

CURSO DE CULTURA CLÁSICA

2009

Elena Redondo Moyano (ed.)

ARGITALPEN ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

www.argitalpenak.ehu.es
ISBN: 978-84-9860-523-5

emun ta zabal zazu

Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

CURSO DE CULTURA CLÁSICA 2009

Elena Redondo Moyano (ed.)

emón ta zahar zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

© Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua
Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco

ISBN: 978-84-9860-523-5

L.G./D.L.: BI-686-2011

Bilbao, enero, 2011

www.argitalpenak.ehu.es

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ASESINATO DE JULIO CÉSAR EN LA TRADICIÓN OCCIDENTAL (1)

ANTONIO DUPLÁ ANSUÁTEGUI

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

*CASIO: Lavémonos en su sangre. ¡Cuántas veces los siglos
verán representar nuestra escena sublime*

en lenguas y países por nacer!

*BRUTO: ¡Cuántas veces será un espectáculo
la muerte de César, que ahora yace al pie*

de la estatua de Pompeyo, más mísero que el polvo!

*CASIO: Y cuantas veces suceda,
todos dirán de nuestro grupo:*

«Ellos dieron a su patria libertad».

W. Shakespeare, *Julio César*, III,1, 111-119

La figura de Julio César ha sido central en la recepción de la historia de la antigua Roma a lo largo de la modernidad occidental (2). De toda su biografía, su asesinato ha sido en particular uno de los momentos que más recreaciones y reflexiones ha provocado.

En este trabajo pretendo hacer un recorrido más o menos rápido por la recepción moderna de ese episodio y comentar su significación política a partir de algunos ejem-

(1) El texto recoge básicamente el de la conferencia dictada en el Curso de Cultura Clásica de las I Jornadas de Extensión Universitaria de la Facultad de Letras (UPV/EHU) en julio de 2009. Agradezco a la organizadora del curso, Elena Redondo, la invitación a participar en el mismo. De una bibliografía ingente sobre cualquier aspecto relacionado con la figura de César y su recepción moderna se recogen tan sólo algunos títulos destacados.

(2) Una serie de recientes obras colectivas sobre la figura de César y su recepción en la cultura occidental ofrecen análisis actualizados sobre toda una serie de temas relacionados con el dictador asesinado: R. Chevallier (ed.), *Presence de César*, Paris 1985; G. Urso (ed.), *L'ultimo Cesare. Scritti, riforme, progetti, poteri, congiure*, Roma 2000; M. Wyke, (ed.), *Julius Caesar in Western Culture*, Malden –MA– 2006; M. Wyke, *Caesar: A Life in Western Culture*, London 2007; G. Gentile (a cura di), *GIVLIO CESARE. L'uomo, le imprese, il mito*, Milano 2008; A. Moreno Hernández (coord.), *Julio César: textos, contextos y recepción. De la Roma clásica al mundo actual*, Madrid 2009; M. Griffin (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, Oxford 2009. Una síntesis útil del tema se encuentra en Moormann E.M., Uitterhoeve, W., *De Adriano a Zenobia. Temas de la historia clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid 1998.

plos concretos. En realidad, se trata de reflexionar sobre una variante concreta del asesinato político, el tiranicidio, apuntando algunos hitos significativos de la recepción del caso cesariano como puedan ser el drama de William Shakespeare o la película de Joseph Mankiewicz (3). El tema sigue siendo de actualidad y, por ejemplo, se ha recordado en relación con la reciente guerra de Irak. En el año 2003 tuvo lugar en Roma un congreso internacional centrado en la recepción moderna de Julio César, coordinado por la profesora Maria Wyke. Christopher Pelling, Regius Professor of Greek en Oxford y un destacado especialista en Plutarco, aludía allí al asesinato de César, poniéndolo en relación con la situación política del momento y las justificaciones de los estadounidenses y sus aliados para intervenir militarmente en Irak y eliminar al tirano Sadam Hussein (4).

1. JULIO CÉSAR, EL DICTADOR DEMOCRÁTICO: UNA FIGURA EQUÍVOCA

La figura de Julio César nos remite inmediatamente al final de la República romana, esto es, al colapso y transformación de un sistema político con cinco siglos de antigüedad a partir de la segunda mitad del siglo I a.e. Ciertamente, la conversión de la antigua ciudad-Estado dominadora del Lacio en una república imperial desde finales del siglo III ya había representado un «turning point» en la historia republicana. A partir de fines del siglo II a.e. los conflictos internos reflejan las transformaciones del Estado y la sociedad romanas, la inadecuación del aparato constitucional republicano para afrontar esos graves problemas y, un factor fundamental de la crisis, la división interna de la clase dirigente romana en torno a las posibles soluciones. El enfrentamiento entre *optimates* y *populares* o, a otro nivel, la comparación entre los análisis y las propuestas avanzadas por un Cicerón o un Salustio reflejan esa profunda división.

