela del lanista. Eso es cierto. Luego, las cosas fueron de otro modo, pero éste es el comienzo de la gran Roma y la legión cumplía cometidos de esa clase. La Roma de Cecil B. de Mille y del «Quo va-

dis», que verán dentro de unos días, todavía no existe. Aún no se ha construido el primer teatro de piedra en la ciudad de Roma (que lo hará Pompeyo, poco tiempo después), ni se han hecho los foros de César; Roma es una Roma muy grande, muy maloliente, muy mal abastecida de servicios comunes, muy de adobe, muy de madera, muy de incendios permanentes, no hay siquiera una organización regular de policía urbana, ni hay un servicio de bomberos (que se van a inventar en la generación siguiente. Se llamarán *vigiles* y en Italia aún se les llama así: *vigili del fuoco*, vigilantes del fuego). Los jovencitos del Senado de nuestra película, como César, van a ser los primeros que hagan esas cosas. Sí que hay grandes mansiones particulares, como las que hemos visto. Estos gladiadores esclavos deben de estar en Capua en gran número. Organizan una conjura para marcharse todos de golpe. Es una clase de esclavo particularmente temible por su formación profesional; es un luchador y las dos cosas que tiene que aprender es a matar y a que no le maten, y en eso pasan las horas de su tiempo. Los unos como *secutores*: hemos visto al negro con su tridente y con su red. Los otros como *tracios* o como *mirmidones*: eso está bastante mal, debían haber ido todos con casco y con *cnemides*, con espinilleras —eso de que luchan casi desnudos es muy inverosímil, aunque sea un capricho erótico de doña Marcela y de su amiga: es como decir: «Quiero que Maradona juegue un partido de fútbol, con jugadores muy buenos, pero que lleven todos zapatillas de lona y no botas de tacos». Entonces, jugarán mal—. En fin, son concesiones para poner mal a la clase dirigente y degenerada del patriado.

Pero, sigo: les decía que las fuentes nos cuentan, sin contarnos demasiado, que había casi trescientos y que Espartaco era su líder natural, o llegó a serlo y que prepararon la fuga. En la película, para mostrar la bravura del héroe, se inventan detalles que subrayan su amor por el riesgo, su decisión, su temeridad. Un grupo más decidido de esclavos, entre los cuales está Espartaco, en torno a setenta, se anticipa: «Tenemos sólo unas horas, porque vienen, seguro, en fin, nos cazan; así es que nos vamos». En efecto, reducen a los guardianes y se pueden escapar. Se escapan, como se ha dicho, a refugiarse al Vesubio. El Vesubio es un sitio a donde no hay que subir, por definición, como todo el mundo se puede explicar. Por las faldas, aún. En fin, un hombre famoso que se acercó mucho a ver una erupción se encontró con que ese día se acabaron Pompeya y Herculano, que no quedó nadie, y los que se acercaron a verlo, incluido él mismo —era el maravilloso cotilla de Plinio el Mayor, el enciclopedista— no lo contaron. Claro que eso ocurrió siglo y medio después. Pero el Vesubio siempre

ha sido un volcán peligroso e impresionante. Plinio era ya mayor y se dijo: «¡Hombre, una erupción del Vesubio!, yo quiero ver esto, no me lo pierdo...». Y, claro, fue lo último que vió. De modo que en el Vesubio no se habita impunemente, ni se va bien a su cima. Las fuentes, bastante de acuerdo, nos dicen cómo Espartaco se atrincheró en un sitio que no tiene más que una entrada: lo demás son acantilados abruptos, difíciles de expugnar, de manera que, con pocos hombres, podía parar allí no sólo a la milicia regular organizada de Roma —especie de policía nacional— y a esas seis cohortes, que no nos consta de cierto que estuviesen al mando del bobo de Glabro (aunque es verdad que en las fuentes queda como un poco tonto el pobre Glabro éste —es *Glaber* el nominativo en latín—, pero, vamos, ese Glabro sí que existió). Al final aparecen cercados. Con las primeras tropas van a poder de todas, todas. Pero lo que no nos han explicado bien en la película (no entiendo, no que no nos lo hayan descrito en detalle, porque entonces la película hubiera durado un par de horas más, y entonces sería inaguantable, sino que nadie lo cuente verbalmente, en unos segundos), es que derrotó sucesivamente a media docena de ejércitos romanos regulares y completos, alguno de cuatro legiones, con los dos cónsules de la República al frente, que fracasaron, y uno de ellos fue incluso herido; y con ejércitos pretorianos de menor dimensión llegó a capturar al *questor* de la legión, y a un *praetor*, a quien le quitó el caballo, que luego empleaba, porque llegaron a combatir personalmente. Es decir: que el genio militar de Espartaco fue algo visiblemente grande, más de lo que se aprecia en el filme.

Y ahí, el segundo punto, (no me quiero alargar para dar tiempo si alguien quiere preguntar), que también es un poco asombroso, tal y como se trata en el guión: el plan de Espartaco no es el que sale aquí. Prácticamente lo vemos ya encerrado camino de Brindisi, o de *Brundisium*, en el «tacón de la bota» italiana, cuando Lúculo vuelve de sus combates en Oriente (lo que fue casual: a Lúculo le tocaba volver; Pompeyo, no: vino *ex professo* de España y no iba a ir al Sur —ni fue al Sur, fue más arriba: Pompeyo y Craso se tenían celos. No son gente que actúa en combinación. Ya veremos eso luego, un poquito—). En la película, como de golpe, los tres ejércitos romanos le hacen tenaza: en absoluto. Lo que nos cuentan las mismas fuentes de información que han usado Howard Fast, Dalton Trumbo y Stanley Kubrick, que evidentemente han leído los mismos clásicos que podemos leer nosotros, es que el proyecto inicial de Espartaco era salir de Italia por el Norte. Y ahí se nos evade el segundo dato importante. Hay un puntico de amable demagogia de Kubrick (ya les digo que yo soy mal juez, estoy de su parte, y por lo tanto no voy a decir: «Es un

falsificador y un sinvergüenza porque tal y cual detalles no son correctos...». No. A mí me parece muy bien), que consiste en el mundo un poco idílico de los gladiadores y de los esclavos que se les van uniendo, en los que se insiste muy poco pero muy eficazmente: se nos muestran (con escenas rodadas en nuestros países mediterráneos: ya han visto esas abuelas que echan chorros de leche de cabra al niño, desdentadas, y de eso en Illinois no hay. Hay que venirse al Mezzogiorno italiano, a la Lucania, o a Extremadura, o a donde sea, o a mi tierra, para encontrar abuelos con esa cara tan neta de campesino mediterráneo no muy bien alimentado): esa masa popular y empobrecida, desmedrada, encuadrada por los gladiadores, dirigida por Espartaco, es demasiado familiar y beatífica. Hay esclavos domésticos de lujo, como el que aquí llaman Antonino —Tony Curtis—, el sículo que aparece primero como esclavo de Craso (se oye en la película, cuando lo compran, algo así como «¡Hombre!, eres poeta», aunque en el cartel en latín se puede leer alguna cosa más: se da su edad, por ejemplo, de veintiséis años).

Sí que hubo, como en la película, un estado mayor, pero mucho más dividido. El personaje al que el doblaje español llama Criso, pero con «ese», es un celta, *Crixus*. Latinizando, Crixo, tendríamos que decir. Y no está muy de acuerdo con Espartaco. Tienen planes diferentes. Espartaco es un tracio. De querer huir de Italia, camino de Tracia, tiene que coger el camino de los Alpes Julios y marchar hacia el Este. Hay menos tracios que celtas y germanos en el contingente del ejército que va a llegar a formar Espartaco, con una masa humana impresionantemente grande. Quizás setenta mil personas. Que tienen que comer todos los días y que estuvieron en actividad militar más de dos años recorriéndose la Península sin parar. Eso se nos hurta un poco, aunque no la parte de organización, que se ve con pequeñas muestras muy inteligentemente hechas: de repente vemos un monte —es el monte Gárgano, no el Vesubio—, con esa «artillería» que hay por allí, unos herreros, una unidad pequeña que desfila, otros que se entrenan para el combate... En seguida el guionista nos da la sensación de que allí está haciendo cada cual lo que debe: unos ordeñan a los bichos, otros están haciendo el pan, las mujeres se ocupan de no sé qué, hay centinelas, hay un servicio de información a distancia («¡Que vienen las cohortes!»). Hasta setenta mil personas no pueden sobrevivir en tierra hostil y sin llegar a poseer sino momentáneamente más que una ciudad, que sí que consiente aposentarse: casas, almace- nes, etc... De manera que la peripecia exige una organización muy fuerte y fue más grande de lo que se nos ha dicho; a cambio se nos hurtan las fuertes disensiones en el seno de lo que podríamos llamar

los grandes contingentes que formaban el ejército servil de Espartaco, y que fueron una de las causas principales de su derrota.

Conocemos nombres de alguno de sus segundos de a bordo, que eran, como siempre, de la vieja guardia, los que habían salido con él en los setenta y tantos de la fuga de aquella ominosa escuela del Ianista capuano. Y uno de ellos es este Crixo. Pero a Crixo no nos lo presenta el guionista en un momento dado como intentando disputarle el caudillaje en serio. Sólo discuten por una cuestión moral: «¿Cómo? ¿No vas a hacer que estos dos romanos se peguen aquí hasta que se maten?». «Pero, bueno, ¿es que no hemos aprendido nada?», le contesta Espartaco. «Tú, ¿qué quieres? ¿Ser igual de bruto, igual de inhumano que los que nos han estado torturando? Déjalos que se vayan». Es el único episodio de disensión. Crixo se va rápidamente. Pero lo cierto es que los celtas y germanos de Crixo querían ir al norte en seguida, cruzar el valle del Po —la Galia cisalpina, aún entonces territorio poblado en buena parte por celtas— y marchar a sus casas. Y se separaron. Y hubo un ejército entero que se segregó, al mando de Crixo, de los contingentes de Espartaco. La primera expedición fue conjunta. Lo que querían era salir de Italia. Ahí hay otro punto, pero eso sí que sería un debate ya para «profes» muy versados, en el que Kubrick toma partido: «Quiero que todos los esclavos sean libres», se asegura en el guión. Eso es extraordinariamente dudoso que ocurriese así. «Quiero que seamos libres. Vámonos de aquí». Eso sería más verosímil. Pero la cuestión ha dado lugar a muchas polémicas y nos llevaría quizá demasiado lejos, aunque es un tema muy apetitoso.

Las tropas romanas no podrán detenerlos en el camino hacia el Norte, y ahí van a derrotar a contingentes legionarios impresionantes. La verdad es que resulta inexplicable el desastre continuado que sufrieron las magníficas legiones. Hay un momento dado en que el Senado deja en suspenso, prácticamente, a estos efectos militares, que son los más importantes, a los dos cónsules ordinarios del año (a los dos jefes del ejecutivo, diríamos), y dicen: «Que vaya Craso». Eso es una medida absolutamente de excepción, muy rara en la historia de Roma. Ni un cónsul ni otro. No saben, no sirven, los máximos magistrados. Cada cónsul ha ido con un ejército regular consular completo, o sea, con dos legiones mínimo cada uno, con un total aproximado de veinte mil hombres instruidos. Una de las cosas que asombra de la hazaña militar de Espartaco es que ya hace una generación larga (estamos en el 73-71 a. C., son los dos años en que ocurren estos sucesos) que la legión no es un contingente de conscriptos, que cada año se incorporan a filas durante un tiempo. Son un ejército de tipo profesional, voluntario, en donde se enganchan, salvo caso de catástrofe o de



grave necesidad, hombres que viven de eso, veinte, veinticinco años de servicio, y que tienen un entrenamiento profesional hecho en campamentos adecuados, con mandos profesionales. De modo que no es un ejército de chicha y nabo, ni de reclutas de aluvión, ni de gente que está mal entrenada, ni mal equipada, ni con mandos inexpertos. Fue un suceso verdaderamente alarmante. Y repetido.

En una de las ocasiones me ha parecido ver un corte. No puedo asegurarlo, porque no hemos podido disponer de la ficha técnica completa. Ya saben que, a veces, muchas de estas películas están muy cortadas, por razones de distribución, porque, si no, duran cuatro horas o cinco y no son negocio. Creo que es posible que falten cosas en la versión que hemos visto. Hay una que estoy casi seguro de que falta. Y he visto la secuencia tres o cuatro veces; hace dos o tres años que no la veía y vuelvo a ratificarme. Al principio, cuando marcan a fuego a Espartaco y grita de dolor, sin solución de continuidad hay una escena en la que un gladiador le dice: «Has hecho bien en no caer en la provocación de Marcelo, porque te la tiene jurada». Y no ha habido ninguna provocación. Creo que eso no es cosa de Kubrick ni del guionista. Eso son tijeras del distribuidor. Tampoco de la censura, digamos, ideológica. Esa, la comercial, es la censura más cochina, más tonta y más inexplicable que hay, que nos corten trozos de película porque les parece que no es rentable, o no sé qué, cuando en otros países se ponen enteras. Lo digo porque habría que saber un poco quién es el jefe de esa distribuidora y decirle que no gaste bromas y que saque vídeos de copias originales y completas. Puede, pues, que falte algún incidente en donde se nos subraye un aspecto que a Kubrick le ha parecido menos interesante. Espartaco era un hombre (dicho por la tradición romana, que no le pudo tener ninguna simpatía) muy fuerte físicamente. Debía de ser un gigante. Debía de ser un hombre de una robustez física extraordinaria. No sabemos de que hubiera estado en las minas y demás. Debía de ser más imponente, quizá menos guapo, pero más imponente que Kirk Douglas. Eso lo subrayan los clásicos. Y hay algún episodio concreto que lo demuestra, en escritores que no tienden a magnificar las virtudes de un esclavo que ha tenido en jaque a la República dos años enteros, pero que no pueden evitar cierta fascinación admirada por el esclavo rebelde. En una ocasión se va a lanzar contra el general romano directamente él, a caballo, y no va a poder llegar a matarlo personalmente porque se le interponen dos centuriones; decir un centurión es mucho decir. Los tribunos, los oficiales superiores, aristócratas, no son militares profesionales, diríamos. Glabro y compañía, vamos. Los centuriones, sí. Vienen de filas, y el que menos lleve llevará ocho o diez años de ser-

vicio seguro, y con una vida muy dura (la de la legión romana es una vida extraordinariamente dura). Espartaco matará a dos centuriones. Claro, entre tanto, el general tendrá tiempo de separarse de esa mole humana que combate tan bravamente y con tanta pericia, porque matar un centurión detrás de otro es verdaderamente difícil. Lo mismo que esa leyenda que debió de crecer en torno a él, y cuyos ecos nos han llegado, de que le quitaba el caballo de guerra al *cuestor*, y era capaz de irse al jefe directamente, saltarse a su guardia personal con muchísimo arrojo, y luego ir presumiendo: «Nada, pero si éste... qué romanos ni qué, nada, si éste es el caballo de su jefe, que lo traigo yo para mí, y me lo monto...».

En una cosa sí que insiste Kubrick: de Espartaco ninguna fuente dice que fuera un hombre iletrado (hay un poco de «Cabaña del tío Tom», claro, y se entiende, en esta película). Era un hombre muy discreto, es decir, que discriminaba bien, era un hombre prudente, con talento natural y muy humanitario. Eso sí que lo dicen los autores griegos. Tuvo rasgos de crueldad, pero diría que a la manera de César, que era calculadamente cruel, con crueldades mínimas para evitar males mayores. Hay un incidente fuerte. Reta una vez a los romanos en una situación muy curiosa, que no se narra en la película. Craso lo cerca en la «punta de la bota» de Italia, pero lo acolarra de una manera muy singular, y en un territorio muy grande en el que Espartaco se mueve con cierta holgura. Craso tiene que construir una muralla continua, con foso, de unos 53 Km. de longitud. Muy grande. Y de cinco o seis metros de ancho. No me acuerdo ahora si dicen las fuentes quince codos o treinta codos, con foso, para que no salgan de allí. De todos modos, una obra de mucha envergadura. Porque una de las cosas que tiene que lograr Craso es que, después de que han renunciado a irse a los Alpes, que se ha separado el contingente de Crixo, quizá con diez o veinte mil hombres (ya ha sido aniquilado por las legiones), que hay dos ejércitos consulares que lo están persiguiendo, uno a retaguardia y uno por delante para cogerle en una tenaza, que Espartaco se revuelve yendo desde el Piceno hacia el Sur, cuando ya ve que por los Alpes no puede salir, y derrota al ejército que tiene enfrente, que es el del hermano del famoso Lúculo —otro Lúculo—, y luego actúa contra la retaguardia, que consigue cruzar los Apeninos (hay unas escenitas con nieve, pero no se nos dice bien por dónde van: es eso), y al final va al Sur (es verdad lo de los piratas cilicios, aunque no sabemos exactamente en qué consistió la anécdota por la cual no se avinieron a llevarlo. Entre otras cosas eran unos estafadores de profesión, como se pueden imaginar. Era una plaga del Mediterráneo. Pero es verdad que también tenían retaguardia los romanos por allí,

que estaba a punto de regresar); al final, decía, se queda en la «punta de la bota» y Craso monta un dispositivo como si se lo hubiera tenido que montar a Anibal, con gran cantidad de obras de asedio, etc... Pero el territorio en el que está confinado (claro, Craso ha elegido hacer el muro por el punto más estrecho), le permite resistir bastantes meses y hacer incursiones, salir en determinados momentos. Bien: en una de éstas va a crucificar a un prisionero romano, a la vista de los romanos, delante del campamento, en lo que llamaríamos «no man's land». Crucificó a un romano. Es el castigo más infamante —no necesariamente clavándolo, pero, en todo caso, es un castigo con el cual el alma de uno no se queda en paz ni después de muerto, es la infamia mayor, la receta que Roma aplica al esclavo rebelde—. Ese tipo de crueldades políticas (no crucificó a docenas de romanos, sino a uno sólo, como ejemplo) no se nos narra. Para que Espartaco y sus gentes queden definitivamente perfilados como «los buenos».

La batalla que hemos visto es falsa. Hay una de esa clase, en que Espartaco no queda ileso. Tiene orden Craso de intentar salvar su vida (sabemos que lo mataron después). Va a ser herido en la batalla. Una de las fuentes nos dice que se resistirá él solo. Al final no queda nadie y lo han rodeado. Uno dice que le hicieron pedazos, otro dice que resultó herido en un muslo, atravesado con un venablo... Los venablos que han visto, arqueológicamente, son bastante aceptables: El modelo de *pilum* del legionario del año 80, del año 70, con la punta de metal de sección cuadrada. Y aún se escapan de ese último cerco ocho o diez mil hombres, que se van por su cuenta hacia el Norte. Y ésa es la ocasión para Pompeyo. Pompeyo es un joven, entonces. Debe tener unos treinta años y lleva una carrera política extraordinariamente irregular; de éxito en éxito, porque el Senado lo necesita, pero saltándose la legalidad a la torera. Y viene de liberar a Roma de la pesadilla más fuerte que ha tenido en los últimos años. Cuatro años y pico de que los partidarios del régimen derrotado, del que hoy llamaríamos más «popular», o de tendencias más democráticas —de eso sabe mucho más el doctor Duplá que yo— se han encastillado, exilados, en Hispania bajo la dirección de Sertorio, de Perperna y de otros emigrantes políticos, proscritos y perseguidos, que serían amigos de Graco-Charles Laughton. El joven Pompeyo, digo, ha acabado con esa pesadilla que ha durado cuatro años y medio y que ha tenido en vilo al régimen, en una guerra muy dura en Hispania. Hay un contrarrégimen de la República montado en Hispania, que ha echado mano de todo, de indígenas, etc... Finalmente, ese joven vuelve, y tiene la suerte enorme (cosa que reventará a Craso —Craso está acelerando la campaña porque sabe que Pompeyo vuelve—) de que la última banda de esclavos rebeldes que quedaba (porque la guerra no había acabado, a Espartaco le habían cazado, pero aún quedaba otro grupo grande y ya era la enésima vez que surgía una banda de tres mil o de seis mil, que podían volver a empezar) se la encuentra Pompeyo de camino, aunque más al Norte de lo que se nos cuenta en la película, y la aniquila. Con lo cual le quitó a Craso el punto final, las «diez de últimas», cosa que supo pésimamente a Craso. Craso no podía pedir una celebración oficial, porque no había concluido con el problema. Él quería ser cónsul, porque no había sido más que pretor. Había llegado al nivel inmediatamente inferior. Tiene que esperar algún tiempo para poderse presentar a cónsul. Y lo va a ser inmediatamente, imagínense con quién: con Pompeyo, con su rival despreciado. Pactará a toda prisa con él. Pero el caso, para nuestro asunto, es que Pompeyo viene con el triunfo en la mano, de Hispania, y además es quien, como él mismo dijo, ha arrancado la raíz de la guerra servil, aniquilando al último contingente de esclavos peligrosos. Viene a decir: «Sí, sí, la cabeza la ha quitado Craso, pero yo voy a tener un triunfo oficial y solemne en Roma, público, concedido por el Senado, y con gracias a Júpiter en el Capitolio y con todas mis tropas que van a entrar conmigo en el Foro, por la Vía Triunfal, vencedoras de Hispania y los esclavos». No se puede entrar en Roma con tropas, ya lo han visto Uds. El pomerio, el recinto urbano creado por el mítico Rómulo, hijo de Marte y padre de Roma, es sagrado. Sila violó el tabú, y ése fue su deshonor para siempre. Eso lo dice ese Craso que se inventa Stanley Kubrick, que parece que odiaba a Sila —pero que fue lugarteniente de Sila cuando Sila entró con las tropas, cometiendo sacrilegio, dentro de la ciudad de Roma, un sacrilegio brutal, que luego ya se empezó a poner de moda y todo el mundo repitió, aunque la línea sagrada del pomerio se llevó, legalmente, hasta el río Rubicón, al norte de Italia—. Craso se cambió rápidamente de bando. Se amistó con Pompeyo para ganar las elecciones pero, luego, dijo: «Huy, César, qué bien» —que era del bando del Graco de esta película—, y, naturalmente, harían el primer triunvirato entre los tres.

Pompeyo sí que viene triunfante, pues. Ha vencido a enemigos extranjeros y romanos de la República. Les ha hecho muchos muertos, ha acabado con una guerra de cuatro años y tiene derecho a pedirlo y el Senado se lo va a conceder. Craso no puede. ¿Cómo va un general romano a solicitar un triunfo con honores que lo lancen a la campaña del año siguiente por haber vencido a una vil piara de esclavos? Eso sí que lo mete Kubrick en la película en un momento dado. Dice: «Yo no voy a por gloria». Faltaba decir: «Porque no puedo. No me la dará esta guerra, por definición. Es una guerra sucia, es una

34

operación de policía, que, es verdad, ha costado que dos pretores, un procónsul, dos cónsules y, luego, yo, y Pompeyo y Lúculo que vuelve, hayamos tenido que huir como vencidos durante dos años y pico». (Pero, ¿qué general de los Estados del Sur hubiera pedido medallas por haber sofocado una revuelta de negros? Pues no se puede. Eso no da gloria.)

En fin. Han visto que hay un retrato muy neto, acaso demasiado, de los bandos y facciones en la política romana, un poco a la americana: están el «Great Old Party», que es el del señor Craso-Olivier, y el Partido Demócrata, que es el del señor Graco-Laughton. Sólo faltaban el elefante y el burrito. Es una *interpretatio* americana del asunto. La cosa fue bastante más compleja. Contó mucho el liderazgo personal. Y ése es uno de los factores de la película menos matizados e intelectualmente más irritantes para un estudioso de la Historia Antigua.

Pero, en el fondo —y termino con esto—, yo creo que el conjunto está bien, y que, probablemente, lo más discutible de todo es que Espartaco no emprendió una lucha de tipo revolucionario ni obedeciendo a un programa ideológico completo y coherente, que incluyese la emancipación de eso que el Derecho Romano llamaba *servus*, que era una cosa perfectamente reificada, convertida en cosa, titular de ningún derecho (*instrumentum vocale* llamaba Varrón al esclavo), mera cosa que a efectos jurídicos no tiene titularidad, ningún derecho ni subjetivo ni objetivo..., yo creo que eso, no. Es el simple esfuerzo de apoyarse en otros que están como él para poderse librar a sí mismos (que no es poco, por cierto). Pienso que es propio del pensamiento de esa época, salvo rarísimas excepciones, que la esclavitud es algo natural. Aristóteles lo dijo con mucha claridad. Ha habido quien ha empezado a enredar con eso y le han salido las cosas mal, dos generaciones antes: algún filósofo estoico, que probablemente era el amigo y contertulio del mayor de los Graco —de los Graco de veras, hacia el 135 a. de C.—, como Panecio de Rhodas y otros, pero acabaron todos muy mal. Y, por último, decir que ésa fue, en términos generales, la última rebelión de esclavos. Ese mensaje que lanza al futuro Espartaco: «Algún día, millones serán libres»... Es un mensaje lanzado al siglo XXI, o al siglo XX, porque, según las «buenas doctrinas», al final, Roma tenía que haber caído a causa de las rebeliones de los esclavos. En Occidente, como saben, Roma estuvo viva hasta casi el final del s. V. No hubo más revueltas de esclavos. Las revueltas de esclavos son, todas, en esta época de la película, entre el ciento treinta y tantos y el 71, que es el término de la revuelta de Espartaco. Las demás fueron bastante episódicas y mucho más chicas, y no es que deja-

se de haber esclavos en el Alto Imperio Romano, que los hubo por decenas de millares.

El gran negocio personal de Craso (ya ven que he dicho varias veces que termino, y no termino), el gran negocio de Craso no eran las fincas, ni las villas agrarias, ni nada de eso, como era el de otros senadores. Eran los esclavos. Craso era de familia patricia, aristocrática y arruinada. Hizo sus negocios sucios especulando con la compra, muy inmoral, de los bienes de los proscritos políticos por su jefe, Sila, durante la época de la dictadura, a la que sirvió. Compró de todo: casas urbanas (también había mucha especulación del suelo; eso no es nada de moderno) e invirtió muchísimo en esclavos, en el negocio de esclavos. No todo el mundo hacía negocio con los esclavos. Incluso para un hombre de alta alcurnia, era un negocio infame. Pero han visto que en un momento dado —eso sí que nos lo muestra Kubrick en un instante (hay cinco o seis esclavos con el cartel, porque se ve que le llevan allí esclavos de vez en cuando, para que sepa qué ha comprado a través de sus agentes)—, tenía miles de esclavos. Y muy buenos esclavos. Los instruía específicamente, para el campo, o para gramáticos, para pedagogos, para ayos, para secretarios y era uno de los grandes propietarios de esclavos de la época, según la biografía, que les recomiendo que lean (porque es el único relato biográfico sobre uno de los personajes que aparecen aquí, en donde se habla, con alguna largueza, de Espartaco) que es la «Biografía de Craso» escrita por Plutarco. La tienen en ediciones baratas. Verán la vida de Craso, sus cambios de chaqueta, cómo, al final, tranquilícese, murió en malas condiciones («El crimen siempre paga», que diría uno del cine norteamericano, serie B). Ahí tienen las dos o tres páginas seguidas que, junto con lo de Apiano, hablan más largamente de Espartaco. Eta kitto.

Muchas gracias. Eskerrik asko.

