

# Virgilio y Catulo en el cine y la televisión

Fernando LILLO REDONET

Recibido: 10 de enero de 2003

Aceptado: 26 de febrero de 2003

## RESUMEN

Este artículo muestra la influencia de Virgilio y Catulo en el cine y la televisión. En el caso de Virgilio, comentamos la aparición de personajes o situaciones de la *Eneida* en películas como *Helena de Troya*, *La guerra de Troya* y *La leyenda de Eneas* o en series de televisión como *Anno Domini* y *La Odisea*. También se muestran las referencias a Virgilio en películas de ambientación contemporánea como *La Roca* y *Eyes Wide Shut*. En el caso de Catulo, encontramos referencias a este autor en películas como *Cleopatra* o *Creadores de sombras* y en la serie de televisión *Anno Domini*.

Lillo Redonet, F.: «Virgilio y Catulo en el cine y la televisión», *Cuad. filol. clás. Estud. lat.*, vol. 23 núm. 2 (2003) 437-452.

## ABSTRACT

This article shows Vergil's and Catullus' influence on cinema and television. In Vergil's case, we comment the presence of characters and situations of the *Aeneid* on films such as *Helen of Troy*, *The Trojan Horse* and *The Last Glory of Troy* or on TV series as *Anno Domini* and *The Odyssey*. The Vergilian references are also shown on contemporary setted films (*The Rock* and *Eyes Wide Shut*). In Catullus' case, we can find references on *Cleopatra* and *Shadowmakers* and on *Anno Domini* TV series.

Lillo Redonet, F.: «Vergil and Catullus in cinema and television», *Cuad. filol. clás. Estud. lat.*, vol. 23 núm. 2 (2003) 437-452.

## PALABRAS CLAVE

Virgilio.  
Catulo. Cine de romanos (*peplum*).

## KEY WORDS

Vergil.  
Catullus.  
*Peplum*.

**SUMARIO** 0. Introducción. 1. Virgilio en la pantalla. 2. Catulo en el cine y la televisión. 3. Conclusiones.

## o. Introducción

Los estudios de Tradición Clásica comienzan a tener en cuenta las aportaciones del cine como intérprete y receptor de los clásicos griegos y romanos<sup>1</sup>. En este sentido aportamos este breve trabajo sobre la presencia de Virgilio y Catulo en la pantalla con la esperanza de que se esboce, al menos, la recepción que de estos poetas han realizado el cine y la televisión. Al tratarse de medios de cultura popular, lo esperable es que la presencia de poetas cultos no sea demasiado abundante. Sin embargo, cine y televisión han recogido los versos y motivos más conocidos de Virgilio y Catulo cumpliendo con la labor de mostrarlos a un público más amplio. Encontraremos, pues, la presencia de versos que se han convertido en clichés culturales que todo hombre culto debe saber; el conocido «temo a los griegos incluso cuando traen regalos», el famoso pajarillo de Lesbia o el breve *odi et amo* tienen su lugar en la pantalla.

### 1. Virgilio en la pantalla

#### 1.1. El cine mudo

Mientras que en el cine mudo italiano se realizan versiones de *La Ilíada* y *La Odisea*, *La Eneida* no tuvo ninguna adaptación como obra en conjunto. Sí se realizó una película que se centraba en el amor de Dido y Eneas: *Didone abbandonata*. Esto se debe a que existía una tradición de esta historia en la ópera. El guionista A. Frusta tomó como base la ópera de P. Metastasio (Pietro Trapassi, 1689-1782) *Didon abandonnée/Didone abbandonata* de 1724<sup>2</sup>.

La película fue realizada en 1910, producida por A. Ambrosio y dirigida por L. Maggi (guión de A. Frusta; interpretado por A. Capozzi, M. C. Tarlatini, M. Principi y M. Voller-Buzzi). Fue distribuida en Italia pero también en Estados Unidos (con el título de *Didone abbandonata da Enea*) y en Hungría (con el título de *Didone regina di Cartagine*)<sup>3</sup>.

El personaje de Virgilio aparece en las producciones cinematográficas del cine mudo italiano en las adaptaciones de la *Divina Comedia* de Dante<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Basta citar los libros de M. Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome. Cinema and History*, New York-London 1997; J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, London-New Haven 2001 (traducido al español por Alianza como *Peplum. El mundo antiguo en el cine* 2002) y, sobre todo, M. M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford 2001.

<sup>2</sup> M. Eloy, «Énée et Didon à l'écran et dans la bande dessinée des années 50 et 60» en *Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un couple mythique. Actes du colloque international*, Paris 1990, 289-290.

<sup>3</sup> G. Antonucci, «cinema» en *Enciclopedia Virgiliana I*, Roma 1984, 784.

<sup>4</sup> G. Antonucci, «cinema» en *Enciclopedia Virgiliana I*, Roma 1984, 784-785.

M. Eloy cita otra obra del cine mudo *The Story of Lavinia* de Otis Turner (Estados Unidos, 1912) inspirada en el personaje de Lavinia, de la que no da más datos<sup>5</sup>.

