

**VISIONES DE ROMA EN LA CULTURA POPULAR.
TITUS (J. TAYMOR; USA / ITALIA 1999),
O UN PASEO POR EL HORROR DEL ESCENARIO A LA PANTALLA**

Óscar Lapeña Marchena*

RESUMEN: *El presente trabajo quiere ser un estudio sobre la obra de teatro Titus Andronicus de William Shakespeare, y de su adaptación cinematográfica –Titus (USA / Italia 1999)–, dirigida por Julie Taymor. Pretende estudiar los aspectos comunes que la película tiene con el género péplum, así como indicar las aportaciones más novedosas y relevantes.*

Palabras clave: *Titus Andronicus, Shakespeare, péplum.*

ABSTRACT: *The present work wants to be a study on the play written by William Shakespeare Titus Andronicus and its cinematographic adaptation – Titus (USA / Italy 1999)–, directed by Julie Taymor. It tries to study the common aspects that the film has with the sort péplum, and indicating the most novel and excellent contributions.*

Keywords: *Titus Andronicus, Shakespeare, peplum.*

La redacción de estas páginas dedicadas a la película *Titus*, dirigida por Julie Taymor (USA / Italia 1999), obedece a una serie de factores, entre los que destaca sobremanera la tremenda actualidad de su discurso. La versión del clásico de Shakespeare realizado por Julie Taymor –primero en teatro y luego en el cine–, resulta inteligente y fascinante al mismo tiempo, siendo capaz de trasladar al espectador a lo que podrían denominarse “los orígenes cinematográficos” de Roma. De manera simultánea conjuga las reglas básicas del género del *péplum* con una serie de aportaciones dignas de tener en consideración.

Por otro lado, *Titus Andronicus*, la primera obra teatral escrita por Shakespeare, parece haber cobrado una significación especial en el pasado siglo XX, particularmente a raíz del holocausto nazi y de la generalización y, en ocasiones, banalización de la violencia (¿por qué razón no hablar también de una capitalización de la violencia?)¹. Es como si el espectador contemporáneo, acostumbrado y criado en una

* Profesor Asociado del Área de Historia Antigua en el Dpto. de Historia, Geografía y Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz.

1. R. Burt, “Shakespeare and the holocaust. Julie Taymor’s Titus is beautiful, or Shakesploi meets (the) camp”, R. Burt, (Ed). *Shakespeare alter mass media*, New York 2002, 295-329.

violencia rutinaria y asimilada día a día a la hora de los noticiarios y en los momentos de ocio, hubiera entendido mucho mejor el mensaje escrito por Shakespeare. De hecho, el lazo que vincula el pasado y presente es el de la violencia de raíces nihilistas que convive y brota del ser humano.

En este trabajo pretendemos reflexionar sobre *Titus* sin abandonar nunca ni su origen literario ni el referente de la historia particular del *péplum*, esto es, entender y estudiar la cinta como una muestra más dentro del género, una muestra reciente, con sus aciertos, sus novedades, sus aportaciones, y también con sus elementos más tradicionales y sus "tributos" a otras producciones y a otros cineastas.

Titus Andronicus fue la primera obra teatral escrita por William Shakespeare entre los años 1592 y 1593; las noticias sobre su estreno lo sitúan el 23 de enero de 1594². La acción de la obra transcurre en Roma, en un periodo indefinido que bien puede situarse en los albores de su historia como en el Bajo Imperio. La narración se inicia cuando, tras diez años de guerras contra los godos y veintiún hijos muertos en el campo de batalla, Titus Andronicus retorna a una Roma convulsa por la elección del nuevo emperador; los aspirantes son Saturninus, el primogénito, y Bassianus, que respalda sus pretensiones con méritos militares y políticos; el tribuno de la plebe y hermano de Titus, Marcus Andronicus, es partidario de ofrecer al victorioso general el cetro imperial. Al tiempo que tienen lugar estas discusiones, Lucius, hijo mayor de Titus, solicita que el primogénito de la reina goda capturada, sea sacrificado a los dioses; desoyendo las súplicas de su madre, Titus accede a la petición y Alarbo es ejecutado. Tras la ofrenda a los dioses, Titus rechaza el cetro imperial y apoya la candidatura del primogénito, Saturninus. Este, para sellar la alianza con la familia de los Andrónicos hace pública su boda con Lavinia, la única hija de Titus. Pero Lucius le recuerda que ella ya está comprometida con Bassianus. Ofendido, Saturninus toma por esposa a Tamora, la reina goda. Con el apoyo de sus hermanos, Lavinia y su prometido huyen, pero Titus asesina a su hijo Mutius, que le obstaculiza el paso, y declara que él sólo sirve a Roma. El nuevo emperador está muy molesto con el general, pero Tamora intercede por él, advirtiendo a Saturninus que no está haciendo otra cosa que preparar su venganza. Para sellar la paz acuerdan organizar una cacería. (Acto I, escena I).

En la génesis del desquite juega un papel decisivo el personaje de Aarón, esclavo negro de Tamora, al tiempo que su consejero y su amante; Aarón convence a los hijos de Tamora, Demetrius y Chirón –ambos enamorados de Lavinia–, que aparten sus diferencias y aprovechen la cacería para raptar y violar a la joven. (Acto II, escena I). Los dos adolescentes, violentos pero faltos de inteligencia, planean su crimen. (Acto II, escena 2).

Siguiendo con la venganza, Aarón entierra en el bosque una bolsa con monedas de oro y cava una zanja. Su apasionado encuentro con Tamora es sorprendido por Bassianus y Lavinia; en ese momento irrumpen los hijos de la reina que asesinan a Bassianus y arrojan su cadáver a la zanja. Mientras tanto Aarón tiende una trampa a Quintus y Martius, también hijos de Titus, que caen en la zanja. Insensible a las súplicas de Lavinia, Tamora insta a sus hijos a que continúen con su plan. (Acto II, escena 3).

2. M. Charney, *Titus Andronicus*, London 1990, 2. A. M. Martín Rodríguez, *Fuentes clásicas en Titus de Shakespeare*, Universidad de León 2003, 30. Otra fecha posible de su estreno es la del 1 de enero de 1596. D. Kane, "The vertue of spectacle in Shakespeare's *Titus Andronicus*", *Connotations*, 10, 1, 2000-2001, 1-17, 1.

Demetrius y Chirón, tras violar a Lavinia, le cortan las manos y la lengua para que no pueda delatarlos. (Acto II, escena 4).

Titus clama piedad en Roma para sus hijos; Lucius ha sido condenado al destierro mientras que a Quintus y a Martius les aguarda la muerte. Aprovechando su desesperación, Aarón se presenta ante Titus asegurándole que el emperador se mostrará benévolo si, en una muestra de fidelidad, Titus se corta la mano y la envía a palacio. Titus accede y Aarón ejecuta la orden. Poco después llega un mensajero a la casa de los Andrónicos portando la mano amputada de Titus y las cabezas de sus dos hijos. Titus, Marcus y Lavinia se marchan mientras Lucius decide ponerse al frente de los godos y combatir contra Roma. (Acto III, escena I).

La sed de venganza se ha trasladado a la familia de los Andrónicos, y más aún después de que con la ayuda de un volumen de las *Metamorfosis* de Ovidio, Lavinia logre desvelar la identidad de los criminales. (Acto III, escena 2; Acto IV, escena I).

El nieto de Titus, el joven Lucius, es enviado al palacio imperial con un regalo, entre las armas hay unos versos de Horacio; tan sólo Aarón advierte que los versos son la señal de que Titus ha adivinado lo sucedido. Una nodriza entra en escena con el hijo recién nacido de Tamora y Aarón; trae orden de asesinarlo. Los hijos de la reina proponen cambiar al pequeño por otro blanco pero Aarón mata a la nodriza y se marcha con su hijo. (Acto IV, escena 2).

La ira del emperador ha llegado a su límite máximo después de que Titus y sus parientes lanzaran flechas al cielo reclamando la justicia que ya no hay en la tierra. (Acto IV, escena 3). Tamora apacigua a Saturninus y le recuerda que un peligro mayor acecha a Roma: los godos, comandados por Lucius, se acercan. Tamora propone un encuentro con Titus y Lucius para salvar la situación. (Acto IV, escena 4).

Mientras tanto, al campamento godo llegan Aarón y su hijo; Lucius escucha de los labios del consejero la confesión de la venganza. Entonces llega un mensajero de Roma proponiendo un encuentro en casa de Titus. (Acto V, escena I).

Por la noche, Tamora, vestida de la diosa Venganza, y sus hijos, disfrazados de Aseginato y Violación, visitan la casa de Titus; este acepta el encuentro con los godos y el emperador; luego, fingiendo locura, consigue que Tamora deje con él a sus hijos. Titus los mata, no sin antes desvelarles que cocinará con ellos un succulento pastel. (Acto V, escena 2).

Finalmente se celebra en la casa de los Andrónicos un banquete con la presencia de Saturninus, Tamora, Lucius y otros jefes godos. Titus continúa con la farsa de su locura; vestido de cocinero le pregunta a Saturninus si su deber como padre sería el de matar a Lavinia; el emperador asiente y Titus acaba con la vida de su hija. Es entonces cuando Titus relata la historia de lo sucedido; Saturninus reclama que traigan a los culpables ante su presencia, y Titus le dice que ya están ante él, en su plato. En apenas un instante Titus mata a Tamora, Saturninus a Titus, y Lucius al emperador. La obra acaba con una nueva elección imperial, en esta ocasión el elegido es Lucius; sus primera disposición es que Aarón sea enterrado vivo; luego que se de sepultura a todos los cadáveres, salvo al de Tamora, cuyo cuerpo es abandonado a las bestias salvajes y a las aves de presa. (Acto V, escena 3).

Prácticamente desde la muerte de su autor y hasta el primer cuarto del siglo XX, *Titus Andronicus* sólo fue representada en adaptaciones que recortaban los episodios

de violencia extrema. La razón de esta ausencia de los escenarios se debía tanto a las dudas sobre la autoría de Shakespeare como a las atrocidades que se sucedían en la obra. No será hasta el año 1923 cuando a las órdenes del director Robert Atkins se estrene en Londres la primera versión íntegra de la obra. Sin embargo no es hasta después de que los horrores de la Guerra asolen Europa y, sobre todo, a partir de que la violencia se haya convertido en nuestra sociedad en un objeto más de consumo masivo y popular, cuando los escenarios acojan las versiones íntegras de *Titus*³.

El hito fundamental en cuanto a las representaciones de la obra lo supuso la versión dirigida en 1955 por Peter Brook e interpretada por Lawrence Olivier, Vivian Leigh y Anthony Quayle en el Shakespeare Memorial Theatre. Es un rasgo común de casi todas las representaciones posteriores el que se introdujeran en la obra referencias al presente, ofreciendo así la sensación de que la violencia es el elemento común entre ambas épocas; así, ha sido práctica habitual situar la acción en la Italia fascista –Douglas Seale (Seattle 1967), Peter Stein (Génova 1990), Julie Taymor (New York 1995)–, o en Sudáfrica durante el régimen del Apartheid - Gregory Doran (1997). Otras versiones que podemos recordar fueron la dirigida por Qiping XU en 1986, la de Deborah Warner en 1987, la del Teatro nacional de Craiova en 1992, o la de Johan Doesburg estrenada en Ámsterdam en 1997⁴.

En la narración y estructura de *Titus Andronicus* se detectan diversas influencias clásicas. Las más acusadas son las de Ovidio y Séneca⁵; del primero, del libro VI de sus *Metamorfosis*, Shakespeare extrae el mito de Filomela. Filomela era la hija de Pandión, rey de Atenas, y hermana de Procne. El marido de su hermana, Tereo, rey de Tracia, la violó y le cortó la lengua para que no pudiera delatarle (*Met.* VI, 519-561) A pesar de ello, Filomela bordó en una tela imágenes de lo sucedido y se la mostró a su hermana. Como venganza Procne mató a Itis, su propio hijo, y se lo sirvió cocinado a Tereo (*Met.* VI, 639-648); al final de la cena Filomela apareció con la cabeza de Itis en las manos y Procne le desveló a su marido toda la historia. Tereo, embargado por el dolor, persiguió a las hermanas dispuesto a acabar con ellas, pero al llegar a la Fócide, Tereo fue convertido en abubilla, Procne en ruiseñor y Filomela en golondrina (*Met.* VI, 667-675).