# ROMANOS Y BARBAROS EN EL CINE

*Alberto Prieto*

## ROMANOS Y BARBAROS EN EL CINE

Yo, en primer lugar quiero agradecer al Departamento de Historia Antigua y a Antonio Duplá la organización de este ciclo, que creo que vale la pena para conocer un poco más acerca de esa relación siempre existente entre pasado y presente, incluso como puede ser en este caso, aunque parezca lo contrario, en el cine. Por otra parte, también me alegra el estar en Euskadi, incluso a nivel personal, pues mi segundo apellido es vasco.

Si nos centramos en la temática del mundo antiguo, quizá de este tema habría que tener en cuenta algo que Cortázar, el escritor argentino recientemente fallecido, exponía en la introducción a su famosa novela *Rayuela*, esto es, cómo ese libro no es un libro sino que son dos libros, es decir, que se tratan dos cosas. Algo parecido ocurre con el cine, con el cine de romanos. Por una parte nos encontramos el cine como mensaje historiográfico, cine/historia, podríamos decir, pasado-antigüedad-presente y, por otra parte, otros aspectos como pueden ser el director, guionista, actores, o todas las situaciones de cara a la plasmación final de la película, o incluso las reacciones a nivel de masas, a niveles más individuales de una película. Es por tanto una problemática muy abierta y que puede abarcar, que puede comprender, campos muy dispares. Precisamente, por poner un ejemplo, este verano ha salido un disco de un cantante andaluz, Joaquín Sabina, en el cual en una de sus canciones expone cómo «siempre daban una de romanos», es decir, es algo que está en la calle, algo de masas.

Al tema del *Peplum* no me voy a dedicar; lo hará alguien que sabe mucho más que yo de este tema; yo en este tipo de temática soy más bien un aficionado a quien le gusta el cine, nada más, no un especialista. Sí hay que tener en cuenta con respecto al *Peplum* en general, como género, que es un género que ha ido evolucionando o ha ido

cambiando. Y en él nos encontramos con dos hechos, queramos o no queramos, y es que la temática o la visión de masas que se tiene fundamentalmente están en función de unos personajes dados que se han ido creando.

Hace dos años, Robert Graves protestaba (todos hemos visto *Yo, Claudio*) por las críticas que le habían hecho, de que su obra no era muy científica, y aseguraba que era científica, que recogía una serie de bases y una serie de trabajos de autores antiguos, de fuentes históricas. Quizás caía en una trampa, ya que realmente no es una investigación histórica, es otra cosa distinta, y lo que sí ocurre es que a nivel de masas estos personajes han desplazado a los personajes realmente históricos, a las obras digamos escritas por especialistas, por historiadores. Así, evidentemente, la imagen de Claudio, o la imagen de Livia, es la imagen de *Yo, Claudio*, y no la imagen hecha por algún trabajo más serio por historiadores; como la imagen, por ejemplo, de Cleopatra es Liz Taylor, y no es una imagen de una Cleopatra distinta.

Suele ocurrir así dada la forma como funcionan los medios de comunicación de masas. Hace ya tiempo Gramsci planteaba cómo, en general, la imagen de crear un héroe o un antihéroe responde a pautas de otro campo como es el melodrama, que consiguen tener un gran apego, un gran arraigo en las masas. Quizás uno de los fallos de la película que habeis visto es que no hay un héroe plenamente plasmado, no aparece, en todo caso es un personaje secundario, el personaje quizás de Marco Aurelio, o el personaje de Timónides, pero el protagonista, Livio, no tiene esa imagen que se puede caracterizar de héroe, y tampoco hay un antihéroe plasmado como puede ser Nerón en muchos filmes; Cómodo aquí queda en parte desdibujado, y no da una imagen plenamente del antihéroe<sup>1</sup>.

Quizás esto también puede ser un ejemplo de cómo esta película tampoco ha tenido una gran prensa a nivel de masas, quizá porque no ha conseguido jugar con estos papeles como puede ser el caso de Ben-Hur y Mesala, este dualismo digamos del malo y del bueno, con el duelo en una carrera de cuadrigas como final del enfrentamiento entre dos personajes o, por ejemplo, con la maldad que puede tener el personaje de una Livia, o más tarde Calígula, en *Yo, Claudio* o, en otro caso, por ejemplo, el personaje de Nerón en *Quo Vadis?*

Estos hechos hacen que el final tampoco sea un final feliz y quede un poco extraño. La historia de amor no se convierte en melodramáti-

ca, o sea, el director huía de esta serie de reclamos publicitarios, pero, a la inversa evidentemente no conseguía que fuera una gran obra de masas. Con lo cual se ha dicho que el declive del Imperio Romano, en general la «Caída del Imperio Romano» como se titula la película, también ha significado, significó o significa la caída de las películas de romanos en cuanto grandes superproducciones. Esta película fue la última con gran inversión de dinero, de presupuestos, etc., sobre este tema. Es por tanto la caída del Imperio Romano y también la caída de los filmes, de las películas sobre el Imperio Romano o sobre el mundo romano, o del *peplum* en general con grandes inversiones de recursos.

Aquí llegamos a un punto que tenemos que plantearnos. ¿Ha cambiado el gusto? , ¿qué ha pasado? Hay que tener en cuenta que en la ideología dominante, la antigüedad en general ha dejado de interesar. Quizás una excepción a este tema puede ser Italia, pero en Italia la antigüedad o la historia de Roma, es también al mismo tiempo la historia nacional; es decir, cada nacionalidad necesita un punto de referencia, un momento destacado, una edad de oro, donde recrearse, para poder hablar de un esplendor en el pasado e intentar reconstruirlo, o convertirlo en punto de referencia de una serie de distintos debates.

Para esta cosa que se llama España, el punto de referencia fundamental para ello era el Barroco, porque el Barroco simbolizaba el camino, el momento en el cual se había llegado al imperio, a la expansión, al momento de la unidad, algo más que la unidad, con lo cual las etapas anteriores se planteaban en la historiografía oficial como etapas de un camino hacia un final, ese final que sería por tanto el Siglo de Oro.

Y en ese camino, por ejemplo, la Reconquista sería un hito importante, porque se quería aproximar como momento en el cual se había vuelto a reconstruir la unidad perdida —es otro campo en el que no vale la pena detenerse aquí, únicamente como punto de referencia—, y una serie de caminos que llegan finalmente al final que sería el Siglo de Oro y a partir de ahí lo que se ha llamado la decadencia; la decadencia del imperio, la decadencia de España, etc., un tema por supuesto muy amplio en todas las discusiones historiográficas.

Por ello, por ejemplo, los comics que han tenido fortuna, por lo menos en mi época, serían *El Guerrero del antifaz* , y más tarde otro comic también, con un carácter distinto, como sería *El Capitán Trueno* : ambos son el camino hacia llegar a una meta distinta. O bien la novela histórica, salvando las distancias, por supuesto, de poder competir con otras, sería *Jeromín* que transcurre en un momento muy concreto, en el momento también del Siglo de Oro, centrada en el personaje de D. Juan de Austria; o, al otro lado, evidentemente, el Cid, no es ninguna casualidad, como símbolo de la unidad. Por supuesto todo

<sup>1</sup> La película de referencia es *La caída del Imperio Romano* de Anthony Mann (n. del ed.).

eso descafeinado, no es problema de entrar en cada uno de estos personajes; o bien, a otro nivel evidentemente, la novela histórica por excelencia, no solamente como novela sino como reflejo de una sociedad dada, que sería *El Quijote*.

Veán por tanto cómo son momentos distintos, y en cada país, en cada estado se van creando fenómenos o creaciones historiográficas concretas. Si nos centramos de nuevo en el tema, el Renacimiento sería el momento en el cual volvería a cobrar interés la antigüedad, y aquí hay que tener en cuenta un hecho importante: la ideología burguesa que se estaba gestando, no tenía entonces una ideología propia, y necesitaba por tanto colocarse una bandera, un símbolo de batalla frente a la ideología a la que se enfrentaba, la ideología feudal.

Entonces, ¿qué elige? Elige la ideología derrotada, la ideología clásica, pero por supuesto transformada, adaptada a los nuevos tiempos de los hombres del Renacimiento.

En este contexto, por ejemplo, la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa* en el fondo refleja, como sabéis, la ideología feudal, y lo que simbolizan las obras antiguas ocultas, en este caso una obra de Aristóteles, es una ideología ocultada porque no interesaba en el mundo medieval.

Con ello, por tanto, vemos cómo este cambio se va gestando hacia un camino distinto en el cual la ideología burguesa propia va creando su propio método, su propia bandera. Cada ideología tiene algo que aparece como una especie de cortina, y oculta lo que hay por detrás, y esta cortina es lo que ve la gente, lo que se ve a nivel de masas.

La ideología propia estaría ligada directamente a la tecnología, el culto a la máquina, el culto a la tecnología, a su vez ambos relacionados con el culto al progreso. Máquina, progreso, tecnología son, digamos, el telón de fondo, la cortina de humo que impide ver qué hay por detrás.

Con ello nos encontramos ante un momento de cambio. Hay un ejemplo que puede ser quizá demasiado de masas, el nivel del mundo del comic, pero que creo que es explícito para lo que estamos hablando. Es un comic de hace unos años, —los que sois más jóvenes, antes erais más jóvenes y a lo mejor aún lo veríais—, que era *Mazinger Z*. En este comic hay unos aspectos en función de lo que ahora nos interesa que vale la pena destacar. Por una parte, la antigüedad aparece como ruinas, en una isla, allí donde además está oculto digamos el personaje malvado por excelencia, el Dr. Infierno, —el nombre refleja también el mundo medieval—, así el pasado antiguo son ruinas y el mundo medieval el nombre del protagonista (cuya cara parece además la de Carlos Marx).

Pero también, en general, las máquinas que se utilizan, los robots creados por el Dr. Infierno, tienen un aspecto externo medieval; son como monstruos medievales, guerreros medievales, etc. etc., que a su vez siempre combaten y siempre son derrotados por el robot por excelencia, el robot dirigido por un niño. Es otro terreno distinto, pero este instrumento siempre triunfa bajo la nueva tecnología y la tecnología antigua o que se quiere basar en cosas antiguas es derrotada; la antigüedad ya no tiene sentido, son ruinas, solamente ruinas, y a su vez el mundo medieval también. El progreso, el futuro está centrado en el robot invencible, que además cuando vuela parece exactamente el águila imperial americana, y construido además también con tecnología japonesa.

En suma, existen una serie de campos que sería un poco perderse en cada uno de ellos, pero que en general lo que importa es que el pasado queda borrado, y solamente aparece un presente distinto, un presente plenamente identificado con la tecnología.

Gramsci planteaba en un estudio sobre Dante y la *Divina Comedia*, un ejemplo que quizás pudiera ser útil recordar aquí, el ejemplo de Cavalcante y el drama de Cavalcante en los infiernos, en el infierno del Dante. El Cavalcante se encontraba con que no podía ver en el pasado a su hijo, perdón, veía a su hijo vivo en el pasado y lo veía en el futuro muerto, pero en el presente no podía ver qué ocurría; veía un pasado, veía un futuro, no veía el presente, el presente quedaba completamente oculto.

Si pasamos de nuevo a ejemplos más generales de comics, nos encontramos con algo parecido presentado en el futuro. La obra de Homero *La Odisea* es una obra de sobra conocida, sabemos cómo era la obra de Homero. Homero habla de un pasado heroico anterior, que sería el mundo micénico, pero sin embargo las alusiones que va haciendo, generalmente son alusiones que se refieren más a la época en que él vivía, que se puede llamar época homérica, época oscura. Por lo cual, Homero como fuente histórica para el mundo micénico no nos sirve mucho, pero sí para su época histórica.

Pero en cambio si pasamos a un comic, *Ulises-21*, nos encontramos algo distinto: es el futuro. Se habla del personaje de la antigüedad pero el pasado no tiene sentido porque el asunto transcurre en el futuro, es algo que aún no ha llegado. Por tanto, todo gira en torno a algo que vendrá, y a un algo que vendrá en el cual hay que aplaudir plenamente a la tecnología, porque vendrá en base a la tecnología, pero nunca tenemos alusiones al pasado, a lo que ha ocurrido antes para llegar allí, no sabemos cómo, no sabemos los pasos, las formas para alcanzar esa meta.

Y algo similar, donde el pasado ha desaparecido, también el presente, y solamente hay futuro, ocurre respecto al nuevo marco en el cual puede surgir ese tipo de cine, por una parte el cine de *peplum*, por ejemplo, con personajes que se sitúan en parte en periodos antiguos, pero personajes que no han existido o que no hay leyenda sobre ellos en la antigüedad, como puede ser Ator, por ejemplo, o puede ser Maciste o, sobre todo, el cambio por excelencia que puede estar centrado en una obra o en una película conocida como puede ser *La guerra de las galaxias*; es también el futuro con la tecnología, pero ya el *peplum*, momento o período que recuerda hechos históricos camuflados, transformados por los guiones, etc., ha quedado desmarcado.

Un ejemplo de ellos puede ser una película del año 1973 titulada *Roma 2072*. En teoría, el 2072 es un recuerdo de la fundación de Coliseo, pero su acción transcurre bajo el culto de la cadena de televisión y se recrea en un Coliseo nuevo, en un ambiente de gladiadores también con la nueva tecnología, etc., toda una serie de acciones, pero ya el pasado es un recuerdo, es unas ruinas, el Coliseo, y la acción transcurre en un futuro como el año 2072. No existe el pasado, solamente un recuerdo vago o en todo caso basado en ruinas, ni tampoco hay presente.

Una excepción puede ser el *Satiricón* de Fellini, pero también fue una película que no llegó a tener una gran difusión o, más que difusión, no llegó a tener una gran acogida.

En todo caso, el cine antiguo, en los campos en que ha tenido algún eco o tiene algún eco parcial, pueden ser en la pornografía, como sería por ejemplo *Calígula* de Tito Brass, —también en Cataluña se hizo una película pornográfica semejante, *Una virgen para Calígula*, pero el director firmaba con nombre inglés—; o, al margen de la pornografía, en casos particulares, como es la reciente película de Scorsese *La última tentación de Cristo*, en parte también un sueño de Cristo, que ha dado lugar, como sabéis, a una gran polémica.

En suma, la antigüedad o tiene unos pequeños caminos y parcelas, que pueden estar ligados a algo más general, como puede ser el caso de la pornografía, o la antigüedad son, sobre todo, ruinas. Por ejemplo, en la película de James Bond, *Sólo para sus ojos*, lo que se observa en todo caso son ruinas antiguas que quedan como ruinas, como telón de fondo, y ya está, o donde se oculta en algún momento para escapar de quien le persigue, pero la antigüedad no tiene otro papel que simplemente ruinas.

Otro campo puede ser la publicidad. Por ejemplo, en *El País* durante este último tiempo está saliendo una serie bastante abundante de

ejemplos del Partenón, las ruinas como ejemplo de lo sólido; o en otras publicaciones se usan algunas figuras antiguas como símbolo de ropa masculina, como ejemplo del modelo clásico; o, a la inversa, en femenino Afrodita sería lo clásico; es decir, esta imagen de lo clásico como algo eterno, algo de siempre, pero siempre en un marco de ruinas. Esta es la única vinculación, digamos, entre la antigüedad y el presente.

Quizás a otro nivel el mundo oriental, Oriente, aparece bajo una óptica distinta; también aparecen las ruinas pero, por otro lado, las ruinas siempre entrañan algún peligro concreto, algún tipo de peligro, de amenaza para el hombre de hoy. Por ejemplo, toda la temática de las maldiciones de las momias, el problema de las pirámides, incluso de algunas acciones en ciertas películas; por ejemplo en películas de James Bond, en *Desde Rusia con amor*, encontramos que algunas escenas violentas, de muerte o de peligro para los protagonistas, se desarrollan en torno a ruinas egipcias. Hay frecuentemente un peligro, una amenaza o, por supuesto, en la más considerada de todas, *En busca del arca perdida*, o en *Arma diabólica*, algo que hay que encerrar, esconder, porque será peligroso para el presente.

La tecnología antigua no sirve porque es un peligro para el hombre de hoy; el hombre de hoy tiene que coger la tecnología de hoy o la del futuro, pero no la de la antigüedad.

Incluso el único pueblo que ha tenido alguna relevancia, quizá porque es menos conocido a nivel de masas, es el pueblo etrusco. Hay algunas novelas policíacas centradas en torno a crímenes con ambientes etruscos, en los cuales aparece el personaje como vampiro, o una temática más o menos ligada a esto. Y también en *En busca del arca perdida* aparece el mundo etrusco, aunque el protagonista, hablando en la universidad, confunde el Neolítico con el mundo etrusco, ¿no? pero importa menos, no deja de constituir un recuerdo lejano del mundo etrusco.

En esta película también Oriente queda un poco desmarcado, pero por ejemplo se hace hincapié en que la revuelta contra Cómmodo es en Oriente, y el personaje, uno de los que intriga en esta revuelta es el Rey de Armenia; es decir, nos encontramos de nuevo con la temática de Oriente como algo peligroso para Occidente, etc.

Si volvemos al hilo histórico, comentaba antes que la historia nacional en Italia era la historia nacional por excelencia del mundo romano, y hay quizá algún ejemplo ligado al cine que puede interesar.

Para la Italia de Mussolini, de los años 20, se produjo todo un revival del pasado romano y yo recuerdo cuando estudiaba bachillerato que había bandos de romanos y cartagineses, y todos los niños de mi



edad queríamos ser romanos; unos bandos que, en el fondo, son un reflejo de la didáctica de la historiografía italiana adaptada al franquismo. Pero, en general, dentro del esquema de los años 20 en Italia, lo que fundamentalmente se pretendía hacer era un revival; por ejemplo, incluso se llevó a la Universidad, hubo congresos sobre Escipión el Africano hechos por profesores de Universidad. Es decir, se retomaba toda la temática de las Guerras Púnicas, de un enfrentamiento de Roma con otro imperio, contra Cartago, y todo ello en un contexto más amplio.

Por ejemplo, una película, por otro lado muy buena técnicamente, *Escipión el Africano*, sí iba a suponer en aquellos años una gran inversión de recursos para recordar la temática de los romanos que habían derrotado o habían vencido a los cartagineses. Y, ¿todo esto para qué? Pues porque se estaba planteando la invasión de Libia, aunque Libia no era igual a Cartago, evidentemente, pero la invasión de África por la Italia de Mussolini se iba preparando a muchos niveles. Por ejemplo, en el foro de Roma se colocó una inscripción que ponía «la cuarta guerra Púnica», de nuevo la invasión de Libia. Por tanto, este ambiente para preparar la guerra o la invasión de África, llegó al cine, llegó a la Universidad, llegó a la calle. En suma, estos temas tienen una mayor complejidad de lo que parece a primera vista.

Y dentro de esta temática hay un fenómeno quizá un poco más conocido también a nivel de masas, que es la novela histórica, la novela histórica aplicada o vinculada a la antigüedad.

En general, la novela histórica, por ejemplo *Quo Vadis?*, *Fabiola*, *Los últimos días de Pompeya*, pero sobre todo *Quo Vadis?* y *Fabiola*, iban a nacer en unos momentos en los cuales la ideología cristiana se veía atacada por lo que podemos llamar la Ilustración. Autores como Voltaire o Gibbon habían achacado el final de la antigüedad al cristianismo; el cristianismo era el causante, para muchos autores o muchos escritores de la Ilustración, del final de la antigüedad, de la caída del Imperio Romano.

De esta manera, la historiografía cristiana intentaba defenderse —por supuesto digamos que hay obras más serias en defensa de ese ataque—, también a nivel de masas, y de aquí estas obras como *Quo Vadis?* o *Fabiola*, donde lo que se intenta resaltar sobre todo es la corrupción de los emperadores, la corrupción de la sociedad pagana en su conjunto, dirigida por la clase dirigente pero también a nivel popular, y que había dado lugar a las persecuciones de los cristianos, todo esto unido a una serie de actividades que podemos considerar como cajón de sastre. La corrupción de las costumbres, los modos de vida de los emperadores eran las causas del declive del mundo antiguo. El

paganismo había entrado ya cada vez más en una corrupción mayor y evidentemente iba a la caída; el cristianismo intentó salvarlo pero no pudo. La caída, por tanto, está centrada fundamentalmente en la corrupción de las costumbres.

Este es el ataque fundamental hecho por la ideología cristiana, que a su vez recogía toda una historiografía antigua de crítica a la familia Julio-Claudia y algunos emperadores posteriores. Cómodo, —el emperador de esta película— sería uno de ellos cuya actividad y su manera de actuar habrían dado lugar a actos, digamos, no muy benefactores con respecto al conjunto de los súbditos. Se abusaba de un poder personal, se iba hacia una monarquía aparentemente oriental, etc., todo ello se contraponía a la moral cristiana. Frente a la corrupción de costumbres imperiales, a la crueldad, a la persecución de cristianos, a la moral sobre todo de algunas mujeres, Mesalina, Popea, por ejemplo, se colocaba la ética cristiana, la forma de concebir el amor de los cristianos. Dos mundos contrapuestos, y a su vez con caminos distintos.

Mazzarino ha recordado cómo esta tradición se iba a avivar, volviendo de nuevo a la antigüedad, sobre todo dentro del marco de la tradición judeo-cristiana. Por ejemplo, Nerón en la tradición judeo-cristiana iba a ser catalogado como el Anticristo, Nerón por tanto se iba a convertir en un personaje tras el cual vendría el Apocalipsis, el fin del mundo, y finalmente el reino de Dios.

No es ninguna casualidad que Nerón, precisamente, sea uno de los principales protagonistas de la mayor parte de las películas. Por ejemplo, en el año 1896 una película de los hermanos Lumière tenía por temática a Nerón ensayando o probando venenos con sus esclavos; nos encontramos también al personaje de Nerón, incluso ahora, en un periódico de Cataluña llamado *El Periódico*, en las tiras semanales sale una tira semanal de Neronius; por supuesto en plan humorístico distinto, pero también Nerón sigue siendo el protagonista. Y en la canción de Sabina a la que me refería antes, también se alude, y «mientras en la pantalla Nerón prende fuego a Roma».

Así aparecen o se van creando diversos dualismos, por una parte en cuanto a la moral, y el otro dualismo que va apareciendo es la luz/las tinieblas. En primer lugar a la oscuridad, al mundo de oscuridad, van ligadas las cárceles y las catacumbas, toda esta idea de catacumbas, esta idea de ultratumba, los que son perseguidos se refugian en estos lugares con características semejantes a las cárceles, y cambia todo, esta oscuridad cambia completamente cuando los cristianos salen afuera, salen al circo a ser quemados o a enfrentarse con las fieras. Se juega con la oscuridad y las luces, y a su vez esas luces son destruidas por la corrupción, por los que mandan entonces.

Es curioso que, en relación con esta misma temática haya aparecido una obra de teatro escrita en Chile, y dentro de la temática llamada de «la teología de la liberación», donde compara al emperador Diocleciano, uno de los principales perseguidores de los cristianos, con Pinochet. En este caso los perseguidos son los chilenos, los cristianos perseguidos son los chilenos, perseguidos por el emperador que sería Pinochet.

Este es un caso raro, dado que la temática general es la contraria, pero es curioso señalar este hecho.

Por otra parte, también en algunos casos alguna otra temática concreta del mundo antiguo es en parte avivada más o menos en algunos momentos, vinculada a otros factores contemporáneos y a temas de actualidad. Es el caso de la Intifada y el problema de la nación palestina, etc., y se aprovecha la ocasión para recordar la antigüedad de los israelitas en Palestina a través de medios de comunicación de masas. Por ejemplo, el mismo *Ben-Hur* en parte es temática de resistencia, o también *La vida de Brian*, que recuerda la resistencia frente al mundo romano y la antigüedad de Israel en aquellas zonas, o, por ejemplo, una serie no muy antigua llamada *Masada*.

Todo ello tiene un punto de arranque en torno a 1960. Es decir, antes del 60 la historia anterior de Israel estaba olvidada prácticamente en la diáspora israelita en general, pero a partir de ese momento hubo un cambio, entre otras cosas se comenzó a excavar. A nivel de excavaciones, *Masada*, en este momento, era también «la Jerusalén de David», lo cual era un problema también religioso interno en Israel porque destruía un cementerio judío, con lo cual hubo una polémica interna, pero se cargaban las tintas en un momento concreto de la resistencia palestina, que se quiere identificar con la resistencia de Israel, y también en el aspecto judaico fundamentalmente. Todo ello, por tanto, es quizá una cuestión que ha quedado en parte, que tiene vigencia, pero también por otras razones actuales fundamentalmente.

Otro campo que, en parte, recogía el título de esta conferencia, es el campo del bárbaro o del mundo bárbaro. La tradición sobre el mundo bárbaro, es decir, los bárbaros como causantes de la caída del Imperio Romano arranca también de la historiografía cristiana antigua, sobre todo de Comodiano. Comodiano plantearía cómo la forma de actuar de los emperadores persiguiendo a los cristianos, etc., tendría un castigo; ese castigo sería un juicio de Dios o uno de los juicios de Dios, que enviaría a una plaga para castigar a los romanos, o a los paganos romanos que perseguían a los cristianos.

Esta tradición de Comodiano se seguiría por autores que ya darían una versión distinta, como Voltaire y Gibbon, etc., que, junto al cris-

tianismo como causante del fin del Imperio Romano, también hablarían de la barbarie que daría lugar a estos bárbaros incluso cristianizados, a un retraso. La antigüedad habría entrado así en una Edad Media, que es el término que se le dio, un periodo de retrocesos frente al desarrollo antiguo, y el nuevo avance, el nuevo giro se daría ya con la aparición del Renacimiento. Por tanto, la Edad Media era un periodo oscuro.

También a nivel de masas son curiosos dos poemas, entre ellos uno que ha hecho mucha fortuna, un poema de Verlaine, que hablaba de que el Imperio Romano no había muerto, es decir no había muerto de muerte natural, sino que había sido asesinado, y el asesino para Verlaine eran los bárbaros.

Hay que tener en cuenta que Verlaine, cuando escribió este poema que ha tenido tanta fortuna entre las obras que se refieren al mundo antiguo, pues hay muchos autores que lo citan, estaba pensando en Alemania, en los conflictos de Francia y Alemania, y, por tanto, los bárbaros de Verlaine eran la Alemania que amenazaba a Francia. Y a partir de aquí trasplantó el tema a la antigüedad.

Y, a la inversa, uno menos conocido de Cavafis, el poeta alejandrino, titulado *Esperando a los bárbaros*. Cavafis planteó una temática distinta, es decir, cómo la sociedad está esperando que lleguen los bárbaros como los salvadores. Es por tanto, digamos, la inversión de lo que planteaba Verlaine. Y Cavafis lo que estaba esperando, como alejandrino, era el fin del dominio británico en Egipto, y una posible ayuda para la liberación de Egipto por parte del Sudán; la llegada del Sudán o los sudaneses era para Cavafis los bárbaros que liberarían a Egipto.

En este mismo terreno es curiosa una ópera de Verdi llamada *Atila*, en la cual, en un momento concreto de la ópera, en un dúo entre Aecio, general romano que luchó contra Atila, y Atila, el primero le dice a Atila que deje a Italia libre y el resto del mundo será para él. Es decir, Verdi está escribiendo en el momento del Resurgimiento, momento de los caminos hacia la unidad italiana, y lo que importaba entonces era la unidad de Italia frente al dominio austro-húngaro. Y en esta temática el planteamiento es por tanto diferente, un pacto, e Italia queda sola, queda independiente para recobrar su unidad.

Desde otra perspectiva, una obra del comediógrafo suizo Dürrenmatt, *Romulo*, también iba a plantear de nuevo esta temática. En este caso, el último emperador romano, Rómulo Augústulo, prácticamente pacta con Odoacro, y es feliz por la llegada de los bárbaros, que suponen ya algo distinto, y no tiene ningún interés en mantener el mundo romano.