## 1.2. *Eneas* y La Eneida en versión *peplum*

En 1955, tras el éxito del *Ulises* (*Ulisse*, 1954) de M. Camerini apareció *Helena de Troya*<sup>6</sup> (*Helen of Troy*, R. Wise, 1955), una película que centraba la historia en los amores de Paris y Helena y contaba con una cuidada producción y actores de primera fila. El resultado no es ni mucho menos una adaptación fiel de la *Iliada*, pero con todo resulta de mayor calidad que las producciones posteriores del *peplum* italiano. En esta película aparece el personaje de Eneas (Ronald Lewis) como un secundario a la sombra de Paris (Jacques Sernas). Lo más destacado de su personaje es que hace la función de recordar a lo largo de la película que el destino va a regir la historia. Al comienzo, mientras navegan hacia Esparta donde va a empezar a gestarse la tragedia, Eneas recuerda que las mujeres forjan el destino de los hombres, a lo que un autosuficiente Paris responde: «El mío no, Eneas» en claro contraste con lo que realmente sucederá luego. Eneas tiene también el poder de la palabra cuando acalla a la multitud troyana enfurecida contra Helena. Al final de la película es Eneas el que informa de la existencia del caballo al que califica como extraño monumento. En los labios de Helena se pone la conocida cita virgiliana en realidad pronunciada por Laocoonte en el poema, personaje este último que no aparece en la película: «Debéis desconfiar de los presentes de los griegos». Sin embargo, por la presión del pueblo el caballo es introducido en la ciudad a la par que Eneas pronuncia su leitmotiv: «El destino, Paris, el destino» presagiando el trágico final. Es curioso que las frases relacionadas con el destino se pongan en boca de Eneas del que un espectador culto sabe que su peripecia posterior estará precisamente marcada por éste. En la película lo último que sabemos de Eneas es que Priamo le encarga que cuide de Andrómaca y de su nieto con una orden implícita de huir de la ciudad. No se dice nada de cómo fue la huida ni del destino de Eneas tras la caída de Troya, centrándose el resto de la cinta en la muerte de Paris a manos de Menelao y el viaje de vuelta a Esparta de una desdichada Helena.

La época dorada del *peplum* italiano produjo un díptico<sup>7</sup> sobre el personaje de Eneas encarnado en ambas ocasiones por Steve Reeves, un habitual del género. Se trata de *La guerra de Troya* y *La leyenda de Eneas* rodadas una aprovechando el tirón de la otra. El

<sup>5</sup> M. Eloy, *op. cit.*, 290.

<sup>6</sup> Estudio y comentario en F. Lillo Redonet, *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid 1997, 95-106.

<sup>7</sup> M. Eloy, *op. cit.*, 291.

público ya conocía la época imperial y había llegado el momento de explicar los orígenes de tal esplendor. Una pretensión didáctica que se pone de manifiesto con las voces en *off* finales de cada película y que se completa con otras producciones rodadas en la misma época y con temática también de los primeros tiempos de la historia de Roma<sup>8</sup> como *Rómulo y Remo*<sup>9</sup> (*Romolo e Remo*, S. Corbucci, 1961), *El rapto de las sabinas* (*Il ratto delle sabine*, R. Pottier, 1961), *La espada del vencedor* que relata el duelo entre Horacios y Curiacios (*Orazi e Curiazi*, F. Baldi/T. Young, 1961), *Las vírgenes de Roma/Le vergini di Roma* con las leyendas de Horacio Cocles y Clelia (V. Cottafavi/C. L. Bragaglia, 1960), *El coloso de Roma*<sup>10</sup> que cuenta las leyendas de Mucio Escévola y Clelia (*Il colosso di Roma*, G. Ferroni, 1964) o *Héroe sin patria* que trata la historia de Coriolano (*Coriolano, eroe senza patria*, G. Ferroni, 1964).

Para valorar este díptico en su justa medida hay que tener presentes las características del género que condicionan la adaptación a la pantalla de obras épicas como *La Eneida*. Una característica esencial es que son producciones hechas en serie (basta repasar las fechas coincidentes de los títulos citados más arriba) y destinadas a un público poco culto. Esto justifica la tosca realización de algunas de ellas dado el pequeño presupuesto con el que se contaba. Toda película «de romanos» debía contar con una atractiva historia de amor. En nuestro caso contamos con el amor de Eneas y Creúsa en *La guerra de Troya*, opuesto a la pareja de antagonistas Paris y Helena. En *La leyenda de Eneas* se desarrolla, aunque de modo muy tópico, el amor de Eneas y Lavinia dando a esta un protagonismo con el que no contaba en la épica virgiliana. Los personajes también tienen unas reglas fijas de las que resulta difícil salir. Su caracterización ha sido definida por Siclier<sup>11</sup>. Los héroes son personajes de una pieza, con frecuencia musculosos pero siempre nobles. En nuestro caso la figura de Eneas en ambas películas se va presentar como un héroe noble y pacifista y, a pesar de estar encarnado por el Mister Universo Steve Reeves, no hace alarde de su fuerza individual<sup>12</sup>. También son preceptivas en el género las hazañas asombrosas o acciones guerreras espectaculares y

<sup>8</sup> Para un comentario sobre cada una de estas películas véase R. de España. *El peplum. La Antigüedad en el cine*, Barcelona 1998, 195-206.

<sup>9</sup> Estudio y comparación con Tito Livio en F. Lillo Redonet, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid 1994, 31-39.

<sup>10</sup> Estudio y comparación con Tito Livio en F. Lillo Redonet, *El cine de romanos...*, 39-45.

<sup>11</sup> J. Siclier, «L'âge du peplum», *Cahiers de cinéma* 131 (1962) 30: «Depuis cinquante ans, les personnages des films historiques restent coulés dans les mêmes moules. Tout en ayant des caractéristiques morales définies par leur physique (les héros sont jeunes, beaux, musclés, regardent bien en face; les traîtres sont noirs de poil, barbus, cauteleux et regardent de côté; les vamps se recouvrent à leur maquillage et leurs allures lascives, les ingénues à leur œil pur et leur mise décente) ces personnages doivent correspondre à une idée populaire de l'Histoire, qu'elle soit antique, médiévale ou plus récente».

<sup>12</sup> Steve Reeves había interpretado anteriormente el papel de Hércules y de otros héroes como Fídipides en *La batalla de Maratón* (J. Tourneur, 1959) en los que su fuerza individual resolvía las situaciones.

las destrucciones o catástrofes. De ello tenemos buenos ejemplos en nuestro díptico, ya que *La guerra de Troya* contiene acciones bélicas que pretenden ser espectaculares, juegos funerarios y, además, el incendio, saqueo y destrucción de la ciudad. En *La leyenda de Eneas* se recuerdan algunas imágenes de la película anterior y se presentan algunas acciones bélicas aunque de menor envergadura. Al tratarse de adaptaciones de épica, el género apuesta por una tebeización y simplificación de los personajes, quedando fuera el aparato divino, corroborando la opinión de Siclier de que el secreto del *peplum* estaba en la siguiente combinación: *Roman-feuilleton + bande dessinée = divertissement*<sup>13</sup>.

