

# La infancia en el *peplum*. Primeros apuntes

Óscar Lapeña Marchena

Universidad de Cádiz. Área de Historia Antigua

Avda. Gómez Ulla, s/n. 1003 Cádiz

oscar.lapenia@uca.es

---

## Resumen

El presente trabajo es una aportación más al estudio sobre las relaciones entre el cine y el mundo antiguo. En esta oportunidad, abordamos el papel que la infancia desempeña en el género del *peplum*; la gran cantidad de ejemplos aportados, así como su exhaustivo análisis, nos permiten afirmar que el cine ha subrayado la supuesta decadencia del mundo antiguo, valiéndose para ello de diferentes recursos, uno de los cuales es la utilización de la infancia de un modo nada gratuito.

**Palabras clave:** cine, antigüedad, Roma, infancia, decadencia.

**Abstract.** *Childhood in the peplum. First annotations*

---

The present work is one more contribution to the study of the relations between the movies and the Ancient World. In this opportunity we deal with the role played by childhood in the *peplum*; the great quantity of examples contributed, as well as its exhaustive analysis allow us to affirm that the movies have underlined the supposed decadence of the Ancient World, making use of different resources with this objective, among them the utilization of childhood in a way by no means arbitrary.

**Key words:** cinema, antiquity, Rome, childhood, decline.

---

Como sucede con todos los géneros cinematográficos, también el *peplum* se caracteriza por una rígida codificación formal y por la repetición de esquemas narrativos. De ello se deriva una visión del mundo antiguo en la que, por encima de cualquier otra consideración, prima la espectacularidad; la antigüedad es el gran teatro de lo exagerado. Sus dimensiones no conocen límites racionales, ni la de sus escenarios, ni la de sus habitantes, ni la de sus glorias y sus miserias, ni la de sus amores, ni la de sus odios; todo en la reconstrucción histórica que muestran las pantallas tiende a lo exagerado<sup>1</sup>. Este «gigantismo» que el cine proyecta en el pasado acaba por alejarlo aún más de nosotros.

1. Incluidos los diálogos, impregnados de un hiperdramatismo irreal rayando en el surrealismo. J. SOLOMON (2001), *The Ancient World in the Cinema*, Yale University, p. 321.

Una segunda gran característica de la antigüedad del celuloide es la decadencia. Las grandes civilizaciones del pasado transitan por un mundo decadente en todos sus aspectos, pero, en particular, en el terreno de la moral, las costumbres, incluidos los espectáculos públicos y la vida política, ya que el cine no se ha ocupado en demasía de cuestiones sociales y económicas. De este modo, se ha convertido en un tópico del *peplum* la aparición en las pantallas de una corte decadente en la que los gobernantes están más preocupados de sus amoríos y sus intrigas y de satisfacer sus pantagruélicos apetitos que no de la administración de sus reinos y el bienestar de sus súbditos<sup>2</sup>. Recordamos la secuencia inicial de *Sodom and Gomorrah* (R. Aldrich, EUA/Italia, 1962), en la que la cámara recorre lentamente el desolado paisaje de cuerpos y copas vacíos y abandonados después de una orgía en palacio.

La decadencia se presenta de manera más acusada en las civilizaciones orientales y en Roma, pero en casi todas las ocasiones hay un elemento redentor; así, en la Cartago de los sangrientos sacrificios humanos aparece la Roma civilizadora de la mano del espía Fulvio Axilla y su inseparable Maciste. El Egipto politeísta es finalmente redimido por la presencia bienhechora del pueblo judío, y el Imperio romano, paradigma de la decadencia cinematográfica, tiene en los mártires y en los barbudos patriarcas cristianos a sus salvadores.

Si hablamos de moral en las pantallas, resulta evidente que el comportamiento sexual de hombres y mujeres ocupa un lugar destacado. Incidiendo en la idea de decadencia del mundo antiguo en su conjunto, el cine ha mostrado casi siempre la vida sexual de sus habitantes, a caballo entre la depravación de las élites y la continencia de los héroes y los cristianos. Es en este marco global en donde queremos insertar el papel que la infancia desempeña en el *peplum*, ya que consideramos que también la manera de presentarla en las producciones sobre el mundo antiguo pretende subrayar la supuesta decadencia de prácticamente todas las sociedades de la antigüedad de las que la industria cinematográfica se ha ocupado<sup>3</sup>.

Como ya apuntamos al inicio, la encorsetada codificación formal que caracteriza al *peplum* se cristaliza, entre otros aspectos, en la existencia de cinco personajes básicos que se repiten en casi la totalidad de productos<sup>4</sup>: el héroe justiciero, el joven enamorado, la mujer fatal, la jovencita perseguida y el malvado. Que en este catálogo de personajes, o arquetipos, no aparezca ningún niño, no quiere decir, ni mucho menos, que la infancia no tenga un lugar en el *peplum*. Y eso a pesar de

2. J. LORENTE COSTA (1985), «La noció d'espectacle en les pel·lícules de romans», en P. L. CANO, J. LORENTE COSTA, *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, Universidad de Tarragona, p. 17-63, p. 32; A. GONZALES (1993), *Images et Imaginaires. Cinema et Histoire au service d'une «neomytologie»* (tesis inédita), Université de Lille, p. 227.
3. Una cuestión interesante a estudiar es el del *peplum* destinado al público infantil. Para una buena introducción, véase A. PRIETO (2004), «Hércules: del Olimpo a Disneylandia», en *Jerarquías religiosas y control social en el Mundo Antiguo. XXVI Congreso GIREA-ARYS VIII, Valladolid, 7-9 de noviembre de 2002*, Universidad de Valladolid, p. 519-526.
4. T. MORA (1983), «Péplum: i villans», en S. DELLA CASA, C. PIAZZA (1983), *B. C. = Before Conan. Essai d'étude sur le péplum*, Turín, p. 45-47, p. 45; T. OLLIVE, «Le mille e una ammalatrice (catalogo della donna)», en S. DELLA CASA, C. PIAZZA, *O. c.*, p. 40-44.

que no contamos con ningún título significativo en el que el protagonista absoluto sea un niño. Lo que no es óbice para encontrar muchos, diversos y significativos papeles de infantes en buena parte del repertorio de títulos del género.

El *peplum* ofrece a los espectadores una visión de la antigüedad marcada por el maniqueísmo; el bien y el mal se enfrentan en el pasado en un panorama social, político y económico en el que no encuentran su ubicación las tonalidades intermedias. Los grupos gobernantes, las élites socioeconómicas y militares, salvo honrosas excepciones, son los propietarios casi en exclusiva de la maldad en todas sus manifestaciones. Por el contrario, los pobres, los esclavos, los más desfavorecidos albergan en sus corazones un generoso catálogo de virtudes.