También en Cataluña, en una obra de Guimarà titulada *Gala Placidia* aparece como personaje Ataulfo. En un momento que habla con Gala Placidia, Ataulfo le plantea cómo la única forma de que el Imperio Romano continúe es que sea un imperio germano, un imperio germano-romano; es por tanto una unión, una simbiosis entre ambos mundos.

Vemos, por tanto, cómo hay temáticas distintas que plantean el tema de los bárbaros a nivel de la historiografía. En realidad se arranca de dos caminos o de dos criterios antropológicos distintos; uno sería el criterio de Estrabón, que recreó la antropología del bárbaro como el elemento no culto, y todo lo demás tenía que entrar por la órbita de Roma, o a la inversa, de un escritor cristiano del siglo IV, Salviano, el cual planteaba algo contrario, es decir que muchos romanos preferían dejar de ser romanos y llevar una vida digna viviendo entre los bárbaros, ya que era una vida mejor a nivel humano, a nivel ético, que la vida que se tenía en Roma.

En las películas de bárbaros, o mejor dicho, en las que aparecen bárbaros, también aparecen criterios en parte contrapuestos. Generalmente predominan los bárbaros que quieren entrar en la órbita romana, y por tanto en la órbita romana van a adquirir el progreso, el futuro; por ejemplo en *Hércules contra Roma*, los dacios están felices de entrar en Roma, porque además es la salvaguardia frente a otros más bárbaros que ellos, los hunos; o bien, por otro lado títulos que dan esa imagen o cargan las tintas en la idea de bárbaro, con términos que en los diccionarios aparecen generalmente relacionados con algo atrasado; por ejemplo hay películas de ese tipo sobre el mundo antiguo tituladas *La furia de los bárbaros*, *La venganza de los bárbaros*, *El exterminador de los bárbaros*, *La invasión de los bárbaros* e, incluso, también en esta barbarie se incluye a los musulmanes. Hay, por ejemplo, una película titulada *La Caída de Roma*, más centrada ya en un momento posterior, después de la caída oficial, en la época de Justiniano, en la cual las tropas bizantinas aparecen vestidas como si fueran musulmanes, y en general, digamos, se critica a Bizancio como algo oriental, algo malvado, ruin, conspirador, e incluso la temática del Islam entra ya en el cajón de sastre y también se les incluye como bárbaros.

Por otra parte, si nos centramos en la película de hoy, por ejemplo, sobre el tema de los bárbaros, observamos cómo el paisaje bárbaro es un paisaje de montaña, de nieve; los bárbaros de la película viven en cuevas, mientras que cuando los bárbaros pactan con Roma y entran en la órbita romana, viven en llanuras, cultivan la tierra, sus casas son como las romanas, aunque parece que son castros y más

bien da la impresión de que son castros. Pero en definitiva existe ya la imagen de que han cambiado todo y han entrado en la órbita del progreso, que es Roma, que es lo que en muchos momentos plantea Timónides, este personaje de la película, este filósofo griego, es decir que el progreso va con Roma y los bárbaros bajo Roma entrarían en él.

Es en cierta medida la ideología romana o la ideología imperialista, que supone que entrando dentro del imperialismo se dejaría de ser bárbaro y la gente llevaría una vida distinta de la que se llevaba de no entrar en ella.

Por otra parte, también en las películas encontramos que, en general, los bárbaros por antonomasia siempre son los hunos, ejemplo del símbolo de los bárbaros peores, aunque en la película en lugar de los hunos se coloca a los vándalos; se habla de los vándalos como los bárbaros que amenazan a otros bárbaros.

También la problemática que se refleja en la película, el hecho de que los bárbaros cuando entran dentro de la frontera y reciben tierra, son castigados por los romanos, lo que da lugar a protestas, y a que finalmente, como en *El bárbaro quemado*, al final de la película, donde pide un castigo a esto que ha ocurrido, otros bárbaros les ayuden y castiguen a Roma por su maldad, en el fondo recoge una temática posterior. Se trata de cuando los godos cruzaron las fronteras y cuando, por las persecuciones o por las injusticias de los emperadores romanos se rebelaron y surgió *La batalla de Adrianópolis*, que también ha marcado un hito en la historiografía revivando el peligro de los bárbaros.

Otro personaje típico dentro en las películas de bárbaros sería Atila. Incluso son curiosos los nombres de las películas sobre Atila. Una se llama *El azote de Dios*, la versión castellana se llama *Hombre o demonio*, también significativo, y la otra *El signo del pagano*. En general son películas donde se incide en la imagen cristiana, cómo en este caso no es Aecio, no son las tropas romanas las que salvan a Roma de Atila, sino que es el Papa León quien, negociando con Atila, consigue que se retire. Incluso a Atila se le coloca también un actor, Jack Palance, que ha hecho muchas películas de jefe indio, aquí también hace de Atila en *El signo del pagano*.

En general, otro género en el que también encontramos mucha ligazón con el tema del bárbaro a nivel cinematográfico, es el de las películas de indios, en general las películas americanas de western. Por ejemplo, las batallas que en muchos momentos vemos, o el tipo de combatir, el tipo de emboscadas, es un recuerdo muy cercano de las películas del oeste, incluidas las famosas carreras de cuádrigas de

esta película; una carrera de cuadrigas que estéticamente está conseguida a base del sonido de los carros corriendo durante tres minutos, —no hay música en ese momento—, recuerda mucho a esas persecuciones o a esas carreras de diligencias por ejemplo, e incluso el paisaje también da la imagen de una carrera de diligencias de películas del oeste, y eso es debido a que el director ha hecho mucho western.

Dentro de la temática de bárbaros también es curioso, ya que sobre todo estamos aquí, una película que ha pasado un poco desapercibida, de 1980, hecha por Jacinto Molina, que se llamaba *Los cántabros*. La película intenta recrear el ambiente fundamentalmente de resistencia anti-imperialista frente a Roma en un duelo entre Corocota y Agripa; después mezcla evidentemente el contexto e intenta conseguir una especie de recreamiento de las costumbres, de cómo vivían los cántabros, aunque después introduce un duelo personal entre ambos jefes en la película. Agripa se va, es vencido por Corocota y parte, aunque regresará, pero aparentemente los cántabros han rechazado al invasor. Y por otra parte también hay una historia de amor entre la hermana de Corocota con Agripa, una variante de la temática de amor-odio.

Pero, en general, quizá por la temática de resistencia a Roma, de los pueblos del norte, en cuanto a la importancia de los pueblos del norte frente a Roma, esta película ha pasado desapercibida, aunque incluso hay vídeo de ella.

Pasamos a otro, la realización de *La caída del Imperio Romano*. Como sabéis, el productor de esta película sería Samuel Bronston y los estudios estaban cerca de Madrid, donde había hecho otras películas como *La historia más grande jamás contada*, *55 días en Pekín* o *El Cid*.

Por esa serie de películas iba a recibir, por una parte, la Orden del Santo Sepulcro del Vaticano, y también la Orden de Isabel la Católica por el General Franco. Incluso tras esta película él tenía el proyecto de hacer una película que sería *Isabel la Católica*, en la cual Bronston pretendía que Isabel la Católica fuera la actriz inglesa Glenda Jackson. En definitiva, está muy claro cómo se quería plantear el personaje símbolo de la unidad, Isabel la Católica como símbolo de la unión de Castilla y Aragón, y por aquí aparentemente la unidad de España; todo un modelo de la historiografía española, que se fue recreando a partir de la Reconquista y que es la historiografía propia del franquismo. Esta película afortunadamente no se hizo y no fue un instrumento más de la historiografía sobre la unidad de España. Por otro lado, también los extras eran soldados, tanto de *El Cid* como de *La Caída del Imperio Romano*, en los grandes episodios, en las grandes bata-

llas, o este encuentro en general de todo el imperio del principio de la película. A partir de ello, Bronston comentó cómo le había propuesto a Franco ser Ministro de la Guerra, ya que había utilizado bastante a las tropas del ejército español.

Bronston pretendía que el protagonista de la película, digamos el Livio de la película, fuera el actor Charlton Heston, ya que había hecho *El Cid* anteriormente, era conocido por el público y podía tener más esa imagen de héroe que precisamente falta en la película, pero al final se tuvo que conformar con otro más conocido pero más bien como malo, es decir, Stephen Boyd, que era el Mesala de *Ben-Hur*, que ya también fue un acicate, porque Heston prefirió hacer *55 días en Pekín* en lugar de hacer esta película.

Con ello queda un poco diluída esta imagen, como a la inversa también la imagen de Cómodo para quien se quería al actor Richard Harris, y a quien interpretó finalmente Christopher Plummer. Por problemas del guión, del actor o de otro tipo, la imagen de Cómodo, esa imagen de antinomia del héroe villano digamos, tampoco está muy conseguida en la película. En cambio, el actor secundario, Alec Guinness, que hace de Marco Aurelio, con una fisonomía basada fundamentalmente en la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el Capitolio, reproduce bien la imagen que se intentó construir para imitarlo. Otro actor también secundario en el caso de la película es James Mason en el personaje de Timónides, un personaje inventado como veremos, pero que puede reflejar un poco el ambiente del estoicismo y del emperador estoico.

Por otra parte, en la película se ha destacado mucho a nivel puramente escenográfico el foro. Ese foro de Roma es un foro que generalmente los técnicos o los críticos de la película han destacado como un foro bien conseguido, que además se ha utilizado para más películas. Por ejemplo es el foro de *Golfus de Roma*, rodada exactamente en el mismo sitio, y para la que se utilizó de nuevo este foro, que está en las cercanías de Madrid en los Estudios Bronston. En lo referente a la recreación de la arquitectura efímera, quizá sea esto algo de lo más conseguido de la película.

Si pasamos al director, Anthony Mann, aunque inicialmente hizo otras películas de temática distinta, por ejemplo algún melodrama conocido, quizás la más famosa sea *Músicas y lágrimas*, donde intenta recrear la vida de Glenn Miller, o también otro musical con Mario Lanza, llamado *Serenata*, donde trabajaba la que fue su mujer, Sarita Montiel. Pero sobre todo la mayor parte de las películas de Anthony Mann fueron películas de western, algunos muy conocidos, muy famosos, por ejemplo *Winchester 73*, *Horizontes lejanos*, *El hombre de*

*Laramie* o *Cimarrón*. Y esta imagen o esta idea de rodar en espacios abiertos está muy patente en la película; las batallas están hechas en espacios abiertos, como también la carrera de cuadrigas de la que hablaba antes, etc., que en el fondo son el reflejo de las películas de western que él había rodado anteriormente.

En una entrevista que le iban a hacer a Anthony Mann, contaría cómo paseando un día por Picadilly en Londres, vio en una librería la obra de Gibbon *Historia del declive y ruina del Imperio Romano*, y se le ocurrió entonces hacer esta película.

Con eso entramos en una temática distinta; quizá en el coloquio me centraré más en la obra de Gibbon, es decir, la influencia de la obra de Gibbon en cuanto al guionista, a la manera, al momento de hacer la película.

Gibbon vivió a finales del siglo XVIII, pertenecía a la Ilustración, y la idea fundamental de Gibbon en esta voluminosa historia, que por otra parte a nivel historiográfico marca un momento importante de cómo hacer historia frente a lo que se hacía antes, a su vez ha sido criticada y quizá la crítica fundamental que se le puede hacer a Gibbon es que, cuando planteó hacer esta historia, cuenta que se lo planteó en el foro mientras oía a un sacerdote cantando Vísperas en el templo de Júpiter, es decir, que la unión de dos pasados distintos mezclados en aquel momento le planteó la temática de cómo caen los imperios, y a partir de aquí decidió escribir este libro sobre la caída de Roma. A nivel más simple sería lo de Anthony Mann en Picadilly al ver la obra de Gibbon, y a partir de ese momento escribir la película o hacer la película.

También Gibbon era hijo de su época, y su época era fundamentalmente, o la época que él quería plantear, era la Inglaterra de Cromwell, la Inglaterra que él vivía, donde la burguesía había pactado con la nobleza y se había evitado, se habían paliado los conflictos sociales que hubieran llevado a un modelo más radical. Es decir, no se había llegado a los acontecimientos que habían ocurrido en Francia, por ejemplo, con la Revolución Francesa. En un momento la burguesía tuvo miedo de que las cosas fueran más lejos y el nuevo modelo social o político que se creara fuera un modelo donde los burgueses quedaran relegados por otro diferente, en el que las capas sociales más humildes tuvieran un marco político de juego diferente, o si se quiere, mejor para ellos.

En suma, Gibbon, asustado por lo que está viendo en Francia, insiste en que no hay que hacer otra cosa, y recuerda a Roma. A Gibbon la Roma que le gusta es la Roma de Cicerón, la Roma de la concordia entre la nobleza senatorial y los nuevos ricos; digamos que, de alguna

manera, este pacto es el pacto que él quiere y no quiere que en Roma haya tumultos. Los tumultos de Clodio a Gibbon le desagradan y los compara con la Revolución Francesa y los tumultos populares de los «sans culottes» que estaban ocurriendo en París.

De esta manera, Gibbon en su obra es hijo de su época, y plantea un progreso, pero un progreso concreto; es decir, el imperio decayó, pero fundamentalmente por un lado por los bárbaros, que han pasado a una corrupción de costumbres, y el nuevo modelo por tanto tiene que ser acorde con estas condiciones. Gibbon comienza su obra con Cómodo pero no con Marco Aurelio, y también empieza la película con Marco Aurelio, es decir, se sigue literalmente a Gibbon, y también los criterios de Gibbon en cuanto a las concepciones fundamentales sobre las causas de la caída del Imperio Romano.

En la película hay dos errores que quizá convendría tener en cuenta. Por un lado el personaje de Timónides, una especie de personaje central que es un poco de todo. Es decir, el ideal del estoicismo está plasmado en este personaje, pero digamos que también está el de la paz, esa paz en la cual o se entra o no hay porvenir. El progreso está en un imperio ecuménico o no hay progreso; fuera del imperio romano no hay progreso. Esta es una de las cosas que hay que tener en cuenta, si tenemos presente que o se está dentro de la órbita de un país situado entre el Atlántico y el Pacífico o realmente si no, no hay progreso.

Por otro lado, el personaje de Livio también es un personaje inventado, que en cierta medida puede representar a todos esos generales que finalmente abandonan el imperio, es decir, los generales inteligentes, importantes, que finalmente pasan y dejan el Imperio. Estos generales se van, como ocurre al final de la película, esto es, los hombres importantes rehuyen aquello y por tanto quedan los ineptos, o los militares que son demasiado militares, que no son políticos, o se cae en manos de las masas, y por otro lado están los bárbaros que quieren vengarse de la ofensa que se les ha hecho. En definitiva, Livio puede ser el fracaso de las personas honradas con cualidades que no pueden hacer nada debido al clima de corrupción imperante. Con ello se entra en una temática historiográfica muy amplia, que siguió Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*, es decir, los mejores se van, o las masas no los quieren y tienen que abandonar, y todo queda en manos de las masas o de personas ineptas, incompetentes. Y esto, por tanto, hace que el Imperio no tenga quien lo defienda, no hay planes políticos interesantes, y así los buenos o mueren como Timónides, o se van como Livio.

El personaje de Lucila en la película está planteado de manera distinta a como nos lo cuentan las fuentes literarias. Lucila en las fuen-

tes literarias estuvo casada dos veces, una con Lucio Vero y la otra con un senador romano, y sí es verdad que conspiró, por lo cual su hermano la mandó a Capri, y más tarde ordenó matarla. Y también Lucila tenía fama, como su madre Faustina, de libertina. En la película al principio está pensando si se hace vestal, cosa que da una imagen distinta de lo que realmente nos cuentan las fuentes, aunque son fuentes contrarias a Cómodo, y evidentemente es una historiografía contraria a esta personaje.

Por otra parte, también el matrimonio con el rey de Armenia es una forma de entrar Lucila en estas conspiraciones de Oriente, que en el fondo son la revuelta de Avidio Cassio transformada. Es una revuelta de Oriente contra Marco Aurelio, no contra Cómodo sino Marco Aurelio, con un intento de separación por parte de los generales que había en Oriente. No había un rey armenio en este momento que luchara contra Roma como cuenta la película, ni tampoco Lucila en ese momento estaba en Oriente.

Respecto al personaje de Marco Aurelio, también lo que nos cuentan las fuentes es diferente. Marco Aurelio murió de peste, una peste que se difundió por el imperio, y en el episodio que se cuenta del cuchillo y la manzana, en realidad no había una manzana, pero sí un cuchillo con dos puntas, una envenenada. Es un episodio que las fuentes de Lucio Vero y los escritores de la *Historia Augusta* más bien atribuyen a Marco Aurelio contra su hermano; es decir que envenena a su hermano adoptivo con un cuchillo con una cara envenenada. Aquí los guionistas lo han colocado como la causa de la muerte de Marco Aurelio.

También es importante el personaje de Cleandro. Fue una especie de prefecto del pretorio de Cómodo y mandó matar por Cómodo. Este personaje ciego que hace Mel Ferrer en el fondo existió, pero con otras actividades distintas y con otro nombre.

El tema de las tierras, el reparto de tierras a los bárbaros, como se ve en la película, es más bien, como decía, un tema posterior a este periodo, un episodio relacionado con la revuelta de los godos contra el emperador Valente. Por otra parte, la subasta que aparece en la película para conseguir la corona imperial, era una subasta que ocurrió también, según lo cuenta la *Historia Augusta*, pero un poco después del momento de la muerte de Cómodo, e incluso fue un tema de Septimio Severo, quien decía «alimentar al ejército y olvidarnos del resto». Está bien conseguida la idea de que con dinero se compra todo, o se compra al ejército, que se coloca en torno a Cómodo, aunque ocurrió un poco después de Cómodo. Hay también un error, —yo no he visto la edición inglesa y no sé si es un problema del traductor—. La

moneda de que se estaba hablando en la subasta es el dinar; pero el dinar es una moneda musulmana, árabe, y la moneda de la que se tiene que hablar es el denario. Debe ser un error, supongo, del traductor de la versión castellana, o puede ser de la versión inglesa, no lo sé, pero evidentemente sí es un error que confunde mucho.

A otros niveles, en la película también se juega mucho con los colores. Por ejemplo Cómodo siempre va de negro, el negro es pues un color de conspirador, funerario incluso si se quiere, mientras que los otros personajes van de rojo o de otros colores más llamativos. Se juega también con el colorido a otro nivel, por ejemplo el cielo del mundo bárbaro es un cielo gris; Roma siempre está resplandeciente, es azul; el encuentro de Cómodo-Livio es un encuentro en el que está nevando, y después cuando ambos llegan —supuestamente están cerca— al campamento general, ven a Marco Aurelio y sale un sol radiante. Esto es también un intento de contrastes entre un campo y otro.

En la película se pueden ir viendo diversas causas de la caída del Imperio Romano, que por otro lado cae en un momento en que no cayó, evidentemente. Tras la caída que se dice que aquí comenzó nos encontramos con el Bajo Imperio, y faltan muchos siglos para que caiga, pero es una cosa muy frecuente y hay muchos autores que hablan de la caída del Imperio Romano y empiezan a hablar desde la dinastía Julio-Claudia; aquí es un poquito más tarde, pero bueno, es algo muy habitual.

Se plantea también la idea, por un lado, de la venganza de los bárbaros. Hay que destruir Roma, como pide un bárbaro, Oblita, un bárbaro que es quemado en la película, algo así como los juicios de Dios, es decir los castigos romanos, la avaricia romana daría lugar a los castigos divinos.

Por otra parte, la paz romana aparece como la única salida, la única forma de entrar en el progreso, que también se planteaba antes, frente a la otra salida que es la barbarie, que supone ya por tanto un camino que no lleva a ninguna parte.

En otro sentido también se insiste en cómo el Estado necesita recursos, lo cual da lugar a una presión fiscal; la forma de actuar de los magistrados o la burocracia de Cómodo, que trae saqueos, ataques de una manera brutal, consigue más recursos y con estos recursos paga al ejército; o sea, la causa de una presión fiscal fuerte del Estado, centrada fundamentalmente en pagar al ejército, como también se ve al final, da lugar a la caída del Imperio Romano.

Hay otro tema interesante que se sugiere de pasada; en esta reunión en el Senado a la cual van Livio y Timónides frente a Cómodo, y

donde se plantean el futuro y el qué hacer, el plan político que supone el fracaso de Livio porque el Senado apoya a Cómodo, surge el tema de la esclavitud. En un momento muy concreto se comenta cómo hay que liberar a los esclavos y se indica que los esclavos, cuentan algunos senadores, ya no son rentables; que hay romanos que liberan a esos esclavos, los hacen libres porque así son más rentables.

En el fondo también aquí se está planteando algo muy característico centrado en la tecnología. Una interpretación muy frecuente en las obras sobre el final del mundo antiguo, esto es, el hecho de que una de las causas del declive de la antigüedad es que la mano de obra esclava no era tan rentable como la máquina. De nuevo entramos en el dilema hombre o máquina, y la máquina es más rentable. Todo ello ha dado lugar a estudios relativamente recientes, donde de nuevo la historia contemporánea ha servido más que la historia antigua. Los estudios sobre la esclavitud americana fundamentalmente han demostrado cómo, bajo ciertas condiciones, evidentemente la esclavitud era mucho más rentable que la máquina, y la mano humana era el instrumento de trabajo por excelencia.

También era un hecho evidente, porque si no parecería que tanto los modernos como los antiguos eran un poco tontos económicamente, si seguían con la fuerza de trabajo esclavo cuando podían obtener más rentabilidad con la máquina. Esa temática ha sido muy frecuente, y hay una serie de factores en otro campo que si quieren en el coloquio se puede plantear, pero en la película se defiende fundamentalmente la idea de Gibbon del progreso: la esclavitud no fue rentable, no era rentable y por tanto la máquina es más rentable.

Por supuesto se libera a los hombres, pero lo que no se dice en la película es que pasan a ser colonos u otra forma de dependencia distinta, clientes, etc. Estos nuevos liberados entrarían en una forma de dependencia distinta, pero no obtendrían la igualdad, que es otro tema.

En suma, esta temática es también otra causa de la caída, del declive, porque los hombres son inferiores a las máquinas, y los romanos preferían esclavos a máquinas.

A otro nivel, aparece también la corrupción, no solamente de la clase imperial, del emperador, de los generales, sino también del pueblo, que parece una especie de carnaval, ya que hasta en el pueblo ha entrado la corrupción. Es un poco la temática general del mundo pagano, un mundo corrompido, que se dedica a las fiestas, al espectáculo, y que no trabaja. Las gentes no desarrollan ninguna actividad productiva y, evidentemente, tienen que caer y caerán con la invasión de los bárbaros. Es en suma la visión cristiana de la antigüedad.

Como ya he comentado, otra causa era el abandono de los mejores, la eliminación de los mejores, pues se ve como Timónides muere y Livio se va.

Después hay una fase final de la película que plantea «así empezó la caída», es decir una voz en off que plantea cómo a partir de la muerte de Cómodo empezó la caída. Hay dos frases del senador Cesina, este personaje mayor, este hombre mayor de pelo blanco, que pueden cambiar un poco lo que se planteaba en el guión, que en el fondo también es una idea de Gibbon. Por un lado, Cesina dice en un momento «hemos cambiado el mundo y no hemos cambiado nosotros» y, por otro, «un imperio cae cuando sus hombres pierden la fe en él». Ambas ideas en el fondo tienen razón de ser. La de la fe, algo así como la ética de defender el imperio, evidentemente aquí sí tiene razón, el imperio empieza a cambiar, y para muchos miembros de la clase dominante romana ya en el Bajo Imperio en un momento dado el imperio no les servía y, por tanto, si no les servía estaban interesados en dejarlo. Por otro lado, la de los cambios, porque fundamentalmente es la clase dominante la que cambia como una especie de ave fénix y se renueva, creando un nuevo marco distinto en donde hay un imperio sin imperialismo. Busca un nuevo modelo y por tanto tampoco apoya completamente al imperio.

Vemos pues cómo el mundo antiguo cae por una serie de factores de este tipo, y por tanto el futuro tiene que ser un futuro distinto en una comunidad amplia, unida, con una fe en el progreso, con una unidad distinta, donde todos consigan un progreso y una mejora. Esto explicaría que el mundo antiguo o las películas de *peplum* también hayan entrado ya en crisis y que la antigüedad haya sido un campo de referencia distinto.

Estos días nos encontramos con invasiones frecuentes también, en unos campos donde se pretende destruir incluso la historia. Es decir, que haya un pasado que explique el presente para construir un futuro distinto no interesa. Es en otros terrenos, y esto no es criticarlo en sí mismo, como en la antropología por ejemplo, en donde pueden surgir las amenazas más serias contra la historia. La historia como ciencia de los cambios, y por tanto como explicación del pasado para comprender el presente y transformar el futuro son terrenos que hoy no interesan y, por tanto, la historia hoy día es amenazada en la calle y es amenazada en nuestro Ministerio y en muchos lugares porque la historia es una disciplina que no interesa.

Quizás el único camino que queda es el camino de la resistencia, que puede darse a muchos niveles. Uno puede ser el de los medios de comunicación de masas, para intentar con ello mantener todavía viva

la historia y no caer, como decía la canción de Sabina, «hoy que todos andan con video porno americano, para ver contigo, una de romanos». Puede ser un camino más para intentar resistir y defender la historia antigua y defender en definitiva la historia.

Tenía un apéndice sobre Gibbon en concreto, ya que Gibbon dentro de la historiografía sobre el film del mundo antiguo es uno de los doctores que ha tenido más eco. Vale la pena conocerlo mejor, porque es el centro de discusión de muchas obras, o punto de confluencia de muchas obras de la antigüedad. Podría añadir algo más de lo que tenía pensado contar sobre Gibbon.

Un historiador catalán, Fontana, autor de una obra titulada *Historia* que muchos conoceréis, publicada en *Crítica*, destaca a propósito de Gibbon un tema que yo quería comentar. Fontana plantea lo siguiente: que la fortuna de la obra de Gibbon, con ese libro del que se cuenta que hasta en los tocadores se leía, en aquella época, cuando se escribió en el siglo XVIII, se debe en buena medida a la maestría de Gibbon como escritor, pero el valor perdurable de su obra hay que buscarlo en otras razones. Fue el primero que acertó a reunir las condiciones teóricas de los filósofos con el trabajo de los investigadores eruditos tradicionales, que aplicó la mente del siglo XVIII al saber del XVII.

En la obra de Gibbon la consideración de la decadencia de Roma se aparta de los tópicos usuales, y se ve confrontada con una visión del progreso económico de raíz británica. En un texto, en el capítulo 28 del libro, Gibbon se para a considerar las causas de la siguiente manera: arranca del progreso humano, que parte del salvaje primitivo, desnudo tanto de mente como de cuerpo, y privado de leyes, arte, ideas, y casi del lenguaje, en una situación que debe de ser el estado primero y universal del hombre. Desde este punto seguimos su ascenso a dominar sobre los animales, a fertilizar la tierra, a atravesar el océano y medir los cielos.

Tal progreso ha sido regular y diverso, y en muchos momentos se han visto fases de caída que parecía ponerlo en peligro. Pero la experiencia global de la historia revela, dice Gibbon, que ningún pueblo, a menos que la faz de la naturaleza se modifique, volverá a caer en la barbarie original. Es decir, para Gibbon, la barbarie es superada mediante un progreso, en el cual por tanto distingue bárbaros y civilizados, y la idea de civilizado es la idea dominante.