En *La guerra de Troya* (*La guerra di Troia*, G. Ferroni, 1961)<sup>14</sup> Eneas cobra un protagonismo que no tenía en los poemas épicos griegos. A los italianos les interesaba destacarlo por encima de los demás y atribuirle un protagonismo excesivo. Esto no sólo era fruto de un cierto chauvinismo, sino que obedecía a criterios de producción ya que el mismo personaje de Eneas encarnado por el mismo actor sería el protagonista de una película que aparecería enseguida: *La leyenda de Eneas* y que relataba la continuación de la historia de *La guerra de Troya*. Esta identificación culminaría con la película *Rómulo y Remo* en la que Rómulo era encarnado también por Steve Reeves. De este modo el fundador de la estirpe romana, Eneas, se identificaba con el fundador de la ciudad de Roma. Así pues, podríamos decir que en *La guerra de Troya* hay mucho más de Virgilio que de Homero, por más que las referencias virgilianas exactas serán mínimas.

Sobre las imágenes de la inexpugnable ciudad de Troya las letras del comienzo sitúan la acción en el décimo año de la guerra: «Nueve años han transcurrido desde el día en que el príncipe troyano raptó a Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta, ...».

En Troya Eneas está casado con Creúsa en secreto para no suscitar las iras de Paris y Helena a los que se opone Eneas. El cuerpo de Héctor yace tirado junto a la pira de Patroclo y Eneas marcha en su rescate junto con Príamo que implora a Aquiles (dolor contra dolor). Tras un breve encuentro, Aquiles devuelve al anciano rey el cuerpo de su hijo pero no su armadura. En el campamento se celebran los juegos funerarios en honor de Patroclo. Áyax vence y se queda con un trofeo en una curiosa prueba en la que los participantes deben retener unos caballos con su propia fuerza y no rebasar una línea marcada en el suelo. Una prueba nada homérica, pero que da espectáculo. El astuto Ulises sugiere que Eneas participe en los juegos. Éste acepta a condición de que se le entregue la armadura de Héctor para dársela a Andrómaca revelando en este gesto la nobleza del héroe. Eneas gana a Áyax en la lucha echándolo fuera del círculo establecido.

De vuelta a Troya, Helena intenta conquistar a Eneas pero él se muestra inflexible y le insta a que se entregue. El consejo envía a Eneas a por refuerzos de los frigios mien-

<sup>13</sup> J. Siclier, «L'âge du peplum», *Cahiers de cinéma* 131 (1962) 33.

<sup>14</sup> Estudio en F. Lillo Redonet. *El cine de tema griego...*, 107-111.

tras consiguen una tregua por oro. Se despide de Creúsa que parece en estado aunque no se lo dice. Los griegos se dividen a la hora de aceptar la tregua, pero el astuto Ulises la aconseja pidiendo, además del oro, madera y diez rehenes. Paris entre ellos le entrega a Creúsa. Ulises explica a los griegos la estratagema del caballo de madera. Una vez construido el caballo conseguirán que Sinone, el mejor actor de Grecia, engañe a los troyanos.

Eneas llega con su ejército y los griegos lo combaten. Aquiles no juzga digno romper la tregua. Su figura es la única digna entre los griegos. Se entabla un combate en la llanura favorable a los troyanos, pero Paris ordena a Eneas refugiarse en la ciudad. Una vez allí, un troyano fugitivo informa a Eneas de que Creúsa está en el campamento enemigo y Eneas lo asalta y rescata a Creúsa. Entretanto, Aquiles decide luchar con Eneas ofreciendo un buen combate homérico. Paris, escondido, mata a Aquiles disparándole una flecha en el talón arrebatando la victoria a Eneas.

Entretanto los griegos se han ido y gracias a las argucias de Sinone el caballo es transportado dentro de la ciudad a pesar de los ruegos de Casandra. Los griegos salen del caballo y comienza la masacre. Los compañeros de Eneas lo liberan de la cárcel en que lo había metido Paris y se dirige a defender la Acrópolis. Helena abandona a Paris y éste muere apuñalado por Menclao y por la propia Helena. Creúsa muere en el parto y Casandra insta a Eneas a que huya junto con su gente.

Como puede observarse en este rápido resumen, la película se toma muchas libertades con las fuentes clásicas. Comienza casi cuando termina la *Iliada* y sólo recoge de ésta, y de modo esquemático, la entrega del cuerpo de Héctor y unos desnaturalizados juegos funerarios de Patroclo. Todo ello al servicio del protagonismo que necesita Eneas.

Los amores secretos de Eneas y Creúsa y el nacimiento de Iulo son también invención de los guionistas. En la *Eneida* Virgilio los presenta formalmente casados y con un hijo que no es recién nacido. Además, Creúsa no muere en el parto sino que se pierde entre la multitud y se aparece a su esposo dándole permiso para huir y vaticinándole un futuro próspero.

El personaje de Eneas es el protagonista absoluto opuesto a Paris, que aquí hace de villano, mientras que Helena cumple el papel de mujer fatal dejando para Creúsa el papel de buena esposa. A Eneas se le atribuyen todas las acciones de la guerra haciéndole combatir con Aquiles al que finalmente matará Paris con una traicionera flecha. Pero Eneas es un héroe profundamente pacifista como demuestran algunas de sus declaraciones: «no quiero llevar más esta guerra» o «la nobleza del enemigo hace aún más odiosa cualquier guerra». Este «pacifismo» aparecerá más acentuado en *La leyenda de Eneas* y responde a la creación virgiliana de un héroe triste por la guerra: *Aeneas, tristi turbatus pectora bello* (VIII, 29).