La segunda fuente de inspiración del *Titus* shakesperiano es la tragedia *Tiestes* de Séneca. En ella se narra como los hermanos Tiestes y Atreo disputan el trono de Micenas. Gracias a la intervención de Zeus, Atreo logra convertirse en rey, desterrando a su hermano. Tiestes había seducido a la mujer de Atreo, Aérope, y con su ayuda había robado el símbolo de la realeza, un cordero de vellón dorado (*Thyest.* 220-235). Atreo planea su venganza, y para ello finge reconciliarse con su hermano, al que le comunica que pretende compartir el trono con él. Tiestes regresa a Micenas con sus hijos; Atreo continúa con su representación colmándole de afecto (*Thyest.* 491-511). Lo que no impide que asesine a los tres hijos de Tiestes y prepare un banquete con su carne y su sangre. La infamia es tan grande que hasta el sol se oculta para no presenciarse. Al

3. A. M. Martín Rodríguez, o. c. 43 s.

4. www.rsc.org.uk/titus/about/history.html#history

5. M. Helzle, "Seneca and Elizabethan revenge tragedy", *Antike und Abendland*, XXXI, 2, 1985, 137 – 152, 137 s. B. Arkins, "Heavy Seneca: his influence on Shakespere's Tragedies", *Classics Ireland*, 2, 1995. N. Rudd, "Titus Andronicus: the classical presence", *Shakespeare Survey*, 55, 2002, 199-208, 204. A. M. Martín Rodríguez, o. c. 61 y 72.

final del banquete Atreo le presenta a su hermano las cabezas y las manos de sus hijos (*Thyest.* 1000 – 1005).

Aunque la tragedia de Séneca finaliza en este punto, el mito continúa. El oráculo profetiza a Tiestes que le vengará el hijo que él tenga con su propia hija. Tiestes viola a su hija, sin que ella lo reconozca y de este modo se concibe Egisto. La hija de Tiestes se casa con Atreo quien cría a Egisto como si fuera su hijo. Atreo finalmente captura a Tiestes y cuando se dispone a matarlo este le desvela la verdad; Egisto mata a Atreo, su madre se suicida y Tiestes ocupa entonces el trono de Micenas.

De Séneca encontramos en *Titus* aspectos comunes referidos en particular al tema de la venganza⁶. Entre ellos destacaríamos:

- el dolor como causa de la Ira, el genuino motor de la venganza;
- las pasiones alcanzan límites inhumanos, llegando a convertir a los que las padecen en auténticos monstruos;
- los inocentes son las víctimas de las locuras de los héroes.

Estos tres elementos propios de las tragedias y del pensamiento de Séneca los hallamos en el personaje de Titus; es el dolor por la muerte de sus hijos y la violación y mutilación de Lavinia el que le lleva a idear su venganza; hasta que el dolor no se vuelve insoportable él permanece fiel a Roma, sigue siendo el general que antepone a su propia familia el cumplimiento del deber. Titus, tras la espiral de crimen y dolor por la que atraviesa acaba convertido en un monstruo, en un ser que finge su locura, aunque es difícil discernir donde están las fronteras de esa representación. Por último, Alarbo y Lavinia, son las víctimas de los actos desafortunados de otros personajes. Los actos de Titus, Tamora, Aarón y de los hijos de la emperatriz se proyectan cruelmente sobre las víctimas inocentes.

Al margen de estas evidentes influencias en *Titus Andronicus* también se aprecian ecos de *La Vida de Antonino Caracalla*, de Elio Espartiano, de la *Gesta Romanorum*, una recopilación fechada en el siglo VIII de diversos relatos sobre Roma, de la *Vida de Coriolano* de Plutarco, así como de diferentes baladas y narraciones populares⁷. Pero realmente toda la obra aparece salpicada de constantes referencias a Roma: la violación de Lavinia remite de manera inmediata a la historia de Lucrecia; el emperador Saturninus aparece como una reencarnación del rey Tarquinio; y de ese modo Lucius se convierte en un nuevo Bruto que acaba con la tiranía y con el que empieza una nueva Roma. Pero Lucius no sería tan sólo Bruto, sino también un nuevo Coriolano e incluso un nuevo Augusto con el que –tras años de guerras–, se inicia un periodo de paz. De paz aparente, ya que su reinado no empieza del mejor modo posible, sino que continúa ligado a su herencia de crímenes. Por su parte, los amores de Aarón y Tamora, en especial por el carácter de la emperatriz, se podrían emparentar con los de Eneas y la reina Dido. Y de igual modo, al final de la historia, Marcus, el hermano de Titus, asume el papel de un nuevo Eneas al elegir al emperador y trazar los designios de Roma hacia el futuro⁸.

6. M. Helzle, o. c. 142 ss.

7. E. M. Waith, "The metamorphosis of violence in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Quarterly*, 10, 1957, 39 – 49, 39. www.unibas.ch/shine/linkstragtituswf.html

8. E. M. Waith, o. c. 44. N. Rud, o. c. 207 s. A. M. Martín Rodríguez, o. c. 129 s y 142 s.

De los varios aspectos importantes que merecen ser comentados en *Titus Andronicus*, destaca especialmente el tema de la venganza; pues, no en vano, ella es el motor de la tragedia. La obra de Shakespeare es una sucesión de revanchas, un círculo de violencia imposible de detener; de hecho, cuando los protagonistas actúan no hacen sino acelerar aún más el vertiginoso ritmo de la rueda vengativa.

La muerte de Alarbo⁹, que se realiza para calmar a los *manes* y satisfacer a los dioses de Roma, es una venganza por los veintiún hijos de Titus caídos en el campo de batalla; el sacrificio del joven godo inicia una sucesión de crímenes en la que todos participan: Tamora, Titus, Aarón, Lucius, todos se sumergen en el juego de atrocidades.

De toda la galería de personajes sobresale el general Titus Andronicus, fiel a Roma hasta el extremo no ya de perder a buena parte de su familia en las guerras contra los godos, sino hasta el punto de matar a su hijo Mucius por interponerse entre él y su deber hacia el Imperio.

Él encarna los valores tradicionales de Roma, como son la piedad familiar, el respeto al honor, o la defensa de la patria; pero su incuestionable devoción al estado llega a ser catastrófica para Roma y para su propia familia. Ya que, para empezar, de entre todas las opciones que se le plantean a la hora de elegir el nuevo rumbo político de Roma, se decanta por la peor de todas ellas, aunque desde su punto de vista era Saturninus el que más derechos tenía al cetro imperial¹⁰. Además, su decisión acabará perjudicando –y destruyendo–, a toda su familia, al enemistarse con el nuevo emperador, con su esposa, la reina goda Tamora, y con Aarón, el amante de esta.

Conforme la narración avanza, Titus deriva hacia la locura y la monstruosidad¹¹; el dolor es el detonante que le hace reaccionar pero únicamente para provocar más dolor. Ni él ni ninguno de los otros personajes se plantea detener el vértigo de la venganza, todos contribuyen a que la macabra rueda no se frene. Y de hecho eso no sucederá, porque la primera decisión tomada por Lucius, siendo ya el nuevo emperador, es la de no enterrar el cuerpo de Tamora, con lo que de nuevo nos hallamos ante una impiedad que reclama su correspondiente venganza.

Si Titus es como el rey Lear, la reina goda Tamora es otra Cleopatra nacida del ingenio shakesperiano. Otra reina del Nilo o una nueva Semíramis¹²; una bárbara que si se convierte en romana y adopta la civilización es para –desde su posición privilegiada– vengarse de los Andrónicos. Ella, al igual que Titus en su vertiente paterna, apenas ejerce como madre, salvo cuando suplica por la vida de su hijo Alarbo¹³. Pero Tamora se volverá, como Titus, insensible a las lágrimas de Lavinia. O cómo los senadores romanos, que permanecen imperturbables ante el lamento de un desolado Titus

9. M. Charney, o. c. 15. N. R. Moschovakis, "Irreligious Piety and Christian History: persecution as Pagan anachronism in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Quarterly*, 53, 4, 2002, 460-486, 471.

10. J. M. Bardavío, "La estructura síquica de *Titus Andronicus* (primera parte)", *Miscelánea*, 3, 1984, 7-25, 13.

11. Su locura es similar a la del rey Lear, que rompe los límites de la civilización. M. Charney, o. c. 3. A. M. Martín Rodríguez, o. c. 47. E. M. Waith, o. c. 46.

12. M. Charney, o. c. 25. N. Rudd, o. c. 201 2.

13. En la tragedia de Shakespeare, como posteriormente en *I, Claudius*, de Robert Graves, los malos gobernantes son también malos hijos, padres y esposos. S. R. Joshel, "I Claudius. Projection and Imperial Soap Opera", S. R. Joshel & M. Malamud & D. T. McGuire Jr. (Eds). *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, London 2001, 119-161, 144.

pidiendo clemencia. En todos los casos las súplicas cíclicas son abiertamente inútiles, hasta el extremo que parece que la piedad no es una virtud que adorna ni a los civilizados romanos ni a los godos barbarizados. En la Roma decadente y primitiva a un tiempo que se muestra en *Titus Andronicus* no hay lugar ni para la clemencia ni para la misericordia.

En la obra los personajes oscilan constantemente entre la barbarie y la civilización; ambas aparecen como conceptos relativos, ya que en absoluto definen en sí mismo a quien vive en Roma o a quien lo haga como los pueblos bárbaros. Actos de desnuda barbarie y comportamientos civilizados están al alcance de unos y de otros. Uno de los personajes que gira entre los dos conceptos es Aarón; sagaz consejero y amante de Tamora, Aarón remite inmediatamente a otro malvado shakesperiano, el moro Otelo. Ambos definidos por su capacidad de manejar el poder y por la agresiva reivindicación de su negritud¹⁴.

La acción del *Titus Andronicus* se mueve, pues, a lo largo de la sinuosa frontera que separa civilización y barbarie. Los romanos, supuestos monopolizadores de la civilización y la cultura, cometen y se enorgullecen de actos que ellos mismos tildan de bárbaros. Titus es absolutamente incapaz de mostrarse clemente ni con Alarbo y su madre Tamora, ni con su hijo Mutius, al que asesina y posteriormente niega sepultura en la tumba familiar. Y será él quien conciba una venganza cruel como pocas, movido por el dolor monstruoso y la locura. Las prácticas antropófagas señalan la frontera última entre lo civilizado y lo bárbaro. Con su venganza, Titus hace saltar por los aires de un modo incontestable y sin posibilidad de rectificación el último límite que aún no había sido derribado entre la civilización y el salvajismo¹⁵.

Demetrius y Chirón son incapaces de entender las dimensiones de los actos que su propia madre y Aarón han puesto en marcha. Son tan sólo instrumentos en otras manos más poderosas. Tamora y Aarón son dos bárbaros que al entrar en contacto con Roma agudizan sus vertientes más violentas y salvajes. De hecho, sus modos de actuar se vuelven más elaborados y pérfidos. Tamora pasará de las lágrimas a la frialdad ante el crimen. El propio Aarón cambiará radicalmente de actitud cuando su hijo entre en escena; de hecho, su marcha de la corte parece casi una búsqueda de un lugar mejor para criar al hijo. Un niño que necesita toda la protección posible, puesto que él sí supone un verdadero peligro para Roma al ser el fruto directo de la trasgresión¹⁶. Pero esos sentimientos se ciñen exclusivamente alrededor de la figura del niño, pues Aarón deriva hacia una crueldad nihilista cuando le confiesa a Lucius toda la historia, toda la trama vengativa en la que él juega un papel determinante. Aarón se entrega a la autocomplacencia y a la vindicación de sus malas artes, lo que, por otro lado, no es óbice para dedicarse por entero a su hijo. Finalmente Lucius ordenará su ejecución, como también negará sepultura al cuerpo de Tamora, en otro acto de barbarie ejecutado en esta oportunidad por el primero de los romanos.