Por otro lado, frente a esta teoría, para mi gusto hay dos trabajos sobre Gibbon que creo son los más interesantes a nivel global. Por un lado, un libro de Baridon, titulado *Gibbon y el mito de Roma*, publicada en Lille en el año 1977, y un artículo de Clavêl-Levêque titulado

«El funcionamiento del mito de Roma en los discursos de Gibbon», publicado un año después.

El declive y la caída en la obra de Gibbon surgen a partir de la influencia de las corrientes conservadoras y revolucionarias que existían en aquellos momentos en la Europa del siglo XVIII, que acudían a la antigüedad en busca de soluciones políticas para su propio tiempo. Esta contradicción pasado-presente es muy notoria en los estudios de los diversos ilustrados y Gibbon dentro de ellos, nos dice Clavêl-Levêque, no fue ninguna excepción. La eternidad de Roma por un lado, eternidad de los tiempos por otro, se van a enlazar directamente en la obra de Gibbon, y junto con ello también el destino de Inglaterra, el destino de la humanidad.

La paradoja es que el mito de Roma le bloqueaba a Gibbon la reflexión teórica sobre su propia sociedad y, por la misma razón, sobre la de Roma. Gibbon se encontraba condenado por su impotencia para criticar la sociedad inglesa en la que vivía y para entender las sociedades del pasado. Es esa impotencia para comprender tanto su presente como su pasado la que da lugar a esa visión final.

Un aspecto fundamental para Gibbon era la concordia que había creado Cicerón, ya que esa alianza era también la concordia fundamental que reivindicaba Gibbon. Era una especie de modelo polibiano, el supuesto Estado perfecto de Polibio, con la constitución romana en la que por un lado estaba representado el senado, es decir los poderosos, que podían presionar sobre el consulado; por otro lado los tribunos de la plebe representaban al pueblo. Por lo tanto todos los poderes estaban representados, aunque como sabemos en el fondo era una falacia. Lo que sustancialmente existía era el gobierno de la oligarquía. De hecho, esa concordia para Gibbon es la concordia de la Inglaterra de Cromwell.

Por otro lado, para él el desarrollo en general de la sociedad es el desarrollo de las fuerzas productivas, fundamentalmente de la producción. Se corresponde con el pensamiento de Adam Smith y su obra *La riqueza de las naciones* y por tanto no tiene en cuenta los problemas sociales, las llamadas luchas sociales, ya que para él solamente hay crecimiento y decrecimiento.

Por último, para Gibbon, el triunfo de la barbarie tanto en el pasado como en el presente, no fué más que un retroceso, una regresión de la cultura que desembocó en la superstición, o bien en las leyes, las leyes bárbaras, germánicas, que suponían una vuelta al primitivismo frente al modernismo.

En suma, la obra de Gibbon constituye un intento de defender una escala de valores que estaban amenazados en Europa, y va a defen-



derlos a través de esta obra. A Gibbon y también el modelo que Gibbon quería defender, que era un modelo muy concreto, la Inglaterra de Cromwell, hay que entenderlos en su época. Por otro lado, hay que destacar los valores de su obra en relación con la evolución de la historia como ciencia, ya que evidentemente supuso un hito historiográfico.

Para acabar, y volviendo al terreno cinematográfico, la película en cuestión ha tenido menos fortuna quizá también porque ha rehuído una serie de elementos que podían haberle dado más popularidad. Por ejemplo, no salen los cristianos en la película, un tema muy frecuente, pero que aquí no aparece. Evidentemente en la época de Cómodo tampoco el cristianismo tenía un gran peso, esa era la realidad y el guionista se ajusta más a la realidad, con lo cual existe un poquito más de objetividad que en otras películas sobre el tema. Y junto con ello tampoco hay un final feliz, el final no es feliz. Cuando Roma es atacada, Livio se va con su amor, con Sofía Loren, pero tampoco se ve un final de película, que cuando sale la palabra FIN hay un beso, un abrazo final, etc. En fin, aquí hay más bien un final triste. Es decir, como la idea de Gibbon de que el final de Roma fue un final triste. Todos ellos son elementos que pueden ayudar a explicar el fracaso comercial de la película.

Muchas gracias

## ROMANTICISMO E IDEOLOGIA EN LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA NOVELA HISTORICA

Carlos García Gual

## ROMANTICISMO E IDEOLOGIA EN LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA NOVELA HISTORICA

Agradezco a Antonio Duplá, a Ana Iriarte y a los demás organizadores de este ciclo la invitación para venir hoy aquí, y hablarles a ustedes sobre este curioso tema de la Novela Histórica en relación con las películas de romanos.

Realmente no soy un especialista en este tema y, desde luego mucho menos en las adaptaciones cinematográficas, pero soy un lector de novelas históricas y, bueno, soy también un asiduo de las salas de cine, de manera que lo que voy a dar son una serie de reflexiones sobre este género de literatura y este tipo de películas.

Las películas de tema histórico antiguo, de griegos y de romanos, vulgarmente llamadas del tipo «peplum», con una denominación muy gráfica, pertenecen a un subgénero muy bien definido, no sólo por las vestimentas que llevan los actores, esos peplos o sábanas, sino por su misma estructura narrativa. Son productos de un subgénero fílmico que está basado a su vez, casi siempre, en un subgénero literario, que es el de la novela histórica de tema antiguo; detrás de casi todas las películas hay una novela histórica, que los guionistas han adaptado como base del relato cinematográfico, con más o menos retoques, pero con cierta facilidad. Este es el caso por ejemplo, ejemplar, de *Quo Vadis?*

Me alegro de que la película que se haya puesto haya sido *Quo Vadis?*, porque nos viene muy bien para todas estas consideraciones. Es cierto que hay excelentes películas que no están basadas en novelas, sino, por ejemplo, en un drama histórico, como es el caso de *Julio Cesar*, basado en la obra de Shakespeare, que a su vez se basó en el texto de Plutarco; pero la mayoría de los filmes históricos tienen detrás una novela.

También la novela histórica es un producto de género, con unas normas bastante regulares y una factura tradicional. Los orígenes románticos están claramente perceptibles en *Quo Vadis?*, basada en una novela famosa: la de Henri Sinkiewicz, de 1895; una novela que mereció el Premio Nobel de literatura diez años después, y que fue llevada muy pronto a la pantalla. La primera adaptación de *Quo Vadis?* en cine es la de 1912, de Enrico Guazzoni, que es una superproducción espectacular; era una película muda que tenía más de cinco mil figurantes, y más de treinta leones; tal vez el mismo Sinkiewicz pudiera verla. Murió poco después.

El género es un género fundamentalmente del siglo XIX; empieza con *Los mártires del Cristianismo*, de Chateaubriand, obra de 1809; tiene una realización espléndida en *Los últimos días de Pompeya*, de Bulwer Sytton de 1835, y una gran boga en todo ese siglo. Recordemos que también de *Los últimos días de Pompeya* hay un montón de adaptaciones cinematográficas. La novela *Quo Vadis?* al final del siglo cierra y culmina toda esta larga serie. Es importante subrayar que algunos de estos escritores tienen un carácter muy definido ideológicamente; es el caso de Chateaubriand, que ya saben ustedes fue un personaje más bien reaccionario; escribe naturalmente en contra de los ideales de la Revolución Francesa; es el mismo caso de Bulwer Sytton, que fue algo así como ministro de Asuntos Exteriores de la Reina Victoria... En fin, hablaremos luego algo más de estos escritores.

Por más que en cierto sentido se podría decir que los orígenes de la novela histórica están en el mundo griego, —alguna vez yo mismo he escrito que las primeras novelas históricas son *Calírroe* y *Parténope*, que son dos novelas del siglo I de nuestra era—, sin embargo en un sentido mucho más estricto, en el sentido de que la novela envuelve una conciencia histórica, el género aparece a comienzos del XIX; es un género romántico, y el creador, el que pasa por ser el creador de la novela histórica, como todos ustedes saben, es Sir Walter Scott. No la hizo de la nada, sino que tuvo precursores importantes, como es el caso de Chateaubriand, que con *Los Mártires* y con *El último Abencerraje*, de tema español, había escrito ya, podemos considerar, dos novelas históricas.

En la novela histórica la nostalgia del pasado es un elemento esencial, y esa nostalgia se da en el escritor francés Chateaubriand, que es una de las cumbres del Romanticismo; también Walter Scott, desde luego es un romántico, conservador en ideología y en política.

Es importante subrayar que hay un estudio excelente sobre las novelas históricas, que es el de Lukacs. Lukacs, a pesar de ser marxista,

ha de reconocer que Walter Scott, con su ideología conservadora, es el gran creador del género. Y también en cuanto que es un género popular, y Walter Scott escribe para las masas. Piensen ustedes, aunque ahora no voy a hablar de ellas, que en el siglo XIX hay otras espléndidas y muy grandes novelas históricas, como por ejemplo *Guerra y Paz* de Tolstoi, pero, de alguna manera, las raíces de ese mundo de *Guerra y Paz* están en las novelas de Walter Scott.

Hay un anhelo sentimental del burgués, —conviene insistir en esta categoría de la burguesía— para recobrar el pasado; un pasado de alguna manera significativo, al margen de un presente que está amenazado por la enajenación. En ese pasado se buscan valores deseados, una sociedad más sencilla, un ambiente más puro. La Edad Media de Walter Scott es un ejemplo. Las novelas medievales tienen un componente nacionalista que, por razones obvias, es más difícil que lo tengan las de tema romano; pero en éstas puede aparecer como compensación el tema del Cristianismo idealizado, como un acto luminoso en un mundo decadente, corrompido y confuso. Frente a un poder tiránico, como por ejemplo el de Diocleciano en *Los Mártires*, o el de Nerón en *Quo Vadis?*, aparecen los cristianos, secta perseguida y pacífica, que mantiene la esperanza de un mundo mejor. Históricamente se juega con la ventaja de conocer lo que pasó después. El Cristianismo, se sabe, tiene el triunfo asegurado. Sin embargo, en qué medida los cristianos, al hacerse con el poder, siguieron siendo parecidos a estos grupos solidarios y pacíficos, es un problema histórico que ningún novelista romántico se plantea.

Sin embargo, podemos constatar que la propaganda romántica en favor de los cristianos tuvo un éxito enorme. Aún hoy la mayoría de gente que ve las películas derivadas o que lee esas historias, cree que los romanos fueron intolerantes y brutales, voluptuosos y crueles, y que los cristianos era pacíficos y cordiales. Realmente eso es una invención de los novelistas históricos, en gran parte.

El burgués, el burgués del siglo XIX, trató de encontrar un camino hacia un pasado del que se veía irremediabilmente escindido. Para cubrir esas distancias de tiempo mediante una visualización de un ambiente perdido, en una temporalización de la nostalgia con una cierta conciencia de la tradición, encontró en la novela histórica un instrumento eficaz.

En estas consideraciones me apoyo en un libro de Donald M. Lowe: *Historia de la percepción burguesa* (trad. esp<sup>a</sup>, México, FCE, 1986). El subraya muy bien cómo es sólo después de la Revolución Francesa, que ha significado un cambio en la manera de percibir el tiempo, cuando la sociedad se mecaniza, cuando empieza a utilizarse

el reloj, cuando las fábricas tienen horarios, cuando la gente deja de sentirse vinculada al pasado, y sabe que el pasado no es una continuación del presente, y el presente no es una continuación del pasado sino algo distinto, entonces es cuando surge esa nostalgia hacia una época antigua, antigua y diferente, donde no existía la mecánica, donde no existían las grandes ciudades, donde no existía ese tiempo trivial de ahora. Entonces, como dice Lowe, la sociedad burguesa trató de consumir el pasado para atenuar parte de su enajenación en el presente mecánico y segmentado; ya que el pasado estaba perdido, había que reinventarlo; de ahí la novela histórica.

Para esa nostalgia de un pasado perdido, se refinaron los instrumentos históricos, se perfeccionó y se profundizó la reconstrucción del conocimiento histórico de otras épocas y otras culturas, al tiempo que se ampliaba el horizonte. Aparecieron entonces disciplinas como la Antropología, la Arqueología y la Mitología, que tienen ese mismo interés por recobrar el pasado. El historicismo vino un poco después a culminar con su teoría filosófica la atención hacia los mundos reconstruidos, imaginamos desde la discontinuidad del presente mecanizado de la época actual.

La popularidad de la novela histórica es un trazo muy significativo, en el que conviene insistir, porque no es un trazo accidental; se trata de novelas que quieren ser populares, como también lo quiere ser el cine; ofrecen una visión propagandística, y casi siempre ingenua, del pasado, y el novelista no se dirige a los eruditos sino que utiliza su módica erudición para popularizar temas al tiempo que los romantiza.

Dice Lowe en este espléndido libro de la *Historia de la percepción burguesa*, «debemos dar crédito a la percepción popular de la novela histórica por la conciencia del tiempo peculiar a la sociedad burguesa. La novela histórica integraba el tiempo externo de un medio histórico con el tiempo interno de las emociones de los protagonistas; los conflictos internos de los personajes quedaban subrayados por el medio histórico de la trama. Por otra parte, la nostalgia en la sociedad burguesa era provocada por la dislocación espacio-temporal, cuando el burgués se encontraba ante una falta de coherencia entre la sensibilidad interna y el medio externo. Así se abrió una nueva reserva de sentimientos no estructurados, que potencialmente podían movilizarse en muchas direcciones. La novela histórica se popularizó porque en este caso el sentimiento del lector iba dirigido hacia otro tiempo, otro lugar, donde podía disfrutar estéticamente, es decir, vicariamente, del resultado significativo de pasiones y aspiraciones humanas. El pasado fue aprovechado en la novela histórica para restau-

rar la coherencia temporal que faltaba en el presente del lector» (o.c. p. 84).

Insiste en esto que les he dicho antes, la distancia sentida respecto del pasado. Uno quisiera volver al pasado, pero sabe que el pasado está distante; hay una conciencia de una cierta tradición, por ejemplo los valores del cristianismo, y hay una temporalización de la nostalgia. La nostalgia, al mismo tiempo que une, nos separa de un mundo que está lejano. En este sentido, lo que quiere el novelista histórico tal vez sea lo que dijo Marguerite Yourcenar: «reconstruir desde dentro lo que los arqueólogos del siglo XIX han hecho desde fuera». Es decir, lo que se trata es de presentar unos personajes, unos protagonistas con los que el lector se puede identificar; y, por unas horas, mientras el lector lee la novela, es como si estuviera viviendo en el mundo antiguo.

*Quo Vadis?* fué pronto objeto de versiones cinematográficas; citemos las de E. Guazzoni en 1912, una gran producción espectacular, y la espléndida de Georges Jacoby en 1923, que tenía a Emil Jannings, uno de los grandes actores alemanes, en el papel de Nerón.

No es nada raro que incitara a tantas reproducciones, porque el relato tiene una serie de motivos típicos: la pareja de amantes, jóvenes amantes fieles, él un fiero guerrero, ella una princesa desterrada, ingenua en amores y diestra, sin embargo, en convertir al héroe a su fé; doncella protegida por su fé y por el gigantón Ursus, noble, forzudo, que resulta un buen personaje secundario, útil y casi silencioso.

Figuras como la de Nerón, el tirano cruel, y la de Petronio, el refinado esteta, un epicúreo simpático y elegante, acompañan la acción. Luego está el circo, las catacumbas, un par de apóstoles barbados y despistados, los cristianos perseguidos, y el gran incendio, la catástrofe final de Roma.

Sinkiewicz, polaco exiliado, conocía los círculos de polacos y exiliados en Roma, y ha tomado de estos círculos de sus compatriotas muchos elementos. Por ejemplo, allí había un gigantón muy forzudo que es Ursus. Y todos estos paseos por Roma y sus catacumbas están en conexión con las relaciones de los polacos exiliados; en aquel momento Polonia estaba dividida, Polonia no existía como nación, y estaba dominada por los rusos. Los rusos dominaban una parte, los prusianos otra, y los austriacos otra. Así que fundamentalmente la visión que tenemos en *Quo Vadis?* es una visión nacionalista, donde los romanos hacen el papel de los rusos.

Al final —que es el «happy end» según la convención normal en los relatos de destino popular— Nerón se suicida para satisfacción de todos. Mucho espectáculo y mucho cuadro de género, con banquetes,

cortesanos, con bailarinas, asechanzas nocturnas, hermosos gestos y magnánimas figuras. ¿Qué más se le podía pedir?

La mayoría de estos componentes estaban en la tradición novelesca antes de su novela, pero él supo conjuntarlos con una singular habilidad. La ideología y la propaganda religiosa está clara; los cristianos son pacíficos y solidarios; están refugiados en medio de una sociedad violenta y corrompida, pero acabarán, a la postre, por triunfar; mientras que los depravados romanos acabarán mal, como Nerón, o bien serán conquistados por el amor, como Vinicio, o bien se suicidarán, los faltos de encontrar salida a su escepticismo, como el elegante Petronio; los perseguidos, al fin surgirán a la luz como triunfadores, ya que la sangre de los mártires es una garantía de evangelización. Como en los folletines y en los folletones, los lectores podían sufrir con las desventuras de los protagonistas, y emocionarse con las escenas de efecto; el patetismo entre columnas y triclinios es refinado, y las escenas de circo entre rugidos y gladiadores atraen a todo el mundo.

Estas son las atracciones de la escena histórica; de un lado lo exótico y lo colorido de la época, los atuendos pintorescos, las máscaras sacadas de un repertorio limitado y bien definido, y, de otro, lo espectacular de las escenas, de costumbres o bien de panorámicas colosales: cortes fastuosas, batallas, multitudes en el circo, catástrofes solemnes. Por otro lado, hay un cierto escapismo, huyendo de un presente sórdido que el realismo ofrece en otras novelas contemporáneas hacia un mundo brillante y estilizado a voluntad.

En esto me refiero al caso del propio Sinkiewicz. Cuando Sinkiewicz escribía, el novelista que estaba de moda en Francia era Zola. Sabemos que Sinkiewicz detestaba a Zola y a toda la literatura realista de la época, como él mismo lo dice. Postulaba que la literatura debe ser mejor que la vida. De manera que este tipo de literatura romántica que tiene siempre final feliz, cosa que no tiene la vida generalmente, está hecho a contrapelo, en contra de la literatura realista.

Leo dos citas de Sinkiewicz. Dice Sinkiewicz, a propósito de *Quo Vadis?*: « Mi novela alcanzará por la fuerza de las cosas las dimensiones de una epopeya cristiana llena de tipos diversos. Convertiré a Vinicio que es un violento; mostraré a Ligia sobre los cuernos de un uro, pero ambos terminarán juntos una vez convertidos, porque es preciso que al menos en la literatura, haya más caridad y dicha que en la realidad. De este modo, los libros pueden ser la consolación de la vida, como lo fue antaño la Filosofía». (Es decir, los libros y también las películas de este tipo de folletón).

«En nuestra época inculta —dice en otro pasaje— se sienten ganas de huir de la barbarie, y viajar a los templos griegos, de trocar los contornos difusos por las líneas rectas, y las frases enfáticas y sombrías por una lengua clara y noble».

Ese es el escapismo al que yo me refiero. Cuando se vive en un mundo, en los finales del XIX, en un mundo sórdido, en un mundo de fábricas, de suburbios, de cuarteles, de una Europa que no se sabe a dónde va, y donde la literatura realista es una literatura de enfoques muy sombríos, frente a ella se destacan estos novelistas «históricos».

Además, está el interés por revivir momentos significativos, sea por su belleza o por su intrigante misterio. Ya que el lector no se encuentra motivado ni pertrechado para los estudios austeros de la historia antigua, el novelista puede brindarle una pintoresca excursión sentimental y docta, construyendo su novela en un decorado histórico coloreado. Es decir, las novelas no se escriben para los historiadores ni tampoco para los estudiosos de historia antigua; se escriben para los otros, para la gente a la que le aburre la historia antigua, y en cambio le divierten las novelas.

El riesgo de toda novela histórica es que se perciba su falsedad; lo grave es que el lector advierta que los decorados son de cartón pintado, y que los personajes son unos botarates enmascarados de antiguos y secundados por un grupo de comparsas. En difícil equilibrio, los actores de la novela deben comportarse como héroes de antaño, de la época que sea, y andar ajustados a un papel histórico. Claro es que los lectores de novelas históricas son gente ingenua, de buena voluntad, dispuestos a aceptar las convenciones del género, y a no levantarles las faldas a los personajes.

Todo novelista de este género debe documentarse previamente, y salpicar luego su texto de unas cuantas notas de época; por ejemplo, si la cosa va de romanos, abundarán a placer las togas, las *praetextae*, los triclinios, las termas, los esclavos, y los juramentos por Júpiter y otros dioses antiguos. Un buen relato histórico debe, además, contener como guinda una escena catastrófica; lo mejor es el incendio de Roma o la erupción del Vesubio.

La novela histórica tiene siempre algo de falso, porque la psicología de los personajes es demasiado actual; los protagonistas sienten como nosotros, son como nosotros, y en cierto modo esto es algo que el público y el autor quieren; ahí está la radical falsedad en estas excursiones al pasado. Los actores llevan traje de moda antigua, túnicas y peplos, pero sus sentimientos y sus reacciones son modernos; esa psicología es anacrónica, como son anacrónicas muchas cosas más de este ambiente reconstruido. El novelista, sin embargo, trata de recre-

arlo con cuidado; se ha documentado, emula al historiador, y hasta pone notas a pie de página para explicar los términos empleados, sean de mobiliario o instituciones antiguas. En las novelas históricas de romanos abundan las descripciones, sean de una ciudad antigua, una casa, o de costumbres; el novelista nos hace de cicerone en la excursión al pasado, y los matices de su pedantería son muy diversos.

Hay que saber bastante, hay que haber leído bastantes textos antiguos para escribir una novela histórica. Una de las razones por las que en el siglo XIX, por ejemplo en España, no se escriben novelas de tema antiguo, griego y romano, es porque los novelistas españoles eran muy incultos; era más fácil escribir temas medievales. En temas medievales hay una gran producción de novelas históricas y románticas, en parte porque tienen un factor nacionalista; las novelas medievales suceden en distintas comarcas de España, pueden añadir un tonillo regionalista. Pero también sucede que es más fácil componer cosas sobre la Edad Media sin documentarse que sobre el mundo antiguo. Sobre el mundo antiguo en el XIX en España, en contraste con lo que pasa en Europa, hubo pocos novelistas; tan sólo tres o cuatro. Por ejemplo, hubo un *Nerón*, de Emilio Castelar, bastante documentado. Hubo también una novela de Blasco Ibáñez, que se llama *Sónica la Cortesana*, que surge a imitación de novelas francesas, y D. Juan Valera empezó dos o tres novelas de tipo antiguo que no acabó nunca, porque D. Juan Valera era muy perezoso, y no hizo nada más que un primer capítulo de cada una. Pero es sintomático que le hubiera gustado escribirlas.

De todas maneras, el novelista se documenta y recrea un mundo, y son muy curiosos esos detalles de ponerle notas a pie de página como si fuera un erudito; muchas de estas obras tienen notas a pie de página. Incluso lo que es curioso es que el propio Bulwer Lytton, en el prólogo que escribe, se disculpa de no poner bastantes; le hubiera gustado poner muchas más.

Desde el comienzo una novela histórica evoca, mediante nombres propios, un marco anticuario; unos cuantos nombres bien distribuidos bastan para una rápida evocación, que luego irá completándose. Es curioso que muchas veces nos presenten escenas familiares como el contraste con el exotismo que el escenario antiguo supone; como si se nos quisiera acercar a los protagonistas, sugiriéndonos que el decorado y la vestimenta son antiguos, pero, en el fondo, y también en los actos cotidianos, nosotros somos iguales que ellos; tan sólo llevan otras ropas y se mueven en escenarios pintorescos y atractivos. También por esto estas escenas son muy aptas para ser escenificadas por el cine.

En este sentido quiero invitarles a observar este rasgo a través de la lectura de unos cuantos comienzos novelescos; voy a coger unos cuantos principios de obras del siglo pasado, para que ustedes vean cómo se introduce al lector en la intimidad de los personajes.

La falsedad que hay en la novela histórica es siempre esa, que se supone que los decorados han cambiado —hoy día hay rascacielos, metro y teléfonos, y en la Roma antigua pues no había esas cosas—, pero que la gente es igual; ahora se viste de otra manera, pero por debajo de los trapos la gente siente igual. Y esta es la radical falsedad de la novela histórica; es que la psicología también es histórica, nuestra psicología es histórica; nuestra manera de sentir el amor o de experimentar la nostalgia era muy diferente a la que tenían los romanos.

Bueno, leo algunos principios de novela. Comienzo por una novela histórica importante: *Los últimos días de Pompeya*, de Bulwer Lytton, de 1835. Es una novela en que ya está todo; ya tenemos la catástrofe final, Pompeya arrasada por el Vesubio; tenemos ya a los cristianos, tenemos un mago egipcio que es muy malo, tenemos persecuciones, catacumbas, triclinios, banquetes; hasta aparece algún epicúreo, el mismo tipo de Petronio ya está ahí.

El primer capítulo se llama «Dos elegantes pompeyanos»: «Diómedes, ¡qué encuentro tan grato!, ¿cenas esta noche en casa de Glauco?, preguntó el muchacho de poca estatura, porte afeminado y manos blancas y aristocráticas; los pliegues de su túnica flotante revelaban a la par que su nobleza su mentecatez». «No me han invitado, querido Claudio», respondió Diómedes, que era alto y ya de cierta edad. «Por Pólux que lo siento, pues las cenas de Glauco son las mejores de Pompeya».

Con estos dos párrafos ya sabemos dónde estamos ¿no?, sabemos que habrá cenas, casas elegantes, refinados coloquios, etc.

Otro tipo de novelas eran las novelas epistolares. En estas novelas epistolares, una importante, que seguro influyó en *Quo Vadis?* es la de otro escritor polaco I.J. Krascewski, que se llama *Roma bajo Nerón*, de 1866. También es el caso de un personaje que se convierte al cristianismo, escrita en cartas. De paso, reconozcamos que la novela en cartas es muy difícil. En fin, si ustedes escriben novelas históricas no les aconsejo que tomen ese camino, porque solamente conozco una que realmente es excepcional, que es *Los Idus de Marzo*, de Thornton Wilder, que es la más brillante, una espléndida novela epistolar, pero que debe mucho al talento dramático que tenía Thornton Wilder, que era a la vez buen narrador y un gran autor de teatro.

*Roma bajo Nerón* (1866) empieza así: «*Julius Flavius a Caius Macer.*» «Del fondo de la Galia en donde, siguiendo tu destino has ido a buscar la gloria y los laureles de Marte, me has pedido que te escriba la historia de mi vida, lo que hago enseguida, sin rodeos y sin pretensiones literarias, con el único objeto de satisfacerte e informarte. Conoces nuestra vida en Roma, nada ha cambiado, los días se deslizan con la misma uniformidad: batalla habitual, reuniones en el foro, via sacra, pórticos, teatro, circo y termas; es una ociosidad que cansa. En medio de tus hordas salvajes, en los países húmedos y fríos echas de menos, me dices, la vida de Roma. ¡Por Hércules!, mi querido Caius, valen más tus luchas con los elementos y las fieras que nuestra existencia refinada en medio de Roma, tumultuosa y corrompida».

Está clarísimo; el ambiente que se evoca es muy parecido al de otras novelas; siempre los bárbaros, más allá, están amenazadores, esos bárbaros que son un poco brutos y además viven en un clima malísimo, pero que sin embargo conservan cierta fiereza natural. Más acá, la civilización corrupta.