En lo que compete a Virgilio y su libro II como fuente para la narración de la destrucción de Troya observamos que aparecen algunos elementos muy mal tratados pero que evidencian, al menos, la consulta del poema épico.

Aparece Sinón, Sinone en la versión española que sigue sin duda el nombre en italiano, como un actor que convence a Paris para meter el caballo en la ciudad. Su recurso no será inventar una cuidada historia como refiere Virgilio, sino recurrir a la pura adulación a Paris, que cede fácilmente dadas las características de malvado presuntuoso que ha ido acumulando en la película. Ya en el incendio de la ciudad, la confusión de las escenas nocturnas y la constante movilidad de Eneas (va a defender la acrópolis, luego a las puertas orientales) pueden pretender reflejar las idas y venidas de Eneas en el libro II. La ausencia de apariciones e intervención divina son compensadas por la profecía de Casandra sobre el futuro en otro lugar. Ante Eneas y su hijo recién nacido exclama: «Ya no sólo pertenecéis a los mortales, ahora pertenecéis a la gloria. Ve, Eneas, Troya ha llegado al final de sus días. Dentro de milenios los hombres leerán en sus cenizas en qué lugar se levantaban sus muros. En otra época, bajo otro cielo, Troya renacerá en la gloria de su estirpe». Son palabras con un fondo similar a las pronunciadas por el fantasma de Héctor (II, 289-295). Creúsa muere de parto frente a su desaparición y posterior aparición como fantasma a su esposo descritos por Virgilio. Nada se dice de Anquises, con lo que se elimina la escena virgiliana de las tres generaciones. Además Iulo es un recién nacido que de ningún modo podría ir de la mano de su padre. Sin embargo, la hilera de fugitivos y las esperanzadoras palabras finales en *off* consiguen crear el sentimiento de que de la destrucción surgirá otro lugar mejor: «El pasado de la ciudad muere con las llamas, pero en ellas cobra vida el futuro. Los apátridas llegarán a tierras desconocidas y fascinados por las costas itálicas la estirpe de Eneas hará surgir una nueva ciudad que irradiará luz al mundo. Si Troya fue mortal, Roma será llamada eterna».

La segunda película del díptico se tituló en español *La leyenda de Eneas*<sup>15</sup> siguiendo el original italiano *La leggenda di Enea* en el que se explicitaba el nombre del héroe. Sin embargo, en su versión francesa lleva el título de *Les conquérants héroïques*<sup>16</sup> y en la inglesa se barajan los títulos de *The Legend of Aneas*, *The Last Glory of Troy* (título para la televisión)<sup>17</sup>, *War of the Trojans*<sup>18</sup> o *The Avenger*<sup>19</sup>. Quizá podríamos pensar en la menor popularidad de Eneas para considerar el cambio de título.

Empieza con imágenes de *La guerra de Troya*: la hilera de fugitivos, el caballo de Troya y con una voz en *off* que explica las vicisitudes de los exiliados durante siete años por mar y tierra para comenzar con una nueva hilera o caravana ya en tierras del Lacio. Esto

<sup>15</sup> Existe un estudio extenso y bien realizado sobre la película a cargo de P. L. Cano. «Una versión cinematográfica de *La Eneida*». *Faentia* 3/2 (1981) 171-183. De él hemos tomado algunos comentarios añadiendo nuestras apreciaciones personales.

<sup>16</sup> M. Eloy, *op. cit.*, 291.

<sup>17</sup> J. Solomon, *op. cit.*, 129.

<sup>18</sup> D. Elley, *The Epic Film. Myth and History*, London 1984, 77.

<sup>19</sup> Documentado en *Internet Movie Database*.

implica que se ha suprimido el contenido de los cantos I-VI donde Virgilio narraba entre otros los viajes de Eneas, el amor de Dido por el troyano y el viaje al mundo de los muertos. La acción toma como base el contenido de los libros VII-XII pero adaptándolos a las características del *peplum*. Entre estas características lo más destacable es que se han simplificado los personajes y se ha eliminado el aparato divino<sup>20</sup>. El personaje de Eneas retoma los rasgos de Steve Reeves y acentúa su pacifismo. La película recoge de la épica la característica de que el protagonista es todo un pueblo si bien se evidencia que Eneas es su guía. Al comienzo de la película se le dice «Tú eres nuestra única esperanza» y los troyanos confían en todo momento en su líder con el que se funden en las escenas finales que comentaremos más abajo. Eneas no es el típico héroe del *peplum* que lo resuelve todo por sí solo y gracias a su fuerza o inteligencia. En una escena inicial vemos que necesita la ayuda de los demás para empujar un carro que en otros *pepla* el héroe levantaría él mismo. Se potencia también la relación con Iulo que confía en su padre y con el que se relaciona en algunas escenas como en la inicial de la búsqueda de agua donde su hijo anima a los demás confiando en las palabras de su padre, o en otra en la que Eneas siente no haber tenido más tiempo para tener una mayor relación con su hijo («Eneas: Casi nunca podemos hablar como padre e hijo; Iulo: Pero yo siempre te observo; Eneas: Ya lo sé y eso me hace fuerte en los momentos difíciles»). El personaje de Turno carece de la grandeza, complejidad y simpatía con que lo definió Virgilio para convertirse en el típico villano del *peplum* ayudado por su mano derecha Mecencio, que es presentado como un vulgar satélite y que, como mandan los cánones, viste de negro. El personaje del rey Latino aparece indeciso y manejado por su esposa Amata que es reducida a la función de malvada. A Lavinia se le da un breve protagonismo para poder justificar la historia de amor imprescindible en el género. Palante y Camila son meras comparsas que justifican la acción. La mala definición de los personajes viene dada también por la comentada ausencia del aparato divino que justificaba muchas de sus acciones en el poema virgiliano. Pedro Luis Cano ha realizado una exhaustiva lista comparativa de la naturalización de los hechos y su referente divino<sup>21</sup>. Sin embargo, se desliza en la película una confesión en boca de Eneas que permite vislumbrar que los dioses están detrás de todo: «El destino nos ha traído hacia aquí... Hemos llegado al Tíber por voluntad de los dioses».