Como característica general acerca de la imagen que de la infancia ofrece el *peplum*, apuntamos la idea de que en la gran mayoría de sociedades del mundo antiguo recreadas por el celuloide, son los pobres, los esclavos, los perseguidos y, por supuesto, los cristianos los que tienen niños. Por el contrario, las élites, cuyo comportamiento decadente viene subrayado en casi todos los terrenos, van a dedicarse mayoritariamente a prácticas —y desmanes— sexuales incompatibles con la reproducción. En un sentido muy amplio, podríamos afirmar que los niños, y la infancia saludable, en el *peplum*, acompañan al bien.

Así pues, la infancia es utilizada en las pantallas como un elemento que señala y mide el virtuosismo de quien los posee; indican los límites entre la virtud y el libertinaje, entre la maldad y el comportamiento acertado. De ahí que, de un modo general, afirmemos que los niños acompañan en numerosas ocasiones a los más débiles.

No debe extrañar, por lo tanto, que, en los múltiples sacrificios y en las matanzas tan habituales en la antigüedad del celuloide, los niños sean asiduos invitados. Caso, por ejemplo, de las niñas dispuestas a ser entregadas al hierro y al fuego de Moloch en *Cabiria* (G. Pastrone, Italia, 1914), donde aparecen custodiadas por el personal del templo. La pequeña protagonista de la cinta será salvada en el último momento por los hercúleos brazos de Maciste, fiel escudero del patricio romano Fulvio Axilia.

También encontramos niños entre los enviados al martirio en una de las películas que iniciaron el *peplum* sonoro y que abrió paso a toda una serie de imitaciones, nos referimos a *The Sign of the Cross* (C. B. DeMille, EUA, 1932). En la comunidad cristiana sobresalen las figuras de dos niños; uno de ellos, Esteban, es torturado en los calabozos romanos y acaba delatando a sus compañeros; en los instantes finales de la historia, lo volvemos a encontrar aguardando junto a los demás cristianos su turno en los juegos, ya que detrás de elefantes, cocodrilos y combates entre pigmeos y mujeres bárbaras, llega la hora de los leones y sus crujientes convidados, los cristianos. A pesar de que todos los condenados suben a la arena aceptando el martirio —cantando como siempre con voces angelicales, mientras los romanos sólo saben hacer sonar rudos instrumentos de metal<sup>5</sup>—, él permanece

5. G. LHASA, «Suonare la grandiosità antica. Attorno a M. Rozsa», en S. DELLA CASA, C. PIAZZA, *O. c.* p. 48-55; S. CHANUDAUD (2000), «Miklos Rozsa. Une musique pour le péplum», en *Positif*, 468, febrero, p. 97-101; G. LHASA, M. ÉLOY, «Discographie», en S. DELLA CASA, C. PIAZZA, *O. c.*, p. 63-67.

junto a Mercia, la joven cristiana que ha convertido al prefecto de la ciudad. Y, gracias a ella, el joven Esteban supera el miedo y abraza con alegría el destino que le aguarda.

En la misma cinta nos encontramos a otros niños. Entre los cristianos que asisten a la predicación —en un paraje desolado—, hay una niña pequeña, feliz y sonriente hasta que los romanos irrumpen violentamente disolviendo la reunión y asesinando a su madre; un viejo la recoge y la cuida hasta el momento del martirio. Mientras suben los escalones que les conducen a la arena, el viejo oculta la cabeza de la chiquilla en su manto, ahogando su risa y queriendo evitarle el trágico fin que les espera.

Sin abandonar aún *The Sign of the Cross*, vemos, casi al inicio, a dos chiquillos pisando la uva en una tienda, en una de las escasas escenas en donde en los mercados representados en la Roma cinematográfica, los romanos trabajan y no se dedican únicamente a jugar a los dados o a encanallarse en peleas callejeras<sup>6</sup>.

Volviendo al anfiteatro, vemos a otro niño que es retirado por sus enfadados padres, que intentan apartarlo de un espectáculo que nada tiene de infantil<sup>7</sup>. Poco después, aparece en pantalla un segundo niño sentado entre el público adulto que contempla los sangrientos juegos con ojos desorbitados y es atrapado por la indiscutible fascinación que estos espectáculos despiertan en su público<sup>8</sup>.

No es *The Sign of the Cross* la única cinta en donde los niños son ejecutados de manera masiva junto a otros adultos. Sin abandonar el ámbito cristiano, los volvemos a encontrar en diferentes versiones de *Quo Vadis?* (E. Guazzoni, Italia, 1913; M. Le Roy, EUA, 1951) y atisbarlos en las barrocas coreografías del anfiteatro en *Fabiola* (A. Blasetti, Italia, 1948)<sup>9</sup>. Aunque, eso sí, en escenas mucho más dramáticas en la versión muda de la novela de H. Sienkiewicz, en la que las madres aprietan a sus hijos contra sus pechos mientras van saltando los leones a la arena. En la versión norteamericana, los cristianos parecen más ocupados en cantar que en manifestar su miedo, y los niños se muestran serenos, de pie junto a sus padres.

No obstante, disponemos también de otros ejemplos en donde los sacrificados no son cristianos, aunque la lectura que ofrece el cine de las respectivas y lejanas historias, acaba por acercarlos a las creencias y al mensaje cristiano. En *Nefertite, regina del Nilo* (F. Cerchio, Italia, 1961), asistimos a una escena similar a la de los

6. En el mundo antiguo que nos ofrece el cine, por no trabajar, no trabaja ni Jesucristo; en *Ben Hur* (W. Wyler, EUA, 1959), un cliente visita la carpintería de José y le reclama una mesa que no está terminada porque Jesús, en lugar de ocuparse del trabajo pendiente, se va al monte a meditar, explica José con expresión compungida. Aunque hay que añadir, a fuerza de ser justo, que en la reciente *The Passion of the Christ* (M. Gibson, EUA, 2004), en uno de los *flash backs* que intercalan la narración, vemos a Cristo ya bastante crecido trabajando en la carpintería terminando de labrar una mesa. Encontramos otra excepción a ese tópico cinematográfico en *Messalina, Messalina* (B. Corbuci, Italia, 1977).
7. En la sátira del género *Monty Python's life of Brian* (T. Jones, Inglaterra, 1979), asistimos a una sesión «infantil» en un desolado anfiteatro sólo habitado por conspiradores.
8. Agustín, *Conf.* VI, 8, 13.
9. A. PRIETO (1995), «El cristianismo en el cine: *Fabiola* (1948)», en *Kolaios*, 4, p. 867-876.

martirios. Los seguidores de Akhenatón se reúnen en el templo de su dios, un patio al aire libre, todo luz, tonos blancos y salpicaduras de flores. Esa paz se ve sorprendida y despedazada por la violenta irrupción del populacho azuzado por la ambición y la crueldad de los sacerdotes de Amón. Entre los seguidores del nuevo dios, que en la película es mostrado como un precursor de Cristo, hay niños vestidos con túnicas blancas que perecen bajo las flechas sacerdotales<sup>10</sup>.