La evolución política y militar, pero también socioeconómica, romana va a favorecer la aparición de una nueva figura, inevitable hasta cierto punto, pero fatal para el sistema republicano. Me refiero al individuo sobresaliente, general victorioso, líder político, magistrado en ocasiones con poderes extraordinarios (aunque legales), generalmente con ingentes recursos económicos, y que gozaba de una enorme popularidad. Las figuras de Mario, Sila, Pompeyo, a un nivel algo menor Craso y desde luego, César, personifican dicho fenómeno.

Es precisamente la contradicción, insalvable, entre los principios básicos del sistema republicano, cimentado en la solidaridad interna y el espíritu de grupo de la clase dirigente, y la irrupción de estos individuos todopoderosos, lo que explica el final de la República y el tema que nos ocupa, el asesinato de César.

Desde el punto de vista del sistema político, podemos tomar como guía para dicha «constitución» republicana la caracterización que propone el historiador británico Michael Crawford, en una de las mejores síntesis que conozco de la historia republicana:

(3) Dejamos a un lado el tratamiento del tema en la pintura histórica, con obras de Gêrome, Camuccini y otros, y que han influido en la escenografía de las primeras producciones cinematográficas.

(4) Ch. Pelling, «Judging Julius Caesar», in Wyke, M. (ed.), *Julius Caesar in Western Culture*, 3.

«nada alteró el hecho central del gobierno republicano, o sea el mando colectivo de una aristocracia en teoría, y hasta diversos grados en la práctica, dependiente de la voluntad de una asamblea popular. En cierto sentido esta aristocracia se autoperpetuaba, pero sin duda fue perdiendo muchas familias de su seno, a través de los siglos, y admitió otras nuevas, en tanto que perduró un núcleo central compuesto por familias importantes» (5).

La figura, el liderazgo y la posición política de César alteran radicalmente ese hecho central que subraya Crawford, y la respuesta de la aristocracia senatorial más celosa de su poder no puede ser otra que eliminarlo. Cuando César es capaz de cometer irregularidades tales como nombrar un cónsul para un sólo día, reunidos los comicios centuriados no obstante haber tomado los auspicios para celebrar los comicios tributos (6), se entiende lo inaceptable de la nueva situación para la clase dirigente tradicional.

En realidad, se podría decir que los *optimates* son los más lúcidos al analizar la realidad, al ser conscientes de que el régimen de César acaba con su monopolio del poder. Sin embargo, no lo son al no haber advertido que *la res publica* no es ya la tradicional, que han surgido nuevas relaciones sociales y que su liderazgo, el de la *nobilitas*, en realidad había sido sustituido por nuevas relaciones políticas y sociales. Por otra parte, el presunto tirano, es decir César, gozaba de una enorme popularidad entre la plebe de Roma y entre los veteranos, dos elementos a partir de entonces claves para la estabilidad del poder y, consecuentemente, preocupación máxima de los nuevos gobernantes.

Además, los *nobiles*, con Bruto y Casio a la cabeza, habían confiado demasiado en sus propias fuerzas, en su *auctoritas* tradicional, en el *mos maiorum*, pero todo ello en un mundo que había cambiado de forma radical. Reivindicaban la *libertas*, como nos muestran los denarios acuñados por Bruto, con el gorro servil y los puñales del tiranicidio, pero ya no convencían con ello, pues era su *libertas*, la *libertas* aristocrática (7). Por el contrario, la plebe prefería a su líder.

Por su parte, César calcula mal lo inaceptable de su nueva posición en el organigrama político para la *nobilitas* tradicional y el peligro real de una reacción para eliminarle, algo que Octaviano-Augusto, más pragmático e inteligente que César en esta cuestión, cuidará muy bien. De hecho la conformación de un consenso político y social lo más amplio posible será una preocupación constante de Augusto. Es cierto que también lo tiene más fácil, pues los campos de batalla y las proscripciones habían diezmando las filas de esa clase dirigente romana tradicional, la *nobilitas* de rancio abolengo. Así, a partir fundamentalmente de los años treinta tiene lugar un proceso sociopolítico de enorme importancia. Me refiero a la formación de una nueva clase dirigente, ya no exclusivamente romana, sino romano-italica y luego también provincial. Ese proceso está magistralmente reconstruido en *La Revolución romana* de Sir Ronald Syme, obra mag-

(5) M. Crawford, *La República romana*, Madrid 1984, 31.

(6) Cicerón, *Carta a los familiares*, 7,30,1.

(7) Son denarios acuñados por Bruto en 43-42 a.e. (M. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974, 508/3). El autócrata Augusto también utilizará el mismo lenguaje político en *Las acciones del divino Augusto*, cuando diga que devolvió la libertad a la República, oprimida por el dominio de una bandería (*rem publicam a dominatione factionis oppressam in libertatem vindicavi* –RGdA, 1–).

nífica pese a sus limitaciones prosopográficas y una delicia para leer, con su estilo auténticamente taciteo.