14. E. C. Bartels, "Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race", *Shakespeare Quarterly*, 41, 1990, 433-454, 435 ss.

15. L. Noble, "And make two pasties of your shameful heads: medicinal cannibalism and healing the body politic in *Titus Andronicus*", *ELH*, 70, 3, 2003, 677-708, 678.

16. F. T. Royster, "White-limed Walls: Whiteness and Gothic extremism in Shakespeare's *Titus Andronicus*", *Shakespeare Quarterly*, 51, 2000, 4, 432-455, 449.

En el escenario, Roma no es un baluarte de civilización que resiste los embates del salvajismo, al contrario, es el lugar donde la cultura y la barbarie se funden en una ola de violencia cíclica. *A wilderness of tigers*, en palabras de Shakespeare.

Es precisamente la violencia uno de los elementos de la obra teatral que más actualidad tienen; tan sólo nosotros, lectores y espectadores del siglo XXI, consumidores pasivos de la violencia cotidiana, convertida en espectáculo y comercializada con totales garantías de calidad y autenticidad, somos capaces de entender en toda su plenitud la espiral de crímenes sin esperanza que se desarrolla sobre el escenario. Desde ese punto de vista la obra es una reflexión triste y desesperanzada sobre el fin de la romanidad, y sobre el triunfo de la barbarie. Roma es incapaz de establecer una distinción duradera y aceptada que defina el bien y el mal¹⁷; las máximas morales que produce tienen una duración efímera, el tiempo que transcurre entre un crimen y otro. Y mientras que los godos pueden obtener algún tipo de mínima disculpa atendiendo a su condición de “buenos salvajes”, desconocedores de los valores de la cultura, los romanos no disponen de atenuante alguno para sus atrocidades; ellos, los garantes de la civilización tan sólo son capaces de extender la barbarie, esa es la cruel paradoja que sella el declive de Roma.

Porque la violencia se gesta y brota desde el corazón mismo de la ciudad, desde el palacio imperial; primero, de manos de Saturninus, un emperador que sólo posee el mérito de la primogenitura, que es inexperto y ambicioso y que muy pronto será manipulado por la inteligencia y la sensualidad de la emperatriz Tamora¹⁸. Y luego, a partir de las decisiones de Lucius, el hijo superviviente de Titus, y un valiente general que seguía los gloriosos pasos de su padre pero que traiciona a Roma y se sitúa al frente del ejército godo. Y sin olvidar, por supuesto, que del pastel de la violencia también participan la emperatriz y sus hijos y, el primer general de Roma, Titus Andronicus.

Resulta interesante plantear la cuestión de cómo los contemporáneos de Shakespeare acogieron y entendieron la obra. Durante mucho tiempo, los críticos sostuvieron la tesis de que la sucesión de crímenes no tenía otra finalidad que la de ganarse el favor de un público vulgar¹⁹, al tiempo que permitía a su autor gozar de cierta fama aunque fuera gracias a sus excentricidades y a la violencia superlativa que llevaba a los escenarios.

El público isabelino, además, interpretó *Titus Andronicus* en el contexto de los conflictos religiosos que asolaron Europa tras los episodios de la Reforma y la Contrarreforma. Los espectadores ingleses tendían a identificar a la Roma criminal y decadente del escenario con el Papado, mientras se veían a ellos mismos como los godos de la obra²⁰. Es este un proceso semejante al que tendrá lugar en pleno siglo XX, cuando el público norteamericano que acuda a las salas de cine a ver los *epics made in Hollywood* se identifique con el pueblo judío del Antiguo Testamento, con los esclavos oprimidos o los cristianos perseguidos²¹. Mientras Roma, por su parte, será mostrada en pantalla como si de un régimen totalitario se tratara.

17. R. F. Hill, “The composition of *Titus Andronicus*”, *Shakespeare Quarterly*, 10, 1957, 60-70, 63. D. Kane, o. c. 7.

18. J. M. Bardavío, o. c. 14.

19. E. M. Waith, o. c. 39.

20. M. Martín Rodríguez, o. c. 133.

21. W. Fitzgerald, “Oppositions, Anxieties and Ambiguities in the toga movie”, S. R. Joshel & M. Malamud & D. T. McGuire Jr. (Eds), o. c. 23-49, 24 s.

Los espectadores de la Inglaterra isabelina asimilaban los sacrificios sangrientos de la Roma pagana –la muerte de Alarbo–, a las prácticas idólatras de los católicos contemporáneos. Al tiempo que se adjudicaban para si mismos la misión de “salvar” a la Roma decadente, exactamente igual que los reformadores Calvinistas, Luteranos o Anglicanos asumieron el papel de redentores del Papado²². Este razonamiento se explica porque desde la ruptura de la religión Anglicana, Roma era, ante todo, la residencia corrupta del Papa. Una ciudad lejana convertida en la capital del nuevo paganismo idólatra; esta particular interpretación acababa identificando a los romanos con los católicos, y ambos, unos en el pasado y otros en el presente, eran capaces de perpetrar los más horrendos crímenes.

Como apuntamos con anterioridad, la locura que apresa a Titus provoca que los límites de la civilización y la cultura salten por los aires. El acto que desata el ciclo de venganzas –la muerte de Alarbo–, tiene lugar en la ciudad, y no olvidemos que el ámbito urbano en Roma es el ámbito de la civilización. Por el contrario, la venganza de Tamora y sus hijos sobre Lavinia tiene lugar en un bosque, durante el desarrollo de una cacería; la presencia del bosque en Shakespeare, como ya sucedía en la obra de Ovidio, aparece como el símbolo de la irremediable tragedia que se avecina²³. Pero en la cosmovisión romana, el bosque, igual que los pantanos o las inaccesibles zonas montañosas, es el reino de la barbarie, aquellas zonas a donde no llega la civilización, el refugio de bandidos, criminales, espectros y todo tipo de bestias salvajes²⁴.

Fieras, tigres como Chiron y Demetrius que se arrojan salvajemente sobre Lavinia, presentada igual que una atemorizada cordera dispuesta al sacrificio – *Ov. Met.* VI, 527-528. La violación y mutilación de Lavinia simboliza la fragmentación de Roma, realizada a partes iguales por bárbaros y romanos²⁵; el cuerpo de Lavinia, será escarnizado por Chiron y Demetrius a instancias de Aarón y Tamora, y posteriormente será sacrificada, asesinada por su propio padre a indicaciones del emperador Saturninus. Al término de la tragedia parece cómo si Tiuts volviera a ser el fiel general al servicio de Roma, con la salvedad de que ahora, tanto el poder al que obedece como él mismo están desequilibrados. La postrera venganza de Titus sobre Tamora, sus hijos y sobre el emperador tiene lugar durante la celebración de un banquete, uno de los actos cívicos que definen la romanidad y la civilización²⁶.

Titus Andronicus oscila entre dos sacrificios, el del primogénito de Tamora, Alarbo, realizado para calmar a los dioses de Roma, y el de Lavinia, cuya muerte es ofrecida para apaciguar los anhelos vengativos de los hombres. En la obra también hay dos procesiones, la primera de ellas triunfal, el victorioso general Titus regresa a Roma tras

22. N. R. Moschovakis, o. c. 462 y 468. J. Bate, “Lucius, the severely flawed redeemer of Titus Andronicus: a reply”, *Connotations*, 6, 3, 1996-1997, 330-333, 333.

23. M. Charney, o. c. 35 y 73.

24. A. Prieto, “El bosque en Hispania según Estrabón”, M. J. Hidalgo de la Vega (Ed). *Homenaje a Marcelo Vigil*, Salamanca 1989, 49-54, 51 s. A. Giardina, “Uomini e spazi aperti”, *Storia di Roma*, 4, Torino 1989, 71-99, 78 ss. J. Carabia, “Sorcières, loups et brigands ou les dangers des voyages”, *Pallas*, XLII, 1995, 83 – 102, 93 ss. C. Wolff, “Comment devient-on brigand?”, *REA*, CI, 3-4, 1999, 393-403.

25. G. Murray Kendall, “Lend me thy hand: metaphor and mayhem in Titus Andronicus”, *Shakespeare Quarterly*, 40, 3, 1989, 299-316, 314.

26. J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma*, Roma 1997, 301 ss. A. Dosi & F. Schnell, *I Romani in cucina*, Roma 1986, 93 ss.

diez años de guerras contra los godos cargado de gloria y de hijos muertos; en el segundo desfile, cruel parodia del primero, participa también Titus, salvo que ahora loco y mutilado, su hija Lavinia con la macabra impedimenta de la mano de su padre y las cabezas de sus hermanos ajusticiados, el tribuno Marcus y el pequeño Lucius. Los miembros arrancados hacen las veces del trágico botín que ahora consigue Titus en las despiadadas guerras internas por el poder en Roma.

En el transcurso de la representación hay tres súplicas y las tres resultan baldías; la primera es la de Tamora solicitando la vida de su hijo Alarbo. Posteriormente las lágrimas de Lavinia no tendrán ningún efecto en la inmovible Tamora y no impedirán su sacrificio. Como tampoco tendrán ningún resultado positivo los ruegos de Titus a los grandes hombres de Roma pidiendo clemencia para sus hijos condenados a muerte. Roma es la ciudad de la impiedad, sus muros parecen impedir la entrada de la clemencia.

Ni tan siquiera al final de la acción, cuando la mayoría de los protagonistas ha muerto, Roma permanece insensible a la clemencia; la ley del crimen y la impiedad se mantiene en vigor. El círculo culmina en la figura de Lucius, el hijo de Titus que sí acepta la corona imperial después de que su padre la rechazara²⁷. A la postre, el poder imperial de Roma recae sobre un representante de la familia de los Andrónicos. Lucius parece seguir comportándose siguiendo las pautas del código militar y de honor de Titus; si el general asesinó a su hijo Mutius, e impidió su entierro en la tumba familiar, también Lucius ordenará que el cadáver de Tamora quede sin sepultura²⁸. Su reinado, además, se inicia con la ejecución de Aarón, que es el único protagonista que no sólo no solicita clemencia, sino que, por el contrario, se enorgullece de ser uno de los cerebros pensantes que han maquinado la sucesión de crímenes.

Con la coronación de Lucius Andronicus, Roma parece haber triunfado sobre la amenaza bárbara, pero el precio que se paga a cambio de esta efímera victoria no será otro que el de la pérdida definitiva de los valores tradicionales romanos²⁹. La *uir-tus*, la *clementia*, la *pietas* y la *iustitia* ya no tienen cabida en el nuevo orden impuesto en Roma. Lucius salva al Imperio, pero el bastión de las virtudes patrias está profundamente afectado. De hecho, el factor clave para una futura e hipotética destrucción de Roma, el hijo de Tamora y Aarón, sigue con vida, la amenaza en la sombra persiste. Tal vez con el transcurrir de los años él sea el encargado de vengar la impiedad cometida con el cuerpo sin vida de su madre, tal vez ese niño aún sin nombre acabe derrocando a Lucius Andronicus. Él es el inicio de una tragedia todavía no escrita.

En varias ocasiones la tragedia *Titus Andronicus* de William Shakespeare ha sido adaptada y llevada a las pantallas del cine y la televisión. La primera de ellas, *Titus Andronicus*, es una serie de la BBC británica dirigida en 1985 por Jane Howell. El papel del general Titus fue interpretado por Trevor Peacock; Hielen Atkins fue la reina Tamora; Hugo Quarshire representó a Aarón, Gavin Richards a Lucius y Anna Calder-Marshall a Lavinia.

27. Lucius restaura el orden en Roma. Su personaje ha sido comparado al del rey Lucius, primer monarca que llevó el cristianismo a Britania. A. Brian Taylor, "Lucius, the severely flawed redeemer of Titus Andronicus", *Connotations*, 6, 2, 1996-1997, 138-157, 138.