Vamos a hablar de otra obra más conocida. Voy a hablar ligeramente de una obra que fue muy conocida, pero que, desde mi punto de vista, representa lo peor del género, porque en ella la propaganda religiosa tiene un peso enorme. Me refiero a *Fabiola*, del cardenal Wiseman, que es de 1854, y que logró un enorme éxito favorecido por las escuelas pías de la época.

Realmente la lucha ideológica en torno a la novela histórica del siglo pasado es muy interesante, y *Fabiola* del cardenal Wiseman tuvo un destacado papel. Wiseman fue un hombre muy importante dentro de la Iglesia Católica, y la publicó el mismo año en que sale otra novela semejante: *Callista*, del cardenal Newman, que es otro de los grandes ideólogos del catolicismo inglés de mediados del siglo pasado. Ambas responden a una novela que había escrito Ch. Kingsley, famoso anglicano, dos años antes que se llamaba *Hipatia*. En *Hipatia*, grave ejemplo, se hablaba mal del Cristianismo, del Cristianismo represor; el tema de *Hipatia*, de cómo los cristianos de Alejandría despedazaron a esta joven filósofa, una filósofa platónica, es un episodio histórico. Hipatia despedazada por los cristianos, en sus excesos fanáticos merecía réplica y apologías. Tuvo un éxito enorme, como muchas de estas novelas, con decenas y decenas de ediciones. Frente a esa novela nuestros dos cardenales de la Iglesia Católica escribieron sendas réplicas: *Fabiola* y *Callista*.

*Fabiola*, que aún algunos de ustedes habrán leído, es una novela de receta y propaganda católica. Voy a leerles los títulos de los primeros capítulos, dicen así:

«La casa cristiana», «El hijo del mártir», «La consagración», «La familia pagana», «La visita», «El banquete», «Pobres y ricos». La novela tiene tres partes; la primera se llama «Paz»; la segunda, «El combate»; la tercera «Victoria».

Es muy didáctica siempre. Tanto como piadosamente apologética. En los colegios de jesuitas y otras escuelas pías se recomendaba a los niños para introducirlos en la literatura romántica.

Reza el capítulo primero: «Paz» I: «La Casa Cristiana». «Estamos en una tarde de septiembre del 302, y si el lector se halla dispuesto a acompañarnos, le rogamos que siga nuestras huellas por las calles de Roma. Todavía tardará el sol dos horas», (vean ustedes, hay un sentido del tiempo completamente británico; esto no se le ocurre nada más que a un inglés) «... Todavía tardará el sol dos horas para llegar a su ocaso. Sereno está el cielo, y a pesar de lo templado de la atmósfera comienza a refrescar el ambiente, por lo que van saliendo las familias de sus casas dirigiéndose, unas a los jardines de César y otras a los de Salustio, para disfrutar del paseo vespertino e inquirir las noticias que corren». (Se saludan diciendo «What a lovely day!», diríamos nosotros).

Tras este parte meteorológico tan británico, viene una descripción de Roma y una casa romana; muy a lo largo, aquí se dedica mucho espacio a lo arqueológico. La arqueología parecía de buen tono y respetable.

El capítulo segundo, «El hijo del mártir», comienza: «Es éste un gallardo doncel, notable por su gracia, viveza y candor. Cruza con andar tan ligero y rápido el atrio dirigiéndose hacia el salón interior que apenas tenemos tiempo para bosquejarlo antes de que penetre en él». «Sólo contará unos catorce años (está destinado a mártir) y sin embargo, en su apuesta estatura campean la gallardía de sus formas y la gentileza de sus movimientos. Su desnudo cuello y todos sus miembros se ven perfectamente desarrollados por saludables ejercicios; sus facciones revelan un corazón franco y sensible, mientras que en su elevada frente, hornada por los abundantes rizos de sus cabellos castaños, brilla una clara inteligencia. Viste el traje propio de la juventud, la *corta praetexta*, que casi no le cubre la rodilla, llevando suspendida al cuello la bula o esfera hueca de oro». (He aquí el héroe y los decorados ya esbozados; luego saldrán los malos).

Otra obra de la época. Veámos el comienzo de *Nerón*, estudio histórico de D. Emilio Castelar, de 1867. El *Nerón* de Castelar tiene una cierta gracia. Su autor, gran retórico e insigne político, escribe la novela del género que está de moda. De esa novela se han hecho dos o tres ediciones, algunas muy lujosas y algunas con dibujos; son impor-

tantes estas ediciones antiguas con dibujos, porque reflejan muy bien cómo se veían las escenas; hay un gran talento visualizador en muchas de estas descripciones, que ya también en eso reclamaban el cine; diríase que algunas de estas escenas están preparadas para que venga un dibujante y dibuje la escena. En fin, si ustedes han visto estas ediciones antiguas, reconocerán que suelen ser bonitas. Del *Nerón* de Castelar tengo una segunda edición, no la del 67, sino otra posterior del 90, en tres tomos, que están bastante bien. Luego ya lo difícil es leerlas en toda su extensión.

El capítulo primero se llama «Ambición y amores sobre Nerón». Comienza: «dormía sobre un lecho de orgía cierto niño casi mozo (no sé cómo son los lechos de orgía) de unos trece años. La *praetexta* o ropa infantil, espléndida, dentro de su consagrada liturgia; la frente ceñida de rosas, en la mano una copa de oro vacía, en los pies un cachorro domesticado, en los labios cierta sonrisa de voluptuosidad incipiente y de interior embriaguez; cansado como de haber corrido mucho y respirando con el resuello fatigosísimo consiguiente al cansancio, que no logra vencer ni dominar, ni siquiera el reposo propio de un profundísimo sueño. Junto al niño destacábase una mujer, por todo extremo varonil, cuyo aire, impropio del sexo suyo, parecía marcial, aire congruente con quien ha nacido y se ha criado en las tiendas de campaña sobre campamentos entre soldados. Junto a la mujer, veíase apoyado en el respaldo amplio de la sede majestuosa en que se sentaba ésta, un patricio, ya de algunos años, cuya persona fácilmente acusaba su misión gustosa, campeando en el rostro la vigilia incansable. Para no pararnos más de lo cuerdo en el relato que iniciábamos, diremos cómo se llamaba el niño: Nerón; la mujer: Agripina, madre de Nerón; el patricio: Vitelio, privado y confidente de Agripina...».

Ese es el comienzo; ya después de eso se imagina uno que pueden pasar cosas tremendas.

Pasemos ahora a un autor muy diferente, opuesto a los novelistas apoloéticos, para señalar que frente a los novelistas pro-cristianos, que son los que dominan, por lo menos en cantidad, en la época, hay dos o tres grandes escritores que aprovechan la novela histórica para atacar al Cristianismo, o para atacar este tipo de civilización, e incluso la civilización moderna.

En los ataques al Cristianismo quizá el más brillante es el de Anatole France en *Thaïs*. *Thaïs* es la historia de una cortesana de Alejandría, que se convierte al cristianismo; se enamora de un monje que se llama Pafnucio, y acaba en una vida ascética terrible y lamentable, tras destruir todos los muebles y los objetos de arte que tenía como

cortesana. Al final, cuando la cortesana muere, el propio Pafnucio se da cuenta de que quería más a la bella Thaïs que a su propia religión. Es un ataque muy violento, y taimado, a los peligros del ascetismo.

*Afrodita* de Pierre Louys, tuvo un enorme éxito en 1895. Pierre Louys es un buen representante del mundo estético decadente, elegante y parisino; es más conocido quizá por su obra *Las Canciones de Bilitis*, obra que presentó primero como traducida del griego y de la que algún erudito alemán dijo que los que conocían el texto original encontraban la traducción algo floja, frente a la belleza del original. Pero era una poesía erótica totalmente inventada por Pierre Louys. Pierre Louys escribió *Afrodita* cuando tenía veinticinco años, y fué una novela de un éxito impresionante en toda Europa. Y este hombre que tuvo tal éxito era un joven elegante, un dandy. Pierre Louys curiosamente dejó de escribir luego; tuvo dos o tres novelas de gran éxito y a los treinta y tantos años se cansó y ya no volvió a escribir más.

Es curioso el prólogo, que resulta muy sintomático. Solamente voy a leer unas líneas del mismo, de su párrafo final, que dicen: «¿Volveremos regresar alguna vez los días de Efeso y de Cirene? ¡Ay, el mundo moderno sucumbe bajo una invasión de fealdad! Las civilizaciones se remontan hacia el norte entre la bruma, el frío y el barro. ¡Qué noche! Un pueblo vestido de negro deambula por las calles infectas. ¿En qué piensa? Ya no sabe, pero nuestros veinticinco años se estremecen al estar desterrados entre estos viejos».

Se refiere digamos a la moda esa de trajes oscuros en el París de fin de siglo.

En esta *Afrodita* de Pierre Louys la protagonista se llama Chrysis. Aunque Pierre Louys no pone notas, porque Pierre Louys era uno de los pocos que sabían bien griego y entonces prescindía de notas pedantes, «Chrysis» significaba: «la dorada», «la áurea».

Comienza con un cuadro sensual. Es fácil que uno se imagine la escena en un dibujo; como si los novelistas —P. Louys ahora— escribieran para el dibujante; y efectivamente estas ediciones fueron seguidamente ilustradas y muy bien ilustradas. Dice: «Recostada sobre el pecho, los codos hacia adelante, las piernas separadas, y apoyada la mejilla en una mano, punteaba con un largo alfiler de oro agujeritos simétricos en un algodón de lino verde. Desde que se despertara, dos horas después del mediodía, y cansadísima de haber dormido demasiado, había permanecido sola en el lecho desordenado, cubierta únicamente por un lado por una espesa mata de cabellos. Esta cabellera era resplandeciente y abundante, suave como una piel, más larga que un ala, dócil, densa, viva, cálida. Cubría la mitad de la espalda, se extendía bajo el vientre desnudo, y aún cerca de las rodillas, en bucles



gruesos y rotundos. La joven yacía envuelta en aquel precioso toison, cuyos reflejos dorados eran casi metálicos y le habían valido el nombre de Chrysis entre las cortesanas de Alejandría. No eran como los cabellos lisos de las sirias de la Corte, ni los cabellos teñidos de las asiáticas, ni los cabellos castaños y negros de las hijas de Egipto; eran los de una raza aria, las de las Galileas de más allá de las arenas.

Chrysis adoraba aquel nombre. Los jóvenes que venían a verla la llamaban Chrysis como Afrodita, en los versos que dejaban a su puerta por las mañanas, con guirnaldas de flores. Ella no creía en Afrodita, pero le gustaba que la compararan con la diosa, y a veces iba al templo para darle, como una amiga, cajas de perfúmenes y velos azules».

Así es el estilo de Pierre Louys que imita a los antiguos, a los que conocía bien. (Algunos pocos profesores alemanes que leyeron la obra se escandalizaron; Wilamowitz dijo que era pura pornografía. Y, teniendo en cuenta la prosa del novelista francés y la mentalidad de los filósofos, no es raro que lo dijeran).

Pasemos ahora a *Quo Vadis?*, de Sinkiewicz, del año siguiente, 1896. Capítulo primero: «Petronio no se despertó hasta mediodía.» (Bueno, ya antes veíamos que Chrysis se despertaba dos horas después del mediodía. Petronio también está caracterizado por eso; es decir, en el mundo este del siglo XIX el levantarse al mediodía indica mucho relaxo).

«Petronio no se despertó hasta mediodía, y muy cansado, como de costumbre. La víspera había sido invitado de Nerón, y el banquete se había prolongado hasta bien avanzada la noche. Desde hacía algún tiempo su salud empezaba a resentirse.

Según confesaba, por las mañanas se despertaba completamente embotado e incapaz de poner en orden sus ideas, pero el baño matinal y un meticoloso masaje dado por hábiles esclavos, estimulaban la circulación de su sangre perezosa, terminaban de despertarlo, y le devolvían las fuerzas, hasta tal punto que del *oleotechium*, es decir, del último compartimento de la sala de baños, salía como rejuvenecido, con los ojos chispeantes de ingenio y de alegría, elegante y tan superior que el propio Otón no habría podido rivalizar con él. Por eso, con toda justicia, le denominaban «Arbiter elegantiarum».

Ya no presento más comienzos novelescos. Pero, en fin, como ven ustedes, son todas estas escenas un tanto familiares, y se imagina uno que, para un director de cine o alguien que quisiera escenificarlas, esto le resultaría sumamente fácil. Muchas de ellas, como se ve, empiezan con los personajes levantándose de la cama; ya digo, pues, cómo es la cama y a qué hora se levantan ya es muy sugestivo.

*Los Mártires del Cristianismo* de Chateaubriand, como dijimos, es la primera novela de esta serie. Tiene, sin embargo, la pretensión de ser una epopeya cristiana, y se presenta como una obra épica. Comienza con una invocación a las musas, muy característica, y, por otro lado, en el prólogo expone su autor sus motivos para proclamarlo así. Cita al «Paraíso Perdido», de Milton, al lado de la poesía homérica. El contraste con las dos religiones, la pagana y la cristiana, es el tema de fondo. «Es un tema donde, —dice Chateaubriand, con esa grandilocuencia que él tiene—, el lenguaje del *Génesis* puede hacerse oír junto al tema de la *Odisea*; donde el Júpiter de Homero se colocará al lado de Jehová de Milton, sin herir la piedad, el gusto y la verosimilitud de las costumbres».

El telón histórico es el de la época de Diocleciano. Hay una intención de recrear el marco de la época, aunque con algunos retoques. Dice Chateaubriand: «Los personajes son casi todos históricos. Sabido es qué especie de monstruo fue Galerio. Yo he hecho a Diocleciano algo más grande y mejor de lo que aparece en los autores de su tiempo, con lo cual doy prueba de mi imparcialidad. Y, por último, echo todo el peso de la persecución sobre Galerio y Herocles».

De manera que, teniendo en cuenta la época probablemente detrás de Diocleciano, el personaje aludido es Napoleón. Detrás de Galerio, Fouché. Está claro que en la mentalidad de Chateaubriand los perseguidores de los cristianos son el Emperador y su siniestro Ministro del Interior. Chateaubriand se encuentra entre los aristócratas perseguidos por el régimen que ha surgido de la Revolución Francesa, y en esa nostalgia hacia el pasado, un pasado más poético pero un pasado al mismo tiempo cruel, pone mucho de su ideología.

El padre de la protagonista, Demócoco, es un homérica, un descendiente de Homero; su hija, en cambio, es una cristiana. Simbolizan el paso del mundo de la poesía antigua al mundo del cristianismo. Hay en el relato un afán de unir los brillos de la poesía homérica con los fulgores espirituales de la nueva fe. La obra está claramente definida por estos rasgos: un romanticismo nostálgico en su visión del mundo antiguo, y un afán propagandístico muy acorde con la ideología del vizconde.

La forma en prosa avecina, sin embargo, *Los Mártires* a la novela y no a la épica. Es un producto ambiguo, y fué muy influyente, aunque ninguna de las novelas de mártires tendrá su aparato divino ni su retórica grandilocuente. En la obra de Chateaubriand salen Dios, el demonio, los cielos, etc., como en Milton.

Es algo obvio advertir que una novela histórica, por atenta que esté a lo histórico, no es un relato historiográfico; la historia es esen-

cialmente verídica, real, mientras que la novela es, no menos esencialmente, ficción. La historia quiere ser *alétheia*, mientras que la novela es plasma y pseudos. Un novelista no quiere ser historiador, y tan malo sería que quisiera serlo como que un historiador quisiera ser novelista.

Esta advertencia no es un punto de llegada, no es una conclusión; sino un punto de partida, un punto obvio. Yo creo que no se debe discutir hasta qué punto una novela histórica es historia; realmente no tiene por qué serlo. Si la novela apela a lo histórico, lo hace como decorado, o bien como escenario que está visto desde un ángulo especial, singular, en una distorsionada perspectiva; o bien se intenta dar una nueva versión de un personaje histórico —así, por ejemplo, en el caso de *Yo, Claudio*, de Robert Graves. Viéndolo como un héroe novelesco, penetrando en su interior para reinventarlo con libertad de recreación que le está vedada a un historiador serio.

En cierto tipo novelesco (el que toma por protagonista a un gran personaje antiguo) el novelista se aproxima al historiador, y, más que al historidador, al biógrafo. Pero aunque los límites entre la labor del biógrafo y la del novelista pueden en algún momento parecer borrosos, existen siempre. Robert Graves es un novelista que escribió su *Yo, Claudio*, con una perspectiva y un estilo singulares. Marguerite Yourcenar es una novelista al escribir sus *Memorias de Adriano*; como lo es Mary Renault en su *Trilogía sobre Alejandro Magno*, o Gore Vidal en su *Juliano*. En cambio Plutarco o Emil Ludwig, o Stefan Zweig eran biógrafos respetuosos y con una ligera veta romántica.

Existen pues varios tipos de esquemas para una novela histórica, de los que uno es éste, la biografía fingida de un gran personaje, o una biografía redactada por algún amigo íntimo. Por ejemplo, Rex Warner, que es otro de los grandes escritores de novelas históricas, tiene dos novelas sobre Julio César en que el propio César recuerda toda su historia; en la segunda lo recuerda en la noche de insomnio precedente a los Idus de Marzo. Y tiene otra en cambio que se llama *Pericles* que es la vida de Pericles contada por Anaxágoras.

Otro caso es el de la novela epistolar, cuyo mejor ejemplo son *Los Idus de Marzo*, de Thorton Wilder. Otro esquema típico, el más antiguo, es el que está en *Quo Vadis?*, que es el que podemos llamar de trama romántica. Una pareja de amantes envueltos en los sucesos de un momento histórico importante, encuentran su destino decidido por los vaivenes de la historia.

Las novelas históricas y las películas de griegos y romanos, sobre todo las de romanos, más espectaculares y mucho más abundantes,

han tenido un cierto impacto en la visión popular del mundo antiguo; son producto del romanticismo, pero un romanticismo lastrado por la ideología.

Pensemos en el tema concreto de la persecución de los cristianos, que en la novela del XIX es un tema tratado una y otra vez, desde *Los mártires* a *Quo Vadis?*. Una enorme propaganda a favor del Cristianismo por parte de escritores muy conservadores ha favorecido la imagen de esos romanos decadentes, lúbricos, crueles e intolerantes, frente a unos inocentes y pacíficos miembros de una secta que se comporta heroicamente en testimonio de su fe y de su camaradería. El tema se presta a escenas patéticas de circo, a cuadros de relumbrón, a festines en la corte imperial, a tenebrosas incursiones en las catacumbas, y a catástrofes efectistas como la destrucción de Pompeya o la quema de Roma.

Ya en el *Epicúreo*, una novela antigua, del romántico Moode, en 1821, se plantea el contraste entre el sensualismo decadente de los epicúreos y la nueva aurora espiritual. Este es un epicúreo que se va al desierto y se hace monje, es un buen precursor. Pero el mayor éxito popular, romántico, está ligado al amor de los jóvenes perseguidos. La pareja de jóvenes amantes es un trazo tópico de los relatos novelescos. Lo que importa es el paisaje en que se mueven. Chateaubriand dio la pauta, pero es tal vez Bulwer Lytton quien acierta a concretar la receta y ofrece un relato completo, con todos los tópicos.

Un nuevo aliciente era introducir personajes judíos y el ambiente bíblico en las novelas. El duro soldado que acaba por convertirse gracias al amor y la fraternidad de los primitivos cristianos y de la dulce protagonista, lo encontramos en *Ben Hur* del norteamericano L. Wallace (1880). Con muchos recursos tópicos, y unos estupendos juegos de carreras circenses, ésta es otra de las novelas que, desde su origen, esperaban ser llevadas a la pantalla cinematográfica.

El *happy end* típico del relato romántico se repite. Como en los cuentos, al final los buenos reciben el premio a su lealtad y los malos son castigados. Digamos, de pasada, que a veces esos malvados o los personajes secundarios, como es el caso de Nerón y de Petronio en *Quo Vadis?*, resultan más interesantes que los jóvenes, castos e ingenuos protagonistas.

Me parece notar un cambio en el paso de los años. Si en el repertorio novelesco del siglo XIX casi siempre los cristianos son la sal de la tierra en un mundo cruel y corrupto, en las novelas del XX dejan de serlo. Por ejemplo, ni en *Marco el romano*, de Mika Waltari, ni en *El pompeyano*, de Ph. Wandenberg, ni en *Nerópolis*, de J. Monteilhet, por citar tres novelas sobre la misma época de *Quo Vadis?*, hacen ya

de salvadores y mártires puros. Esas obras recuerdan, por el ambiente evocado, las de Bulwer Lytton y de Sinkiewicz, pero la ideología ha cambiado muy notablemente.

Es todo un síntoma lo que pasa con San Pablo. San Pablo salía en muchas novelas de éstas de romanos; San Pablo, personaje peregrino, entraba, decía unas cuantas cosas y luego se iba. Pero ahora es un personaje mucho más tenebroso y confuso. En la última, en la de Monteilhet, el encuentro con el apóstol tiene lugar en las letrinas de la ciudad; un detalle revelador de que no va a conservar el halo santo e inmaculado de otros tiempos. San Pablo, digamos, ahí es un personaje tan confuso que se confunde él mismo y no se sabe qué quiere decir.

A veces, como en el texto de Wandenberg, la carga del anticuarismo, y en el de Monteilhet mucho más, es excesiva, la pedantería del novelista deslucе y abruma la trama, cuyo ritmo narrativo dista mucho del de una obra eficaz como la de Sinkiewicz.

Siempre fue un gran peligro de la construcción de novela histórica abusar del anticuarismo. Es decir, debía lograrse un equilibrio entre los personajes y el decorado, y muchos de estos amantes de la antigüedad recargaban mucho las cosas. No sé si ustedes han leído esta novela de *Nerópolis* que tuvo un gran éxito en Francia hace unos pocos años; está traducida al español; es una novela muy gorda, más de 500 páginas, pero con un exceso de erudición. Tal vez su autor es un profesor, desde luego parece ejercer como profesor de algo, de latín, de historia antigua o de alguna otra materia similar. Entonces, claro, describe minuciosamente los decorados. Por ejemplo, salen las termas y entonces describe las termas; sale una librería y describe cómo era una librería, cómo se hacían los libros, cómo era el papel, cómo los esclavos copiaban, etc.; salen las letrinas, describe cómo eran las letrinas... En fin, y así emplea páginas y páginas describiéndonos las cosas. Realmente eso es un peligro en una novela de éstas, el que el anticuarismo pese demasiado.

Creo que *Quo Vadis?*, por ejemplo, tiene el gran mérito de su muy logrado equilibrio; hay todas las escenas de género oportunas, pero Sinkiewicz no es tan pesado como estos otros profesores. Hubo muchas novelas, muchísimas, centenares de novelas históricas, muchas de ellas hechas por profesores. (En el siglo XIX en Inglaterra hubo por lo menos cincuenta hechas por profesores de Clásicas, y en Alemania también hubo un montón hechas por anticuarios de varias Cátedras).

La definición de los personajes, por otra parte, es un rasgo de un género popular, como es el folletín, y la novela histórica tiene detrás el folletín. Sabemos de antemano quiénes son los buenos y quiénes

son los malos; por lo menos los lectores de antes lo sabían, en las novelas del siglo XIX se sabe; en las novelas recientes sobre los antiguos ya es más difícil. Sabemos que la pacífica y evangélica doctrina de Cristo se impondrá gracias al ejemplo de los mártires, sufridores sin tacha. El mundo antiguo es una imagen simplificada de un mundo moderno como quisiéramos que fuera; de un lado están los personajes corruptos, amantes del poder y del dinero, ambiciosos, sensuales, envidiosos, crueles, taimados; pero sabemos que al final en las novelas siempre triunfa la virtud.

En los tres relatos que acabamos de citar, estos de *El pompeyano*, *Marco el romano* y *Nerópolis*, esto ya no está tan claro, todo concluye en el caos, y los cristianos son sencillamente otros tipos despistados y perdidos, fanáticos, en la confusión de la época.

Al pompeyano de la novela homónima le pesca la lava presurosa del Vesubio, y queda ahí moldeando un vacío con su cuerpo calcinado. Era impensable que a los protagonistas de *Los últimos días de Pompeya* les pescara la erupción. Este mata a Tijelino, y después de matar a Tijelino viene la lava del Vesubio y lo aplasta. Por lo demás, según se nos cuenta, si uno va a Pompeya puede encontrar al protagonista de esta novela en una vitrina, es decir, su cuerpo calcinado, convertido en uno de esos muñecos moldeados en lava que han quedado. Ahí quedó el protagonista de la novela esta, *El pompeyano*, que antes fue multimillonario y se vengó de Tijelino, pero no logró un final feliz. Como si, en esta época nuestra, descreída y absurda, ni siquiera para el protagonista novelesco quedara salvación tras su turbulenta peripecia vital.

En este sentido, volvemos a subrayar algo que está bajo las tramas, y es que las novelas reflejan no sólo el mundo antiguo sino también el momento en que se escribe, y probablemente estos escritores del siglo XX son mucho más pesimistas que los del siglo pasado. En estas novelas de ahora, en estas novelas de antiguos escritas ahora, ya no hay, como tenían antes los amantes románticos, ningún *happy end*, ni una doctrina de salvación.

Como yo tampoco tengo ningún *happy end* dejo aquí la charla.

#### Coloquio

P.— Bueno, por romper el hielo. Estaba pensando en las novelas del XIX, que, por una parte son en su mayoría conservadoras, de una ideología conservadora, y tienen una gran tirada de lectores de ventas, en fin, me imagino que será difícil saber cuántos volúmenes se hacían por edición, y, por otra parte, las pocas que hay que no son conservadoras, por ejemplo *Thaïs*, ¿no?, que también a su vez tuvieron una

gran aceptación. Yo me imagino que el público lector sería en muchos casos el mismo; es decir que el mismo que leía *Thaïs* podía leer otra de las numerosas obras conservadoras citadas ¿no?

Entonces, no sé, quería hacer nada más esa reflexión; no tengo en realidad pregunta, pero esta es la reflexión que quiero hacer.

R.— Sí, sí, desde luego la novela histórica fue popular, quiso ser popular y lo fue de una manera grande, y mucha gente leía todo tipo de novelas históricas; yo creo que las mismas personas que leían las novelas antiguas también leerían las novelas históricas de tema medieval, que son tantísimas, que es probable que muchos de ellos leyeran tanto las unas como las otras.

Yo recuerdo, desde luego, que en la biblioteca de mi abuelo estaban las unas y las otras. Con todo, es probable también que luego hubiera gente ya muy situada ideológicamente y que, en consecuencia con sus ideas, no leyeran nada más que algunas. Por ejemplo los confesores y los religiosos o los padres piadosos que recomendaban *Fabiola*, prohibirían a sus hijos que leyeran una cosa como *Afrodita*, o una novela como *Thaïs*, ¿no? Entonces debía de haber los dos tipos; debía de existir el lector medio que leía todo, pero también había, supongo, el lector ya de una determinada ideología que leía un tipo sólo.

P.— Frente a las novelas medievales nacionalistas, ¿la novela romana no podría también hasta cierto punto cumplir una función nacionalista?, puesto que, a diferencia de los griegos, por lo menos en una parte de Europa, no solamente por la lengua, etc. que tiene origen latino, sino incluso también por el Imperio Romano que verdaderamente llegó a todos los territorios, incluso a Inglaterra y Alemania, y entonces podría haber una relación más directa que por ejemplo con la sociedad griega —me pregunto.