En una reciente biografía de Julio César, éste aparece caracterizado desde el propio título como el «dictador democrático» (8). Esta aparente paradoja subraya de manera muy acertada, en mi opinión, las nuevas características de un liderazgo político indiscutible. Se trata de una realidad política, de indudable fortuna posterior, que en la modernidad, especialmente a partir del siglo XIX, se conceptualiza con el término cesarismo, que define un régimen autoritario, de indudable popularidad y con un fuerte componente militar.

De hecho, ya en la propia Antigüedad se planteaba el interrogante sobre la valoración de César y sus logros y excesos. En buena lógica, estas dudas e interrogantes se aplican igualmente a la acción de los tiranicidas. Un autor como Plinio el Viejo nos recuerda (*Historia Natural*, 91-92) que un daño tan grande como el causado al género humano por César, al haber matado un millón ciento noventa y dos mil enemigos en diferentes combates, no era precisamente un motivo de orgullo.

Así pues, ¿César héroe, víctima o villano? La acción liderada por Bruto y Casio, ¿acierto o error? Plutarco, en su comparación entre Dión de Sicilia y Bruto comenta que la tiranía de César sólo lo era de nombre y apariencia, pues no había realizado ningún acto cruel o tiránico. El Estado romano necesitaba la monarquía y la divinidad había asignado ese papel a César. Por esa razón se produjo una reacción tan furiosa de la plebe ante su asesinato. En la comparación citada, Plutarco parece criticar a Bruto por su ingratitude hacia César.

Por su parte, Suetonio, en su biografía del dictador y tras enumerar sus buenas cualidades, afirma: *Sin embargo, predominan sobre éstos (supra, clementia) otros actos y dichos suyos, que hacen pensar que abusó del poder y que fue asesinado con razón. En efecto, no sólo aceptó honores excesivos, como varios consulados seguidos, la dictadura y la prefectura de las costumbres a perpetuidad (Divino César, 76,1)*. No obstante, como nos recuerda Miriam Griffin, poco más adelante el biógrafo latino afirma que sus asesinos pagaron justamente por su crimen (o.c., 89). De Salustio contamos con la presentación positiva que nos ofrece en su *Conjuración de Catilina*, en esa comparación con Catón el Joven en la que ambos destacan muy por encima de sus contemporáneos. Incluso Cicerón, pese a elogiar su eliminación en nombre de la *res publica*, no puede evitar reconocer sus virtudes y méritos (*Filípicas*, 2,116).

Como vemos, en su propia época se planteaba ya el dilema sobre la valoración de su vida, con sus aciertos y errores, y también de su muerte. Un dilema que se mantendrá en la posteridad hasta nuestros días.

2. UNA BIOGRAFÍA MAGNÉTICA DE LA ANTIGÜEDAD A LA MODERNIDAD

Julio César ha sido y es «a significant term in western culture», asociado a un punto de inflexión en la historia occidental, «a turning point», en palabras de Maria Wyke,

(8) L. Canfora, *César. El dictador democrático*, Barcelona 2000.

especialista en la figura del dictador y su recepción posterior. Los conceptos asociados con él son todos de una relevancia histórica notable: conquista, imperialismo, revolución, dictadura, monarquía o asesinato político.

Como hemos visto brevemente, la polémica en torno a su vida y su obra surgen en su propia época, y así lo muestran las valoraciones recogidas en la biografía de Augusto de Nicolás de Damasco o en las biografías del propio César escritas en época imperial por Suetonio o Plutarco. Como nos recuerda Luciano Canfora, su figura fue rediseñada por Octaviano inmediatamente tras su muerte, reivindicándolo enérgicamente primero, difuminándolo después. En realidad, si seguimos al sabio italiano, el primer ejercicio de manipulación histórica de su figura la lleva a cabo el mismo César, en sus propios *Commentarii* (9).

A partir de ese momento, los distintos episodios de su vida protagonizarán sin solución de continuidad la cultura, la política y la historiografía del Occidente moderno, en función de los intereses e inquietudes particulares de dramaturgos, historiadores o gobernantes de una u otra época.

Si para Petrarca, en su *Trionfi*, César era una víctima de su amor por Cleopatra, Dante, en *La divina comedia*, lo considerará el fundador del imperio romano mundial, modelo para una nueva monarquía universal, y relegará a Bruto y Casio al infierno, junto a otros traidores y desagradecidos como Judas Iscariote. Sin embargo, los humanistas florentinos, y se podría decir el Renacimiento en general, aprobarán el tiranicidio en nombre de la república y la libertad frente al poder absoluto. Otros autores, como Michael de Montaigne, en sus *Essais* de 1578, mostraban su admiración por César escritor, pero rechazaban al César político.

En el siglo XIX, Napoleón Bonaparte, quien escribirá un epítome de los *Comentarios sobre la guerra de las Galias*, rechazaba la supuesta aspiración cesariana a la monarquía y, en buena lógica, criticaba fuertemente su asesinato. Al mismo tiempo, se mostraba particularmente interesado en la particular relación del dictador con el «pueblo». Pero, como dice Christopher Pelling, en ocasiones no se sabe si Napoleón habla de César o de sí mismo. Napoleón III, por su parte, autor de una *Histoire de Jules Caesar* en dos volúmenes (1865-66), defiende la dictadura de César como necesaria para preservar las virtudes de la antigua república.