28. Hay opiniones que sostienen que Lucius rompe el círculo de la venganza al perdonar la vida al hijo de Aarón y Tamora. M. Hunt, "Exonerating Lucius in Titus Andronicus: a response to Anthony Brian Taylor", *Connotations*, 7, 1, 1997-1998, 87-93, 91.

29. M. Charney, *o. c.* 6 ss y 108. M. Martín Rodríguez, *o. c.* 94.

La segunda versión registrada es *Titus Andronicus: the movie*, una película norteamericana de bajo presupuesto dirigida por Lorn Richey en 1997.

En 1999 se fechan dos adaptaciones: *Titus* (J. Taymor; USA /Italia), y *Titus Andronicus*, producción norteamericana firmada por Christopher Dunne; en los principales papeles destacan Robert Reece (Titus), Candy K. Sweet (Tamora), Lestón Raleigh (Aarón), Alex Chef (Lucius) y Amanda Gezzik (Lavinia). Se trata de una versión cinematográfica que subraya la violencia sanguínea de la trama, convirtiéndose en poco tiempo en un título de culto del cine *gore*.

Finalizamos este recorrido con *Titus Andronicus*, otra producción de bajo presupuesto rodada en Estados Unidos en el año 2000 y dirigida por Richard Griffin. El reparto incluye a Nigel Gore (Titus), Zoya Pierson (Tamora), John Capalbo (Lucius), Kevin Butler (Aarón) y Molly Lloyd (Lavinia). La versión de Griffin se desarrolla en época contemporánea, en el mundo de las grandes empresas.

Mención aparte merece *Theatre of Blood* (D. Hickox; Inglaterra 1973); se trata de una parodia de diferentes obras de William Shakespeare en la que se mezclan el terror y la comedia y en la que un otoñal Vicent Price interpreta a Titus como si de un enloquecido cocinero se tratase.

La productora, guionista y directora de *Titus* (USA / Italia 1999), Julie Taymor (Newton, Massachussets, USA 1952), tiene a sus espaldas una sólida y heterogénea formación; su experiencia en el campo de la realización abarca el cine, la televisión, el teatro y la ópera. Aunque también se debería mencionar su interés por las danzas y los espectáculos de máscaras, no en vano entre 1975 y 1979 dirigió una compañía de danzas en Indonesia.

En el terreno de la ópera destacan sus adaptaciones de *Edipo Rey*, de Igor Stravinsky (Tokio 1992), *La Flauta Mágica*, de Mozart (1993), *Salomé*, de Richard Strauss (1994), y *El Holandés Errante* de Richard Wagner (1995). Para el año 2006 tiene previsto el estreno en Los Ángeles de su ópera *Grendel*.

Por lo que se refiere a su experiencia teatral destacamos *The Gree Bird* y *Juan Darian*, ambas producciones de 1996, y *The Lion King* (1997)³⁰. Al margen de haber realizado adaptaciones de diversas obras de William Shakespeare: *La Tempestad*, *La Fierrecilla Domada*, o su propia versión teatral de *Titus*, estrenada en el año 1995.

Finalmente su experiencia cinematográfica comprende títulos como *The Tempest* (USA 1986, TV), *Oedipus Rex* (Japón 1992, TV), *Fool's Fire*, (USA 1992, TV), inspirado en un relato de Edgar Allan Poe (USA 1992 TV), *Titus* (USA / Italia 1999), y la más reciente *Frida* (USA / Canadá / México 2002).

Las siguientes reflexiones abordan el análisis de la versión de *Titus* de Julie Taymor entendiéndolo como un título singular e innovador que rompe con los esquemas y las reglas del *péplum*; pero al mismo tiempo, pretende reivindicarlo como una cinta que mantiene muchos puntos en común con el género de *las películas de romanos*.³¹

30. Por esta obra Julie Taymor recibió un premio "Tony", siendo la primera mujer que logró uno de estos galardones que premian la dirección teatral.

31. Uno de los aspectos comunes estrictamente formales es el hecho de haber sido realizada en régimen de coproducción, rodada en los estudios romanos de Cinecittá.

La cinta se mantiene muy fiel al texto shakesperiano, produciéndose las alteraciones más significativas al inicio y al final de la trama. La acción se inicia en una nebulosa época contemporánea, ya que los actores parecen habitar secuencias temporales diversas: el niño juega en una desordenada cocina occidental mientras que su "salvador" parece salido de la I Guerra Mundial o de los amargos fotogramas de *Brazil* (T. Gilliam; Inglaterra 1985)³².

El niño contemporáneo, que no es otro que el nieto de Titus Andrónicus, juega a la guerra con sus muñecos a los que rocía con salsa ketchup anticipando así la sangre que luego correrá en la pantalla. La televisión atrona a todo volumen acelerando más si cabe los movimientos sincopados del adolescente; se produce una explosión y empieza a arder la cocina, sin embargo la tragedia no se consuma porque un misterioso hombre lo rescata.

El prólogo se sitúa en el escenario de la violencia cotidiana, y acerca al espectador contemporáneo a la idea de que lo que va a contemplar y en donde va a participar no es un simple ejercicio de ficción. La violencia se inicia desde el primer fotograma. El juego del niño haciendo pelear a sus muñecos, la guerra figurada no es sino una invocación al espíritu de la violencia³³, o a la violencia en estado puro; una invocación que acaba por dar resultado, abriéndose de par en par la caja de Pandora y desatándose el círculo infinito de la venganza.

El niño lleva el rostro cubierto por una bolsa de supermercado confeccionada con papel marrón, al que le ha practicado los orificios indispensables para ver y respirar. La bolsa es todo un guiño a la cotidianidad, un icono del cine norteamericano que define por sí sólo al *mas media*, como la sempiterna taza de café de los bares de carretera, las cenas "románticas" a la luz de las velas, o las confesiones entre policías y abogados alrededor de unas raciones de comida china.

La bolsa desaparece al llegar el niño y su salvador al anfiteatro, esta burda máscara es el telón que se alza señalando el inicio de la representación. Aunque también puede interpretarse como si el niño, y con él todos los espectadores, se despojaran de la máscara –defensiva–, de la ficción para enfrentarse a la realidad. El joven Lucius, pues ese es su nombre, ya no goza de la protección de la moderna cocina, de sus muñecos y de la televisión que le administra su dosis cotidiana de violencia a la carta; ahora es aclamado como digno representante de la casa de los Andrónicos; en la arena, después de su traslado espacio-temporal que recuerda a los "viajes" de Alicia a uno y otro lado del espejo, encuentra un muñeco semienterrado que representa a un soldado, a su abuelo que regresa a Roma tras sus campañas victoriosas contra las tribus godas.

Los cambios más relevantes con respecto a la obra teatral se encuentran también al final de la película. Si Shakespeare acababa la narración con la coronación de Lucius como nuevo emperador de Roma, y la toma de sus primeras decisiones –la prohibición de enterrar el cuerpo de Tamora y la condena a muerte de Aarón–, la película termina de un modo mucho más esperanzador. La versión teatral deja abierta la

32. El personaje de este "salvador" aparece posteriormente transformado en el clown portador de malas noticias, y, al final de la película, cubriendo con bolsas de plástico los cadáveres de Titus, Lavinia, Tamora y Saturninus.

33. J. Wrathall, "Titus", *Sight and sound*, octubre 2000.

posibilidad a que el ciclo de venganzas persista, al haber perdonado Lucius al hijo de Aarón, y haberse convertido este en potencial enemigo de Roma y de la familia de los Andrónicos.

Por el contrario, en la adaptación cinematográfica de Julie Taymor la ola de violencia se quiebra al marchar hacia un nuevo amanecer el nieto de Titus, con el hijo de Aarón en los brazos³⁴. En la pantalla, la reconciliación –entre romanos y godos, entre negros y blancos–, es posible, aún hay una puerta abierta a la esperanza.

El joven Lucius, que al inicio de la película invocaba al espíritu de la violencia, y después de ser el privilegiado observador de toda la historia, acaba desempeñando un papel fundamental, al ser junto al hijo de Aarón la semilla de un futuro esperanzador. El final concebido por la directora Julie Taymor, con el adolescente romano portando en sus brazos al pequeño bárbaro y saliendo del anfiteatro –el escenario fetiche de la violencia de Roma–, para dirigirse hacia un amanecer de vivos colores tiene su referente en la particular historia del *péplum*³⁵. Esta escena trae en seguida a la memoria el final de *Spartacus* (S. Kubrick; USA 1960), en el que por una más que improbable Vía Apia, la mujer del gladiador tracio, Varinia, huye con el hijo de ambos, símbolo de la libertad futura, de la esperanza y señal inequívoca de que el sacrificio servil ha merecido la pena³⁶.

En ambas películas los finales remiten a una idéntica idea, la esperanza en un futuro mejor que en los dos casos llega a través de manos infantiles. En *Spartacus* el nacimiento de la esperanza se produce tras los duros años del McCarthysmo en Hollywood. En *Titus*, esta génesis tiene lugar en un mundo occidental en donde, como si se tratara de un artículo de consumo más, la violencia se ha capitalizado; en donde sin salir de casa, hombres y mujeres pueden acceder a mil formas de horror en ocasiones oculto tras el telón o la justificación de la “virtualidad”. En la sociedad capitalista y occidental levantada sobre y para la violencia Julie Taymor viene a decir que incluso aquí hay un hueco para la esperanza.

Como sucede en la obra teatral, la trama de la película gira alrededor de la dualidad civilización y barbarie³⁷, estando la primera representada por Roma mientras la segunda, en principio, es propiedad exclusiva de los godos. En la pantalla los comportamientos supuestamente bárbaros o civilizados acaban fundidos en un todo gracias a la acción de la violencia.

La reina goda Tamora, sus hijos y también Aarón son rápidamente asimilados por Roma, que los acoge en su seno de violencia y venganza. La nueva emperatriz se mues-

34. D. McCandless, “A tale of two Tituses: Julie Taymor’s vision on stage and screen”, *Shakespeare Quarterly*, 53, 4, 2002, 487-511, 509.

35. Al margen de haber sido comparado con el final de *E. T. The Extra-Terrestrial* (S. Spielberg; USA 1982). R. Burt, o. c. 311. *Gladiator* (R. Scott; USA 2000), concluye con la salida del protagonista, muerto, del anfiteatro y con la esperanza puesta en el nuevo régimen político instaurado, la república, tras el reinado de Cómodo.

36. La aparición en la película de Stanley Kubrick de niños en el campamento servil dando sus primeros pasos es también un canto a la esperanza y un fácil recurso para ganarse a los espectadores. J. Cobos, “*Espartaco*”, de Stanley Kubrick. Lucha de clases en 70 mm”, *Film Ideal*, LXXXIII, noviembre 1961, 22-23, 23.

37. A. Prieto, “Romanos y Bárbaros en el Cine”, A. Duplá & A. Iriarte, (Eds). *El Cine y el Mundo Anti-guo*. Universidad del País Vasco, 1990, 41-64.

tra encantadora y seductora en las fiestas de palacio mientras sus hijos dejan brotar sus connaturales tendencias violentas ya sea planeando la violación de Lavinia o jugando a los videojuegos que les proporciona la civilizada Roma.

La dialéctica entre civilización y barbarie queda muy bien definida en la adaptación de Julie Taymor gracias a la cuidadosa utilización del vestuario³⁸. En líneas generales podemos afirmar que el vestuario de la película alterna entre las referencias contemporáneas –moda de los años veinte y treinta, tendencias actuales–, mezcladas con claras referencias a la tradicional imaginería y vestuario de los *pepla*. Además, prácticamente todos los personajes evolucionan al tiempo que lo hace su vestuario.

Las tropas romanas que retornan tras años de duras campañas militares contra los godos, llegan cubiertos de un polvo azulado, vestidos con uniformes de color gris tierra que se convierte en señal inequívoca del esfuerzo bélico y de las adversas condiciones y circunstancias que han tenido que vencer. Sus uniformes simbolizan la guerra pero también la victoria, el tributo que Roma debe pagar para mantener intacta su misión civilizadora frente a la amenaza bárbara.