R.— Creo que hay bastantes razones para que la novela sea más de romanos que de griegos, y una de ellas probablemente sea que los romanos eran más conocidos ¿no?; en segundo lugar estaba el tema de que los hechos romanos eran más espectaculares, y la tercera, quizá en ese orden, sería que algo de nacionalismo podría infiltrarse muchas veces en el tema este. Algo de nacionalismo hay, por ejemplo, en *Quo Vadis?*, como hemos dicho, en *Ben Hur*, y luego también lo había en el siglo pasado en algunos escritores alemanes, lo que pasa es que esos alemanes nacionalistas en España fueron muy poco conocidos.

Por ejemplo, un escritor alemán que tuvo un gran éxito en Alemania en muchísimas ediciones, hasta la época fascista, que se llama Felix Dahn, que tiene una novela (de 1876) que se llama *Kampf um*

*Rom, La lucha por Roma*. Después de la guerra del 70, cuando los alemanes han derrotado a los franceses, y que el Kaiser se ha mostrado el más poderoso gobernante de Europa, se escribe esta novela que habla de cómo los germanos toman Roma. Entonces los alemanes fueron los que cultivaron esa vena nacionalista, donde los bárbaros eran los buenos y los romanos, en contra, los decadentes.

Lo que pasa es que, creo, a Francia y a España esas novelas apenas llegaron; yo no sé si esta novela se tradujo; aunque en Alemania tuvo muchas ediciones. Una cosa curiosa que vale la pena considerar es cómo la novela histórica en el siglo XIX tiene toda una serie de temas que se van a repetir después. Si uno coge una lista de novelas históricas del XIX descubre que los temas están todos ahí y que luego en el siglo XX se han vuelto a ellos, a los mismos.

P.— Una pregunta muy cortita. ¿Qué es lo que permite catalogar por ejemplo la *Afrodita* de Pierre Louys como novela histórica? Es decir, ¿se podría definir así de manera muy corta y muy rápida, la diferencia entre lo que es una novela histórica y una novela ambientada en la antigüedad?

R.— Sí, tal vez se podría hacer esa distinción. Yo creo que esa distinción se puede intentar. Por ejemplo, la *Afrodita* de Pierre Louys no presenta ningún personaje histórico, lo que sí presenta es un marco histórico, es decir, se trata de Alejandría en el siglo III a. C., y hay una descripción de toda esa Alejandría. Entonces, el marco es histórico, aunque ninguno de los personajes que hay allí sean personajes de rango capaz de ser recordados luego por la historia.

Se podría hacer una distinción entre novelas históricas y novelas de tema antiguo. Lo que pasa es que la distinción a veces es un tanto borrosa, porque, claro está, también se podría hacer una distinción entre novelas que tienen protagonistas de rango histórico y novelas donde los protagonistas son seres incapaces de pasar a la historia, que se codean con personajes históricos. Hay una gradación, pero se podría hacer una pequeña distinción entre novela histórica y novela esta de tipo antiguo.

Por ejemplo la misma *Thaïs*, de Anatole France tampoco presenta personajes históricos, aunque se sitúa también en una época histórica, que, en ese caso, es del siglo III o IV d. C., en Alejandría.

P.— Yo quisiera preguntarle al profesor García Gual, a nivel rigurosamente subjetivo, ¿qué relación ve entre los autores de la obra y su propia obra?, ¿entre los autores y sus propios personajes? Se cuenta, yo leí en alguna parte, que Lewis Wallace sufría auténticamente arrebatos místicos leyendo su propia obra, su propio *Ben Hur*. Entonces, de alguna manera leyendo a Wallace se puede ver que seguramente,

se identifica con Quinto Arrio, tan enamorado de su *Ben Hur* como el Quinto Arrio mismo que plantea en la novela, probablemente. Yo no sé si Sinkiewicz se identifica con San Pedro o San Pablo, depende digamos del momento; no lo he leído en profundidad, ni tampoco si esa relación es tan íntima con la novela.

En líneas generales, esa relación personal subjetiva con la novela histórica que creo que se debe de dar, ¿cómo lo ve el Dr. García Gual?

R.— Bueno, creo que se debe de dar en pocos casos, porque la identificación es difícil. En algún caso puede darse pero mínimamente. Por ejemplo, Sinkiewicz era un gran escritor de novelas históricas, y escribió tres o cuatro muy importantes sobre la historia polaca; era sobre todo un escritor de novelas históricas pero de tema moderno, sobre la Polonia del XVII y XVIII, y él era conocido en toda Europa por eso, aunque la obra por la que le dieron el Premio Nobel y que le lanzó digamos a las primeras páginas de los periódicos fue justamente *Quo Vadis?* De manera que para él, sin embargo, fué una obra más.

En otros casos estaba la nostalgia, pero no creo que el autor llegar a identificarse con su tema. Por ejemplo lo que quiero decir es que personajes que sentían nostalgia no podían renunciar a su tiempo. Tanto Flaubert como Pierre Louys preferían el mundo antiguo, el mundo que ellos evocaban, al mundo moderno, pero no les quedaba más remedio que vestir de frac, y no de toga, cuando iban a alguna fiesta. No sé si alguna francachela de Pierre Louys se organizaría con vestidos a la antigua, pero yo creo que la identificación no se daba y era muy difícil que pudiera darse.

## LA OTRA ROMA

Pedro Luis Cano

## LA OTRA ROMA

Los asistentes a la conferencia que ocasionó las líneas que siguen, tendrán no pocas dificultades en reconocerla. El problema es que la diferencia de decorado, el cambio del entorno, la obligación de ceñirse a un sólo lenguaje, el escrito, condiciona en exceso un tema cuyas fuentes no son muy conocidas, ni tan asequibles, aunque el advenimiento y universalización del vídeo mejora la cuestión paulatinamente. Así, lo que en la exposición pública se optó por que fuera una charla informalizada, basada en el mostrar y en el sugerir, se convierte en un material obligadamente condimentado en un tono más docente del que tal vez conviene a unos temas poco hollados aún, sobre los que sólo podemos atrevernos a concluir con la precaución de las aproximaciones razonables y con la esperanza, no el temor, de que alguien se anime a enmendar la plana al que firma, mediante la glosa de tantos temas específicos como se apuntan aquí, o en otros trabajos nuestros, en líneas generales. Hemos tenido también que suavizar el tono lúdico de algunas observaciones sólo adecuadas a la sintaxis relajada de una conversación, sin por ello renunciar a un cierto sentido del humor, que creemos bien compatible con el rigor de nuestras observaciones. Hemos, por fin, renunciado a alguno de los temas entonces insinuados, como la cuestión de la importancia de la parodia para confirmar el género o los usos eróticos del arte clásico en el cine, a los que esperamos acercarnos de nuevo tan detenidamente como se merecen.

El espectador que, en los inicios de los años sesenta, vio películas como *Rómulo y Remo* de Sergio Corbucci, sin foros espectaculares y rodada en exteriores, tenía Roma en su pensamiento. Cuando los dos hermanos, no tan gemelos pero con cierto aire de familia, se enzarzaban en la lucha mortal, sólo la imagen de la urbe espectacular que se

había visto en tantas películas, era un destino lo bastante fuerte como para justificar tan poco fraternal ensañamiento. Cuando en 1971 pudo ver *Scipione, detto anche l'Africano*, cuyos personajes togados se paseaban entre los restos de vetustas ruinas, sólo el recuerdo de los decorados fastuosos que otras películas le habían ofrecido, servía como punto de referencia para hacer la lectura simbólica —decadencia decrepitud, ruina y languidez—, habría sido superior el recuerdo turístico. La incompreensión de la ignorancia virginal habría ganado en otros.

En el primer ejemplo, la erudición de la fuente cinematográfica era más rica aún. Los dos hermanos estaban interpretados por actores —Steve Reeves y Gordon Scott— ligados al mito de Hércules, en las versiones fílmicas que a finales de los cincuenta y los primeros sesenta fueron conocidas, en las historias del cine, como neomitologismo. Steve Reeves, además, había interpretado nada menos que a Eneas en dos películas, *La leyenda de Eneas* de G. Ribalta, 1962, y *La caída de Troya* de G. Ferroni, 1961, producidas en el orden de sus narraciones, aunque no consideramos que el orden de producción en este caso sea muy importante, porque pudo haber meses de diferencia entre una y otra y su época de proyección fue simultánea. Tenemos, pues, un elemento iconográfico: el rostro, el aspecto físico del héroe ligado a la fundación de Roma. Además, es el rostro del héroe neomitológico por excelencia, el de Hércules.

Digamos, pues, que, cuando se hace una película como *Rómulo y Remo*, el público ya está cinematográficamente informado sobre la cultura romana. Existe una «imaginación documentada» sobre la historia y leyendas de la Roma antigua. El neomitologismo se inicia seguramente con el *Hércules* de P. Francisci en 1957 y languidece a mediados de los sesenta con las aventuras del hijo espúreo de cualquier personaje histórico popularizado. En esa época, pues, las fuentes cinematográficas de la leyenda de Roma son ya estables e influyen e ilustran las conversaciones populares durante una década. Y, como hablamos de comunicación popular, el lector me permitirá introducir una anécdota. Fue en el cine Capitol de Barcelona, el más popular de las Ramblas. Durante la proyección, precisamente, de *La leyenda de Eneas* escuchamos cómo una voz venerable ofrecía a sus muy jóvenes acompañantes la interpretación de un flash back. Explicaba que las imágenes que se habían fundido con unos frescos eran de *La caída de Troya*. Habíamos asistido a una transmisión oral de informaciones legendarias y los jovencitos en cuestión no sólo sabían ya que Eneas, cuya historia en Italia estaban presenciando, provenía de una civilización destruida, sino que esta civilización era la troyana y que podían ver en otra película aquella historia.

Y no me piense el lector en correcciones o en rigores, estamos hablando de la transmisión de leyendas populares a través del cine, cuya fuente es más o menos rigurosa y correcta, pero cuya interrelación y cuyas autorreferencias son abundantes y continuas en esa década, fundamentadas sobre una bien sólida red de informaciones, siempre cinematográficas, que se difundieron a lo largo de tres cuartos de siglo y que, aún hoy, parecen revitalizarse en las series de televisión. Otra cuestión y no vana, sin duda: hablamos de coherencia interna entre las fuentes cinematográficas y su influencia sobre el saber popular, no sobre el rigor de la información bibliográfica que sustente el guión o la realización de este tipo de cine.

Como en cualquier otro ciclo de leyendas, la historia de las fuentes cinematográficas sobre Roma parece ilustrar su propia época y no la del anecdotario que trata. Y las versiones basadas en Shakespeare, los «Julio César» o las «Cleopatra», se hacen siguiendo la moda de los melodramas o de los blockbusters históricos. Los «Espartaco», por ejemplo, contienen —leves— críticas al sistema político, en épocas que lo demandan, nada extraño, por cierto, a las actitudes de algunos autores de obras de tema histórico, desde el propio Séneca. Los «Escipión el Africano», al contrario son material de cabecera para la educación fascista, aunque la versión de L. Magni responde adecuadamente cuarenta años después con un discurso liberal. O los «Christians to the Lyons» difunden propagandas religiosas, no exigidamente cristianas, en cuanto que son judíos los grandes productores cinematográficos americanos.

La Roma cinematográfica inicia sus temas en 1896, con una estampa poco edificante —*Nerón essayant ses poisons sur un esclave*—, seguida de algo sobre Cleopatra a cargo del pionero, y nada inquieto por el rigor histórico, G. Meliés. Luego, las persecuciones sitúan el principado y el imperio en el centro de la atención popular, que en realidad nunca decaerá, con un *Quo vadis?* de L. Nonguet. La segunda guerra púnica enmarca el mejor peplum, *Cabiria*, de G. Pastrone, hacia 1913. La decadencia de Roma se afronta ya hacia 1908 en *Les torches humaines de Justinien*, de G. Meliés, aunque se populariza después de 1917, en el *Atila* de F. Mari, sin barba ni bigote, porque el director-actor quería salir bien parecido. Por fin, y volvemos al hilo de la cuestión, los temas más antiguos entran en el cine sólo cuando el público domina la imagería necesaria, porque sólo la adquisición de las imágenes de la Roma clásica permiten entender historias sobre la monarquía, difícilmente enmarcable entre frontones toscanos o entre capiteles —bien— compuestos.

Hace años publicamos en *Faventia* una filmografía, ordenada a modo de fuentes para ilustrar una historia: la historia de la Roma que

sólo existe en la imaginación del público, cuya serie añadimos al final de este artículo para que la continua referencia a títulos cinematográficos no impida una mínima fluidez discursiva. Cualquier narrador, no exento de método, de paciencia y de humor, podría reconstruir esa extraña historia de un país legendario, que nunca existió, pero que inspira sus variantes en la de otro cuyo espacio geográfico, sus gentes y su cronología usurpa. La diferencia básica sobre el modelo bibliográfico y arqueológico estriba en que cada variante se ha debido a un gesto de autoría, a un modificar la historia que no gustó o la historia demasiado complicada u obscena para ser contada. La diferencia estriba en que ya sabemos que es mentira, en que *se non è vero è ben trovato*. Estriba en que, si sobre cómo fue aquella, creemos tener pruebas, sobre ésta las falsificamos, porque nos gusta así.

Y, a modo de reflejo asimétrico de quinta dimensión con volúmenes y tiempo planos, sabemos de ese país que tuvo una época republicana, cuyas primeras fuentes datan entre 1910 y 1914, que tratan sobre todo de la segunda guerra púnica y glosan especialmente historias de Escipión el Africano, estrella absoluta, más tarde, en *Scipione, l'Africano* de C. Gallone, en 1937, sombra de, y a la sombra de, la megalomanía de Mussolini. Una república, siempre en peligro frente a los cartagineses, que vuelve a llamar la atención de los «filmadores» en los primeros sesenta, a la ya referida moda que los historiadores del cine dieron en llamar neomitologismo, caracterizada por haber comenzado con algunos mitos griegos, haber resucitado en tono fantástico el interés por la historia de nuestra Roma —la que glosamos— y haber acabado por entremezclar sus situaciones poco antes de consumirse tan lentamente que aún humean sus cenizas en algún cine de barrio. Pocos de estos van quedando y quién sabe si murieron al perder sus géneros menores.

Aquella república llegaba a su apogeo bajo el gobierno de Julio César, un personaje lleno de contradicciones con un profuso anecdótico. Sus fuentes filmográficas se remontan a 1907 y son frecuentes a partir de entonces, en narraciones siempre compartidas con Cleopatra y con Augusto, un joven ambicioso e hipócrita, que devino en su madurez, no obstante, un gran estadista, según las fuentes televisivas (*Yo, Claudio*), pero sin gran presencia en las fuentes cinematográficas. Julio César queda inmortalizado en la imaginación popular como jinete —contrapicado— al frente de su ejército, de pie atónito ante la hermosa joven que una alfombra pare ante sus ojos —plano largo—, o retorciéndose entre cuchilladas —plano general y sangrientos insertos—, según que los comentarios del historiador Julio César, o Shakespeare, sean la inspiración. También se hizo inmortal su preocupa-

ción por una calva incipiente, y la culpa es de Bernard Shaw, en *César y Cleopatra* de Gabriel Pascal, 1945.

La información popular relaciona las imágenes de Julio César y de Cleopatra. Las recuerda ligadas, literalmente entrelazadas, aunque con una cierta tendencia a confundir a César con Marco Antonio, otro estadista amigo de César, que no se hubiera hecho —cinematográficamente— famoso, si no hubiera sucedido a aquél en el lecho de Cleopatra. La imagen de Cleopatra abrazada a un romano, resulta, pues, más fuerte, que la identidad del varón. Julio César fue un guerrero y un amante, Marco Antonio sólo un amante. El historiador disientirá sin duda. Pero el cine da esos datos.

En efecto, César tiene su propia filmografía, donde Cleopatra ocupa lugares anecdóticos. Sobre todo es así en *Julio César* de Mankiewicz, 1953. Marco Antonio es siempre un comparsa que aspira a sentarse —o folgar— donde su maestro; y su filmografía es la de César o la de Cleopatra. Incluso en *Marco Antonio y Cleopatra*, dirigida por Ch. Heston en 1972, donde la identificación de actor y director con el personaje busca una mayor relevancia, una madura y extraordinaria Cleopatra deja las cosas en su lugar.

La personalidad de esta mujer legendaria domina una filmografía, donde seduce y arrastra a la muerte a los dos triunviros, concepto, por cierto, que las películas citan apenas tangencialmente y no pasa a la memoria colectiva. Sin redundancia y falta de imagen, se pierde. La política mediterránea, después de las guerras púnicas se limita en el mundo del cine a los amores y desamores de Cleopatra. Cuando en la decadencia del neomitologismo, se mezclan las filmografías de los héroes históricos y los mitológicos, poco o nada llegan a conocerse las aventuras de Julio César contra los piratas, u otras ligeras incursiones en historietas republicanas secundarias. Cleopatra, sin embargo, se reflejará en el aspecto físico, en el vestir y las actitudes de cuantas mujeres protagonicen una película, una gesta, un embrollo político, una simple comedia.

La Roma imperial —el concepto de principado, como el de triunvirato, carece de «imagen»— existe, siempre en las fuentes cinematográficas, siempre «esa» Roma, en función del cristianismo. Nada menos fundado, nada más gratuito, nada más genuino que esta Roma precristiana, llena de amos crueles y lascivos, sofisticados y superficiales, de esclavos pacientes e infelices, que esperan llegar a ser amos justos y moderados, cultos y prudentes, esclavos pacientes y felices, tras la luz y los cánticos de la conversión. Poncio Pilato, San Pablo... se convierten en paradigma de la inconsciencia y el arrepentimiento por no haber sabido reconocer la verdad que cambiará Roma. Ya entre



1905 y 1913, las *Fabiolas* más o menos inspiradas en la novela de Wiseman, ofrecen un rico anecdotario que recordar, pleno de conversiones y duras pruebas a la fe. Roma es su marco. Las versiones de *Fabiola* anuncian la llegada de un Constantino cristiano, o como si lo fuera, y presentan unos protagonistas no políticos, clases adineradas, inmigrantes de provincias que serán romanos y cristianos a la vez, o lo serán sus hijos. Algo parecido sucede en las diferentes versiones de *Los últimos días de Pompeya*, cuyo marco «histórico» se sitúa un par de siglos antes.

Ambos ciclos, por populares, se inclinan a presentar el espectáculo de masas y el público espectador se entera en estas fuentes sobre todo de cómo vivían las clases acomodadas. Entran en la información popular imágenes de gente —los «romanos», que comían acostados las uvas, al parecer, de una forma muy rara, cuya fuente primaria alguien debiera investigar—, paseaban en litera, vestían largas túnicas, asistían a fiestas masivas donde danzaban bailarinas hispalenses. Ellos frecuentaban los baños públicos —en el cine jamás mixtos— y celebraban reuniones envueltos en toallas. Ellas pasaban horas dejándose cepillar el cabello por una esclava o mirándose en una placa de latón pulido. A unos y otras, los esclavos les vestían, les servían la comida y acompañaban sus ocios a la lira. El ciclo de *Quo vadis?* eleva su ambiente al entorno de Nerón, cuya capacidad de seducción atrae al espectador, que se interesa por él más que por S. Pedro. La personalidad de Nerón en el cine trasciende a su personaje y, como en el caso de Cleopatra, genera un arquetipo. Todos los perseguidores de cristianos serán un Nerón, cuyo aspecto, cuya ambigüedad moral adoptarán. Aún cambiando de nombre, de marco concreto, de anéctota. Es él y se le reconoce.

En todos los ciclos precristianos las fuentes cinematográficas muestran una dicotomía entre la vida de las clases altas y las clases humildes, sobre todo esclavos, con apenas referencias a niveles de modestia digna. La contraposición llega a su extremo en el ciclo de *Ben-Hur*, donde la alternativa es entre millonario, cónsul, centurión... o a galeras.

Las catástrofes —martirio de la obra del hombre— o las torturas —martirio del hombre— son un atractivo de las fuentes cinematográficas. El relato de Plinio sobre la erupción del Etna o las referencias de Prudencio al sufrimiento cristiano, sólo pueden compararse a una buena película de romanos en el alma exquisita de un lector aburguesado. Los destrozos del cartón piedra —poliéster cuando es televisión—, acompañados de un atronador bramar estereofónico, si la técnica lo permite, se convierten en el verdadero destino de la arquitectura

reconstituida y los decorados que caen son un castigo por la vida licenciosa que el público ha osado envidiar. Las rojas sangres —que no manchan— sobre carnes sensuales, entre alaridos trágicos, han impresionado, aterrado, también, y fascinado a cuatro generaciones de espectadores, a la vez que les informaban de las grandezas y miserias que aquella sociedad, aquella Roma, albergó durante varias décadas de cine y varios siglos de transcurrir. Toda una reflexión sobre si lo más fascinante de los restos arqueológicos es la destrucción que los dejó así, tanto la erosión humana, capaz de destruir el propio ser, más fuerte que el paso del tiempo, como las grandes catástrofes. La sombra de los «munera», en definitiva se alarga sobre las fuentes de la Roma cinematográfica. Cada película contiene juegos, «naumaquiaes», «uenaciones»,... Todas ellas son juegos, tal vez, con tendencia a especializarse, casi tan salvajes como la presumible realidad.

Aquella Roma, que el cine mostró, se llegó a permitir los temas escabrosos. Petronio —en el ciclo de *Quo Vadis?*— mantiene ciertas relaciones con sus esclavas, que pueden considerarse paradigmáticas de las libertades que unos y otras pudieran tomarse. La *Fabiola* precristiana de su propio ciclo presenta una ambigüedad en sus costumbres que pudiera hacer dudar de su virginidad. El colmo viene ya mostrado en la década de los setenta. El *Satiricón* de Fellini, 1969, —que tiene el honor de constar en uno de los más competentes diccionarios de cine erótico, por su capacidad sugerente, y no por explícita— deja claras las actitudes sexuales de sus héroes. En 1977, el director inglés Dereck Jarman se atreve a contar un cuento, *Sebastiane*, de legionarios bujarrones, que acaban asaeteando a un soldado porque no quiere con el decurión. Y encima se cuenta en latín, mediante una versión del profesor Jack Welch. Pero estamos en los límites del cine no popular y el arte y ensayo no tiene la misma fuerza que el cine comercial para establecer tópicos en la conciencia colectiva.

Pero ya en 1914 había fuentes cinematográficas que hablaban de Constantino, cuya última referencia data de 1962. En estas fuentes no se duda de la tendencia de Constantino hacia el cristianismo, ni de que, directa o indirectamente, lo legalizara y oficializara. No hay matices en estas fuentes. Y, claro, el saber popular no lo duda. El proceso de cristianización de Roma empieza en Nerón y acaba en Constantino. Es una historia de procristos y anticristos, coherente y redonda.

Cuentan también las mismas fuentes que una serie de invasiones exteriores acabaron con este pueblo de larga historia, acabaron con Roma. Fueron los bárbaros. El antagonista, con ribetes de anticristo, de esta serie es Atila, con tres versiones principales en 1916, 1954 y 1955, pero las fuentes abundan en este período y, naturalmente, en la

decadencia neomitologista. Sólo una versión disiente de su función de azote divino, obsesionado por Roma. Es la de Miklos Jankso, que lo presenta como un revolucionario que se ve obligado a asesinar a su hermano para lograr la unificación nacional. Tal versión resultó extravagante y no tuvo aceptación entre el público, aparte de que el artensayismo impedía de nuevo la comprensión. Un Atila que sólo se retira del asedio a la urbe porque sale, gestatorio, el papa, es la imagen que queda.

Valga esta referencia para recordar que tampoco Aníbal había logrado acercarse lo suficiente a las murallas, según consta en la versión de R. Siodmack, 1959 (una versión musical, basada en la novela *Road to Rome*, nos contaba que se llevó una vestal al irse). Y no es un tema vacío observar que no hay constancia de que Roma jamás fuera destruida, ni alcanzada en forma definitiva por invasor alguno, porque la evidencia histórica que sostienen las fuentes bibliográficas, eso de que Roma cayera en manos de una horda de segunda categoría, una historia de héroes, eso es demasiado inverosímil como para que se pueda contar en una buena película y el público se lo crea.

No obstante, fuentes cinematográficas que reflexionen sobre lo efímero de la grandeza, sobre que las auténticas crisis son internas, no han faltado. En 1959, y al margen del neomitologismo imperante, S. Kubrick presenta una versión de *Espartaco* que denuncia la debilidad de las estructuras de esa república, apenas unos años antes de la edad de oro que se nos mostró durante seis décadas. Y los mismos datos, con variantes narrativas nos habían sido suministrados en dos versiones anteriores.

A vista de pájaro, el mosaico es bastante completo y creemos que sugerente. Puede que sólo en estas líneas ya pueda leerse también la honda significación que ese conjunto puede llegar a tener en el inconsciente colectivo y cómo, en efecto, los pilares de esta significación se manifiestan en la erótica, la mística, la política, la violencia, que convertirían la historia arquetípica de la humanidad. Valga sólo este apunte para no olvidar un tema que merece mayor atención en tiempo y espacio al que, modestamente, ya le hemos dedicado.

El fin de las fuentes cinematográficas —luego comienza a haberlas televisivas— nos viene dado con una película de título premonitorio. Con *La caída del Imperio Romano* —paráfrasis de algunos títulos del ciclo troyano—, Roma sólo vacila, pero desaparecen las fuentes regulares.

Hay pues otra historia de Roma, cuyo devenir hemos sólo insinuado en forma lineal. Todo un anecdotario, un riquísimo anecdotario queda a la espera de quien quiera acercarse a las mil y una situacio-

nes, personajes y entornos que el cine ha descrito entre 1896 y la década de los setenta, más el nuevo ciclo que desde los setenta, y no ha cesado, ofrecen las series de televisión. La especificidad diferencial del lenguaje televisivo anuncia la aproximación del objetivo a los temas romanos.

El tamaño y tipo de definición televisivos, en efecto, son idóneos para el detalle más que para el plano general, para la confidencia más que para el gran espectáculo. *Yo, Claudio* de H. Wise, según la novela de R. Graves es un buen ejemplo. Los entresijos de la intriga palaciega, el trasfondo humano de las razones de Estado, las pequeñas miserias frente a los gestos grandilocuentes, eso es lo que corresponde a la TV y eso es lo que habrá de esperarse de las fuentes que transmita. Las versiones de los ciclos cristianos, *Quo Vadis?*, de nuevo, *Los últimos días de Pompeya*, acompañadas de *Anno Domini*, siguen la línea del modelo romano cristiano. Los espectadores son testigos de una humanización de los arquetipos. Las personas engrandecen delante de los objetos, el tamaño del entorno arquitectónico pierde enfoque y, al contrario, vemos con más detalle el pequeño utilaje, el vestir y los gestos. Es el anuncio de una nueva fase de aportación de datos, que de manera espontánea y según las modas televisivas, deberán irse añadiendo a esta íntima fascinación que la cultura occidental siente por sus orígenes, hasta el punto de buscarlos y recrearlos en cada uno de sus medios de comunicación. Por eso el más desinhibido de los lenguajes, el cine, ha transmitido una Roma atractiva, casquivana y vulgar, con encanto callejero a disposición de viandantes y curiosos.

## FILMOGRAFIA TEMATICA

- RIVALTA, Giorgio, *La leggenda di Enea* (1962).  
CORBUCCI, Sergio, *Romolo e Remo* (1961).  
BONNARD, Mario, *Il ratto delle sabine* (1945).  
POTTIER, Richard, *Il ratto delle sabine* (1961).  
BALDI, F. y YOUNG, T., *Orazi e Curiazi* (1961).  
FERRONI, G., *Coriolano, eroe senza patria* (1963).