En el terreno político-militar, cabe señalar las simpatías filocesarianas de gobernantes con ambiciones expansionistas y poder más o menos absoluto, desde la época medieval al siglo XX. Es una nómina que incluye a toda una serie de monarcas y líderes, de Carlos V y Federico el Grande de Prusia a Mussolini.

En el siglo XX no disminuye el interés y, por ejemplo en el terreno de la ficción literaria, encontramos a nuestro personaje tanto como pretexto para efectuar una crítica de la burguesía y el capitalismo (B. Brecht, *Los negocios del señor César*), como de protagonista en distintas novelas históricas a cargo de Th. Wilder, R. Warner y otros autores (10).

(9) L. Canfora, «Cesare scrittore», en G. Urso (ed.), *L'ultimo Cesare*, 32-37.

(10) Sobre César en la novelística del siglo XX, véase A. Cascón Dorado, 2009, «Tres autores en busca del personaje Julio César: Wilder, Brecht, Warner», en Moreno (coord.), *Julio César: textos, contextos y recepción*, 467-91.

En esta recepción posterior de la figura de Julio César, un hito universalmente reconocido como tal es la tragedia *Julius Caesar* de William Shakespeare, estrenada en 1599 (11). Esta obra se integra en los llamados «Roman plays» del autor de Stratford upon Avon, como *La violación de Lucrecia*, *Coriolano*, *Marco Antonio y Cleopatra*, *Tito Andrónico* y *Cimbeline*, en los que recrea diferentes momentos de la historia romana. Para algunos estudiosos, se trata de un grupo específico en el conjunto de su obra, que permite analizar su proyección sobre la época isabelina.

En concreto *Julio César*, de 1599, corresponde a los últimos años del reinado de Isabel I, en un momento en el que los dramas históricos eran casi el único método permitido para el debate político. De hecho, en 1599 se establece la censura previa para todas las obras que trataran sobre la historia inglesa. Ello puede explicar la decisión de Shakespeare de abandonar sus «history plays» anteriores y situar en la antigua Roma una pieza que, como muchas otras obras del gran dramaturgo inglés, presenta indudables connotaciones políticas, analizables en relación con la situación contemporánea.

El texto se basa en Plutarco, en particular en las biografías de Julio César y Marco Bruto y, en menor medida, de Marco Antonio, presumiblemente conocidas por Shakespeare a partir de la traducción realizada por Sir Thomas North en 1570. En la tragedia, dadas las limitaciones espacio-temporales, se comprime la acción narrada por el biógrafo griego, centrada en la conspiración y la preparación del asesinato, los Idus de marzo y la venganza de Octaviano y Marco Antonio, que culmina en la batalla de Filipos. Determinados episodios son presentados según las exigencias dramáticas del texto, frente a la realidad histórica y así, por ejemplo, el Senado se reúne en el Capitolio, junto al Foro, en lugar de en el Campo de Marte, en el templo del teatro de Pompeyo, lo que explicaría la presencia de su estatua, a cuyos pies es apuñalado César. Igualmente, mientras los discursos de Bruto y Marco Antonio se pronuncian uno tras el otro, en la realidad tuvieron lugar en días distintos; algo similar ocurre con las muertes de Bruto y Casio, históricamente en batallas y fechas distintas, o en la formalización de la alianza entre Octaviano y Marco Antonio, mucho más tardía.

Shakespeare sigue a Plutarco al presentar a Casio como el auténtico inductor del crimen, de cuya necesidad convence a un Bruto política y moralmente dubitativo, como muestra magistralmente el soliloquio a comienzos del acto II. Si bien podemos hablar de unos personajes centrales con ciertos rasgos definidos, así Bruto idealista, Casio astuto, Marco Antonio oportunista, César vanidoso, etc., en última instancia todos ellos son ambivalentes. El idealista y filosófico Bruto, por ejemplo, tras el asesinato invita a todos a bañar sus espadas en la sangre de César; o el todopoderoso César, en un hallazgo genial de Shakespeare, es sordo, además de supersticioso y vanidoso.

(11) Sobre el *Julio César* de Shakespeare, véase especialmente F. Martín Gutiérrez, «Las obras romanas», en VV.AA., *Encuentros con Shakespeare*, Madrid 1985, 113-41; A. Legatt, «Roman Plays», in S. Wells, L.C. Orlin (eds.), *Shakespeare. An Oxford Guide*, Oxford 2003, 231-49; A. Ballesteros González, «Las obras romanas de Shakespeare como paradigma de subversión política en la Inglaterra isabelina: el ejemplo de Julius Caesar», en A. Moreno (coord.), 2009, *Julio César: textos, contextos y recepción*, 365-383; J. Griffin, «Shakespeare's Julius Caesar and the Dramatic Tradition», in M. Griffin (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, 371-398.