En el campamento godo, al que llega Lucius huyendo de la persecución imperial, los soldados visten de negro, con un vestuario mitad futurista y mitad bárbaro que recuerda a aquellos supervivientes apocalípticos de la saga cinematográfica de *Mad Max*³⁹.

Por su parte, los senadores romanos que asisten a la disputa entre Bassianus y Saturninus por la posesión del cetro imperial y los que luego acuden al senado, visten austeros trajes de chaqueta que combinan con ajustadas túnicas que siguen conservando el *latus clavus* distintivo de su condición. Una vez elegido emperador de Roma, Saturninus viste uniformes de color rojo púrpura con adornos dorados, incluyendo una estrella en el pecho, que recuerda a las insignias de los *sheriff* del *western*. En la cacería anticipo de la violación de Lavinia la emperatriz Tamora también vestirá de color púrpura.

El personaje de Titus Andronicus va cambiando su vestuario al ritmo de los acontecimientos que se suceden a su alrededor y fuera de su control. Inicia la acción con su uniforme militar plagado de medallas, es entonces un general victorioso y siempre fiel a su patria⁴⁰. Posteriormente pasará a vestir una chaqueta tipo Eisenhower, un suéter y unos pantalones de pana amplios y sueltos; luego un traje de felpa, para acabar vestido de nuevo con un uniforme, sólo que en esta oportunidad es de cocinero, de un color blanco inmaculado.

De todos los personajes, tal vez sea Lavinia la que menos altere su vestuario, y eso a pesar de ser un elemento clave en el cruce de venganzas que narra la trama. Su ima-

38. Milena Canonero, diseñadora de vestuario, ha trabajado en películas como *A Clockwork Orange* (S. Kubrick; Inglaterra 1971), *Barry Lyndon* (S. Kubrick; Inglaterra 1975), *Midnight Express* (A. Parker; Inglaterra / USA 1978), *The Shining* (S. Kubrick; Inglaterra 1980), *Chariots of Fire* (H. Hudson; Inglaterra / Francia 1981), *The Cotton Club* (F. F. Coppola; USA 1984), *Out of Africa* (S. Pollack; USA 1985), *Dick Tracy* (W. Beatty; USA 1990), *The Godfather. Part III* (F. F. Coppola; USA 1990), *Solaris* (S. Soderbergh; USA 2002), o *Marie-Antoinette* (S. Coppola; USA 2006).

39. *Mad Max* (G. Miller; Australia 1979), *Mad Max 2* (G. Miller; Australia 1981) y *Mad Max Beyond Thunderdome* (G. Miller & G. Ogilvie; Australia / USA 1985).

40. Julie Taymor admite que al comienzo ella lo ve como un moderno general Schwarzkopf o como un "antiguo" Colin Powell. J. Taymor, *Titus. Notas de producción*, 7 y 16. Aunque su coraza recuerda a la del personaje de Batman.

gen se caracteriza, ante todo, por la sobriedad, tanto en los tonos negros que luce al inicio, en el retiro de la tumba familiar, como en el vestido blanco del banquete final; el color blanco remite a los animales dispuestos para el sacrificio⁴¹. Y entre ambos, en el momento de la revelación de los autores de la felonía, Lavinia luce un vestido rojo con las mangas descomunadamente largas, aludiendo a la ausencia de sus manos amputadas. En efecto, en el transcurso de la cena, y como acto último de obediencia ciega al emperador de Roma, Titus acaba con la vida de su hija. Además, en las imágenes oníricas que recrean su violación y después, cuando su tío Marcus la encuentra en mitad del pantano, Lavinia viste únicamente una combinación blanca manchada de tierra y lodo. A lo largo de toda la película, el vestuario de Lavinia incide en su carácter triste y melancólico, alude a su incapacidad para enfrentarse a un destino ya escrito. En algunos momentos llega a recordar a algunas heroínas del *péplum*, sobre todo en lo que se refiere a las penalidades sufridas.

Resulta muy interesante la evolución en su vestuario de aquellos a los que podíamos denominar “bárbaros”. Cuando llegan a Roma en calidad de prisioneros de guerra en el séquito victorioso del general Titus Andronicus, Aarón, Tamora y sus hijos lo hacen envueltos en gruesas pieles. Además, en ese instante, los tatuajes que lucen son una muestra más de su barbarie o de su recién iniciado cautiverio⁴². Sin embargo, cuando todos ellos se romanizan cambia radicalmente su forma de vestir. Convertida en emperatriz de Roma, Tamora combina la moda de los años veinte con exóticos peinados y sus tatuajes dejan de ser un residuo de barbarie para convertirse en tatuajes “étnicos” entendidos de modo contemporáneo, siendo ahora una señal de indiscutible modernidad. Aunque en la cena final la reina goda viste como una auténtica matrona romana. Otro tanto podemos decir de la evolución que sufren sus hijos, que se han convertido en un par de violentos y caprichosos adolescentes siempre a la moda. Siguiendo una línea evolutiva similar, Aarón pasa de vestir como un bárbaro a llevar sobrios trajes negros, en ocasiones con un toque de moda futurista, que en todo caso lo asimilan a la elite romana del poder. Pero cuando asume la responsabilidad de cuidar a su hijo y huye de Roma buscando a Lucius en el campamento godo, vuelve a recuperar su indumentaria del principio.

El comportamiento violento que se suele atribuir a los bárbaros, en *Titus*, no es ni mucho menos exclusivo de ellos; como sucede en la obra teatral los romanos van derivando progresivamente hacia la violencia y la barbarie; la conclusión a la que se llega es que a la postre, bárbaros y romanos acaban homogeneizados gracias a su crueldad.

El conflicto entre civilización –encarnada por Roma–, y barbarie es un elemento habitual en *las películas de romanos*. Aunque casi siempre ha sido abordado desde una óptica fronteriza, subrayando la amenaza que suponían para el Imperio las tribus bárbaras. La lista de títulos incluiría películas como *Attila, Flagello di Dio* (P. Francisci; Italia / Francia 1953), *The Sign of the Pagan* (D. Sirk; USA 1954), *Il Terrore dei Barbari* (C. Campogalliani; Italia 1959), *La Furia dei Barbari* (G. Malatesta; Italia

41. Los animales de color blanco se sacrificaban a las divinidades celestiales, Juno y Júpiter, mientras que los negros se consagraban a los dioses de ultratumba. R. M. Ogilvie, *Los romanos y sus dioses*. Madrid 1995, 60.

42. En Roma, el tatuaje punitivo se aplicaba por igual a esclavos, criminales o prisioneros de guerra. C. P. Jones, “*Stigma: tattooing and branding in Graeco-Roman Antiquity*”, *JRS*, LXXVII, 1987, 139-155, 147 s y 153 ss.

1960), *La Vendetta del Barbari* (G. Vari; Italia 1960), *Il Crollo di Roma* (A. Dawson; Italia 1962), *La Rivolta dei Barbari* (G. Malatesta; Italia 1962), *The Fall of the Roman Empire* (A. Mann; USA 1964), *All'Ombra delle Aquile* (F. Baldi; Italia 1966), *Il Mas-sacro della Foresta Nera* (F. Baldi; Alemania / Italia 1967), *Der Kampf um Rom* (R. Siodmark; Alemania / Rumanía / Italia 1968), o las recientes *Gladiator* (R. Scott; USA 2000), y *Attila* (D. Lowry; USA / Lituania 2001 TV). Por el contrario, el cine no se ha ocupado en mostrar la figura del bárbaro romanizado ni el proceso progresivo de barbarización del ejército romano e incluso del poder Imperial.

Uno de los aspectos que más llama la atención en *Titus* es la alternancia entre elementos contemporáneos y aquellos otros que corresponden a la Roma antigua. La utilización de referentes visuales propios del siglo XX ya aparece desde el prólogo, pero será mucho más evidente en la escena de la entrada triunfal de Titus en Roma al frente de una comitiva victoriosa en la que aparecen caballos, mugrientos tanques y motos de la II Guerra Mundial, carros de ganado en donde conducen a los prisioneros de guerra godos y los veintiún cadáveres, veintiún sudarios que envuelven los cuerpos de los hijos de Titus muertos en la guerra. Los soldados romanos, cubiertos de costras de tierra reseca, desfilan al ritmo de un baile sincopado que recuerda al pelotón de muñequitos soldados de *Toy Story* (J. Lasseter; USA 1995). Estamos frente a una Roma que mezcla decadencia y primitivismo, muy lejos de la ciudad de mármol blanco a la que nos ha acostumbrado el cine⁴³.

El desfile inicial es uno de los elementos visuales y narrativos de *Titus* que son muy comunes, o directamente, son características propias del *péplum*. Las entradas triunfales en Roma, que sirven para mostrar decorados y figurantes y para crear una imagen básicamente militarista de la sociedad y cultura romanas se encuentran en títulos emblemáticos del género –*Quo Vadis?* (M. Le Roy; USA 1951)⁴⁴–, en otros más alejados del gran público –*All'Ombra delle Aquile* (F. Baldi; Italia 1966)–, y también en producciones recientes –*Gladiator* (R. Scott; USA 2000).

En la película de Julie Taymor hay otras características básicas del *péplum*⁴⁵. Una de ellas es la violencia⁴⁶, que en esta oportunidad camina siempre de la mano de la venganza⁴⁷, ya que no hay en *Titus* ni batallas contra los godos ni combates de gladiadores. Es un verdadero espiral de crímenes que discurre en el reducido ambiente de la corte y en los estrechos límites de la familia de los Andrónicos.

Al comprimir todos los avatares del Imperio en una sola familia y en unos pocos personajes, la violencia que brota de sus relaciones parece alcanzar aún mayores dimensiones. Esta domesticación del Imperio Romano es un recurso cinematográfico

43. El cine recrea la arquitectura y el urbanismo de la Antigüedad perpetuando la tradición iconográfica Neoclásica S. Bertelli, *I Corsarii del tempo. Gli errori e gli orrori dei film storici*, Florencia 1995, 58 ss y 87.

44. En esta película el desfile inicial funciona como otra analogía más que la cinta plantea entre el Imperio Romano y la Alemania nazi. M. M. Winkler, "The Roman Empire in American Cinema after 1945", *CJ*, 93, 2, 1998, 167-196, 174 s.

45. D. McCandless, o. c. 509.

46. P. L. Cano, "Roma y el cine", *Film Guía*, V, marzo 1975, 7 – 10, 8. L. Pérez Gómez, "El cine de romanos", J. M. García González & A. Pociña Pérez, *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada 1996, 235 – 261, 252 s.

47. Un acercamiento al tema de la venganza en el cine en: J. Balló, & X. Pérez, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona 1998, 89 – 103.

similar al que popularizó la famosa serie de televisión británica *I Claudius* (H. Wise; Inglaterra 1976, TV), y que convirtió el Imperio en una simple cuestión doméstica de la familia Julio – Claudia⁴⁸; en la pequeña pantalla se mezclaban los vínculos de parentescos con el gobierno y se limitaba en gran medida toda presencia del exterior. En *Titus*, al igual que en *I Claudius*, los gobernantes romanos no sólo son intrínsecamente malos gobernantes y estadistas, sino que además son malos hijos, como Chiron y Demetrius, y malos padres, como Tamora o Titus que sitúa siempre su fidelidad a Roma por delante de sus lazos familiares, llegando, si es el caso, a matar a sus hijos. El final de este trágico proceso es el de la fragmentación y destrucción de la familia; en ese sentido *Titus* ha sido comparada con *La caduta degli dei* (L. Visconti; Italia / Suiza / Alemania 1969), que narra la descomposición de una poderosa familia de industriales alemanes en los años del nazismo⁴⁹.

