“JULIO CÉSAR” (c. 1603) de Shakespeare (1)

escrito por Ignacio Ilundain | 10 julio, 2024

Julio César (“Julius Caesar») es una obra escrita por Shakespeare entre 1603 y 1607, quien se basó en el libro de Plutarco, *Vidas paralelas*. J. L. Manckiewicz hizo una magnífica y muy fiel versión para el cine en 1953 protagonizada por James Mason (Bruto), Marlon Brando (Marco Antonio), John Gielgud (Casio) y Louis Calhern (Julio César), entre otros.

Teatro y cine

Aunque las obras de teatro se pueden leer (esta obra, aquí), el texto está escrito para ser representado, para ser visto en escena. La actuación, la escenografía, la dirección, aportan sentido al texto, como lo hacen los gestos y la entonación en el lenguaje hablado. Este **añadido de sentido**, esta puesta en escena del texto puede llegar a convertir una comedia en una obra muy seria como en el debatido caso de *Esperando a Godot* (S. Beckett, 1953; reflexión aquí). Un ejemplo puede ser el que aparece al principio de la película: ante la queja de unos romanos por los honores dedicados a Julio César, unos soldados los detienen. Esto no aparece en el texto, ni hay indicaciones para ello. Es un añadido que hace la película y que puede hacerse en una representación teatral.



Sin la representación viva, la obra pierde peso, aunque el texto sea fundamental y se pueda analizar y citar en una reflexión como esta. Algo parecido le pasa a la música con algunas variantes importantes. Utilizamos la palabra "**interpretar**" para nombrar la actuación de actores y actrices. Es la misma palabra para designar la acción del lector, sobre todo, con aquellos textos cuyo sentido no está claro. También son intérpretes los que ejecutan una obra musical. En nuestro idioma se subraya que tanto la música ejecutada como la representación teatral tienen algo de ejercicio de lectura en la que la labor de comprensión del texto se ofrece como fuente de actualización y desvelamiento del sentido del texto.

No es el caso de la película de Mankiewicz, pero los responsables de la representación podrían haber optado por vestir a los personajes con ropa de otra época o cultura, **adaptando** la obra a tiempos recientes como se ha hecho con el mismo Shakespeare bastantes veces. Unos pocos ejemplos en el cine: *Mucho ruido y pocas nueces,* de Joss Whedon en 2012; *Hamlet*, a cargo de Michael Almereyda, 2000. Esto también lo hace la ópera con obras de Haendel o Mozart, por ejemplo.

El cine tiene **posibilidades expresivas diferentes** al teatro. Los distintos movimientos de la cámara que sustituyen a la posición fija del espectador en la sala de butacas, la

existencia de los primeros planos que acercan el rostro de los actores de una manera nueva a la del teatro, la música incidental (mucho más presente en el cine que en el teatro)… hacen de estas dos formas de representación tipos de narraciones diferentes aunque tengan elementos comunes muy fuertes. Las versiones cinematográficas de las obras de teatro se esfuerzan en no hacer teatro filmado, sino una película con sus recursos propios, ya que si no sería algo estático. Mankiewicz lo hace con soltura, como lo hizo con *La huella* (1972; reflexión aquí). A diferencia de *Cleopatra* (dirigida por él en 1963), diseñada como una película espectacular, la versión de *Julio César* fue muy respetuosa con el origen teatral sin hacer de ella algo estático. Dijo Mankiewicz:

> *Queríamos que el público creyese que estaba en Roma, sin distraerle hasta el punto de que diésemos más importancia a las columnas que a los hombres.*

Una obra centrada en su muerte

Julio César (100-44 a.C., puede consultarse aquí una biografía) ascendió rápidamente en la carrera política. Conquistador de las Galias, se enfrentó al senado que quiso exiliarlo. Tras ganar la guerra civil, se hizo nombrar cónsul y dictador perpetuo. Este proceso provocó el miedo de los romanos que le veían como un tirano que quería restablecer la monarquía.

La acción de la obra de Shakespeare se centra en su muerte, en Roma, en el 44. El comienzo se sitúa en las fiestas de las Lupercales (fiestas de la fertilidad) que se convierten en fiestas en honor a Julio César, quien ha vuelto vencedor de una guerra civil de cinco años en la que derrotó a Pompeyo. En el coliseo, rechaza públicamente la corona de rey, de la que muchos romanos guardaban un nefasto recuerdo. Tras varios vaticinios, señales y augurios, Julio César es asesinado por los suyos el 15 de marzo, día conocido como “idus de marzo”,

palabra y expresión que simplemente señalaba la aparición de la luna nueva, y que desde entonces ha quedado como un día de infamia y calamidad.



El asesinato de Julio César dará lugar a la creación de un nuevo triunvirato en Roma, una nueva guerra civil, que acabará con la muerte de los agresores. La obra acaba aquí. Octavio Augusto, sobrino nieto de Julio César, uno de los integrantes del triunvirato, es el que será nombrado emperador.