El tema central de la obra es el poder, en concreto la tendencia a la tiranía y la deposición de un gobernante absoluto, así como el problema de cómo se involucra el individuo en un sistema político determinado. Ahora las maquinaciones políticas dejan paso al análisis de las decisiones morales y de la responsabilidad individual, anticipo de los dilemas morales de obras posteriores como *Hamlet*, el *Rey Lear*, *Otelo* y *Macbeth*. Dentro de los códigos morales que rigen los comportamientos de los distintos individuos, son sus decisiones concretas las que marcan el curso de los acontecimientos, pues como le recuerda Casio a Bruto, «el error no está en las estrellas, sino en nosotros mismos» (*Julio César*, I,2, 138ss.). En ese sentido, el auténtico protagonista es Bruto, contradictorio en su rigidez moral, líder de la conspiración por su *auctoritas*, pero al mismo tiempo responsable de algunos errores fundamentales, como no asesinar también a Antonio y dejarle hablar en el funeral, o algunas decisiones militares erróneas en Filipos.

¿Cabe una lectura analógica aplicada a la Inglaterra isabelina? Los ecos son relativamente evidentes, pues tras varias décadas en el poder, la monarquía inglesa se enfrentaba a diversos problemas, desde un intenso debate intelectual sobre el republicanismo hasta una probable crisis sucesoria. En su estudio sobre nuestra tragedia, Ballesteros establece una sugerente relación entre el Julio César aquejado de sordera y unos Bruto y Casio que no ven la nueva realidad sociopolítica romana y, por otro lado, una reina Isabel, autorepresentada en *The Rainbow Portrait* como la que todo lo ve y lo oye y, en sus últimos años, epítome de tiranía para algunos de sus cortesanos.

Ahí se situaría la reflexión que propone *Julio César*. Podemos pensar en un debate en el que la reivindicación de la libertad frente a la tiranía se enfrentaba a una posible justificación del poder absoluto de César precisamente para la preservación de las libertades republicanas, por la estabilidad del sistema, por el mantenimiento de la paz y para poner fin a las guerras civiles. El republicanismo que podría destilar la obra plutarquea contrasta con la incertidumbre que deriva de la acción de Bruto y Casio contra César. En ese sentido, el sentimiento monárquico de Shakespeare parecería inclinarse en el fondo por la estabilidad y por el rechazo de un cambio de régimen político que pudiera ser nefasto. En la obra, el idealismo ciega a Bruto y toda una serie de decisiones erróneas le llevan a un trágico final. En realidad, tal y como anuncia Marco Antonio en su discurso, el asesinato de César, en lugar de conducir a la libertad y al final de la opresión cesariana, da paso a una nueva y terrible guerra civil (*Julio César*, III, 1, 254-275).

3. JULIO CÉSAR EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

La carrera cinematográfica y televisiva de Julio César se inicia en los primeros tiempos del cine, de la mano de Georges Méliès y se extiende hasta el siglo XXI con la serie *Roma* (12). Es interesante recordar cómo Shakespeare y, en particular su *Julio César*, fue uno de los recursos más utilizados por la incipiente industria cinematográfica

(12) Sobre la filmografía «cesariana», N. Siarri, «Jules Cesar au cinema», en R. Chevallier (ed.), *Présence de César*, 483-511; más recientemente, R. de España, *El peplum. La Antigüedad en el cine*, Barcelona 1997; E. Sallustro, «Giulio Cesare e l'industria culturale», en G. Urso (ed.), *L'ultimo Cesare*, 113-121.

estadounidense para aumentar la respetabilidad del nuevo medio y lograr acceder a una audiencia de clases medias (13). César está presente en un gran número de películas, desde diferentes perspectivas, con frecuencia a partir de obras literarias anteriores que constituyen la base de los guiones cinematográficos. El político, el conquistador o el amante protagonizan relatos diversos, generalmente con un papel protagonista y desde una visión legitimadora de su poder. Su relación con Cleopatra y su asesinato son episodios preferentes.

En la larga relación de películas rodadas alrededor de la figura de César ocupa un lugar sobresaliente la dirigida por Joseph Mankiewicz en 1953. Su *Julius Caesar* resulta ser una película espléndida y, al mismo tiempo, un *peplum* anómalo (14).

Tras su reciente éxito con *Quo Vadis?* (1951, Mervin LeRoy) y en el contexto de la lucha de los grandes estudios frente al nuevo reto de la televisión, MGM se plantea una nueva superproducción de temática antigua. Rodada entre septiembre y octubre de 1952 en blanco y negro y con gran sobriedad escenográfica (15), y estrenada en marzo de 1953, la película resulta algo muy distinto del *peplum* convencional y más cercana al teatro filmado. Una clave importante del éxito que obtiene, tanto en taquilla como entre los críticos, reside en el casting. Una serie de actores y actrices con amplias carreras teatrales (James Mason, Louis Calhern, Greer Garson, Deborah Kerr, etc.) e, incluso, experiencia en Shakespeare (John Gielgud) constituyen uno de los mayores atractivos del film. Incluso Marlon Brando, una elección poco convencional, resulta un Marco Antonio absolutamente convincente en su discurso ante la plebe en el foro (16). Los protagonistas, siguiendo a Shakespeare y antes a Plutarco, se presentan con su ambivalencia, su egoísmo, su idealismo, su rigidez, o su sentido de la jerarquía. Los discursos, obra del dramaturgo inglés, se ven realizados en la pantalla gracias a la estudiada gestualidad de los oradores, a su dicción, a sus silencios.