En *The Egyptian* (M. Curtiz, EUA, 1954), una producción *made in Hollywood* que trata ese mismo episodio histórico aunque de manera tangencial, vemos a los hijos del faraón y de Nefertiti interrumpiendo las audiencias reales<sup>11</sup>, con una familiaridad impensable para los tiempos en los que el clero amonita campaba a sus anchas por las estancias palaciegas.

En todos estos martirios, hay algunos elementos comunes: el grupo de sacrificados es heterogéneo, hay adultos, tanto hombres como mujeres, y también ancianos y niños. Si no son sorprendidos, aceptan su destino entonando cánticos celestiales. Sus asesinos, los soldados romanos o los sacerdotes egipcios, suelen actuar por sorpresa, salvo cuando organizan barrocas ejecuciones. La oposición entre unos y otros es prácticamente total, y no debe extrañarnos, ya que una de las características del *peplum* es la presentación maniquea del pasado, en una sucesión de constantes oposiciones, con elementos siempre excluyentes. En este mundo, la tolerancia, no sólo como la entendemos hoy en día, no tiene cabida.

En otras oportunidades, el niño acompaña al forzado de turno, como sucede en *Samson and Delilah* (C. B. DeMille, EUA, 1949), donde el protagonista de la cinta, al margen de entablar su lucha con los filisteos y de oscilar entre el amor de Miriam y los encantos de Dalila, pasa buena parte de su tiempo con el joven Saúl, futuro rey de Israel.

Los forzados, y en general todos los héroes del *peplum*, han habitado desde sus orígenes en el cine, el territorio de los débiles, de los desfavorecidos y de los humildes; un ámbito que sólo abandonan cuando son seducidos por mujeres malvadas, ya que la riqueza material y el poder no les resultan tan tentadores como la belleza y los encantos femeninos. Así, el médico Sinhué abandona a la virtuosa Merit y a su familia y sus obligaciones para lanzarse en brazos de la prostituta Nefer, e incluso Moisés se ve tentado a abandonar su misión a instancias y ruegos de la princesa Nefretiri en *The Ten Commandments* (C. B. DeMille, EUA, 1956).

El papel de lazarillos y de celestinas de los niños con los héroes y los forzados tiene una fácil explicación. El héroe del *peplum* es un ser solitario, desarraigado o, si se quiere, asocial<sup>12</sup>. Sale de la nada y, tras resolver favorablemente todas sus aventuras, vuelve a esa geografía indefinida de donde surge. Su sentido de la jus-

10. O. LAPENA (2004), «Una mirada cinematográfica sobre los sacerdotes de la antigüedad. El clero Amonita a través de tres ejemplos», en *Jerarquías religiosas y control social en el Mundo Antiguo. XXVI Congreso GIREA-ARYS VIII, Valladolid, 7-9 de noviembre de 2002*. Universidad de Valladolid, p. 133-141.

11. B. SEARLES (1990), *Epic! History on the Big Screen*. Nueva York, p. 12.

12. El forzado tampoco tiene una vida sexual. M. GIORDANO (1988), *Giganti Buoni. Da Ercole a Piedone (e oltre) Il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*. Roma, p. 44.

ticia le hace poner la fuerza y la contundencia de sus puños al servicio de los desfavorecidos. Apoya siempre al poder establecido, legítimo, protegiendo a los monarcas en peligro o ayudando a los herederos injustamente apartados del trono. Es de costumbres frugales, no dado a excesos, salvo los gastronómicos —el caso de Obelix es paradigmático— y los violentos, pero con una salvedad: la violencia de los forzudos es una violencia sin sangre, aturden a sus enemigos<sup>13</sup> —siempre superiores en número—, a base de mamporro limpio, y en el duelo final contra el villano, que no duda en emplear malas artes que no obtienen el fruto apetecido, tampoco derramarán una sola gota de sangre, siendo en ocasiones ayudados por las fuerzas de la naturaleza o los dioses para acabar con el malvado, como sucede, por ejemplo, en *Il Colosso di Rodi* (S. Leone, Francia / Italia / España, 1961), o en *Il Gladiatore che sfidò l'impero* (D. Paolella, Italia, 1965), en cuyo final asistimos a un increíble combate más allá del tiempo entre Espartaco y Nerón, donde los dos esgrimen gruesos troncos. Al final, el emperador cae a un cráter rebosante de lava hirviendo, con lo que el castigo a sus maldades lo recibe de manos de la naturaleza cruel pero justa.

Habida cuenta de la parquedad y la simpleza de la que hacen gala los héroes, no es extraño que necesiten ayuda exterior en la relación con sus semejantes. No ya únicamente alguien que les facilite ideas y causas que defender —ya que, salvo alguna que otra treta para fugarse, aunque ellos se fugan derribando paredones, columnas y arrancando cadenas de la piedra, no suelen producir pensamientos complejos propios—, sino también en calidad de intermediarios en sus relaciones amorosas. Para ello se rodearán de niños, pilluelos que llegan a donde no alcanza su timidez<sup>14</sup>.

Un episodio de la antigüedad que tiene a los niños como protagonistas, aún sin pretenderlo, fue el de la matanza de los inocentes. Lo podemos encontrar, siguiendo más o menos un mismo esquema que incluye la perfidia y el terror que apresan a Herodes y la crueldad de las tropas romanas que acaban con un número considerable de recién nacidos, en *La vie et la Passion de Jésus Christ* (F. Zecca, Francia, 1902), *Christus* (G. Antamoro, Italia, 1915), *King of Kings* (N. Ray, EUA, 1961), *Il vangelo secondo Matteo* (P. P. Pasolini, Francia / Italia, 1964), o *The Greatest Story Never Told* (G. Stevens, EUA, 1965)<sup>15</sup>, por citar sólo algunos ejemplos.