La acción puede dividirse en varias partes: 1) llegada al Lacio y asentamiento, 2) acción en el palacio del rey Latino, 3) escenas de batallas y duelo final<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> La ausencia de los dioses como personajes activos era habitual en el *peplum* como evidencian *Ulises* (M. Camerini, 1954) y *Helena de Troya* (R. Wise, 1955). Sin embargo, *Jasón y los argonautas* (D. Chaffey, 1963) los introduce como personajes estableciendo un doble plano divino/humano que será imitado por *Furia de Titanes* (D. Davis, 1981) y por las series de televisión *La Odisea* (A. Konchalovsky, 1997) y *Jasón y los argonautas* (N. Willing, 2000).

<sup>21</sup> P. L. Cano, *op. cit.*, 178-179.

<sup>22</sup> Para una descripción exhaustiva del argumento véase P. L. Cano, *op. cit.*, 173-175.



- 1) *Llegada al Lacio y asentamiento.* En la llegada al Lacio se contemplan escenas de la «caravana» de fugitivos avanzando por un lugar árido y enfrentándose a problemas con los carros y con el agua. Son escenas que beben directamente del *western* y en las que Eneas se perfila como guía de su pueblo. El encuentro con el lugar donde se asentarán está presentado también de forma épica con una toma frontal del avance de los fugitivos como un pueblo formando una imagen similar al cuadro de G. Pelliza de Volpedo «El Cuarto Estado» a la que acompaña una música solemne e imágenes de verdes lugares que contrastan con la aridez de los primeros paisajes de la película. La posterior llegada de un arrogante Turno y la estampida que provoca con sus hombres contra los sufridos troyanos nos remite una vez más al universo del *western*<sup>23</sup>.
- 2) *Acción en el palacio del rey Latino.* Esta es la parte central de la película en la que se reúnen todos los personajes para poder establecer las relaciones entre ellos. Asistimos a las dudas de Latino y a las intrigas de su esposa Amata y Turno. Muy destacable es que Eneas contempla unas pinturas de la guerra de Troya que se ilustran también con imágenes de la anterior película. Es una imitación de la descripción de las pinturas del templo de Juno en Cartago hecha por Virgilio (I, 441ss). La diferencia está en que los de Virgilio eran episodios menos conocidos y en la película se recuerdan los más famosos y reconocibles por los espectadores de la anterior cinta<sup>24</sup>. Además, la exposición de Virgilio sigue el orden cronológico (*ex ordine*) mientras que la de la película no lo respeta (escena del caballo, lucha de Aquiles y Eneas, muerte de Aquiles por la flecha de Paris, arrastre del cuerpo de Héctor por Aquiles, y escenas de guerra y saqueo). En el palacio se realizan también unos juegos con elementos tomados del libro V, 485ss. Finalmente los troyanos son acusados de matar unos ciervos sagrados y a sus sacerdotes, episodio seguramente basado en la historia virgiliana del ciervo de Silvia muerto a manos de Ascanio (VII, 475ss) provocado por la furia Alecto para establecer el odio contra los troyanos. En la película en su constante naturalización de los hechos la discordia está alentada por el siniestro Mecencio.
- 3) *Escenas de batallas y duelo final.* En el apartado de acciones bélicas espectaculares hay que decir que las batallas están torpemente realizadas y sólo se salvaría mínimamente el duelo final. Aparece también una tosca ilustración del pasaje de Niso y Eurialo (IX, 176-445). En el duelo final la huida de Turno seguido por Eneas a través de un bosque pantanoso es el único pálido reflejo de la desespera-

<sup>23</sup> Referencias al *western* también pueden hacerse con respecto a la película *Rómulo y Remo* (Cf. F. Lillo Redonet, *El cine de romanos...* 33).

<sup>24</sup> P. L. Cano, *op. cit.*, 176.

ción del rútilo y su huida en el poema de Virgilio (XII, 733-765). La cámara enfoca claramente el cinturón de Palante y la decisión de Eneas de matar a su enemigo, pero el cine añade el carácter traidor de Turno al sacar un puñal con el que hiera a Eneas en un brazo. El rútilo muriendo en el río, que suponemos el Tiber, es otro añadido del cine. La música intenta dar un empaque épico a Eneas andando al lado del río tras la muerte de su enemigo y acercándose al campamento. A continuación la toma desde el aire enfatiza el encuentro del héroe solitario con todo un pueblo que corre a su encuentro. Son leves destellos de hacer algo más que un producto rutinario. Paradójicamente las imágenes finales y la voz en *off* que cierra la película e informa al espectador de la gloria futura de Roma (incluida la inevitable maqueta de Gismondi) ofrecen escenas bélicas frente al profundo pacifismo mostrado por Eneas en toda la película.

### 1.3. Desde los años setenta a nuestros días

En los años 70-71 fue concebida y realizada la serie de televisión *L'Eneide* dirigida por F. Rossi. No hemos podido verla por lo que recogemos en nota la opinión de G. Antonucci sobre el tratamiento del personaje de Eneas presentado como un hombre que busca dar un sentido a su existencia<sup>35</sup>.