El propio Mankiewicz dirá de su obra:

«Queríamos que el público creyese que estábamos en Roma, ahora bien, sin distraerle hasta el punto de que diésemos más importancia a las columnas y a las estatuas que a los hombres». (...) La película era Shakespeare palabra por palabra, y por eso muchos críticos me llamaron anacrónico e inculto. El comité de selección del Festival de Venecia la rechazó alegando que sólo un director de Hollywood podía sacar a Bruto leyendo un libro, permitir que se oyeran las campanas de un reloj y que hablaran de som-

(13) R.E. Pearson and W. Uricchio, 1990, «How many times shall Caesar bleed in sport: Shakespeare and the cultural debate about moving pictures», *Screen* 31:3 (Autumn), 243-261.

(14) Sobre Joseph L. Mankiewicz (1909-1993), J.P. Coursodon, B. Tavernier, *Diccionario Akal de 50 años de cine norteamericano*, Madrid 2006, 790-92.

(15) J. Housman, productor de la película, «Caesar is a tragedy of personal and political conflict; its call for intensity and intimacy rather than grandeur, for direct, violent confrontations that do not benefit from a lush, polychrome background» (en Michael Troyan, *A Rose for Mrs. Miniver. The Life of Greer Garson*, Kentucky 2005, 251).

(16) En el trabajo citado en la nota anterior, M. Troyan ofrece mucha información, incluidas numerosas anécdotas, sobre el rodaje; por ejemplo, alude a las dificultades iniciales de Brando con el lenguaje shakespeariano (se dirá que al comienzo hablaba como un paleta tartamudo («stuttering bumpkin», o.c., 252).

breros y de ángeles, que son, como todo el mundo sabe, algunos de los anacronismos que el dramaturgo cometía a sabiendas en sus obras (17).

Joseph Mankiewicz no fue un director explícitamente politizado, aunque en dos películas suyas anteriores encontramos referencias a la caza de brujas del senador McCarthy y en 1950, en abierta polémica con Cecil B. de Mille, Mankiewicz había rechazado un juramento de lealtad que se pretendía exigir a la Asociación de Directores de Cine (18). En cualquier caso, el poder como objetivo último, la obsesión manipuladora y la ambivalencia de los personajes, problemas plenamente shakespearianos, son temas omnipresentes en su obra (19).

Además del debate básico sobre el poder y el tiranicidio, la película permite una lectura en clave de la Guerra Fría y los acontecimientos recientes en los Estados Unidos, con un mensaje, en todo caso, multidireccional (20). Ante la pasada experiencia fascista y la reciente muerte de Stalin, puede entenderse el rechazo de la tiranía, representada por la *hybris* de César, y la defensa de la libertad. Pero también se critican las conspiraciones y las amenazas revolucionarias, así como a los líderes demagógicos y manipuladores de unas masas particularmente volubles y pasivas (21). La situación política interna y el protagonismo político de los militares en la sociedad norteamericana es otro aspecto a tener en cuenta, con un general Eisenhower, héroe del poder imperial norteamericano, proclamado presidente en enero de 1953 en las escaleras del Capitolio de Washington.

4. «ET TU, BRUTE? THEN FALL CAESAR!»: LOS IDUS DE MARZO Y EL TIRANICIDIO ANTIGUO Y MODERNO

El asesinato de César constituye un episodio histórico imperecedero, en el que se conjugan todas las relaciones entrelazadas en torno al poder, la libertad y la tiranía. Los antiguos reconocían la legitimidad del tiranicidio, eso es, de la muerte del tirano como deber ciudadano en defensa de la libertad, teniendo como ejemplo a los héroes atenienes Harmodio y Aristogitón, quienes acabaron con la tiranía de los hijos de Pisístrato a fines del siglo VI a.e. Posteriormente, en Roma se asumirá la doctrina griega y será Cicerón uno de los máximos exponentes de la justificación del tiranicidio, en el marco de los

(17) De una entrevista realizada por J. Ruiz, en *Casablanca* 14, febrero 1982 (citado en F. Lillo, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid 1994, 75).

(18) El productor John Houseman, cofundador con Orson Welles del Mercury Theatre en New York en 1937, sí era explícitamente radical y antifascista, precisamente en unos años de notoria simpatía por el fascismo italiano en importantes sectores de Estados Unidos (Wyke, M., «Sawdust Caesar. Mussolini, Caesar and the drama of dictatorship», en Id. and M. Bidiss (eds.), *Uses and Abuses of Antiquity*, Bern 1999, 167-86).