## República

- MAGGI, L. y OMEGNA, R., *Lo schiavo di Cartagine* (1910).  
FEUILLADE, L., *La pretresse de Carthage* (1911).  
FEUILLADE, L., *Le tyran de Syracuse* (1911).  
CASERINI, M., *La distruzione di Carthago* (1912).

PASTRONE, G., *Cabiria* (1913).  
 MAGGI, L., *Delenda Carthago* (1914).  
 GALLONE, C., *Scipiano l'Africano* (1937).  
 BRIGNONE, G., *Le schiave di Cartagine* (1956).  
 GRIECO, S., *Salambo* (1960).  
 FRANCISCI, P., *L'assedio di Siracusa* (1960).  
 CARDONE, A., *Il tiranno di Siracusa* (1962).  
 MAGNI, L., *Scipione detto anche l'Africano* (1971).  
 CASERINI, M., *Catilina* (1910).  
 PASQUALI, E. M., *Espartaco, il gladiatore della Tracia* (1912).  
 FREDA, R., *Spartaco, il gladiatore della Tracia* (1952).  
 KUBRICK, S., *Spartacus* (1960).  
 CORBUCCI, S., *Il figlio di Spartacus* (1962).  
 MELIES, G., *La mort de Jules Cesar* (1907).  
 RANOUS, W. V., *Julius Caesar* (1908).  
 PASTRONE, G., *Giulio Cesare o Brutus* (1909).  
 BOUWMEESTER, T., *Julius Caesar* (1910).  
 GUAZZONI, E., *Brutus* (1910).  
 LIQUORO, G., *Brutus II* (1910).  
 GUAZZONI, E., *Caio Giulio Cesare* (1914).  
 MANCKIEWICZ, J.L., *Julius Caesar* (1953).  
 GRIECO, S., *Giulio Cesare contro i pirati* (1962).  
 ANTONIO, A. (Tanio Boccia), *Giulio Cesare, Il conquistatore delle Gallie* (1963).  
 BURGE, Stuart., *Julius Caesar* (1970).  
 MELIES, G., *Cleopatra* (1889).  
 STUART BLACKTON, J., *Anthony and Cleopatra* (1908).  
 GASKILL, Charles L., *Cleopatra* (1912).  
 GUAZZONI, E., *Marco Antonio e Cleopatra* (1916).  
 GORDON EDWARDS, J., *Cleopatra* (1917).  
 DE MILLE, Cecil B., *Cleopatra* (1934).  
 MARIAUD, M., *Cleopatre* (1913).  
 PASCAL, G., *Caesar and Cleopatra* (1945).  
 HESTON, Ch., *Anthony and Cleopatra* (1972).  
 PIEROTTI, P., *Una regina per Cesare* (1963).  
 MANCKIEWICZ J., *Cleopatra* (1963).

### Principado e Imperio

CALLIGARI, G.P., *Ponzio Pilato* (1962).  
 LIQUORO, J., *San Pablo* (1909).  
 NONGUET., *Les martyres chretiens* (1905).

FEUILLADE, L., *Aux lions les chretiens* (1912).  
 MAGGI, L., *San Marco* (1913).  
 PEREGO, E., *I misteri delle catacombe* (1913).  
 GUAZZONI, E., *Fabiola* (1917).  
 BLASSETTI, A., *Fabiola* (1949).  
 KOSTER, H., *The Robe* (1953).  
 FLEISCHER, R., *Barrabas* (1961).  
 DAVES, D., *Demetrius and the gladiators* (1954).  
 BRASS, T., *Calígula* (1978).  
 CAPELLANI, A., *Messaline* (1910).  
 CASERINI, M., *Messalina* (1910).  
 PATRONE, *La moglie di Claudio* (1917).  
 GUAZZONI, E., *Messalina* (1923).  
 GALLONE, C., *Messalina* (1951).  
 COTTAFAVI, V., *Messalina, Venere Imperatrice* (1959).  
 NONGUET, L., *Quo Vadis?* (1901).  
 PORTER, E. S., *Nero and the burning of Rome* (1908).  
 MAGGI, L. y AMBROSIO, A., *Nerone* (1909).  
 CALMETTES, A., *Quo Vadis?* (1910).  
 GUAZZONI, E., *Aggripina* (1910).  
 GUAZZONI, E., *Quo Vadis?* (1912).  
 JACOBY G. y D'ANNUNZIO, G., *Quo Vadis?* (1924).  
 BLASSETTI, A., *Neron* (1930).  
 LE ROY, M., *Quo Vadis?* (1951).  
 ZEGLIO, P., *Neroe e Messalina* (1949).  
 STRAUB, J.M., *Othon* (1964).  
 VITROTTI, G., *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908).  
 MAGGI, L., *Martire Pompeiano* (1908).  
 LIQUORO, G., *Martire Pompeiana* (1909).  
 VIDALI, E., *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913).  
 L'HERBIER y MOFFA, P., *Gli ultimi giorni di Pompei* (1950).  
 BONNARD, M., *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959).  
 PARDINI, G., *Anno 79, la distruzione di Ercolano* (1962).  
 JARMAN, D., *Sebastiane* (1977).  
 NINO, O., *In hoc signo vinces* (1914).  
 BRAGAGLIA, C.L., *La spada e la croce* (1959).  
 DE FELICE, L., *Constantino il Grande* (1962).  
 MARI, F., *Attilo il flagello de Dio* (1916).  
 FRANCISCI, P., *Attila* (1955).  
 SIRK, D., *Sign of pagan* (1954).  
 CAMPOGALLIANI, C., *Il terrore dei barbari* (1959).  
 MALATESTA, G., *La furia dei barbari* (1960).

GENTILOMO, G., *Bremno, il nemico di Roma* (1963).  
MELIES, G. *Les torches humaines de Justinien* (1908).  
FEUILLADE, L., *L'agonie de Byzancio* (1913).  
FREDA, R., *Teodora, l'emperatrice de Bizancio* (1953).  
SIODMAK, R., *Kampf um Rom* (1969).

## Apéndice 1

# MEDIOS AUDIOVISUALES Y ENSEÑANZA DE LA HISTORIA: UN ENFOQUE RENOVADOR

Juan José Celorio

## MEDIOS AUDIOVISUALES Y ENSEÑANZA DE LA HISTORIA: UN ENFOQUE RENOVADOR

«La anticipación es una actitud que implica asumir la responsabilidad de nuestra capacidad de influir — y, en algunos casos, determinar— el futuro... La televisión y la radio están ya cumpliendo, quiéranlo o no, una función educativa. Los productores de ambos medios son, de hecho, «educadores». Supuesto el alcance de su influjo, es fundamental que utilicen el potencial que poseen para promover visiones de futuro constructivas y no destructivas.»

J.W.BOTKIN, M. ELMANDJRA, M. MALITZA,  
1979, *Aprender, horizonte sin límites*.

### Introducción

En la actualidad y fruto quizá de una mezcla de aspectos diversos (mitología tecnológica, mala conciencia de la situación de los centros, ofertas de saldos, proyectos de reforma, etc.), la Administración Educativa ha dotado a la mayoría de los Centros de E.G.B. y Enseñanzas Medias de, al menos, un monitor de televisión y un vídeo. Sin embargo, su grado de utilización como recurso para la enseñanza de las diversas áreas es todavía muy deficiente.

La didáctica de la Historia no es una excepción. Si la utilización del Cine Histórico y Social, en soporte fílmico, era un episodio débil y marginal en el panorama de la renovación de su enseñanza, la posibilidad del soporte videográfico no ha introducido ningún cambio radical. Las dificultades técnicas que acarrea la puesta en marcha de un ciclo de cine histórico (proyector, sala de visionado, películas en el momento, costo económico, etc.), explicaban que, salvo experiencias aisladas e impulsadas por núcleos especializados y exteriores al sistema educativo (Drac Magic en Catalunya y recientemente Irudi Biziak en Euskadi), fuera difícil la generalización del cine como recurso en

los centros. Sin embargo, la disponibilidad del vídeo hace más difícil una explicación de ese escaso uso basada exclusivamente en los problemas técnicos, si pensamos que entre las ventajas más evidentes que ofrece el vídeo frente al cine está su menor complejidad y mayor facilidad de acceso y manejo (cuadro 1).

Es cierto que la literatura didáctica ha dedicado poca atención a este aspecto (una mirada p.ej. a una revista como *Cuadernos de Pedagogía* resulta ilustrativa). Sólo recientemente ha comenzado a publicarse en esta dirección. Por otro lado, la formación y organización de fondos videográficos a disposición de los centros es todavía incipiente (CAR-COP en el ámbito de la CAV, CEP en territorio MEC).

Una explicación del fenómeno más sugerente y más fértil para la articulación de estrategias de cambio puede resultar acercarnos a la relación establecida entre el enseñante y el medio. En este sentido Babin y Kouloumdjian (1981), refiriéndose a la percepción y vivencia de estas tecnologías por los profesores, recogen su distanciamiento y desconfianza del medio: «El audiovisual que yo práctico no forma parte de mí, no es la extensión de mi cuerpo, de mi sensibilidad, de mi manera específica de comunicar. No forma parte de mi cultura. En segundo lugar, se debe a que no me siento tan cómodo con la nueva tecnología como con el bolígrafo cuando utilizo el audiovisual, parezco un español comiendo espaguetis con palillos chinos. Hago reír»

#### Diferencias imagen Cine y Televisión

CINE	VIDEO
<i>Filmación</i>	<i>Grabación</i>
Imagen óptica gran definición y calidad	Imagen electrónica menor definición
Mayor cantidad y calidad de luz para rodar	Captación de imágenes en condiciones mínimas de luz
Material de grabación costoso y no reutilizable	Material de bajo coste y reutilizable
El visionado de grabación debe ser posterior	Posibilidad visionar imagen mientras graba
Sonido grabación independiente	Sonido simultáneo y sincronizado
Código diferente de composición (plano entero como típico)	Código composición distinto (plano busto como característico)

CINE	VIDEO
<i>Montaje</i>	<i>Montaje</i>
Material y tecnología no fácilmente accesible desde el centro de sonido (dependiendo del tipo)	Material más accesible: dos o tres magnetoscopios y dos o un monitor. Dificultad de realizar fundidos. Fácil superposición
No transformación por ordenador	Posibilidad tratamientos diversos con ordenador
<i>Proyección</i>	<i>Visionado</i>
Lentitud desde filmación a visionado	Rapidez de visión tras filmación
Complejidad de equipos de proyección	Facilidad para uso equipos de filmación
Difícil manipulación de la proyección	Gran capacidad de manipulación en el visionado
Condiciones especiales en local, ausencia de luz	Visión sin limitación de ambiente
Gran definición, pantalla grande	Limitación pantalla, menor definición si se aumenta
Acto de percepción aislado	Acto de percepción puede ser colectivo, puede hacerse otra cosa
Inmovilidad en la sala	Grandes posibilidades de movilidad
Lejanía pantalla	Cercanía pantalla
<i>Almacenamiento</i>	<i>Almacenamiento</i>
Dificultad en centro para hacer una Cinemateca	Mayor facilidad del centro para hacer una Videoteca. Acceso a Video-Club

Cuadro 1. Compuesto a partir de Aparici, R. - García, A. (1987), pp. 128-129

#### Vídeo, un Recurso del Medio Socio-Cultural.

Cuando Dalmases y Morrós expresaban en un famoso artículo la ineficacia de la metodología tradicional de enseñanza de la Historia a

través de la ingenua pregunta de un estudiante —«Oiga, señor profesor, ¿para qué sirve la historia?»—, expresaban también el comienzo de una larga crisis de su enseñanza. Desde entonces se ha recorrido un largo camino (historia total, relación con las ciencias sociales, utilización del medio cercano al alumno, conexión con la realidad actual y con el futuro, acento en las estructuras y modos de producción, historia como arma, construcción cognitiva — tiempo y conceptos histórico-sociales como construcción en el proceso de desarrollo, relativismo histórico, mapas cognitivos—, empatía e historia oral, utilización del cambio y conflicto social, etc.). Sin embargo el drama del distanciamiento del profesor, «extraño» a la cultura del vídeo, frente a sus estudiantes «adictos» habituales de cualquier club de vídeo e inmersos durante largas horas en la cultura televisiva, sigue reflejando cuánto queda por avanzar.

Desde un punto de vista académico se suele hablar de tres elementos centrales para considerar un vídeo correcto didácticamente. Un vídeo que pretenda algún tipo de objetivo didáctico ha de abordar al menos tres niveles, el nivel de la lógica y relevancia temática (histórica en nuestro caso), el nivel de la lógica y relevancia psicológica del aprendizaje (de la historia), y por último, el de la lógica de percepción del medio correspondiente (vídeo en este caso), esto es, según la teoría de la comunicación. Así lo expresa Jacquinet (1981): «La elección de un medio de instrucción no puede depender únicamente de la eficacia que tiene este medio para transmitir la información o permitir la adquisición de conocimientos. Debe depender igualmente de los procesos psicológicos desencadenados y de las aptitudes mentales que se desarrollan a lo largo de la liberación de informaciones o de la adquisición de conocimientos por medio de esta forma particular de instrucción.»

Sin embargo, esta concepción pone el acento en un tipo particular de producto, esto es, el vídeo concebido y producido para la enseñanza. Un vídeo diseñado para que, por sí mismo, produzca una determinada transmisión. Un vídeo donde se supone que el estudiante es exclusivamente receptor. Sin embargo, el que esto deba ser así o no es producto de una decisión metodológica en su uso didáctico.

Desde nuestro punto de vista es necesario ampliar la concepción de lo que puede ser un vídeo didáctico útil para la enseñanza de la Historia. En primer lugar, por cuanto difícilmente sería encuadrable en esta categorización la producción existente de films históricos y que son trasladados al soporte-vídeo. Por otro lado, cualquier producto audiovisual, no importa cuál haya sido la intencionalidad de su producción, es «histórico» y debiéramos ser capaces de convertirlo en

útil para la enseñanza de la Historia. Por último, y quizá lo más importante, porque el aprendizaje y construcción «real» por el estudiante de una visión e interpretación de la sociedad y de la historia se está realizando *de hecho* a través del medio y el contenido audiovisual ofrecido en el mercado.

Dicho en otros términos, los últimos avances en la didáctica de la Historia ponen el acento en la utilización del medio en que se encuentra inmerso el estudiante, atendiendo a los procesos de construcción cognitiva, donde la empatía y estructuración de valores se convierten en nudos claves de organización, al menos al mismo nivel que los procesos lógico-analíticos. En función de estos presupuestos no cabe el menor género de duda que debemos dedicar una atención prioritaria al uso del vídeo como recurso, no sólo del vídeo como soporte de films históricos o del llamado didáctico, sino en cualquiera de sus variantes.

Desde esta perspectiva, el problema central se plantea en la «aculturación» del docente y en el desarrollo de metodologías de explotación del recurso. Es desde este ángulo desde donde debemos plantear su conexión con la relevancia histórica, la articulación con su construcción como aprendizaje y las posibilidades del medio.

## Un Recurso para qué Historia

Uno de los elementos centrales de esa «aculturación» significa afrontar qué concepción tenemos, o al menos proponemos, en la enseñanza regular de la Historia. Concepción tanto de la propia Historia cuanto de cómo se aprende. Merece la pena señalar algunos de sus rasgos, que pueden perder intensidad según nos aproximamos a la enseñanza universitaria, aunque también allí son rastreables (los libros de texto y los manuales siguen siendo paradigmáticos).

— *Empirismo en los contenidos*. Una de las características más sobresalientes del tipo dominante de enseñanza de la Historia es el carácter empírico del conocimiento ofrecido. Se ofrecen datos, suponiendo que la pura acumulación de fechas, hechos, sucesos, personajes, etc., ofrece inmediatamente al alumno una comprensión conceptual construida. Nada más lejos de la realidad, por cuanto la estrategia inmediata de enfrentarse con los datos por parte del alumno consiste en su memorización o su desprecio. Pero resulta más grave por el efecto inferido que tiene sobre los pocos elementos de mediación y estructuración conceptual ofrecidos, que son automáticamente entendidos como datos que están también en la realidad.

No es posible enfrentarse así con un elemento clave de cualquier proceso de aprendizaje histórico-social, esto es, que este conocimiento es un conocimiento construido, que no está en la realidad. En la realidad hay elementos multiformes e inconexos. Nosotros construimos su forma de aprehensión y experimentamos su grado de veracidad. Malamente el alumno enfrentado autónomamente a una realidad que le llega inconexa y factual, puede proceder conscientemente a esa construcción, y ser consciente, además, de que la propia cultura que le mediatiza para comprenderla, es también una construcción de la que debe distanciarse críticamente. Y lo que resulta particularmente importante es que, en tal caso, el análisis de su realidad no ha supuesto un elemento de reflexión crítica y de retroalimentación del proceso constructivo del conocimiento histórico. Curiosamente, se ha entendido que desarrollar la enseñanza de las especialidades científicas consiste en tomar sus resultados y despojarlos al máximo de teoría. Esta ausencia de teoría se convierte, por el contrario, en un impedimento para su comprensión.

— *Ciencia acabada.* Otro rasgo del proceso de enseñanza de la Historia, es su presentación como una ciencia cerrada («las cosas fueron así y no podían ser de otra manera, determinadas causas produjeron determinados resultados»). No aparecen opiniones contradictorias, no aparecen los resultados como fruto de un complejo de principios de investigación, no se explican los problemas que han llevado a la construcción de esa determinada interpretación científica. No hay nada que investigar, no hay nada de qué dudar, todo está perfectamente «aprehendido», sólo cabe memorizarlo. El individuo, estudiante, no se siente convocado a nada, no es activo, es un puro receptor.

Es posible que esta metodología práctica se dé en otras áreas con resultados igualmente funestos. Sin embargo, en el caso de las Ciencias Experimentales, es probable que el alumno pueda ser invitado a realizar el experimento, a probar las afirmaciones que se le expongan. La evidente dificultad de experimentación en el caso de la Historia, elimina incluso ese recurso.

— *Compartimentación.* En general la organización temática de la Enseñanza de la Historia se puede describir como una compartimentación entre unos temas y otros y, en cada tema, compartimentación por niveles o enfoques disciplinares.

Se trocea cronológicamente en función de la presunta importancia histórica, suponiendo automáticamente que el alumno rellena los intervalos. Se ofrece el área geohistórica más dinámica, suponiendo que el alumno tiene presente el resto de realidades sociales de otras áreas geográficas que, de repente, aparecerán más tarde en otra época. Se ofrece un nivel dado de análisis social, demográfico, político o cultu-

ral, esperando que el alumno espontáneamente reconstruirá sus relaciones con el resto de niveles. Nada de tendencias, nada de cambios, de procesos, de contradicciones, las cosas emergen de forma inevitable, son así. De nuevo, el alumno memorizará y llegará a la conclusión de que el conocimiento social es ininteligible, no sujeto a leyes, sino al puro azar. No tiene herramientas para elaborar una visión de conjunto o una visión tendencial.

— *Inevitabilidad, «naturalidad» del hecho social.* Otro rasgo de especial trascendencia en esa «opacidad» del hecho histórico-social en su aprendizaje escolar, lo constituye la aparente inevitabilidad del hecho, lo que traducimos en su formación comprensiva como «naturalidad» de la construcción social.

No se presenta el hecho social como un proceso de conflictos, de enfrentamientos, de posibilidades negadas o desarrolladas. El hecho aparece como algo forzoso, era lo que tenía que ocurrir, parecía estar determinado previamente. Incluso, para asentar más la idea, se presentan las causas como algo evidente que quizá los contemporáneos no advirtieran. El alumno entonces, cuando observe su realidad actual, tenderá a que le expliciten las causas que, supuestamente, debieran estar escritas con claridad en el libro de la Historia.

— *Caracter valorativo de la construcción social.* Seguramente, el alumno hace tiempo que está habituado a que se escuchen opiniones diferenciadas sobre un mismo tema, a que se valore, incluso, se «vea» de forma radicalmente opuesta, poniendo el acento en unos elementos que se consideran importantes y restando relieve a otros. Seguramente, incluso cierta composición de lugar le dice ya que ese fenómeno tiene relación con los diversos sistemas de valoración posibles. Más todavía, es relativamente probable que clasifique tendencias y posiciones personales, sociales y políticas atendiendo a este hecho.

Parecería pues lógico que, en el terreno del conocimiento social, se pusiera de manifiesto la diferente construcción de la percepción o expresión de una realidad social, en función de distintos criterios globales de valoración. Seguramente, un trabajo más o menos sistemático sobre este aspecto de la construcción social, utilizado además en la práctica, como elemento de influencia socio-cultural y político contribuiría a desarrollar un pensamiento crítico histórico-social y permitiría su ejercicio por el alumno en la observación de la realidad social cotidiana. Esto aumentaría, además, el desarrollo de sus estrategias de auto-aprendizaje.

Pues bien, no parece que la práctica docente regular de la enseñanza de Historia tenga demasiado en cuenta esta realidad. En un buen número de ocasiones aparecen tendencias diferenciadas como un



puro dato que no tiene nada que ver, dado que no se establece la relación, con los diversos intereses, causas o conflictos que seguramente aparecen en otras partes del tema.

A modo de resumen, tres serían los rasgos principales de estos planteamientos dominantes en la enseñanza de la Historia que comentamos:

A) La fuerte *concepción positivista* que late tras semejante práctica. En muchos casos la enseñanza es puramente descriptiva («en los hechos está la teoría»), en otros el avance se centra en la historia como explicación, hurtando el proceso de construcción de esa explicación. La «comprensión» de los actores sociales, de sus universos simbólicos, la «historia como arma», como «teoría crítica» transformadora, como construcción agente del presente y del futuro, sigue siendo *rara avis*.

B) La dificultad de salvar con las tendencias docentes apuntadas la *contradicción entre el bajo nivel de práctica social de los estudiantes* (no participación en la vida productiva, débil práctica político-social, primer acercamiento a la producción cultural, etc.) y *lo que pretendemos enseñar: un complejo nivel cognitivo histórico/social y la creación de un pensamiento crítico-histórico autónomo*. En un mundo como el que vivimos, en el que los procesos de manipulación individual y colectiva se convierten en moneda corriente, el distanciamiento crítico requiere un proceso de aprendizaje social autónomo. La creación de un pensamiento histórico social, capaz de facilitar un proceso de distanciamiento selectivo sobre una masa de información ofrecida como aparentemente objetiva, («tal como es la realidad del acontecimiento»), implica *ayudar a su construcción cognitiva* por los estudiantes.

C) En tercer lugar su *sesgo antiteórico y no investigador de la construcción de los llamados estilos cognitivos*. Despersonalizada la Historia, determinista en su desarrollo, cerrada en su explicación, desligada de nuestra realidad, útil como puramente «culturalista» o para los del «oficio» (historiadores o profesores de historia), no parece llamada a convertirse en una reto a la reflexión y a la investigación por parte de los estudiantes.

### ¿Un Recurso Alternativo?

Desde luego sería ingenuo pretender que un recurso tiene por sí mismo potencialidad alternativa para introducir cambios en la situación anteriormente señalada. Sin embargo se trataría de saber si tiene

capacidad, versatilidad, para permitir innovar a los profesores interesados en desarrollar procesos de enseñanza y aprendizaje de la historia diferentes. Se trata, por tanto, de explorar si, como apuntábamos anteriormente, permite una explotación metodológica alternativa. Y esto, tanto si nos lo encontramos como un mero soporte de films histórico-sociales, como si se trata de vídeos caracterizados como didácticos o si lo utilizamos como registro de no importa qué secuencias audiovisuales.

En la actualidad el uso de materiales para la enseñanza de la Historia y las Ciencias Sociales se sigue limitando de manera casi exclusiva al libro de texto. Este, diseñado teóricamente como una ayuda más en el desarrollo de la docencia —base mínima de unificación de la información al conjunto de alumnos—, se ha convertido en la práctica en el recurso funcional casi exclusivo. Es la fuente real de la programación, decide los contenidos y objetivos, la amplitud temática, su estructura, grado de importancia, secuencialización, ejercicios, recursos de ejemplificación, etc. Todo comienza, gira y acaba en el libro de texto.

La aparición del vídeo ha supuesto en buen número de casos un instrumento para reemplazar al profesor a la hora de dar determinada información. Nos encontraríamos ante un nuevo Libro de Texto Audiovisual. Sin embargo, el que esto sea así no impide investigar sus posibilidades. Explotar éstas, significa comprobar si su utilización como recurso posibilita:

1. Transformar las tendencias señaladas anteriormente; superar la concepción empirista/positivista; tender puentes entre la visión socio-histórica de los estudiantes y la propia historia; orientar al estudiante hacia una investigación en la que la teoría histórica sirva para entender y experimentar el hoy de nuestra sociedad y, a la inversa, los problemas de hoy inviten a profundizar en la historia.

2. Disponer de una herramienta eficaz para los profesores de Historia en los diversos niveles. Ser, por tanto, un elemento de innovación educativa cuya plasticidad permita su uso por metodologías didácticas diferenciadas. Válido, por tanto, en estrategias que planteen su utilización como sustituto de la labor de exposición del profesor en determinados aspectos (función puramente reproductora), hasta funciones más creativas y constructivistas, donde el recurso imponga una aproximación más creativa y alternativa a la enseñanza de la Historia.

3. Ser un recurso capaz de generar suficiente interés y empatía en el estudiante, como para impulsarle a superar la rutina del medio institucional, donde una clase sigue a otra y donde, en general, estas clases se perciben como inútiles y desconectadas de su realidad.

4. Permitir un trabajo colectivo, de grupo o conjunto del aula, e individual. Ser capaz, por tanto, de interactuar con otros recursos didácticos en diversas direcciones e intereses. Facilitar la ruptura del eje «profesor-hacia-estudiantes» o «profesor-manaja-y-muestra-recursos-a-estudiantes-que-reciben-asimilan-memorizan».

### Complejo Vídeo, Emisor y Receptor

Román Gubern, al estudiar el «complejo vídeo» en su *Génesis y producción del Mensaje*, señala su posible estructuración como *registro-soporte* en función de su relación con las siguientes fuentes :

- a) una producción generada por un registro de vídeo-cámara y micrófono «acerca de una realidad física y audiovisual»;
- b) una producción ya generada y que, transformada, registra los mensajes fotoquímicos (cine) en vídeo;
- c) un mensaje audiovisual procedente de un televisor;
- d) una producción procedente de otro magnetoscopio;
- d) las señales emitidas por un ordenador.

Hasta aquí el «complejo vídeo» actuaría como *receptor*. En el cuadro adjunto, diversas fuentes de producción, individual o interactivamente, pueden generar un producto (vídeo-casette). El vídeo habría realizado una codificación y registro con diversos grados de participación en la producción. Está ya en condiciones de funcionar como *emisor* de mensaje. El registro será emitido, bien por ondas o por cable (canal), y en un código determinado que deberá ser decodificado para su proyección/ representación a través del televisor individual, red de monitores o pantallas grandes.

Pero la recepción (individual y colectiva), independientemente de los procesos de lectura y reinterpretación del mensaje que comentaremos más adelante, puede limitarse a una mera recepción o desarrollar una acción-respuesta como emisor (Emirec), actuando sobre las fuentes que pueden llevar de nuevo al vídeo a ser receptor.

Por ejemplo, tras la proyección una cámara de vídeo está registrando lo que ocurre. Se desarrolla un debate sobre lo proyectado. Con este registro se realiza una transformación posterior en la que al debate se le intercalan escenas a las que se hace referencia, más un tratamiento con ordenador de determinados aspectos destacables y con nuevas imágenes recogidas de televisión y/o de otros filmes. Con todo ello se realiza un nuevo registro que es, a su vez, emitido, reci-

do, captado, registrado, manipulado, etc. Nos encontramos ante el sistema de espejo de espejos.