Como también sucedía en la obra teatral, en la pantalla se muestran todos los crímenes salvo la ejecución de Quintus y Martius (se los ve encadenados camino de Roma y posteriormente sus cabezas cortadas), y la violación y mutilación de Lavinia. La directora recurre a una elipsis para mostrar primero las inútiles súplicas de la hija de Titus que no logran conmover ni un ápice a Tamora, luego a los hijos de ésta, internándose en el corazón del bosque arrastrando a su víctima y finalmente cómo el senador Marcus, tío de Lavinia, la encuentra en mitad de un pantano, como una aparición, subida a un tronco, agitándose como un árbol azotado por el viento; sus labios sangrantes no sólo certifican su mutilación para que no pueda delatar a sus asaltantes, sino que simbolizan la violación que acaba de sufrir⁵⁰. Junto a este recurso narrativo, la cinta alterna secuencias oníricas y simbólicas en las que Lavinia aparece tal y como la encuentra su tío o convertida en una indefensa cordera mientras a ambos lados Chiron y Demetrius, presentados como feroces tigres, se abalanzan sobre ella.

Otra concomitancia con el *péplum* más ortodoxo es el de la decadencia y la corrupción que asolan la corte imperial romana. Desde los orígenes del cine y debido en gran medida a la influencia de la novela histórica del siglo XIX –*Los últimos días de Pompeya* (E. Bulwer - Lytton, 1854), *Fabiola o la iglesia de las catacumbas* (Cardenal Wisemann, 1854), *Ben-Hur* (General L. Wallace, 1880), *Cleopatra* (H. Ridder Haggard, 1889), y *Quo Vadis?* (H. Sienkiewicz, 1896)–, que actuaba como un movimiento de reacción a las tesis difundidas en el libro de Edward Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire* (1776), referentes al Cristianismo⁵¹, es un tópico de las películas de romanos mostrar el Imperio Romano, y en general todo el Mundo Antiguo, como el reino de la decadencia. De esta imagen estereotipada únicamente se mantienen al margen las comunidades judías y cristianas, mientras que la corrupción, a todos los niveles, se acentúa en las cortes orientales, en el Egipto faraónico y, como no, en Roma.

En ese sentido, *Titus* no supone ninguna novedad en el género. De hecho, Tamora es una más que digna heredera de la prolija tradición cinematográfica de reinas y

48. S. R. Joshel, *o. c.* 120 s.

49. D. McCandless, *o. c.* 493.

50. Desde ese instante Lavinia entra en un estado de “autoausencia” que se mantiene durante el resto de la película. D. McCandless, *o. c.* 505.

51. C. García Gual, “Novel. Les Històriques de grecs i de romans”, *L’Anveç*, CXL, 1990, 32 - 39, 37 s.

emperatrices malvadas de la Antigüedad. Una extensa nómina que incluye nombres como los de Cleopatra, –*Cleopatra* (J. Gordon Edwards; USA 1917), *Cleopatra* (C. B. DeMille; USA 1934), *Due notti con Cleopatra* (M. Mattoli; Italia 1953), Mesalina - *Messalina* (A. Capellani; Francia 1909), *Messalina* (E. Guazzoni; Italia 1923), *Messalina* (C. Gallone; Italia/Francia 1951), *Messalina Messalina* (B. Corbucci; Italia 1977), *Messalina* (J. D'Amato; Italia 1996)–, Popea –*The Sign of the Cross* (C. B. DeMille; USA 1932)–, Teodora - *Teodora Imperatrice di Bisanzio* (E. M. Pasquali; Italia 1909), *Teodora, Emperatrice di Bisanzio* (R. Freda; Italia 1953), Semíramis –*Io Semiramide* (P. Zeglio; Italia-Francia 1964)–, o las ficticias Nélfifer –*Land of Pharaohs* (H. Hawks; USA 1955)–, y Bera - *Sodoma e Gomorra* (R. Aldrich & S. Leone; Italia / Francia 1962).

Todas ellas se caracterizan por su belleza y por su carácter frío e intrigante. Tamora reúne en sí misma la experiencia, un fuerte componente erótico, y unos nada despreciables conocimientos políticos, logrando que, en la práctica, el emperador Saturninus sea un pelele en sus brazos, ya que son las ambiciones de ella las que dirigen el Imperio. Como también sucede en el *péplum*, Tamora utiliza todo el poder de que dispone para satisfacer exclusivamente asuntos privados, en este caso, su venganza personal contra los Andrónicos. Para ello, sacrifica incluso sus propias raíces, ya que sin dudar un instante acepta formar parte de la corte romana; así, al final de la película, los godos a los que ella misma pertenecía, son ahora sus enemigos. Aunque los godos parecen asumir el papel de regeneradores de la corrupta Roma.

En *Titus* encontramos claros ejemplos de lo que es la decadencia de Roma siempre según los rígidos cánones del *péplum*; hacemos mención tanto de la fiesta que celebra los esponsales del nuevo emperador como a la posterior orgía interrumpida por las flechas que imploran justicia a los dioses del cielo lanzadas por Titus y sus parientes. La primera de las secuencias está concebida en términos contemporáneos, con una ambientación cercana a la de los años veinte y treinta aunque al mismo tiempo mezclada con cerámicas eróticas griegas que funcionan a modo de grandes medallones decorativos. En la pantalla, primero en la grande de las salas de cine y luego en la pequeña de los ubicuos televisores, el banquete, que acostumbra a desembocar en orgía, es el símbolo por antonomasia de Roma y por extensión, de otras culturas “decadentes” del Mundo Antiguo⁵².

Los romanos, y con ellos todos los malvados de la Antigüedad del celuloide, rinden un gesto canónico con su asistencia al banquete y a la orgía, su presencia certifica sin paliativos su condena moral. Los ejemplos en el cine son innumerables: *Quo Vadis?* (Guazzoni; Italia 1912), *Intolerance* (D. W. Griffith; USA 1916), *Spartaco, il gladiatore della Tracia* (R. Freda; Italia 1952), *Sodoma e Gomorra* (R. Aldrich & S. Leone; Francia / Italia 1962), *Cleopatra* (J. L. Mankiewicz; USA 1963), *Satyricon* (F. Fellini; Italia / Francia 1969), *Caligula* (T. Brass; Inglaterra / Italia / Alemania 1979), *Bacanales Romanas* (J. Most; España 1982), *I, Claudius* (H. Wise; Inglaterra 1976, TV.)

La secuencia de la orgía en *Titus* recuerda por su estética a la decadente corte de Tiberio en *Caligula* (T. Brass; Inglaterra / Italia / Alemania 1979), al mismo tiempo que la enorme estatua flotante en donde holgazanean los hijos de Tamora trae en seguida a la memoria la fiesta veneciana del inicio de *Il Casanova di Federico Fellini* (F. Fellini;

52. Noé, ¿no vas a quedarte a la orgía?, le pregunta Lot, todo ingenuidad y candidez (y licencia propia del *péplum*), tras la batalla entre gomorritas y sodomitas, en *Noah's Ark* (J. Irvin; USA / Alemania 1999, TV).

Italia / USA 1976). El cine busca siempre sus referencias en su propia tradición, el pasado cinematográfico proporciona constante alimento a las ideas del presente.

La decadencia a la que parece estar inevitablemente condenada Roma también se advierte en el comportamiento del emperador Saturninus. Su principal, por no decir único, mérito para acceder al cetro imperial es ser el hijo primogénito del anterior emperador, al que ni en la obra de teatro ni en la adaptación cinematográfica se hace referencia alguna. Ya desde el episodio de su elección, en el debate con su hermano Bassianus, se advierte su carácter infantil, tiránico y caprichoso⁵³, que, lejos de atenuarse, alcanzará mayores cotas cuando sea coronado emperador y caiga posteriormente bajo el influjo de Tamora, que lo utilizará y hará de él una marioneta en sus manos. Si la reina goda Tamora seguía una larga tradición cinematográfica de emperatrices malvadas, Saturninus pasa a formar parte de una no menos amplia nómina de emperadores del celuloide que con su comportamiento egoísta, infantil y consentido han ido esculpiendo el retrato tópico de la decadencia romana. Los máximos exponentes de cuanto afirmamos son Nerón – *Néron Essayant des Poisons sur les esclaves* (A. Promio; Francia 1896), *Nerone* (L. Maggi & A. Ambrosio; Italia 1909), *Quo Vadis?* (E. Guazzoni; Italia 1912), *The Sign of the Cross* (C. B. DeMille; USA 1932), *Quo Vadis?* (M. LeRoy; USA 1951), *Mio Figlio Nerone* (S. Vanzina; Italia 1956)–, y Calígula – *Dementiae Caligulae Imperatoris* (U. Falena; Italia 1916), *Le Calde Notti di Caligola* (R. Bianchi Montero; Italia 1977), *I, Claudius* (H. Wise; Inglaterra 1977 TV), *Caligula* (T. Brass; Inglaterra / Italia / Alemania 1979), o *Le Schiave di Caligola* (L. Weber; Italia 1984). Pero sin olvidarnos de otros dignos representantes como son el rey Herodes –*Salomé* (Ch. Bryant; USA 1923), *Salomé* (W. Dieterle; USA 1953), *Secondo Ponzio Pilato* (L. Magni; Italia 1987)–, o el emperador Cómodo –*The Decline and Fall of the Roman Empire* (A. Mann; USA 1964), *Gladiator* (R. Scott; USA 2000).

El maniqueísmo tan querido por el *péplum*⁵⁴, se manifiesta en *Titus*, entre otros aspectos, en el comportamiento sexual de sus protagonistas; la cinta, al igual que cualquier otra del género, oscila entre dos arquetipos femeninos: la malvada Tamora y la virtuosa Lavinia. Mientras la emperatriz posee una acusada carga sexual –sus amoríos con Saturninus y Aarón, al margen del intento de seducción sobre el propio Titus cuando se disfraza de Venganza–, Lavinia se sitúa en el extremo opuesto, siendo un personaje asexuado como sucede con toda la familia de los Andronicuss⁵⁵. La hija de Titus se encuentra muy próxima a algunas heroínas típicas del *péplum* que padecen todo tipo de ultrajes y acaban aceptando su destino aunque ello suponga entregarse al sacrificio. Lavinia está a medio camino entre la mártir cristiana de *las películas de romanos* y el personaje de Justine creado por el Marqués de Sade, una mujer constantemente acechada por todos los peligros que brotan de la naturaleza y del hombre.

El tema de la venganza, desencadenante de los crímenes en *Titus*, es un argumento muy extendido en el *péplum*. Títulos inolvidables del género, como por ejemplo las

53. Idénticas características retratan a los hijos de Tamora, Chirón y Demetrius, que desean caprichosamente a Lavinia pero no saben que hacer, y juegan, arrojan dardos a una diana en la que han colocado una fotografía de Titus y se pelean entre sí como pequeños cachorros o niños consentidos.

54. A. González, "La fresque et l'imposture. Le péplum: un genre cinématographique qui se débat entre Histoire et Imaginaire", *Melanges Pierre Lévêque*. Vol. 5, París 1990, 133-160,149.

55. R. Burt, o. c. 315.

versiones de 1925 (F. Niblo; USA), y 1956 (W. Wyler; USA) de *Ben Hur*, o *Conan the Barbarian* (J. Millius; Usa 1982), se estructuran alrededor de los deseos de venganza de su protagonista. Aunque realmente podemos afirmar que todos los personajes habituales del *péplum* en algún momento de su peculiar historia acaban vengándose: *La vendetta dei Barbari* (G. Vari; Italia 1960), *La vendetta di Ercole* (V. Cottafavi; Italia / Francia 1960), *La vendetta di Ursus* (L. Capuano; Italia 1961), *La vendetta du Colosse* (M. Baldi; Italia 1962), *La vendetta di Spartacus* (M. Lupo; Italia 1964), *La vendetta dei Gladiatori* (L. Capuano; Italia 1964), o la más reciente *La vendetta di Ator* (D. Hills; Italia 1983).