(19) Las dos películas citadas son *Murmulllos en la ciudad* (1951) y *Operación Cicerón* (1952).

(20) Millar, A., «Julius Caesar in the Cold War: The Houseman-Mankiewicz film», *Literature/Film Quarterly*, 2000, <http://findarticles.com> (18.nov. 2008).

(21) Respecto a la masa, frente a los términos *commoners* o *plebeians* de Shakespeare, Mankiewicz utilizará en su guión *mob*, con una connotación más negativa.

enfrentamientos políticos de las últimas décadas republicanas (22). En su correspondencia elogiará la iniciativa de Bruto y Casio contra César y, más tarde, en un conocido pasaje de *Los deberes*, teorizará sobre el tiranicidio, aceptándolo plenamente (23). Otros autores antiguos, sin las pretensiones teóricas del Arpinate, reconocerán las dificultades de una valoración de la muerte de César. Como hemos comentado al inicio de nuestro texto, Suetonio parece inclinarse por una explicación moral, que justificaría la acción por su abuso del poder. Aunque no explica las razones de los conjurados, viene a decir que los hechos negativos superan a los positivos y, así, su final es justo. En Plutarco, César parece prisionero de sus hechos y de su carrera, en última instancia de los acontecimientos y la responsabilidad de sus errores recaería no tanto en él, cuanto en sus amigos y colaboradores, aunque su final estuviera implícito en su búsqueda incesante y permanente del poder (*César*, 69,1).

En última instancia, su muerte parece deberse a un error de cálculo y no tanto a su perfil de mal tirano. Nicolás de Damasco habla de una *clementia* quizá excesiva o desafortunada y, por su parte, Dión Casio, historiador griego de los siglos II-III d.e., presenta a un César no consciente de los problemas derivados de la acumulación de excesivos honores y ajeno a la desconfianza y recelos que ello provoca. Como nos recuerda Christopher Pelling, el historiador griego lo compara con Pompeyo y, especialmente, con Augusto, más consciente del problema y que sabe combinar mejor monarquía y democracia, concitando así un consenso político y social que dará estabilidad a su régimen (24).

En la modernidad occidental se sigue discutiendo la acción de los tiranicidas, pero toda una tradición política y cultural ensalza su iniciativa frente al tirano y les considera, en particular a Bruto, auténticos héroes de la libertad. Podemos recordar cómo en Florencia en 1537, el Cardenal Ridolfi encarga a Miguel Ángel un busto de Bruto, dedicado a Lorenzino de Médici, el «Bruto toscano». Quevedo escribió *La vida de Marco Bruto* (1644) y un siglo más tarde aproximadamente Voltaire, en su *La mort de Jules Caesar* (1731) subrayaba el conflicto entre sentimiento y obligación. En la Ilustración, en general, Bruto fue ensalzado como un héroe, según podemos ver en los *Viajes de Gulliver de Swift*.

Si nos acercamos al siglo XX, vemos cómo el episodio, muy fundamentalmente de la mano del drama de Shakespeare, mantiene toda su vigencia. Con frecuencia, la co-

(22) Sobre el tiranicidio en general, Fco. Pina Polo, «The Tyrant must die: Preventive Tyrannicide in Roman Political Thought», en Fco. Marco, Fco Pina, J. Remesal, *Repúblicas y ciudadanos: Modelos de participación cívica en el mundo antiguo*, Barcelona 2006, 71-102; sobre Cicerón y el tiranicidio, a partir de su defensa de Milón en el 52, A. Duplá, «Nota sobre política y violencia legítima en el *pro Milone* ciceroniano», en P. López Barja de Quiroga et al. (eds.), *Dialéctica histórica y compromiso social. Homenaje a Domingo Plácido*, Zaragoza 2010, 253-75.

(23) *Sucede, pues, en determinadas circunstancias que lo que de ordinario se tiene por inmoral se advierte que no lo es. Cítese por vía de ejemplo un caso, que pueda aplicarse a otros muchos. ¿Qué crimen puede ser mayor que matar, no digamos ya a un hombre, sino a un familiar? ¿Acaso en consecuencia de ello, si uno mata a un tirano, aunque sea pariente, queda comprometido moralmente por el delito? No le parece ciertamente así al pueblo romano, que lo juzga el acto más hermoso entre las bellas acciones que puedan realizarse. ¿Luego la utilidad se ha impuesto sobre la honestidad? Muy al contrario, la honestidad se ha puesto de acuerdo con la utilidad* (Cicerón, *Los deberes*, 3,19; trad de J. Guillén, Madrid 1989).

(24) Dión Casio, *Historia de Roma*, 56,43,4.

nexión con la realidad contemporánea es directa y en toda una serie de destacadas puestas en escena, recuerda Pelling, se aprueba la acción de Bruto y los conspiradores. Así, en la famosa versión neoyorquina de 1937, debida a Orson Welles y John Houseman, luego guionista de Mankiewicz, César recordaba a Mussolini (25); en 1968 en París aparecerá como de Gaulle; en Miami en los años ochenta como Fidel Castro; en Londres en 1993, será representado por una mujer con aire de Primera Ministra; etc., etc. La capacidad de evocación de los Idus de Marzo es inagotable.