Pero el cine también nos ha ofrecido una sátira y una explicación abiertamente racional del mismo. En *Secondo Ponzio Pilato* (L. Magni, Italia, 1987), el hijo del rey Herodes, cansado ya del tópico que envuelve a su padre, desmenuza racionalmente la magnitud del episodio: «Otra vez con la historia de la matanza de los inocentes. Sí, muy bien, procuremos no exagerar. ¿Sabes cuantos habitantes había

13. La violencia sin sangre también es habitual en los forzudos «contemporáneos», que, a base de golpes, entregan a los malvados a policías y carabineros. A. FARASSINO (1983), «Anatomía del cine-ma muscular», en A. FARASSINO, T. SANGUINETI (1983), *Gli Uomini Forti*, Milán, p. 29-49, p. 40.
14. L. MOULLET (1962), «La victoire d'Ercole», en *Cahiers du Cinema*, CXXXI, p. 39-42, p. 41; A. COLLOGNAT (1994), «L'Antiquité au cinéma», en *BAGB*, III, p. 332-351, p. 336. También hay niños forzudos. M. CANOSA (2001), «Muto di luce: cinema italiano 1905-1926», *Fotogenia*, abril-mayo.
15. En esta ocasión, la matanza alterna imágenes de niños indefensos y de caballos lanzados al galope en dirección a la aldea. La influencia de los tópicos del *western* está aquí presente.

en Belén, entre mujeres, hombres, ancianos y niños? En absoluto más de mil; y en proporción a ese número ¿cuántos niños había? Un centenar. Eliminemos a los mayores de dos años porque a partir de esa edad no había razón para matarlos. Quedan unos veinte. Quitemos a las niñas porque el presunto rey era varón, ¿calculamos mitad y mitad?, ya sólo quedan diez. Restemos alguno que consiguió escapar, porque lo cierto es que el mismo Jesús se salvó. Entonces, ¿a cuantos degolló mi padre?, ¿a cinco?, ¿a seis? Y eso les parece una matanza, puede que sea una faena, quizás un delito, pero una matanza es exagerado».

Sin abandonar la Biblia, volvemos a tener niños protagonistas en la historia del pueblo judío en Egipto, inmortalizadas en las pantallas en las dos versiones de *The Ten Commandments* (dirigidas ambas por C. B. DeMille en 1923 y 1956). Después de enviar las sucesivas plagas sobre Egipto, Yahvé acaba con todos los primogénitos del país, incluyendo al hijo del Faraón, tras lo cual éste deja marchar a los judíos. El castigo al que los somete Yahvé no es otro que el de la pérdida del futuro del país, a la irremediable decadencia material. Frente a la imagen del Faraón que porta entre los brazos a su hijo muerto, se muestra en pantalla a los niños judíos que parten felices junto a sus familias en pos de la libertad, de la esperanza y del futuro que les aguarda, ya que el objetivo último de la cinta es narrar la consecución de la libertad por parte de los oprimidos, con lo que se da a entender, además, que se trata de un conflicto que, aun comenzando en aquel tiempo, ha perdurado hasta la guerra fría, con lo que su director traza paralelismos entre pasado y presente<sup>16</sup>.

En líneas generales, podríamos afirmar que, en el *peplum*, los poderosos, social y económicamente hablando, no suelen tener hijos; pero esta afirmación sólo sirve para enunciar matices que casi acabarían por negarla. Es cierto que tienen muchos menos niños que los pobres, pero también los tienen. Para empezar, tienen menos, porque sus prácticas sexuales —la práctica canónica es la orgía<sup>17</sup>—, no persiguen la reproducción, sino únicamente el placer. El *peplum*, como el *western* o el cine de gángsters es un género que se articula y es reconocido por el público a fuerza de gestos, de actos canónicos que definen a la perfección el carácter y los valores morales de quien los ejecuta. Estos actos hunden sus raíces en los números de circo, en donde cada uno muestra sus habilidades<sup>18</sup>.

El acto canónico del forzudo, el que lo define por antonomasia, consiste en quebrar una barra de hierro o un barrote, que es lo mismo pero mucho más útil, ya que facilita la huida de las celdas; también tiene otros, como despegar las cadenas de la pared o derribar una columna, con templo incluido<sup>19</sup> —*Samson and Delilah* (C. B. DeMille, EUA, 1949), *Le fetiche di Ercole* (P. Francisici, Italia, 1957). El

16. A. NADEL (1993), «God's Law and the Wide Screen: The Ten Commandments as Cold War Epic», en *PMLA*, CVIII, 3, p. 415-430, p. 417 s.; G. A. TOOZE (2003), «Moses and the Reel Exodus», en *Journal of Religion and Film*, vol. 7, nº 1, abril.

17. «Noé, ¿no vas a quedarte a la orgía?», le pregunta Lot, todo ingenuidad y candidez (y licencia propia del *peplum*), tras la batalla entre gomorritas y sodomitas, en *Noah's Ark* (J. Irvin, EUA / Alemania, 1999, producción televisiva).

18. A. FARASSINO, *O. c.*, p. 42.

19. T. SANGUINETI, «Mitologico, muscle man, *peplum*», en A. FARASSINO, T. SANGUINETI, *O. c.* p. 86-106, p. 90

mártir cristiano también tiene su gesto característico, que no es otro que saltar a la arena, aceptando la suerte que le espera con la mirada alta. Y los malvados, sobre todo orientales o romanos, los poderosos, los cortesanos tienen igualmente el suyo, que es la orgía; quien participa en ella, pertenece al grupo de los malvados. Aunque en ocasiones los héroes asisten a una orgía, por regla general es cuando practican un doble juego y pretenden engañar a sus anfitriones, o cuando han sido embrujados por alguna mujer, y en ese caso acaban muy arrepentidos —*Demetrius and the Gladiators* (D. Daves, EUA, 1954).

Si la barra hecha trizas por los músculos del héroe o la salida orgullosa a la arena de los mártires señalan la virtud, la orgía va a indicar, ante todo, la decadencia de sus participantes. El final de la antigüedad —nos viene a recalcar el cine— fue provocado por la decadencia moral de sus habitantes; esta idea enlaza de manera directa al *peplum* con la ideología que emanaba 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* (L. Wallace, 1880) y *Quo Vadis?* (H. Sienkiewicz, 1896)—, que intentó acallar la teoría del historiador E. Gibbon, que incluía al cristianismo entre las causas del final del mundo antiguo<sup>20</sup>.

En el *peplum*, los ejemplos de orgías, con su baile exótico, su comida panta-grúelica y sus desmanes sexuales, mostrados con más o menos veracidad, según lo permitiera la censura, son innumerables y abarcan todas las épocas del género: *Quo Vadis?* (E. Guazzoni, Italia, 1912), *Intolerance* (D. W. Griffith, EUA, 1916), *Spartaco, il gladiatore della Tracia* (R. Freda, Italia, 1952), *Sodoma e Gomorra* (R. Aldrich y S. Leone, Francia / Italia, 1962), *Cleopatra* (J. L. Mankiewicz, EUA, 1963), *Caligula* (T. Brass, Inglaterra / Italia / Alemania, 1979), *Bacanales romanas* (J. Most, España, 1982), *I, Claudius* (H. Wise, Inglaterra, 1976, producción televisiva), o en la reciente *Titus* (J. Taylor, EUA, 2000).