Este proceso de transformar el receptor en nuevo emisor puede ser casi simultáneo a la recepción o diferido. Puede ser individual, de pequeño grupo o del conjunto del aula. Entre ambos media el proceso didáctico, al menos en la fase de confrontación profesor-mensaje-estudiante. Este proceso se articula en torno a lo que se denomina «sistema ecológico de percepción», donde el profesor puede situarse al margen de la recepción, actuar posteriormente, o bien interactuar al mismo tiempo que la recepción. Su actuación puede estar orientada, o no, a producir una posterior fase didáctica, donde nuevamente el «complejo vídeo» es interactuado convirtiéndose en receptor, como en el ejemplo anterior (cuadro 2).

Es en esa versatilidad del medio para su conversión de receptor en emisor/productor y en la rapidez para desarrollar procesos de acción tras la pura recepción de mensajes, en donde radica su potencialidad para la enseñanza de la Historia y las Ciencias Sociales. Desde nuestro punto de vista, la tecnología del vídeo posibilita dos cuestiones clave:

- a) el acceso a documentos audiovisuales muy diversos (filmes de género histórico o no, documentales de actualidad, informativos, etc.), y la capacidad de su manipulación directa, no productiva;
- b) la necesidad de enfrentarse con una problema de construcción del mensaje para una manipulación productiva.

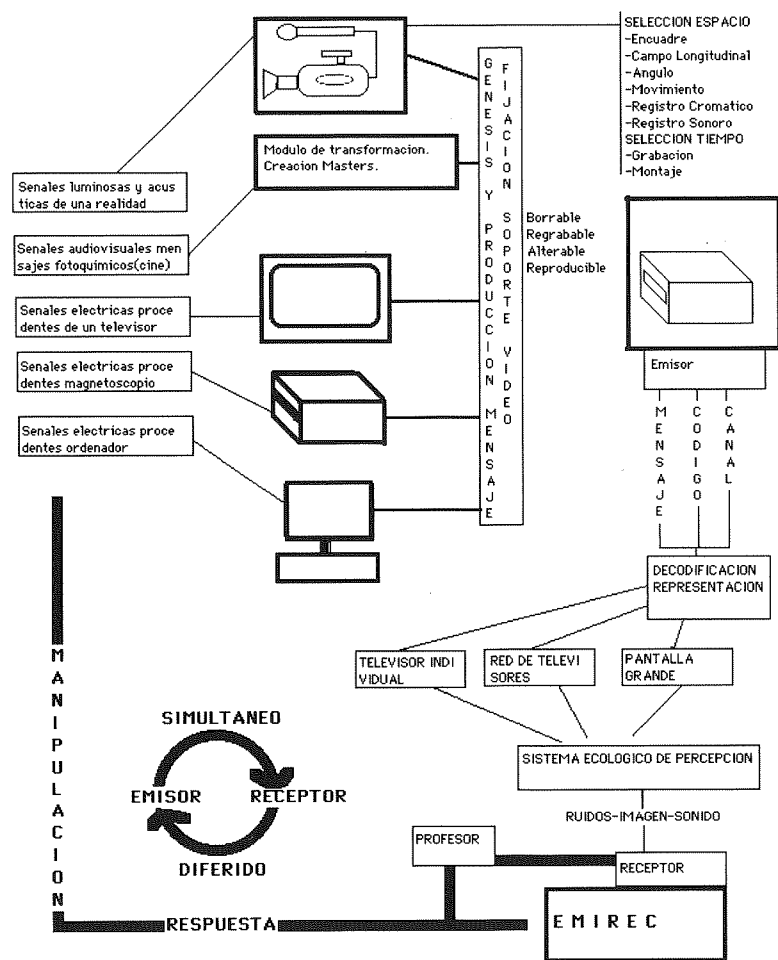
Ya hemos señalado, tal como se ha reiterado en referencia al Cine y su relación con la Historia y su Enseñanza, que la importancia del llamado género histórico tiene más interés como reflejo de su contexto de producción, que por los acontecimientos históricos de referencia. Igualmente se insiste en la importancia de los films no históricos, de los documentales, etc., como materia histórica que, en buen número de casos, ofrecen mayor interés tanto para la investigación histórica como para la enseñanza.

Ese contexto de producción se manifiesta en la tecnología, el lenguaje fílmico, el tratamiento temático, los personajes, los problemas, la ideología, etc. Proporciona datos acerca del creador y sus medios, inmersos en la potencialidad y límites de su propia sociedad, pero también de la sociedad vista y esperada como receptora.

En definitiva, se insiste en el análisis de la construcción del producto histórico audiovisual como investigación o como muestra para la docencia. Se subraya el carácter constructivista, selectivo, ordenador, comunicativo, empático, etc., del producto. A partir de ahí se ex-

traen los puentes para una enseñanza constructiva de la historia. Pero, precisamente, se obvia que, en la docencia práctica, esa perspectiva constructivista de la Historia sigue siendo *rara avis* como objetivo y que, incluso allí donde existe, tropieza con la necesidad de una tecnología que permita el análisis del producto.

La tecnología del vídeo tiene esa potencialidad. No nos encontramos con estudiantes especialistas en lectura de lo audiovisual por más que sean empedernidos consumidores. Enseñar a analizar el constructo audiovisual obliga a enseñar historia.



Obliga a comparar, a «releer» el documento con sucesivas ampliaciones del contexto y sus elementos. Esa relectura, esa accesibilidad a elementos de comparación y contraste, esa contemporaneidad del doble lenguaje comprensivo/analítico y empático/emocional, se hace posible. Es factible salir del atolladero del llamado film didáctico, que intenta transmitir información a partir de la inmediatez de la imagen y, al mismo tiempo, información analítica acerca de la imagen. En última instancia, es un intento de convertir el audiovisual en profesor «que transmite información».

También es posible ampliar el campo del audiovisual útil para la enseñanza de la Historia. Todo puede ser útil en la medida que se sepa insertar en una finalidad, un tratamiento y un trabajo posterior. Un documental que refleje un determinado aspecto de la realidad contemporánea puede ser un buen punto de partida para el análisis transformador de su posible relevancia en otros contextos temporales y/o espaciales. De la televisión didáctica, cuyos límites han sido puestos en evidencia, cabe pasar a la didáctica desde la multiformidad de la televisión.

Respecto a la segunda cuestión apuntada (b), plantea el problema inverso de utilización didáctica, cuando el receptor (estudiantes) intenta enfrentarse a una labor de productor/emisor. Los problemas que plantea la traducción a un lenguaje audiovisual de un mensaje determinado que se quiere generar, son similares a los de una construcción histórica (elección y articulación de espacialidad y temporalidad, puntos de vista seleccionados, relación de la información y la expresión, lenguaje, el supuesto conocimiento previo del espectador, ritmo, etc.).

En definitiva, plantea la relación entre la realidad y su referencia como algo construido y manipulado, entre el método y la relación de los datos con los esquemas previos de estructuración y ordenación (modelo histórico-social previo, valores, relevancia histórica, causalidad). El salto entre la realidad, lo filmado y su interpretación. El salto entre los hechos y su reconstrucción analítica. El salto entre la sociedad en movimiento y la historia. El salto entre la comprensión, la empatía, la irreductibilidad expresiva de la imagen, y el discurso científico, analítico, racional, cognitivo.

Como refiere Thompson (1978): «Los hechos históricos sobreviven, como textos, de maneras fortuitas o preseleccionadas; llegan a nosotros ya ubicadas en un campo ideológico, el de una sociedad dada del pasado y con la carga valorativa de ésta; por lo tanto no son en modo alguno «neutrales». Las nociones históricas de causación o de estructura son construcciones teóricas altamente elaboradas; como

tales son propiedades de la teoría y no de su objeto, la historia "real". Si cambiáramos «las nociones históricas» por la «expresiones audiovisuales», reflejaríamos perfectamente la situación.

La expresión audiovisual es algo altamente elaborado. Las imágenes de la realidad no son «neutrales» y tienen su lógica. Poner en evidencia «su propia lógica» necesita una distorsión, porque la realidad es infinita en la concatenación de sus lógicas y el discurso acerca de ella necesita ser seleccionado. Si hay, si se necesita una gramática, un lenguaje del discurso expresivo audiovisual, también hay que adentrarse en la «gramática», en el «lenguaje» de la Historia. Si los «silencios», los «vacíos» expresivos son lenguaje, también los silencios históricos aportan información acerca de la Historia.

Sin embargo, esto, que parece obvio, no lo es tanto a la hora de enfrentarse a la enseñanza de la Historia, como tampoco lo parece a la hora de la «lectura» o «creación» audiovisual. De la misma manera que se produce una aparente lectura «ingenua» de la fotografía como «reflejo real» de la realidad captada, o del audiovisual informativo como «puro registro» de unos hechos, el inmediatismo de asimilar la Historia como «los hechos histórico-sociales tal como fueron» sigue siendo el «currículum oculto» de la enseñanza de la Historia.

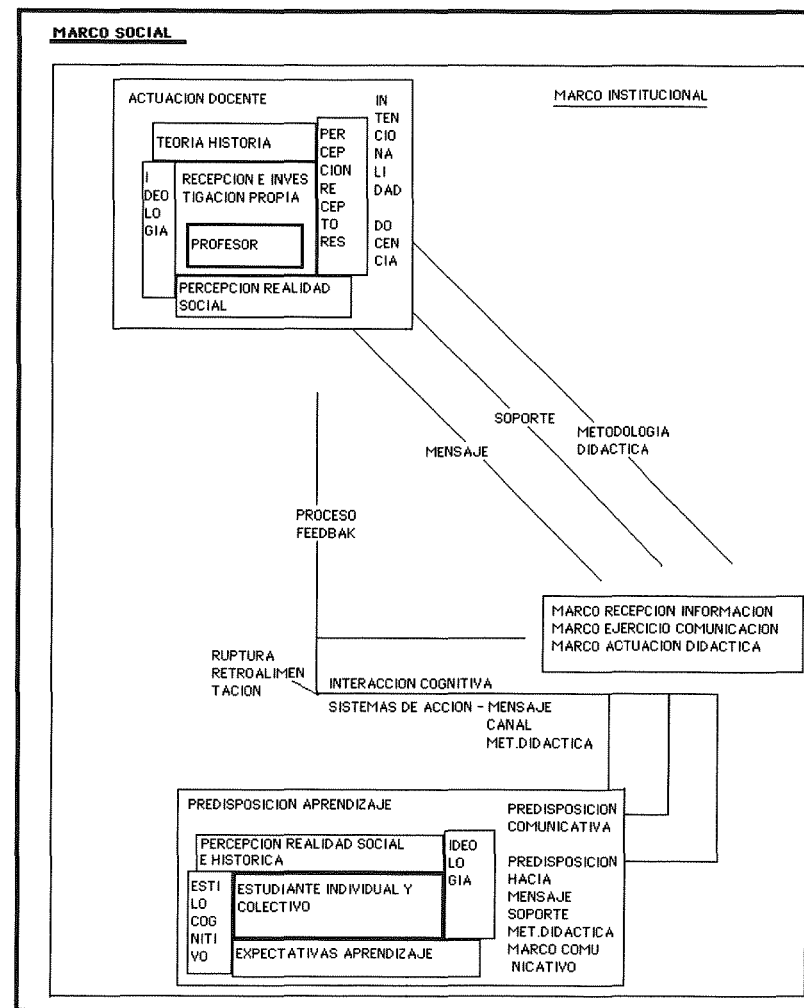
### Sistema Ecológico de Percepción y Actuación Didáctica

Hasta aquí hemos comentado cómo el vídeo permite una manipulación altamente sugerente de lo audiovisual para la enseñanza de la Historia y las Ciencias Sociales. Se plantea ahora cómo orientar la actuación didáctica en esa dirección.

Hacíamos referencia anteriormente al denominado Sistema Ecológico de Percepción como centro de la actuación didáctica. Aunque, de hecho, la actuación didáctica comienza antes, bien en la producción o elección del primer mensaje que quiere emitirse, bien en la decisión de los elementos previos al visionado que necesitan ser trabajados, y continúa hasta el momento de la evaluación, el momento de contacto profesor-estudiantes-mensaje constituye una fase especial (cuadro 3). Es, puede ser, debe ser, el momento de contacto de tres construcciones, el del mensaje del vídeo, el del profesor y el de los estudiantes (e, incluso, de cada estudiante).

Ninguno de los actores inmersos en la acción didáctica escapa a la construcción previa de un discurso histórico-social. El profesor en su actuación docente, en su intencionalidad didáctica, sea ésta explícita o no, refleja un conjunto de presupuestos (concepción y

comprensión histórica, teoría de la historia, ideología, percepción de su papel como docente, percepción de la realidad social, percepción de aquéllos a quienes pretende comunicar, etc.). Todo esto lo traduce en su mensaje, en el soporte de comunicación y en la metodología didáctica. Mensaje y soporte que puede ser el propio vídeo, si es de producción propia, o en la elección si es un producto ya elaborado.



Igualmente, el estudiante parte de un conjunto de presupuestos que proyectará en su acción de respuesta a los mensajes, tanto del profesor como del visionado, en una doble acción práctica, exterior y visible una, constructiva-desestructuradora, no visible, la otra. Estos presupuestos abarcan desde la propia construcción previa de su visión de la historia y de la sociedad, su sistema de valores, su ideología, hasta sus expectativas de aprendizaje, de empatía y predisposición comunicativa hacia el docente, hacia el espacio de docencia, hacia el propio medio audiovisual, hacia los lenguajes en que éste se expresa, etc. Por supuesto, sin olvidar que, como ya hemos reiterado, el propio vídeo es también una dimensión construida.

Una orientación didáctica que pretenda poner al descubierto los diversos sistemas y constructos previos a la comunicación, puede poner en marcha un proceso de retroalimentación positivo, donde el conjunto de los tres elementos entre en interacción. Esta interacción puede generar aprendizaje cognitivo y desarrollo de investigación, independientemente de que se proyecte o no, como ya señalábamos, en una nueva emisión hacia el complejo vídeo.

En este proceso es donde a su vez tiene sentido y ubicación un desarrollo pleno del conjunto de funciones del vídeo, tal como analiza y clasifica Ferrés (1988):

— Función Transmisora de una información (objeto de la realidad a que se hace referencia)

— Función Motivadora de procesos (receptor como productor, emoción, empatía)

— Función Expresiva (productor expresa a través del medio sus emociones)

— Función Evaluadora (valoración de lo captado por la cámara, el yo)

— Función Investigadora (sujetos como estudio)

— Función Lúdica (como juego, deleite, etc.)

— Función Metalingüística (interés en el código, hacer discurso sobre el propio código).

Es también en este contexto donde toma sentido una metodología de explotación de materiales y recursos interactiva, flexible y creativa, que contemple:

— la existencia de un conjunto de materiales complementarios para ser utilizados antes y/o después del visionado del film, que desarrollen y exploten el conjunto temático abordado por la programación escolar;

— un dossier metodológico abierto en el que se oferte una fórmula para el tratamiento didáctico del tema y sus materiales, así como un abanico de posibilidades alternativas de trabajo;

— un dossier orientado al propio alumno/a, en el que se formulen cuestiones y orientaciones para trabajar el material;

— una bibliografía sucinta que permita desarrollar las ampliaciones que se consideren necesarias, así como una orientación de recursos a ser utilizados como prolongación de los propios materiales, donde se inserten sucesivos procesos sobre el propio «complejo vídeo»;

— una posibilidad de evaluación del alumno precisa y pluriforme, consecuente con la metodología y el proceso de trabajo desarrollados, en la que se incardinan las propias funciones evaluadoras del vídeo.

Trabajar en esta dirección es un proceso abierto y sujeto a la investigación. Es una apuesta sobre la capacidad del sistema educativo para tomar contacto con el medio del estudiante y sus preocupaciones, pero, sobre todo, para tomar contacto con las realidades y problemas que la complejidad de nuestro mundo nos plantea a cada momento. Es una apuesta por transformar la Historia en un instrumento útil para la comprensión de la realidad y agente activo del futuro.

Pero trabajar en esta dirección —y cerramos el circuito— es apostar por un proceso de transformación de los profesores que somos hoy y, al parecer durante bastantes años, los agentes posibles de esta reorientación. Supone ser capaces de abrir nuestra docencia coherente, estructurada y sistematizada en bloques lógicos y coherentes, al torrente desestructurado de la contemporaneidad y sus problemas y preguntas. No hay Historia sin sujeto histórico. La contemporaneidad de nuestra cultura parece mandar la Historia al baúl de los recuerdos. Mostrar su sentido es atreverse a afrontarlo. Meter la cabeza tras las cuatro patas de nuestra seguridad académica no impedirá que el mundo se mueva y con él nuestros y nuestras estudiantes actuales y futuros. Ese es nuestro reto.

Familiarizarnos, empaparnos, utilizar la cultura del vídeo y de la televisión, no resuelven el reto. Pero al menos nos implican más directamente en el proceso. Y, en el peor de los casos hará que nuestros estudiantes sean más capaces de interesarse por la Historia, más allá de concebirla como mera materia académica y de examen.

## Bibliografía

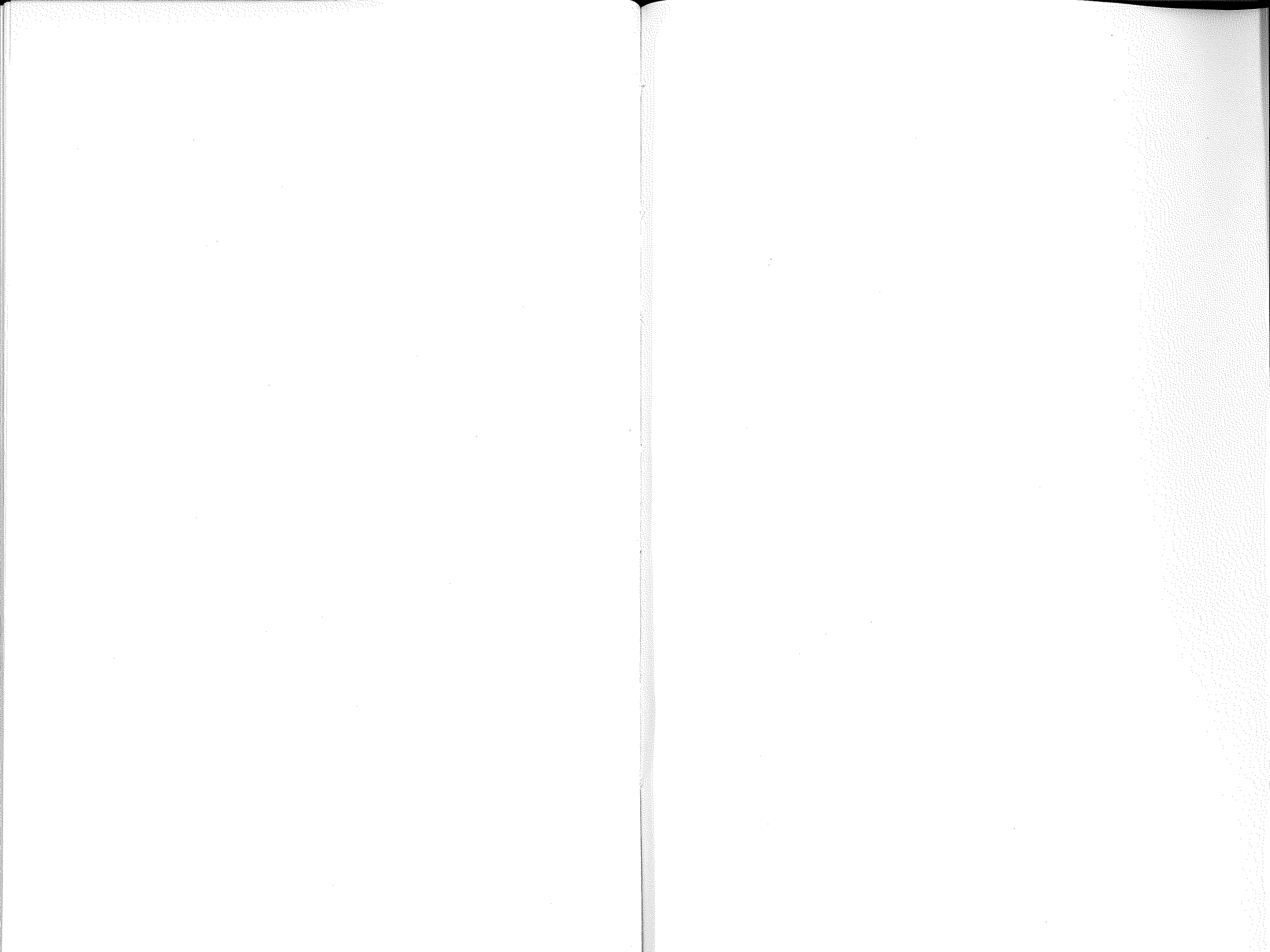
- APARICI, R.- GARCIA MATILLA, A., 1987, *Imagen, Vídeo y Educación*, Madrid, FCE.
- BABIN, P. - KOULOUMDJIAN, M.F. 1981, *Les Nouveaux modes de Comprendre. La Generation de l'Audiovisuale et de l'Ordinateur*, Paris.
- CEBRIAN HERREROS, M., 1986, *Bibliografía de la Información Audiovisual*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- CEBRIAN HERREROS, M., 1988, *Teoría y Técnica de la Información Audiovisual*, Madrid, Alhambra.
- COPPEN, H., 1982, *Utilización Didáctica de los Medios Audiovisuales*, Madrid, Anaya.
- FERRES I PRATS, J., 1988, *Vídeo y Educación*, Barcelona, Laia
- FERRES, J., 1988, *Cómo Integrar el Vídeo en la Escuela*, Barcelona, CEAC.
- FERRO, M., 1980, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili.
- JACQUINOT, G., 1981, «On demande toujours des inventeurs», *Communications* 33.
- LAZOTTI FONTANA, L., 1983, *Comunicación Visual y Escuela. Aspectos Pedagógicos del Lenguaje Visual*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MONTERDE, J. E., 1986, *Cine, Historia y Enseñanza*, Barcelona, Laia.
- OSSANNA, E. O., 1984, *El Material Didáctico en la Enseñanza de la Historia*, Buenos Aires, El Ateneo.
- ROMAGUERA, J. - RIAMBAU, E. (eds.), 1983, *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara.
- SOLER, LL., 1988, *La Televisión. Una Metodología para su Aprendizaje*, Barcelona, Gustavo Gili.
- THOMPSON, E.P., 1978, *Miseria de la teoría*, Barcelona, Grijalbo.
- TREFFEL, J. et al., 1986, *Presente y Futuro del Audiovisual en Educación*, Buenos Aires, Kapelusz.

## Apéndice 2: Bibliografía<sup>2</sup>

- «Beaucoup de peplums», 1964, *Fiction* 127.
- BEYLIE, C., 1983, «Festival: Peplum, cet inconnu», *Avant scene* 315-316, 98.
- BLUSELMK, J., 1988, «Mankiewicz's Cleopatra», *Films in Review* 39/2, 45-48.
- BUTLER, I., 1969, *Religion in the cinéma*, The international film guide series, New York.
- CAMBRINOS, P., 1985, «C'est ainsi qu'Alexandre entra dans les villes», *Rev. Belge du Cinéma* 11, 43-44.
- CANO, P.L., 1973, *Influencias del mundo clásico en el mundo de la cinematografía*, tesis inédita, Barcelona.
- \_\_\_\_\_, 1981, Una versión cinematográfica de La Eneida, *Faventia* 3 n.2, 171-83.
- \_\_\_\_\_, 1984, La historia de Roma vista por el cine. Filmografía, *Faventia* 6 n.1, 163-66.
- \_\_\_\_\_, 1984, Roma y el cine, *Film Guía* 5, 7-10.
- CANO, P.L. - J. LLORENTE, 1985, *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, Jornadas de cinema històric i mon romà, Tarragona, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona.
- CARY, J., 1974, *Spectacular! The Story of epic films*, London, Trewin Copplestone Publ.Inc.
- CASTELLANI, L., 1961, «I film colossali», *Rivista del Cinematografo* 3.
- CINCOTTI, G., 1975, «Pastrone e Griffith: L'ipotesi e la storia», *Bianco e Nero* 36, n.5-8 (mayo-agosto) 75-86.
- CLUNY, C.M. - BRION, P., «Le peplum», *Dossier du Cinéma, Cineastes II*, 245-256.
- DILWORTH, T., 1987, «The Road Warrior and the Fall of Troy», *Literature Film Quarterly* 15, 146-150.
- FILMS, 1970, *Catalogue de films d'intèret archéologique, ethnographique ou historique*, UNESCO, Paris.
- GAREL, A., 1976, «Le peplum», *Image et son* 305, 31-66.
- GHIGI, G., 1977, «Come si spiegano le fortune dei pepla, su cui sembra do si torni spuntare», *Cineforum* 170 (diciembre), 733-746.
- GROMO, M., (y otros), 1960, *Ommagio a Giovanni Pastrone*, Instituto del Cinema, Torino.
- HUESO, A.L., 1976, *Historia de los géneros cinematográficos*, I, Heraldo, Valladolid.

- IRWIN, A., 1987, «Pasolini's Medea: the power of disruption», *Cine-action* 8 (Spring), 14-19.
- LANE, J.F., 1977, «The decline (and Fall?) of the Roman Film Empire», *Films and Filming* 23, n°6 (marzo), 16-19.
- MCGOWAN, J., 1986, «Oedipus at the movies», *Southern Humanities Review* 20, 1-11.
- MICCICHE, L., 1985, «Le materialisme esthetique de Theodore Angelopoulos», *Rev. Belge du Cinema* 11, 8-27.
- MONTESANTI, F., 1975, «Pastrone e Griffith: mito di un rapporto», *Bianco e Nero* 36, n° 5-8 (mayo-agosto), 66-69.
- MOULET, L., 1962, «La victoire d'Ercole», *Cahiers du cinema* 131 (mayo), 80-84
- PAOLELLA, R., 1963, «Il film storico italiano e la civiltà mediterranea», *Bianco e Nero* 24, n° 1-2 (enero-febrero), 66-69.
- «Piccolo vademecum del peplocole amateur», 1964, *Fiction* 124.
- SIARRI, N., 1985, «Jules César au cinema», en R.CHEVALLIER (ed.), *Presence de César. Hommage a M.RAMBAUD, Caesorodunum XXbis*, 483-507.
- SIARRI, N., 1990, *Le peplum ou l'histoire romaine au cinema*, Coll. Nouveaux Confluents, Les Belles Lettres, Paris (próxima aparición).
- SIGLIER J., 1963, «L'age du peplum», *Cahiers du cinema*, agosto, 45 ss.
- SOLOMON, J., 1979, *The Ancient World in the cinema*, Londres.
- SORLIN, P., 1980, *Le film in history. Restaging the past*, Oxford.
- STOECKE, U., 1985, «The Medea myth in contemporary cinema», *Film Criticism* 11/1 (Fall), 47-51.
- VILLEGAS M., 1955, «Cine histórico y bíblico», *El Cine* 4364.

<sup>2</sup> Bibliografía, no exhaustiva, sobre el cine y el mundo antiguo elaborada por A. DUPLA a partir de CANO-LLORENTE (1985) y los trabajos más recientes.





UNIVERSIDAD DEL  
PAIS VASCO

EUSKAL HERRIKO  
UNIBERTSITATEA