Otro elemento común a las *películas de romanos* que se aprecia en la cinta de Julie Taymor es la importancia de los efectos especiales, en definitiva, de la espectacularidad del pasado, convirtiendo así a las diferentes culturas y sociedades de la Antigüedad –y en particular a Roma–, en un teatro permanente cuyo principal rasgo distintivo es que todo es, o puede convertirse, en espectáculo, desde los personajes a los decorados, desde los argumentos a los diálogos⁵⁶. En el caso de *Titus* el espectáculo, además de en algunas escenas sangrientas y violentas, llega a los espectadores especialmente a través de las secuencias de las pesadillas, tipo *Penny Arcade*⁵⁷, que irrumpen y se alternan en la narración como chispazos de conciencia en donde la imagen, simbólica y onírica, sustituye al diálogo a la hora de continuar el ritmo narrativo.

Pero no todo en *Titus* es continuidad y ortodoxia con los principios del género; también hay algunas diferencias realmente significativas. La primera de ellas es la ausencia de un héroe; el héroe del *péplum*, no lo olvidemos, se caracteriza, al margen de su frugalidad, por utilizar los músculos más que la inteligencia y por apoyar siempre al poder establecido⁵⁸. Titus está muy lejos de ser un héroe: se muestra insensible a las súplicas, es inflexible con sus preceptos morales y con su sentido de la lealtad y la fidelidad hacia Roma, hasta el extremo de dar muerte por su propia mano a dos de sus hijos. Es cruel y retorcido en la planificación y ejecución de la venganza. No reúne ni en su persona ni en su comportamiento las características que lo asimilen a los héroes habituales de *las películas de romanos*.

Su hijo Lucius, elegido al final nuevo emperador, podría ser considerado héroe, al restablecer el orden en Roma. Pero él es un traidor que huye con los godos para alzarlos en armas contra el Imperio. Además, su primera decisión una vez en el poder, es ratificar un acto impío al impedir que el cuerpo de Tamora sea debidamente sepultado⁵⁹. Es decir, que no trae la paz con su actitud, sino que abre un hipotético ciclo de nuevas venganzas.

Los bárbaros tampoco responden al prototipo de héroes, aunque con su intervención final en Roma podría pensarse que estamos ante una especie de redención de los pecados del Imperio; ni Tamora ni sus hijos son héroes, y Aarón, al que parece que su paternidad le conduce por otros derroteros morales, no se arrepiente de sus crímenes, sino muy al contrario, se jacta de su maldad.

56. J. Nacache, "Rome. Une ville qui se derobe au discours", *Cinema*, CCLXX, junio 1981, 77-85, 82 ss.

57. J. Taymor, o. c. 11.

58. M. Dell'Asta, *Un Cinéma Musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Crisnée, 1992, 40 ss. A. Collognat, "L'Antiquité au cinéma", *BAGB*, III, 1994, 332-351, 336.

59. Aunque Aarón, en su encuentro en el campamento godo, asegure que el primogénito de Titus es un hombre profundamente religioso.

Tal vez el único héroe podría ser el joven Lucius, que al final abandona el anfiteatro con el niño de Aarón en brazos. Pero sería un héroe en sentido simbólico, en cuanto triunfo de la esperanza, todavía muy lejos de adoptar el papel de héroe típico del *péplum*.

En paralelo a la ausencia de un héroe, en *Titus* –como ya sucedía con la obra teatral–, llama poderosamente la atención la falta de un mensaje moral definido; en la Roma recreada en la cinta no hay ni buenos ni malos, de hechos todos los protagonistas en algún momento de la trama acaban entregándose a la crueldad. En la película no se atisba la más mínima traza o huella de mensaje religioso cristiano, ni referencias a la moral judeo-cristiana, esta ausencia resulta muy extraña en la tradición del *péplum*, en la que lo habitual es que estos mensajes religiosos tengan un carácter redentor y salvador de Roma y de sus males⁶⁰. Si es cierto que al comienzo, los dioses de Roma exigen un sacrificio humano, pero eso es más una tradición que hay que seguir que no una firme creencia religiosa; Titus obedece ciegamente los dictados de la tradición porque así demuestra aún más su fidelidad hacia Roma.

La segunda referencia religiosa que aparece en pantalla tiene lugar cuando Titus, su hermano Marcus y demás parientes arrojan flechas al aire, dirigidas a los dioses del cielo porque, según las palabras del desesperado general, en la tierra ya no hay lugar para la justicia.

Existe una mención que podríamos llamar oculta; cuando Titus, postrado en un cruce de caminos, llora y suplica clemencia para sus hijos injustamente condenados a muerte; allí su cuerpo queda abandonado en las piedras empapadas por la lluvia dibujando la señal de una cruz mientras la macabra comitiva cruza junto a él con destino a Roma. Es como si los propios sentimientos cristianos, la propia moral cristiana resultara inútil y baldía ante la maldad humana, ante su irreprimible deseo de venganza. Incluso este detalle de jugar con la forma de la cruz, como símbolo a través de su sombra o de geometrías casuales, ya fue utilizado en el *péplum*, basten los ejemplos de *Cristo* (G. Antamoro; Italia 1916), o de *Barabba* (R. Fleischer; Italia 1962).

Otras menciones a la religión tienen lugar en las secuencias que se desarrollan en el interior de la tumba de los Andrónicos, tanto en la primera aparición de Lavinia, como en la negativa de Titus a enterrar allí a su hijo Mutius. También, cuando Aarón y los hijos de Tamora aguardan a que la emperatriz de a luz, se habla, sin mucha convicción, de rezar a los dioses para que el parto transcurra sin complicaciones. Esas son las únicas referencias a los dioses y a la religión que encontramos en *Titus*. La ausencia de un mensaje religioso hace que la película de Julie Taymor se diferencie de la gran mayoría de títulos del *péplum* y, muy significativamente, de otra producción rodada casi al mismo tiempo y que fue todo un fenómeno publicitario que acabó teniendo su recompensa en la taquilla. Hablamos de *Gladiator* (R. Scott; USA 2000). En ella se muestra una suerte de religión personal, intimista, y ambigua, bastante próxima –en forma y fondo–, a la ya por aquel entonces desfondada “filosofía” *new age*, un poco de inconsistencia envuelto en un manto de banalidad⁶¹.

60. D. Elley, *The epic film. Myth and history*, London 1984, 121. A. Gonzáles, *Images et Imaginaires. Cinema et Histoire au service d'une "neo-mythologie"*, Universidad de Lille 1993 (tesis inédita), 174 s, y 283.

61. Acerca de *Gladiator*, véase: F. Martín, “*Gladiator* (2000), de Ridley Scott, ¿resurrección del cine de romanos?”, *FilmHistoria*, XI, 1-2, 2001. A. Prieto, “La crisis del mundo romano según Dreamworks”, *Film-Historia*, XI, 1-2, 2001. Ch. Lacalle, “*Gladiator*: memoria del *peplum* y reescritura genérica”, *Caleidoscopio*, 5, junio 2002.

Con *Gladiator* la película de Julie Taymor coincide en algunos aspectos⁶². Tanto Máximo como Titus son fieles generales a Roma que acaban perdiendo toda fe en el Imperio; además, los dos serán perseguidos por los nuevos emperadores, Cómodo de un lado y Saturninus de otro. Y finalmente, en ambas películas aparece un adolescente –que se llama del mismo modo, Lucius–, y que son testigos de la persecución que los generales padecen y de la venganza puesta en marcha. Los dos narradores, o testigos de los acontecimientos, tienen una marcada imagen femenina que destaca mucho más en el rudo y masculino mundo de Roma, ya sea el de los combates de gladiadores o el del ejército y las turbias intrigas palaciegas.

El aspecto más innovador de *Titus* es su puesta en escena, el juego dialéctico que se establece entre el pasado, entre la imagen tradicional de Roma que ha popularizado el cine, y el mundo contemporáneo en donde se mezclan imágenes de la Roma fascista con otras que podríamos llamar futuristas⁶³, como por ejemplo la imagen agresiva de la loba capitolina, que recuerda a la estética de los cómics⁶⁴, y que preside los actos del emperador Saturninus.

La imagen moderna e innovadora de Roma se consigue utilizando a la ciudad actual como si fuera un inmenso decorado y al tiempo un protagonista más de la trama. En *Titus*, el tradicional ámbito del poder de la Roma del celuloide, el foro, se traslada a los espacios ambiciosos y grandilocuentes del EUR, el extenso complejo arquitectónico ideado para la nunca realizada Exposición Universal de Roma del año 1941. El EUR se entendió como un completo escaparate de los logros y de la ideología fascista; al pie del Palazzo de la Civiltà del Lavoro (1938-1943), la joya de la corona de las pretensiones de Mussolini, concebido como un moderno Coliseo, tiene lugar la ceremonia de coronación del nuevo emperador. De esta manera se establece una analogía entre la Roma fascista y la Imperial, algo que el cine ha realizado con relativa frecuencia.

Protagonismo propio disfrutaban las calles de Roma, calles por donde discurren las comitivas electorales de ambos aspirantes a la púrpura imperial intentando captar apoyos utilizando toda la moderna parafernalia electoral, y con el guiño deportivo de que los seguidores de Saturninus enarbolan los colores de la AS Roma, mientras los de Bassianus llevan los colores distintivos del SS Lazio, los dos clubes de fútbol de la ciudad de Roma⁶⁵. Calles, también, habitadas por prostitutas inmortalizadas en las

62. J. Wrathall, "Titus", *Sight and sound*, octubre 2000.

63. Junto a la directora, el responsable del diseño de producción es Dante Ferretti, que ha trabajado con directores de la talla de Pier Paolo Pasolini – *Il Vangelo secondo Matteo* (Italia / Francia 1964), *Uccellacci e Uccellini* (Italia 1966), *Medea* (Italia / Francia / Alemania), *Il Decameron* (Italia / Francia / Alemania 1971), *I Racconti di Canterbury* (Italia / Francia 1972), *Il Fiore delle mille e una notte* (Italia / Francia 1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Italia / Francia 1976) –, Federico Fellini – *Satyricon* (Italia / Francia 1969), *Prova d'orchestra* (Italia / Francia / Alemania 1978), *La Città delle Donne* (Italia / Francia 1980), *E la nave va* (Italia / Francia 1983), *Ginger e Fred* (Italia / Francia / Alemania 1986), *La Voce delle Luna* (Italia / Francia 1990) –, Martin Scorsese – *The Age of Innocence* (USA 1993), *Casino* (USA / Francia 1995), *Kundun* (USA 1997), *Gangs of New York* (USA / Italia / Alemania / Inglaterra / Holanda 2002), *The Aviator* (USA / Japón / Alemania 2004) –, Ettore Scola – *La Nuit de Varennes* (Francia / Italia 1982) –, Terry Gilliam – *The Adventures of Baron Munchausen* (Inglaterra / Alemania 1988) –, o Jean-Jacques Annaud – *Der Name der Rose* (Alemania / Francia / Italia 1986).

64. De hecho parece una creación del dibujante H. R. Giger, el "padre" de Alien.

65. R. Duranti, "Titus di Julie Taymor", I. Imperiali (Ed). *Shakespeare al cinema*. Roma 2000, 189-193, 192. Aunque en la ficción el ganador es Saturninus, cuyos seguidores parecen hinchas de la Roma, en el año de realización de la película, 1999, el club que obtuvo los títulos de Liga y Copa Italiana fue la Lazio.

películas de Pier Paolo Pasolini y Federico Fellini; calles estrechas, anaranjadas y adoquines húmedos y negros del Trastevere que son testigos mudos de la marcha de Titus tras la primera ofensa recibida. Así pues, la ciudad de Roma se convierte en un personaje más de la película, no funciona únicamente como un decorado, sino que aporta su propia personalidad.

El mundo actual se imbrica en la narración, además, a través de elementos como, por ejemplo, la emisora de radio SPQR News que retransmite en directo los discursos de los aspirantes al trono y la posterior designación, o el periódico que por azar cae en manos del joven Lucius informando de la muerte del anterior emperador. Sin olvidar tampoco, los vehículos motorizados del desfile inicial o la camioneta en la que el clown ambulante le lleva a Titus las cabezas cortadas de sus hijos y su mano amputada⁶⁶. Los guiños contemporáneos tienen, en ocasiones, un toque de humor negro, como cuando Aarón introduce la mano cortada de Titus en una bolsa transparente de cocina.