Por lo tanto, la posesión o no de niños y la práctica sexual que conduce a tenerlos, funcionará como indicador de virtud y de decadencia; los ricos, los nobles orientales o romanos, se dedican a satisfacer sus necesidades estrictamente personales sin importarles para nada otras cuestiones. El ejemplo típico es el del gobernante que pasa el día de orgía en orgía, planeando conspiraciones o dejándose arrastrar por las pasiones del circo o el anfiteatro, pero jamás gobernando. Los monarcas del *peplum* son tiranos, frente al rey justo de las comunidades oprimidas, porque, en la revisión popular y cargada de ideología que el cine hace de la antigüedad, ni los gobernantes gobiernan ni los pueblos trabajan; los primeros, absorbidos por la necesidad de saciar sus apetitos, como mucho entregarán el poder en las manos de libertos o de sumos sacerdotes —*Il Colosso di Rodi* (S. Leone, Italia / Francia / España, 1961), *Neferiti, regina del Nilo* (F. Cerchio, Italia, 1961), *I, Claudius* (H. Wise, Inglaterra 1976, producción televisiva)—; mientras que los segundos se perderán en el espectáculo de los juegos públicos, auténtico movimiento orgiástico masivo e instante de comunión entre gobernados y gobernantes.

20. C. GARCÍA GUAL (1990), «Novel. Les Històriques de grecs i de romans», *L'Avenç*, CXL, p. 32-39, p. 37 s.; L. PÉREZ GÓMEZ (1996), «El cine de romanos», en J. M. GARCÍA GONZÁLEZ, A. POCIÑA PÉREZ (eds.) (1996), *Pervivencia y actualidad de la Cultura Clásica*, Granada, p. 235-261, p. 246.



El planteamiento que estamos enunciando en estas páginas es infantil y básico, pero eficaz. Entre los poderosos, el sexo no tiene una función reproductora (que sí tiene entre los cristianos), ni siquiera de matemática conservación de las élites, sino que se dirige exclusivamente hacia la búsqueda del placer.

Este discurso abiertamente maniqueo se aprecia a la perfección en *Spartacus* (S. Kubrick, EUA, 1960). La película del director neoyorquino, aunque en muchas cuestiones difiere de las reglas del *peplum* más clásico y reaccionario, en otros momentos sigue fielmente esos mismos dictados, por ejemplo, en lo que se refiere al acusado maniqueísmo de los planteamientos. En el transcurso de la narración, la oposición entre el cónsul Craso y Espartaco es total, y las diferencias entre ambos, abismales<sup>21</sup>. Uno lucha por el poder en Roma y el otro contra Roma y, además, los dos están enfrentados por una mujer; la compañera del gladiador tracio a la que Craso pretende conseguir de un modo idéntico a como aspira a hacerse con el control de la *Urbs*, con lo cual, el episodio de la revuelta se convierte en un asunto personal entre ellos. Si el romano se muestra ambicioso y egoísta, el gladiador sella una alianza con los suyos que jamás romperá; mientras el primero se vale de argucias para lograr el poder, el segundo nunca evita el encuentro personal. Las divergencias llegan, como no podía suceder de otro modo, al terreno de la moral y la sexualidad. Craso es bisexual, se encapricha de los esclavos y también de Varinia, además de que, como todos los romanos del celuloide, es un *voyeur* que se entrega a la contemplación placentera de los juegos. A ese comportamiento, se opone la fidelidad heterosexual del tracio, que, de hecho, hasta su muerte no conoce otra mujer que no sea Varinia. Frente al baño del romano con su esclavo al que intenta seducir<sup>22</sup>, Espartaco y Varinia conciben a su hijo casi sin saberlo y, sobre todo, sin que los espectadores lo sepan. Un hijo que simboliza el futuro, no ya de la pareja, sino de los valores y las creencias que representan. Frente a eso, Craso no tiene herederos, a lo sumo, la sombra del ambicioso y joven César. Todo aquello que logre perecerá con él, su triunfo es momentáneo y en vano, puesto que el futuro no le pertenece.

Las pantallas, con su peculiar docencia, también nos han enseñado que los grandes hombres de la antigüedad, más que hijos, tienen herederos. Así, nos podemos encontrar a Aníbal —*Annibale* (C. L. Bragaglia y E. G. Ulmer, Italia, 1960) recibiendo en su campamento a su ex esposa y a su hijo, al que querrá educar como un pequeño aspirante a estratega, al igual que su padre. Algo parecido sucede con Cesarión, el hijo de Cleopatra y Julio César —*Cleopatra* (J. L. Mankiewicz, EUA, 1963); el pequeño juguetea con una espada mientras César lo contempla embelesado y empieza a aconsejarle en las tareas de gobierno. El faraón de *The Ten Commandments* (C. B. DeMille, EUA, 1956) también tiene un hijo que muere bajo la ira de Yahvé. Sin abandonar el Egipto del celuloide, en *Land of the Pharaohs*, el hijo y sucesor del faraón Keops es envenenado a instancias de la bella y ambiciosa princesa Nélfifer.

21. B. TAVERNIER (1961), «Porgy and Bess et Spartacus», en *Positif*, XLI, septiembre, p. 60-61, p. 61.

22. En la ya famosa escena en que Craso reflexiona acerca de la apetencia de ostras y caracoles y que los censores de la época pretendieron cambiar por unas supuestamente más inofensivas trufas y alcachofas. K. DOUGLAS (1998), *El hijo del trapero*. Barcelona, p. 390.

Trasladándonos a Grecia, encontramos otro ejemplo en *The Odyssey* (A. Konchalovsky, EUA / Inglaterra / Italia / Alemania / Grecia / Turquía / Malta, 1997, producción televisiva), en donde, nada más iniciarse la acción, asistimos a uno de los nacimientos más immaculados de la historia del cine, en el que Ulises saca con sus manos del vientre de Penélope al pequeño Telémaco. Sin embargo, un día tan feliz se ve empañado por la noticia de que Ulises debe abandonar Ítaca y embarcar hacia Troya. En un par de oportunidades más, nos encontramos con Telémaco; la primera de ellas cuando tiene seis años y juguetea con las ovejas en una escena cuya educación está más cercana a los principios roussonianos que a la preparación de un futuro rey. En la narración, Telémaco simboliza el paso del tiempo, la dimensión de la ausencia; él crece hasta que deja de ser un niño e intenta sin éxito blandir el arco de su padre, quien, mientras tanto, se lamenta en medio de mil aventuras por no poder educar a su propio hijo.