Ciertamente, en la actualidad el tiranicidio podría relacionarse conceptualmente con determinados problemas que plantea la violencia política en contextos dictatoriales. No obstante, ni siquiera en esas circunstancias cabe abordar el tema sin tener en cuenta una serie de consideraciones inevitables.

No se trata tan sólo de la diferente consideración en el mundo antiguo y el moderno de la violencia en relación con la sociedad y el Estado. En ese sentido, es notable la pronta normalización de la situación en Roma tras el asesinato de César (26). A los pocos días, el 18 de marzo, se decreta una amnistía y se entablan negociaciones entre Marco Antonio y los tiranicidas, quienes, pese a abandonar por prudencia la ciudad a comienzos de abril, permanecen varios meses en Italia y siguen siendo magistrados, recibiendo sus provincias en el correspondiente sorteo. El problema no es tampoco el debate acerca del moderno monopolio de la violencia por parte del Estado, frente a la práctica inexistencia en Roma de unas fuerzas policiales regulares, con las consiguientes dificultades para el control del orden público.

El elemento central que distingue al mundo actual del mundo antiguo o, incluso, de la sociedad isabelina de William Shakespeare, es la existencia de los derechos humanos, entendidos como un código político-moral de validez universal que obliga a plantearse el problema de la tiranía en nuevos términos. Las reflexiones de Bruto en su famoso soliloquio del Acto II de *Julio César*, cuando habla del tirano que puede ser y de cómo, entonces, es mejor aplastar el huevo de la serpiente, abogando por el asesinato preventivo, no pueden ser aceptadas en su literalidad.

Desde un punto de vista crítico, las analogías modernas que se establecen a partir de 1989 y, especialmente tras el 11S, entre los Estados Unidos y la antigua Roma y, en particular, entre el presidente Bush y César, subrayan la tendencia presidencial a la concentración del poder por encima de las instituciones republicanas (del Congreso estadounidense). La consiguiente declaración de guerra unilateral y la invasión de un país extranjero (Irak) por encima de los límites legales se identifican como una amenaza para el republicanismo y como una tendencia a la tiranía. En realidad, estas críticas se están remitiendo a los comienzos de la nación norteamericana, cuando los Padres Fundadores se autoidentificaban como nuevos Brutos contra la tiranía cesariana de la corona inglesa.

(25) Bruto aparece como un «liberal», heroico, pero impotente; el clímax de la función en realidad lo constituye el linchamiento del poeta Cinna por la masa, que lo confunde con uno de los conjurados, como crítica a las masas seducidas por fascismo y reivindicando la educación del pueblo como instrumento antifascista (Wyke, «Sawdust Caesar...», 1999, 177).

(26) Lo destaca G. Woolf, *Et tu, Brute? The murder of Caesar and political assassination*, London 2006.

Pero, obviamente, no cabe ahora abogar por eliminar al presidente, alentando el asesinato político, aunque sí puede resultar pertinente volver de nuevo la mirada a Shakespeare y reflexionar una vez más sobre los límites del poder y de su uso y abuso (27).

En ese sentido y volviendo a los versos del dramaturgo inglés, podemos recordar cómo el tiranicidio no supone una solución y con demasiada frecuencia sólo provoca más derramamiento de sangre. Es lo que anuncia de forma premonitoria Marco Antonio ante el cadáver ensangrentado de César:

¡Perdóname, sangriento pedazo de barro
 Por tanta dulzura con estos verdugos!
 Escombros eres hoy del hombre más noble
 Que vio la luz en el curso de los siglos.
 ¡Ay de la mano que vertió tu augusta sangre!
 Sobre estas heridas (cuyas bocas mudas
 Sus labios rojos abren invocando
 Mi voz y mi palabra) aquí profetizo:
 Caerá una maldición sobre los miembros humanos;
 La furia interna y la cruel guerra civil
 Angustiarán a todas las partes de Italia;
 serán tan comunes la sangre y el estrago
 y tanta atrocidad habrá que presenciar
 que las madres sonreirán al ver a sus criaturas
 Destrozadas por la mano de la guerra,
 Pues tanta barbarie ahogará a la compasión (28).

(27) Wyke, M., 2009, «A Twenty-First-Century Caesar», in M. Griffin, (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, 2009, 441-455. Wyke recoge algunas muy recientes representaciones de *Julio César*, en las que de una u otra manera se alude directamente a la guerra de Irak, por ejemplo en una reciente versión de Deborah Warner en el Barbican Theatre de Londres o en otra versión en Nueva York, con Denzel Washington como Bruto.

(28) Shakespeare, *Julio César*, III, 1, 254-275. Las traducciones del texto de Julio César corresponden a la edición de A.J. Pujante, W. Shakespeare, *Julio César*, Madrid 2008⁷.