En los momentos finales del capítulo once de la serie de televisión *Anno Domini* (S. Cooper, 1985) aparece el incendio de Roma. En una de las imágenes se ve a un joven llevando a un anciano a cuestas. El espectador conocedor de *La Eneida* puede interpretar esta imagen como una alusión a la descripción de Virgilio. Sin embargo, no se dice nada al respecto en ese momento de la serie. Más adelante aparecen Nerón (Anthony Andrews) y Tigelino (Jonathan Hyde) acompañados de la esclava Acte contemplando el incendio desde el Palatino. Nerón dice señalando, sin que se muestren imágenes de lo señalado, «Mira, el joven Eneas. A Virgilio le hubiera gustado ver esto. Mira cómo gritan y huyen. Escapan como hormigas del tronco que se arroja al fuego. El anciano Anquises que estaba dormido despierta ahora por las llamas que devoran su ancestral palacio. Llama a su hijo, el joven Eneas, para que acuda a salvarlo. El piadoso Encas, nuestro padre, el fundador de Roma». Seguidamente y como final del episodio la esclava Acte dice: «¡Nerópolis!».

Suetonio (*Vida de Nerón*, 38, 2) nos cuenta que el emperador cantó *La toma de Ilión* mientras Roma ardía. No hace ninguna alusión a que citara versos de la *Eneida*. Lo que

<sup>35</sup> G. Antonucci, «televisione» en *Enciclopedia Virgiliana V*, Roma 1990, 74: «Enea è raffigurato per tutto l'arco del programma come un uomo che cerca di dare un senso alla sua esistenza, piuttosto che come un semidio. Egli è un personaggio «moderno», nel quale, se si sostituisce il destino con la storia, si rintraccia l'uomo contemporaneo di fronte ai misteri della vita e alle proprie scelte morali».

encontramos aquí es una adaptación de lo que aparece en la novela *El reino de los réprobos* escrita por Anthony Burgess, co-guionista de la serie basada en esta obra. Burgess novela una actuación vergonzosa del emperador Nerón en un teatro cubierto en los alrededores de Neápolis (cf. Tácito, *Anales* XV, 33-34) que luego ha sido trasladada en la serie al momento del incendio de Roma, probablemente con la justificación de la noticia de Suetonio antes aludida.

«Los instrumentistas estaban en el preludio cuando el Emperador anunció: *El sitio de Troya*.

Por debajo de los aplausos, leales o turiferarios, llegaron del suelo unos hondos retumbos subterráneos. Cundió el pánico, no sin razón, entre las señoras, pero los ojos de lince del Emperador estaban puestos en todos y cada uno de los asistentes, y los maridos calmaron a sus consortes. El Emperador comenzó:

Ricamente vestida por las llamas  
se levanta su pira funeral,  
a los dedos del fuego va arrojando  
sus miembros Ilión, con amoroso  
cuidado, con lujuria; cual palomas  
arrullando; rugiendo cual leones;  
aullando como el lobo en la floresta.  
Ved cómo en alaridos fugitivos  
los ciudadanos huyen, semejantes  
a cochinitas de un tronco escapando  
que en el hogar acaban de arrojar...

Hubo en el auditorio quien bostezó sin darse cuenta: un joven soldado poco hecho a las cumbres del arte, más avezado a las torpes canciones tabernarias. El Emperador gritó:

– No es sólo atención lo que exijo. Exijo que se valore lo que hago. Llevaos a ese individuo.

El pobre desgraciado fue sacado a rastras por dos de sus camaradas de armas, con un exceso de celo, para el gusto de Marco Julio Tranquilo, que ocupaba el asiento contiguo al de Porcio Festo. Nerón reanudó su canto:

El viejo Anquises, sorprendido en sueños,  
se despierta entre llamas que devoran  
su morada ancestral; al joven hijo,  
pide socorro: al piadoso Eneas,

Eneas nuestro padre,  
de Roma fundador»<sup>46</sup>.

El texto de la novela continúa con el relato del terremoto que sobrevino a continuación y acabó con la actuación del Emperador.

En la película de acción *La Roca* (*The Rock*, 1996) de Michael Bay encontramos una breve referencia a uno de los versos más conocidos del libro II de la *Eneida*. Un militar enfadado con el gobierno toma la Roca (la prisión de Alcatraz) y retiene como rehenes a los turistas amenazando con lanzar sobre San Francisco unos cohetes con poderosas armas químicas. Sólo un hombre conoce Alcatraz como para internarse en ella sin que los terroristas lo descubran, pero está en la cárcel desde hace muchos años. Se trata del agente John Patrick Mason interpretado por Sean Connery al que se le ofrecerá el indulto a cambio de su colaboración. En la cárcel aparecen fugazmente las lecturas del prisionero que lo convierten en un hombre culto (según los americanos): obras de Shakespeare y *The Art of War* de Sun Tzu. Tras los fracasos de negociación de otros miembros del FBI, el Dr. Stanley Goodspeed (Nicolas Cage) le presenta el contrato de indulto que debe firmar con la intención oculta de que el prisionero les ayude a rescatar a los rehenes de Alcatraz. Mason dice en voz baja:

« Temeo (sic) danaos et dona ferentis. »

A lo que Goodspeed responde:

«-Temo a los griegos hasta cuando traen regalos.»

La respuesta incluye cierta ironía.

«-Vaya, un hombre cultivado. Eso descarta la posibilidad de que sea un agente de campo.»

Esta breve aparición del verso de la *Eneida* cumple la función obvia de demostrar la cultura del agente británico, interpretado por un actor si no británico, al menos escocés, teniendo en cuenta la tradición de Hollywood de que los ingleses son más cultos que el americano medio. Pero también está perfectamente engarzado en la trama al citarse en el momento en que se ofrece a uno de los protagonistas un acuerdo que encierra un peligro.

En la serie de televisión *La Odisea* (*The Odyssey*, A. Konchalovsky, 1997) aparecen algunos acontecimientos del libro II de la *Eneida* muy desdibujados. La serie narra las aventuras de Ulises de forma cronológica traicionando ya el gran flashback central de *La Odisea* de Homero<sup>47</sup>. Ulises (Armand Assante) idea el caballo que aparece en la playa

<sup>46</sup> Cf. A. Burguess, *El reino de los reprobos*, Barcelona 1988, 305-330.