Niños pertenecientes a la aristocracia aparecen, y en abundancia, en la celebrada serie televisiva producida por la BBC I, *Claudius* (H. Wise, Inglaterra, 1976). De hecho, buena parte de los personajes van creciendo ante los ojos de los espectadores capítulo a capítulo, pero, eso sí, los jóvenes Claudio, Nerón o Calígula se adornan con los mismos atributos y tópicos con los que el cine los ha inmortalizado en su etapa adulta. Uno de los muchos aciertos de la serie radica en hurgar en la vida doméstica del palacio imperial, lo cual nos permite ver pequeños detalles cotidianos, al margen de darnos acceso libre a todos los entresijos de la lucha por el poder, en una visión de Roma muy alejada de la tópica oposición entre paganismo y cristianismo.

Así pues, parece ser que la reconstrucción y la interpretación histórica realizada por el *peplum* ha permitido a los grandes hombres y mujeres de la antigüedad la facultad de tener herederos, más que hijos propiamente dichos, mientras los cortesanos y la élite que les rodean sólo parecen preocupados por la búsqueda del placer, una búsqueda guiada por una moral, en el terreno de las relaciones, los sentimientos y el sexo, donde la infancia rara vez encuentra cabida.

Sin abandonar todavía el terreno de las élites, dirigimos nuevamente nuestra atención a *Spartacus* (S. Kubrick, EUA, 1961). La oposición abierta y excluyente entre Espartaco y Craso, que es el hilo conductor de la narración, se extiende por igual entre esclavos y romanos. Éstos últimos se muestran en pantalla como en cualquier *peplum* al uso, enfrentados en intrigas internas —caso de Craso y de Graco bajo la sombra cada vez más alargada del joven y ambicioso César—, egoístas, individualistas, sólo preocupados por saciar sus apetitos. Hombres y mujeres aparecen dibujados con los mismos trazos: las dos mujeres que acompañan a Craso al *ludus* de Lentulo Batiatio son caprichosas y crueles; eligen a los cuatro gladiadores que han de luchar ante ellos sin importarles otra cosa que el goce personal y ver a cuatro hombres casi desnudos combatiendo a muerte en un pequeño anfiteatro<sup>23</sup>.

23. En la película, y tras el férreo entrenamiento al que son sometidos, los cuerpos de los gladiadores son bañados, perfumados y cubiertos de aceite. Este proceso de «feminización» contribuye aún más al espectáculo. P. KIRKHAM, J. THUMIN (1993), «You Tarzan», en P. KIRKHAM, J. THUMIN (eds.) (1993), *You Tarzan. Masculinity, Movies and Man*. Londres, p. 11-26, p. 16.

Frente a ellos, los esclavos permanecen unidos —la escena en que todos los esclavos capturados en la batalla renuncian a las promesas de Craso y se condenan al grito de «I'm Spartacus» es un buen ejemplo de ello—, y los niños que aparecen en el campamento servil cierran esa unión fraternal. Niños que, al calor de la libertad recién adquirida, empiezan a dar sus primeros pasos, imágenes que monopolizan la pantalla mientras, de fondo, se escucha la voz de Antoninus —el esclavo que huyó del acoso de Craso y se unió a los rebeldes— mientras recita un poema que repite incesantemente la idea de volver al hogar, que, en la cinta, es el objetivo fundamental de los esclavos<sup>24</sup>. Los niños a los que hacemos mención son una metáfora de la fragilidad extrema de la empresa en la que se han embarcado, pero, al mismo tiempo, son un símbolo del futuro que les aguarda, tal vez no a los esclavos, sino a sus hijos, que sí alcanzarán a ver los confines de la Tierra Prometida. Con esta imagen, la cinta de Stanley Kubrick se emparenta de manera directa con las revisiones bíblicas de Cecil B. DeMille —*The Ten Commandments* (EUA, 1923 y 1956)—, donde detectamos recursos narrativos similares. Pero también las acerca a los, en principio, muy alejados *westerns*. En ambos casos, la tribu, con sus posesiones y también con sus niños, que son la semilla del futuro que garantizan su supervivencia, vive perseguida, sorteando el acoso constante de las legiones de Craso o del séptimo de caballería<sup>25</sup>.

De entre todos esos niños anónimos, que sirven para idealizar aún más a los esclavos y censurar a los romanos, hay uno que destaca de manera acusada, nos referimos, obviamente, al hijo de Espartaco y Varinia<sup>26</sup>. Este niño, fruto de sus amores puros («I... I... I've never had a woman...»), le confiesa Espartaco en su primer encuentro), simboliza y personifica el triunfo definitivo de los esclavos, la victoria de la utopía, del mensaje rebelde frente a la caduca Roma. El final de la película posee una fuerte carga religiosa al repetir la imagen de la crucifixión, con la salvedad de que, en esta oportunidad, el crucificado no es cristiano, sino Espartaco. Aunque bien es cierto que, en el transcurso de la narración, hay algunas referencias a un dios de los esclavos con valores próximos a los cristianos («Imagino que existe un dios de los esclavos y le imploro, le pido que nuestro hijo nazca libre», le dice el gladiador a Varinia la noche previa a la batalla decisiva). El hijo que es mostrado a su padre mientras éste agoniza en la cruz, representa la victoria final de la esperanza («I'm leaving you here because of the baby. He's free, Spartacus... he's free», son las últimas palabras que Varinia le dice). La sociedad romana no esta-

24. J. COBOS (1961), «Espartaco. La lucha de clases en 70 mm», en *Film Ideal*, LXXXIII, noviembre, p. 22-23, p. 23.

25. R. WILSON (1961), «Spartacus», en *Cinema*, LXI, noviembre, p. 100-101; J. P. TOROK (2001), «Le rêve de Spartacus», en *Positif*, XLIII, enero 1962, pp. 55-59, p. 59; S. SOCCI, *Miti ed eroi nel cinema*. Florencia, p. 90.

26. Nada tiene que ver este niño con *Il Figlio di Spartacus* (S. Corbucci, Italia, 1963), ya que en esta ocasión se trata de un soldado romano que descubre que es hijo del gladiador tracio, y a partir de ese momento, da rienda suelta a su venganza. M. ARROITA-JÁUREGUI (1963), «Dos películas menores. Los Titanes. El hijo de Espartaco», en *Film Ideal*, 15 de octubre, p. 612-615, p. 615; V. ATTOLINI (1991), «Il Cinema», *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*. Padua, vol. IV, p. 431-493, p. 458; R. DE ESPAÑA (1998), *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*. Barcelona, p. 25.

ba preparada para recibir los nuevos valores y el nuevo mensaje que portaban los esclavos; el triunfo puntual será romano, pero la semilla del futuro ya está plantada, los cimientos de una nueva sociedad más justa están levantados<sup>27</sup>.