Con estas imágenes y referencias, convive la Roma Imperial; destaca la utilización de uno de los edificios más emblemáticos de la civilización romana, y que de hecho se ha convertido en el icono distintivo de Roma en la cultura popular. El anfiteatro, con toda su carga simbólica, es el escenario en donde se representa el espectáculo de la romanización; en la arena, Roma instauro su orden, establece sus normas y señala el nacimiento de la civilización⁶⁷. En *Titus* la tragedia se inicia y acaba en un anfiteatro, concretamente esas escenas fueron rodadas en el anfiteatro de Pola (Croacia); allí comienza el ciclo de venganzas y allí, al final, parece entreabrirse la puerta a la esperanza. Que de hecho, sólo se produce cuando se abandona físicamente la arena. La misma arena a la que el joven Lucius es llevado por su anónimo salvador del prólogo. El ámbito urbano sólo se abandona cuando se consume la venganza de Tamora sobre la hija de Titus; la violación y mutilación de Lavinia tiene lugar en los pantanos, lejos de lo que es la ciudad y lejos de la civilización; el bosque, la ciénaga es el territorio de los bárbaros y allí Chiron y Demetrius ejecutan su crimen.

Junto al anfiteatro y las calzadas, otros elementos arquitectónicos y escultóricos de la Roma antigua que también disfrutaban de su sitio en la película son la cúpula del Panteón de Agripa por donde penetran las flechas lanzadas por Titus y los suyos reclamando justicia y que caen dentro del palacio imperial como una lluvia de interrogantes⁶⁸. Igualmente, los hijos de Titus, a su llegada del frente, se liberan del sudor, la sangre, y el cansancio y se curan las heridas de una década de guerras contra los godos en el interior de las Termas; un espacio mágico en donde se desarrolla una secuencia típica del *péplum*, como es la exhibición de cuerpos desnudos o semidesnudos, masculinos⁶⁹, o femeninos. Los combates de gladiadores, los duelos, los martirios se convertían en la excusa perfecta para mostrar ese catálogo de desnudeces; la

66. El personaje del clown ha sido comparado al de Zampano, el forzado callejero de *La Strada* (F. Fellini; Italia 1954). R. Burt, o. c. 312.

67. G. Chouquer, "Teatros et amphitheatres codes de l'espace romanisé", *D.H.A.*, nº 11, 1985, 13-22, 13.

68. Gracias a los trucos cinematográficos el palacio imperial mezcla elementos del Panteón de Agripa –el interior, el suelo–, con otros del Mausoleo de Augusto –el exterior.

69. Una buena introducción sobre la exhibición de cuerpos masculinos en las películas de romanos se encuentra en: I. Rae Hark, "Animals or romans. Looking at masculinity in *Spartacus*", S. Cohan & I. Rae Hark, *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, London 1993, 151-172.

secuencia de *Titus* puede recordar, por el contexto militar, a la película *Sebastienne* (D. Jarman & P. Humfrees; Inglaterra 1976), que no sólo por el hecho de estar hablada en latín, sino también por el modo en que el cuerpo masculino es tratado en pantalla merece un lugar señalado en la particular historia de *las películas de romanos*⁷⁰.

También podemos mencionar la aparición casual de estatuas colosales abandonadas, como vestigios de un pasado remoto, que recuerdan de un lado a los fragmentos de la gigantesca estatua de Constantino II, actualmente guardada en el Palacio de los Conservadores en Roma y popularizada por aparecer en los títulos de crédito iniciales de la película *Spartacus*; y de otro al llamado Pie di Marmo. Ambos vestigios ayudan a crear la idea de que la Roma que estamos viendo ya vive inmersa en un ciclo de decadencia sin posibilidad de vuelta atrás.

El complejo juego que se establece entre pasado y presente desemboca en la creación de una historia atemporal, en donde la venganza, la violencia y el crimen se repiten hasta alcanzar niveles nihilistas, ya que de tanto reproducirse pierden todo sentido.

La estructura cíclica de la obra teatral se mantiene fielmente en la adaptación cinematográfica. Se inicia con el joven Lucius en el mundo actual jugando y conjurando a los dioses de la violencia, y acaba con el mismo personaje, mucho más maduro tras haber sido testigo de excepción de toda la cadena de crímenes y ultrajes, intentando romper el círculo envenenado de las venganzas. El inicio y el fin se desarrollan en idéntico escenario, en la arena del anfiteatro, pero con una diferencia significativa. Cuando Titus llega victorioso a Roma, las gradas del anfiteatro están vacías, aunque se oyen los clamores de la multitud; somos los únicos espectadores de la acción que acaba de empezar. Sin embargo, al llegar al final, el anfiteatro rebosa de espectadores que guardan un respetuoso silencio; los crímenes han hecho callar los gritos de júbilo; ellos, los espectadores del anfiteatro, al igual que nosotros hemos enmudecido conforme ante nuestros ojos –y tal vez ante nuestras conciencias–, han ido desfilando todas las atrocidades. Más que espectadores somos cómplices de la acción, desde nuestra postura cómoda que nos impide intervenir, no en la violencia de ficción, sino en la violencia real, aquella que nos va entrando en dosis perfectamente calculadas para que el organismo las asimile sin peligro de producir rebeldía como efecto secundario.

También comparten el mismo carácter cíclico los sacrificios el de Alarbo y el de Lavinia–, y las súplicas y las lágrimas inútiles –las de Tamora, luego las vertidas por la hija de Titus y para terminar las del propio general romano que tampoco logran conmover los corazones ni los de los nobles romanos ni los de los componentes de la familia imperial.

Sobre el argumento de *Titus* planea la sombra del destino implacable, del que es imposible escapar; tanto el general romano como Tamora podrían cambiar el rumbo de los acontecimientos con sólo negarse a seguir aumentando la escalada del horror; un acto de compasión, la simple reflexión podría haber detenido la rueda de la violencia. Pero no es así, ningún personaje se detiene, todos se dejan arrastrar por el vértigo de la venganza. Todos están atados a un destino incapaz de quebrar; en ese sentido podría recordar al personaje, sobre todo al personaje cinematográfico, de Julio

70. M. Wyke, "Shared sexualities. Roman soldiers. Derek Jarman's *Sebastienne* and British Homosexuality", S. R. Joshel & M. Malamud & D. T. McGuire Jr. (Eds). *O. c.* 229-248.

César⁷¹, que vive una y otra vez el mismo día, el día de su muerte, esa muerte que todos –por los más diversos conductos–, conocen e intuyen pero que nadie es capaz de hacer nada para alterar el curso de los acontecimientos.

Al margen de las concomitancias entre *Titus* y las reglas más ortodoxas del *péplum*, también se atisban en la película otras referencias artísticas e influencias y guiños genuinamente cinematográficos. Así, por ejemplo, la escena nocturna en que Tamora y sus hijos acuden disfrazados a la mansión de los Andrónicos para hablar con Titus, este se encuentra metido en una bañera, escribiendo sin cesar panfletos y soflamas que redacta utilizando su propia sangre como si fuera tinta, poseído por la locura, recuerda a *La Muerte de Marat*, de Jacques-Louis David (1793); aquí Titus es Marat, o tal vez sea Sade internado entre locos buscando en las palabras una puerta abierta a la evasión. Claro que si Titus es Marat, Tamora se convierte de inmediato en su verdugo, en Charlotte Cordet⁷².

La estética de la cinta recuerda a títulos de la época muda del cine, como por ejemplo *Salomé* (Ch. Bryant; USA 1922), o a producciones mucho más recientes, caso de *A Clockwork Orange* (S. Kubrick; Inglaterra 1971), o a las del director galés Peter Greenaway: *A Zed & Two Noughts* (Inglaterra / Holanda 1985), *Drowning by Numbers* (Holanda / Inglaterra 1988)⁷³, *The Cook, the Thief, his Wife, and her Lover* (Inglaterra / Holanda / Francia 1989), *Prospero's Books* (Inglaterra / Italia / Francia / Holanda / Japón 1991), o *The Pillow Book* (Inglaterra / Francia / Holanda).

La película de Julie Taymor establece unas peculiares relaciones con el ciclo de películas de Hannibal Lecter –*The Silence of the Lambs* (J. Demme; USA 1991), *Hannibal*, (R. Scout; USA / Inglaterra 2001), y, cronológicamente la primera del serial, *Red Dragon* (B. Rattner; USA / Alemania 2002)–, pues no en vano el actor que encarna a Titus, Anthony Hopkins, es el mismo que alcanzó la fama a niveles masivos gracias a su interpretación del psiquiatra antropófago. El comportamiento histriónico y los excesos de Titus en los preparativos y ya luego en el enloquecido banquete final, y la propia amputación de su mano se convierten en guiños, tal vez involuntarios, hacia las aventuras de Hannibal Lecter; en *Hannibal* el doctor Lecter se amputa la mano para poder escapar; mientras en *Titus* el general también pierde la mano y a partir de ahí abre los ojos a la terrible realidad que está viviendo.

La mayor diferencia entre esta adaptación cinematográfica y la obra de teatro original se sitúa en el final de la acción. Tal vez sea la magnitud de violencia que aparece en pantalla, como reflejo de la propia violencia cotidiana que asumen los espectadores, la que hace que al final sea necesario buscar un camino a la esperanza. En el caso de *Titus* la recuperación de la fe y la confianza en el hombre parecen alcanzarse tanto por la ya referida marcha juntos de Lucius y el hijo de Aarón, como por el hecho de que tras la matanza final los encargados de hacerse cargo del gobierno de Roma sean tanto los romanos como los líderes godos que acudieron al banquete en casa de Titus. La idea encontrar la solución en el “mestizaje” es estrictamente con-

71. Una buena introducción sobre César en el cine se encuentra en: N. Siarri, “Jules Cesar au cinema”, en *Présence de César. Actes du colloque des 9-11 décembre 1983*. París 1985, 483-507.

72. R. Burt, o. c. 308.

73. La acción de la película también narra una venganza que acaba entre fogones cocinando a un ser humano.

temporánea, un rasgo más de los años que vivimos, de esta época bautizada con acierto como “capitalismo de ficción”, en donde la propia realidad se convierte en una inmensa representación, igual que sucede en *Titus*, donde los espectadores del anfiteatro contemplan en respetuoso y pasivo silencio el desarrollo de los acontecimientos⁷⁴.

Tras la detallada exposición de los aspectos comunes y las divergencias que se pueden encontrar entre la película de Julie Taymor y el *péplum* parece evidente que *Titus* no es un título más de la cada vez más abultada nómina que engrosan este supuesto “resurgir” del género⁷⁵. La adaptación cinematográfica de la primera pieza teatral escrita por William Shakespeare continúa gozando de gran actualidad. El mensaje final que transmite no resulta manido por las repeticiones ni por la falta de originalidad; el acercamiento al Mundo Antiguo, y en especial a Roma, que propone resulta vital y arriesgado. No olvidemos nunca que la industria cinematográfica es muy conservadora y calcula mucho sus riesgos; se trabaja para satisfacer a un público, al que al mismo tiempo se le educa mediante la repetición de idénticos códigos, esquemas narrativos y argumentos.

De ahí que *Titus* deslumbe a sus espectadores pero sin quedarse nunca en el mero y vacío asombro momentáneo. Junto a la fuerza rompedora de su lenguaje visual camina un mensaje maduro, un racimo de ideas claras acerca de la condición humana. Y todo ello al propio tiempo que satisface las lógicas demandas actuales en torno al sentido del espectáculo. Los personajes de *Titus* nos resultan cercanos, podemos identificarnos con cualquiera de ellos, nos gustaría hacerlo con el joven Lucius, inocente aun habiendo sido criado como testigo de la violencia cotidiana. Aunque tal vez nos encontremos más cerca de Titus, de Aarón, de Tamora o de Saturninus, empeñados en seguir convirtiendo a Roma, y a ellos mismos, en la inmortal jungla de tigres.

74. V. Verdú, *El Estilo del Mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona 2003, 186 ss.

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