<sup>47</sup> La serie es muy floja al principio, pero va ganando intensidad hasta llegar a la parte final. Las aventuras de Ulises se recrean con los mejores efectos especiales y los dioses se hacen presentes, cosa que no sucedía por

troyana. Hacia él acude el rey Príamo (Alan Smithie) a caballo seguido de sus hombres que parecen sacados de una serie de fantasía heroica. El rey y los soldados observan el caballo que interpretan como un trofeo y enseguida traen a un prisionero que no es otro que el Sinón de Virgilio (aunque en la serie no se le da nombre alguno). El prisionero les informa que es un regalo de rendición y que él mismo ha convencido a los griegos para hacerlo. En esto aparece Laocoonte (Heathcote Williams) caracterizado como un adivino estafalario con barbas y cabello largos, una risa histórica continua e incluso un camello detrás. Se refieren a él como «Lacun» en un evidente desconocimiento de los traductores que se han guiado por la pronunciación inglesa de Laocoonte. «Hasta un tonto puede ver que está mintiendo» son sus palabras ante lo confesado por el prisionero. Luego advierte: «Cuidado con los griegos y sus regalos». En esto una serpiente marina (solo una) surge del mar y con unos mediocres efectos especiales aprisiona y mata al adivino. El prisionero explica de modo explícito que se trata de una señal de que el regalo de los griegos debe aceptarse. En la lógica interna de la serie el episodio de Laocoonte se atribuye a la ayuda divina de Poseidón a Ulises que este rechaza poco después incurriendo en impiedad con los dioses y en una exaltación del género humano tomada, creemos, del *Ulises* de Camerini donde el antropocentrismo estaba muy claro y los dioses prácticamente ausentes<sup>28</sup>. Una vez metido el caballo en la ciudad las escenas de saqueo se centran en Ulises que es el protagonista de la serie no apareciendo Eneas por ninguna parte. A la vista está que los guionistas (A. Konchalovsky y Christopher Solimine) se han inspirado en el libro II de la *Eneida* tomando algunos elementos y reduciéndolos a mera caricatura. Se ha eliminado el episodio de la lanza (II, 40-56) por parte de Laocoonte y se ha comprimido y tergiversado la larga intervención de Sinón (II, 57-198). Además el trágico episodio de Laocoonte y sus hijos muertos por las dos terribles serpientes marinas (II, 199-233) se reduce a unos pobres efectos especiales desprovistos de dramatismo ya que el propio Laocoonte nos resulta antipático en la versión televisiva. Es un Laocoonte que parece trastornado, más cercano quizás al estereotipo de Casandra.

Para finalizar creo oportuno citar el sugerente estudio del profesor Tovar Paz poniendo en relación la película *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick con la catábasis del libro VI de la *Eneida*<sup>29</sup>.

ejemplo en *Ulises* de Mario Camerini (1954). La parte final en Ítaca es lo más conseguido de la serie y, en mi opinión, supera en ese tramo a la versión protagonizada por Kirk Douglas.

<sup>28</sup> Véase F. Lillo Redonet, *El cine de tema griego...*, 120-122.

<sup>29</sup> F. J. Tovar Paz, «Las puertas de los sueños auténticos y de los sueños falaces en la película *Eyes Wide Shut* (1999), de Stanley Kubrick», en *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres (Universidad de Extremadura) 2000, 365-372.

## 2. Catulo en el cine y la televisión

Lo esperable, y así sucede efectivamente, es que el reflejo de Catulo en medios populares se limite a los versos más difundidos y famosos por una extensa tradición literaria que los ha fijado casi como «imprescindibles».

Una primera aparición la encontramos en la *Cleopatra* de J. L. Mankiewicz (1963). Esta aparición fue suprimida en el estreno español, pero respetada en la versión posterior con subtítulos de las partes censuradas o cortadas anteriormente.

En los aposentos de Cleopatra en un momento de solaz la reina escucha a un cantor joven ciego que recita los siguientes versos relacionados con Catulo pero que no se corresponden en concreto con ninguno de sus poemas.

«De nuevo ha llegado el otoño, mi gran amor, Lesbia. Mira un torrente de hojas romanas caen y caen y los amantes reviven sus besos con la promesa de la primavera que pondrá fin al invierno con la llamada a los juegos de la naturaleza. Pero el amor lo traerá, su belleza, su alma...»<sup>30</sup>.

El recitado se interrumpe con la llegada de César a la puerta de los aposentos.

Una vez dentro, la reina está en una posición más insinuante y se oye de fondo el recitado en inglés del comienzo del poema 5 que en el subtítulo castellano queda totalmente desvirtuado:

«Vivamos y amemos sin pensar en la inmortalidad de los dioses. El sol se ocultará y volverá a salir, si no estaremos condenados a una noche eterna»<sup>31</sup>.

A continuación habla con César y en un momento dado éste hace referencia al cantor ciego por si oye demasiado. Una esclava intercede por él ante la sospecha de que César quiere hacerle daño. Ante esto César cita el poema 93 de Catulo en la versión inglesa que una vez más es malinterpretado en los subtítulos castellanos.

«-(César) Nadie habla tan bien de Catalus (sic).

- (Cleopatra) ¿Tú a él no le gustas ¿por qué no le has matado?

-(César) Porque yo si lo apruebo. El deseo de paz del César es muy débil y poco me importa si es blanco o negro»<sup>32</sup>.

En el capítulo 6 de la serie *Anno Domini* (S. Cooper, 1985) encontramos una combinación de cita del poema 5 con el tema del pajarito de Lesbia (poema 2) que ya estaba presente en la novela de A. Burgess en la que se inspira la serie.

En la región de Samaria una joven dialoga con un pajarito enfermo.