Este planteamiento narrativo hace referencia a la situación por la que atravesaban los Estados Unidos, justo después del periodo de la *caza de brujas* orquestada por el senador McCarthy, y que había afectado de manera directa al guionista de la película, el escritor Dalton Trumbo<sup>28</sup>.

La decadencia moral que los niños subrayan con su presencia o su ausencia precede a la decadencia política de todo el mundo antiguo y de Roma en particular. En *Caligula* (T. Brass, EUA / Italia, 1979), el viejo Tiberio se baña rodeado de niños pequeños (sus *pececitos*)<sup>29</sup>, en su retiro de Capri. El anciano emperador está aislado del mundo, sin preocuparse de conducir el Imperio, ajeno incluso a las intrigas que pretenden acabar con su vida, mientras sacia sus apetitos. En este caso, los niños aparecen como objeto sexual, simple diversión en las manos del gobernante.

También por disfrutar de los favores sexuales de un niño disputan Encolpio y Ascilto, los dos muchachos protagonistas de *Fellini Satyricon* (F. Fellini, Italia / Francia, 1969). Es éste uno de los pocos títulos que han recreado Roma al margen de la herencia judeo-cristiana, y es que las figuritas de barro que aparecen en *Gladiator* (R. Scott, EUA, 2000) tienen más que ver con la cultura de la *new age* que con el verdadero sentido del paganismo romano.

Por lo que se refiere a las recreaciones cinematográficas de la vida de Jesucristo, la infancia no ocupa un lugar destacado. La pantalla se limita a poner en imágenes algunos episodios del Nuevo Testamento, ya que el cine ha ignorado los sucesos narrados en los llamados Evangelios Apócrifos, concretamente en el evangelio del Pseudo Tomás, en el Árabe-Siríaco y en el evangelio de la infancia Armenio<sup>30</sup>.

Al margen de la escena del nacimiento y la adoración de los Magos, el cine se ha limitado a reproducir la visita de Jesús al templo de Jerusalén y su conversación con los doctores de la ley. Esta escena la encontramos, entre otros títulos, en: *La vie et la passion de Jésus Christ* (F. Zecca, Francia, 1905), *From the Manger to the Cross* (S. Olcott, EUA, 1912), *Christus* (G. Antamoro, Italia, 1915) y en *Il Messia* (R. Rosellini, Italia / Francia, 1976).

En otras oportunidades, la infancia de Jesús se limita a unas pinceladas que retratan escenas dulzonas y bucólicas, en las que el niño juega, ayuda a José en los quehaceres de la carpintería o aparece junto a su madre<sup>31</sup>: *La vie et la passion de*

27. El final optimista no es habitual en la obra de Stanley Kubrick. J. GUTIÉRREZ ÁLVAREZ (1997), «Espartaco, algo más que una película de romanos», en *Historia y Vida*, CCCXLVI, enero, p. 110-117, p. 117.

28. R. GUBERN (1987), *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona.

29. Al más puro estilo Mao Tse-Tung.

30. Mención especial merecen los hijos concebidos por Jesús y la hermana de Lázaro, una vez que el primero ha recuperado su naturaleza humana; hablamos, obviamente, de *The Last Temptation of Christ* (M. Scorsese, EUA, 1988).

31. J. L. DOUIN (1993), «Jesús Superstar. Certains préfèrent l'invisible», en *CinemAction HS*, XVIII, p. 33-38, p. 36.

*Jésus Christ* (F. Zecca, Francia, 1905), *Il vangelo secondo Matteo* (P. P. Pasolini, Italia / Francia, 1964) o *The Passion of the Christ* (M. Gibson, EUA, 2004).

No abandonamos esta producción reciente, ya que en ella encontramos otros momentos en los que los niños son los protagonistas, como los críos harapientos y crueles que persiguen y acosan a Judas hasta empujarle al suicidio; ellos son su conciencia o tal vez los enviados de Satán. En cualquier caso, la pandilla de niños de la calle es la cara más oscura del tradicional coro de niños angelicales que reciben con palmas a Cristo en su entrada en Jerusalén. El personaje de Satanás —interpretado por la actriz Rosalina Celentano, hija del famoso cantante y *showman* italiano Adriano Celentano— aparece como una criatura asexuada que a veces lleva en sus manos a un enano monstruoso<sup>32</sup>.

En algunas oportunidades, el niño que aparece en pantalla es el símbolo de la venganza que se producirá en un futuro no muy lejano<sup>33</sup>. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en *Conan the Barbarian* (J. Milius, EUA, 1982)<sup>34</sup>, en donde el protagonista ve como sus padres son asesinados y su pueblo saqueado y él, siendo apenas un niño, atado a una noria donde dará vueltas y vueltas hasta hacerse un hombre, un auténtico forzado que logrará finalmente vengarse del malvado Thulsa<sup>35</sup>. Pero también en *La corona di ferro* (A. Blasetti, Italia, 1941), cuyo protagonista, Arminio, es abandonado apenas nacer en un valle atestado de leones, la naturaleza, como en otros tantos casos (Rómulo y Remo, Moisés, Sargón o el mismo Tarzán), lo adoptará y lo criará fuerte y astuto, dispuesto, cuando alcance la edad adulta, a consumir la venganza. Igualmente, podemos citar aquí otros títulos, como *Land of the Pharaohs* (H. Hawks, EUA, 1955), en donde los niños esclavos se hacen hombres y se convierten en los arquitectos que traman el trágico final que le aguarda a la malvada Nélifér, en *Amazons and Gladiators* (Z. Weintraub, EUA / Alemania, 2001), en donde la pequeña Serena y su hermana son esclavizadas tras la muerte de sus padres por las tropas romanas y empiezan a tramar su venganza, que estallará años más tarde; o la serie televisiva *Attila* (D. Lowry, EUA / Lituania, 2001), que nos muestra al líder de los hunos siendo un niño y manifestando ya su odio hacia los romanos.

También aparecen niños en la premiada *Gladiator* (R. Scott, EUA, 2000), concretamente, dos<sup>36</sup>, El primero de ellos, Lucio, sobrino del emperador Cómodo, es

32. El cine bebe de sí mismo: ambos personajes remiten a la personal y fantasmagórica imaginaria del director David Lynch, en títulos como *Lost Highway* (EUA / Francia, 1997), o *Mulholland Dr.* (EUA / Francia, 2001).
33. Ése puede ser el caso de Judas, que, siendo tan sólo un niño, ve morir a su padre en la cruz, lo cual despierta en él un fuerte sentimiento antirromano; hablamos de *Judas* (Ch. R. Carner, EUA, 2004, producción televisiva). Más información en: J. DART (2004), «*Judas*. The Film: Storytellers Then and Now», *Journal of Religion and Film*, vol. 8, n° 1, febrero.
34. D. CAMMAROTA (1987), *Il Cinema Peplum*, Roma, p. 170 s.
35. Si el forzado tiene un acto canónico que lo consagra como tal —doblar una barra de hierro, derribar una columna—, también tiene su humillación canónica, como es la de hacer girar una noria como una simple bestia. Esta imagen ya la encontramos en *Cabiria* (G. Pastrone, Italia, 1914), o en *Samson and Delilah* (C. B. DeMille, EUA, 1949).
36. Ch. LACALLE (2002), «*Gladiator*: memoria del *peplum* y reescritura genérica», *Caleidoscopio*, 5, junio.

un personaje irrelevante e inconsistente, más parecido a un hijo de padres separados de nuestra época que a un habitante de la corte imperial. El segundo, el hijo de Máximo el hispano, apenas sale en pantalla, salvo el tiempo justo para perecer aplastado bajo los cascos de los caballos romanos<sup>37</sup>. No deja de resultar significativo que, en el género cinematográfico norteamericano por excelencia, el *western*, exista una escena típica, en la que hay un niño o una niña indefensos en mitad de la calle justo cuando va a tener lugar un duelo, o cuando vienen los indios o los forajidos, o se acerca una estampida de ganado. En ese momento, siempre surge una mano bondadosa que retira al niño del peligro. Sin ir más lejos, en *The Odyssey* (A. Konchalovsky, EUA / Inglaterra / Italia / Alemania / Grecia / Turquía / Malta, 1997, producción televisiva), nos topamos con una situación similar, cuando, en mitad de un duro combate bajo las murallas de Troya, un pequeño camina desorientado entre los cuerpos derribados hasta que Ulises lo toma entre sus brazos.

Considerando todo lo apuntado en las páginas precedentes, parece claro que la infancia, tal y como aparece en el *peplum*, desempeña un papel tangencial, pero en modo alguno desdeñable. El género del *peplum* ha transmitido, a lo largo del último siglo y a niveles masivos y populares, una visión del mundo antiguo reduccionista y reaccionaria. La gran pantalla primero y luego la televisión han observado básicamente a la antigüedad como el contexto o el caldo de cultivo en donde se gestaba el cristianismo; que nacía allí, pero que seguía su camino hacia el presente. El futuro le pertenecía, mientras que las culturas del mundo antiguo estaban abocadas irremediabilmente hacia su desaparición.

El cine ha popularizado y ha insistido en la idea de decadencia de la antigüedad, profundizando en la misma senda abierta, en época moderna, por parte de la novela histórica del siglo XIX. Su discurso infantil y carente de sentido crítico casi por completo<sup>38</sup>, recrea un mundo antiguo polarizado alrededor de los caracteres excesivos: santones y emperadores sin juicio; mujeres fatales y cristianas fervorosas; héroes, o más bien, superhéroes que fatigan un paisaje fundamentalmente urbano y abigarrado y socialmente romo e incapaz de tomar cualquier iniciativa independiente.

Este planteamiento prioriza la idea de la decadencia de las culturas de la antigüedad y, en especial, de Roma y su conflicto con el cristianismo, frente a cualquier otra consideración. El mundo antiguo y la civilización romana —su último eslabón— se derrumbaron estrepitosamente. En la pantalla, no caben conceptos como los de transformación o de cambio estructural y de mentalidad. La *historia rápida* que destila el celuloide reproduce la tradicional historiografía de los héroes, una historia hecha a golpe de gran personaje, de inolvidable acontecimiento.

37. El cine ha hecho del caballo un animal totémico. S. SOCCI, *O. c.*, p. 44. «¡A los caballos!», grita Lot a su partida de bandoleros en *Noah's Ark* (J. Irvin, EUA / Alemania, 1999, producción televisiva), cuando en realidad montan en camellos.

38. G. CHIGI (1977), «Come si spiegano le fortune dei *pepla* su cui sembra che si torni a puntare», en *Cineforum*, XVII, 2, p. 733-746, p. 742 s.; A. GONZÁLES (1990), «La fresque et l'imposture. Le *peplum*: un genre cinématographique qui se débat entre Histoire et Imaginaire», en *Melanges Pierre Lévêque*, vol. 5, París, p. 133-160, p. 157 s.

El edificio de la antigüedad se vino abajo y el cristianismo alumbró una nueva época, la nuestra, la de los espectadores que asisten cómplices a ese nacimiento en la oscuridad de las salas de cine.

Se viene abajo como el templo filisteo que derrumba Sansón. Su fin es fruto de la conjunción de una serie de factores entre los que sobresale la decadencia; lo extraño, en la antigüedad popularizada por el cine, es que el mundo antiguo hubiera sobrevivido tanto tiempo, regido por gobernantes que no gobiernan, defendida por militares traicioneros, sostenida por un pueblo siempre encanallado en las diversiones y abandonado por unos dioses tan vacuos como unos malos efectos especiales. En este panorama, el cristianismo se alza como fuerza redentora, pero la redención exige un sacrificio, y ése será el fin del mundo antiguo. Y de sus cenizas nace directamente la modernidad, nuestro mundo, nuestros valores y nuestras ideas. Somos el hijo de Espartaco que abandona Roma, y la antigüedad, por la senda de una equivocada Vía Apia.

La decadencia del mundo antiguo que nos ofrece el celuloide abarca todos los ámbitos y, por supuesto, el de la moral y las costumbres sexuales. Ahí es donde encuentra su lugar el papel de la infancia en el *peplum*. El cine sólo permite dos opciones, dos caminos excluyentes: o una práctica sexual con fines exclusivamente reproductores, o directamente la orgía, la consagración cinematográfica de la degeneración. El primer camino produce hijos, futuro, esperanza y victoria, el segundo, únicamente soledad, al tiempo que prepara el final augurado por la austera voz de los profetas de la pantalla.

La infancia en el *peplum* se utiliza para subrayar y magnificar —al ser un elemento fundamentalmente emocional— la idea de decadencia de las culturas y los pueblos del mundo antiguo. Una decadencia redimida por aquéllos que sí tienen hijos, por los desprotegidos, por los débiles y, en definitiva, por los cristianos. El cine ha reescrito un triunfo del cristianismo que va casa por casa y que convierte la orgía palaciega en una velada familiar plácida. El discurso que ha utilizado para acercarse y mostrar la antigüedad es simple e infantil, apropiado para una cultura de masas cada vez más simple e infantil. Veremos qué nos depara el futuro.