<sup>30</sup> Subtitulado español de *Cleopatra 1.ª parte* (20<sup>th</sup> Fox Home entertainment, 1998).

<sup>31</sup> Subtitulado citado en nota 30.

<sup>32</sup> Subtitulado citado en nota 30.

«—¿Qué te pasa, pajarito, estás mal? Casi no puedes mover las alas.»

Luego esta joven y Simón, el mago, son testigos de cómo el apóstol Pedro cura a un endemoniado. Simón sigue a Pedro para pedirle ese poder, cosa que el apóstol le niega al ver su torcida intención. Más adelante, en otra escena, la chica, que se llama Dafne, llora por el pajarito que ha muerto y Simón le dice que no lo puede curar y que le comprará otro. También añade:

«—Mi joven Dafne tienes un corazón muy tierno. Sólo los animales mueren, los hombres viven para siempre. Esa es la nueva doctrina.

—¿Tú crees en eso, Simón?

—Es una idea consoladora. Morimos y empezamos una nueva vida en alguna parte. Nunca he utilizado mucho el *una nox dormienda*.

—¿Qué significa?

—Es latín. Una larga noche para dormir de la cual no se despierta. Lo escribió un poeta llamado Catulo. También escribió un poema de amor sobre la muerte de un gorrión.»

En la novela de Burgess *El reino de los réprobos* las cosas suceden de forma similar pero en un orden distinto. Primero sucede la muerte del pajarito y luego la curación del endemoniado. Pedro y Felipe entran a hospedarse en casa de Simón el mago que ha sido recientemente bautizado. Los detalles de ambientación son distintos pero el contenido del texto, en lo que se refiere a Catulo, es similar al recogido en el guión de la serie de televisión.

«Simón, que había hecho dinero con sus actuaciones callejeras y teatrales poseía una casa amplia, amueblada con alejandrino mal gusto. Estaba en la habitación principal —pulcramente vestido, la barba recortada y ungida de aceite, al modo asirio— con la fúnebre mirada puesta en un gorrión muerto que yacía, patas arriba, en un cojín color salmón. La muchacha que, al mismo tiempo, le hacía las veces de amante y de auxiliar en los juegos de magia, estaba sentada en el suelo, junto al pajarillo, llorando. Muy guapa, con su vestido de seda azul y su cascada de lustroso pelo negro. Se llamaba Dafne. Dijo, sollozante:

—No ha servido de mucho tu integración en la nueva fe.

—El sujeto tiene que *creer*. Y no vas a esperar que un gorrión crea. Aunque, según nuestro común amigo Felipe, Dios se ocupa incluso de los gorriones. Nada que hacer. Te compraré otro en el mercado.

—Pero no será el mismo. La muerte es terrible. Hasta la muerte de un gorrión es terrible.

—Tienes demasiado tierno el corazón, mi querida Dafne. Sólo los animales conocen la muerte. Los hombres y las mujeres viven para siempre. Tal es la nueva doctrina.

—¿Y tú lo crees?

—Es un pensamiento consolador. Morimos, pero sólo para iniciar una nueva vida, en alguna otra parte. Nunca me ha interesado mucho eso de *una nox dormienda*.

—Sabes que no hablo latín. Si eso era latín.

- Una larga noche para dormir entera. Sin despertar. Fue Catulo quien lo escribió. También compuso un poema sobre la muerte de un gorrión.»<sup>33</sup>.

En la película *Creadores de sombra* (Roland Joffé, 1989) titulada en inglés *Shadowmakers*, pero también *Fat Man and Little Boy* aludiendo a los nombres de las dos bombas atómicas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki, el guionista Bruce Robinson ha introducido el poema 85 de Catulo haciéndoselo recitar a uno de los personajes.

Robert Oppenheimer, interpretado por Dwight Schultz, conversa con su amigo Michael Merriman (John Cusack) ambos a caballo ante un idílico paisaje y reflexiona sobre su relación con su creación científica acudiendo a la cita de Catulo.

«-(R. Oppenheimer) *Odio* (sic) *et amo*, odio y amo. Catulo. ¿Lo has leído?

-(M. Merriman) No.

-(R. O.) *Odio y amo. ¿Por qué?. preguntáis. No lo sé. Siento ambas cosas y estoy en agonía. Tal vez el general Groves tenga razón, tal vez deberían prohibir pensar para siempre»*<sup>34</sup>.

En la versión doblada al castellano se desliza el error de colocar *Odio* en vez del latín *Odi*. Además parece que el «preguntáis» podía haberse traducido igualmente por «preguntas» dada la indefinición del *you* inglés.

### 3. Conclusiones

El cine y la televisión han acudido a Virgilio y a Catulo, si bien no en gran medida. Sólo la serie *L'Eneide* parece haber abarcado la obra épica del mantuano en su totalidad ya que *La leyenda de Eneas* se limita a los hechos de los libros VII-XI. El libro II de la *Eneida* se ha tomado como referencia para las escenas de las películas que ilustran la toma de Troya incluyendo la cita de: *Timeo Danaos et dona ferentis* puesta en diversas bocas según convenga e incluso en un contexto contemporáneo (*La Roca*). La historia de Dido y Eneas ha tenido una versión del cine mudo basada en la ópera. El personaje de Eneas también ha tenido su tratamiento, bien como personaje secundario (*Helena de Troya*), bien como protagonista absoluto (*La guerra de Troya*, *La leyenda de Eneas*, serie *L'Eneide*). Más escasa es la presencia de Catulo que se reduce a la cita o alusión de sus poemas más famosos (2, 5, 85) o al relacionado con César (93). No son más que unas escasas muestras de la pervivencia de la poesía latina en los medios de cultura de masas.

<sup>33</sup> Cf. A. Burgess, *El reino de los reprobos*, Barcelona 1988, 122.

<sup>34</sup> Transcripción de la versión doblada al castellano de la película *Creadores de sombra* (CIC Video, 1991).