El **asesinato de César es el centro argumental de la obra**. Ocupa, además, el quicio de la misma: ocurre al principio del tercer acto, de los cinco que tiene. En la película, la división argumental es en dos partes, dado el carácter central señalado. Al magnicidio se unirán los discursos de Bruto y Marco Antonio, piezas maestras de retórica como se ha señalado en muchas ocasiones, de gran significado político. En la obra de teatro la muerte y los discursos se concentran en el tiempo, aunque en realidad el de Bruto fue al día siguiente, y el de Marco Antonio, en los funerales, tres días después. La concentración en el tiempo de todos estos acontecimientos consigue que el dramatismo de la historia sea mucho más intenso. Pueden consultarse los discursos en la red: Marco Antonio (aquí), Bruto (aquí).

Fatalidad cósmica y libertad

La muerte es el centro argumental. La primera parte se centra

en la conspiración y en la caracterización de la tiranía como mal a combatir. Pero, además, esta muerte es anunciada de forma cósmica con nacimientos monstruosos de animales, con sueños, con augurios. Como le grita un ciego a César:

> *¡Cuídate de los idus de marzo!*

Todo ello se interpreta como presagio de un gran mal, de un gran peligro para Julio César. Es curioso cómo en una escena se interpreta uno de los signos de manera diferente, lo que habla de su carácter simbólico, que necesita un criterio para descifrarse bien. En cualquier caso, en la obra se comunica un **aire fatalista** de carácter cósmico dada la importancia de este acontecimiento. Si Julio César muere de forma violenta se tambalean los cimientos del mundo conocido, parece decirse. La naturaleza se retuerce ya de antemano ante este hecho luctuoso que pone en entredicho la misma organización de la convivencia.



El mundo humano es un mundo político en el que los seres humanos libres organizan con leyes su forma de convivencia. Pero al establecer jerarquía entre personas libres (no entremos ahora en el tema de los esclavos en Roma), las tensiones derivadas del afán de dominación pueden aparecer con facilidad si no se limita el poder.

El fatalismo mencionado choca con la **libertad** tan subrayada en esta obra. Se lucha contra la tiranía para preservar la

libertad de los ciudadanos romanos. La misma conspiración, la decisión de matar, es un acto libre. En realidad, la obra afirma la libertad como valor central, pero ese aire antiguo de fatalidad está presente todavía, y no solo en la Roma clásica sino incluso en los tiempos en los que Shakespeare escribió la pieza. Esa oposición entre fatalismo y libertad da a la obra un aire trágico y de grandeza que subraya el carácter excepcional de los acontecimientos narrados. Funciona también como recurso dramático de intensificación.

La *hybris* de poder

Shakespeare muestra el carácter tiránico de César con pequeños apuntes, gestos y palabras de quien considera que **su voluntad es fuente de ley y legitimidad**, algo propio de toda **concepción despótica del poder**.

- Al acabar los juegos, César comenta el peligro que supone Casio, ya que es un hombre que "lee demasiado", que es un buen observador, que no es amigo de espectáculos.
- César considera no ir al Senado el día previsto. La razón que da para justificarlo es que debería bastar a los senadores que es su voluntad, su querer.

> *La razón es mi voluntad, y basta con decir al Senado que no quiero (acto II).*

- No muestra clemencia tras una petición hecha. Esta será la gota que colma el vaso.
- Le acusan de ambición desmedida, rasgo que sintetiza su acusación.

En diversas ocasiones, se menciona como lo central de la actuación de Julio César, su **excesiva ambición por el poder**. La ambición es un tipo peculiar de deseo, un deseo muy fuerte e intenso a la par que, en el uso habitual de la palabra, tiene por objeto algo difícil, costoso, grande, considerado

como muy valioso (que quede muy bien la reforma de la casa; que se cure perfectamente la rotura de este hueso; sacar sobresaliente en todas las asignaturas…). Por parte del sujeto, por lo tanto, la lógica de la ambición es la de ser un deseo que aspira a un más.



En este caso, lo que se ambiciona es el **poder**, algo que se considera que admite siempre un más, lo que no pasa con los ejemplos puestos. Se unen dos lógicas que **apuntan a un más**: no solo se quiere más poder, sino que también se ambiciona cada vez más. La historia demuestra que la ambición del poder es una característica común a muchos políticos, lo que da a entender con claridad que el atractivo que ejerce el poder es muy grande. En estos casos se habla de la *hybris* del poder, esa desmedida arrogancia que lleva a sobrepasar los límites comúnmente aceptados.

¿Todos deseamos el poder?, ¿es un deseo común, natural en el ser humano? Está comúnmente aceptado que la necesidad de dominio del entorno, y del valer ante otros con nuestra opinión y acción es una necesidad humana fundamental. Como todo deseo y necesidad naturales, se educan cultural y moralmente. La ***hybris*** del poder tiene un asiento antropológico: esta necesidad de dominio que apunta al legítimo deseo de llevar una vida autónoma, de ser capaces de orientar nuestra vida, tomar decisiones importantes. Pero, como toda necesidad natural, está sujeta al exceso o al defecto, sobre todo al exceso en el caso del poder. La *hybris*

sería la arrogancia de quien se cree con derecho a mandar entendiendo que el mandar no acepta límites externos, lo cual se interpretaría como no mandar, como falta de respeto a la figura del gobernante, como falta de compromiso con el bien común, etc.

En la próxima entrada continuaremos con la reflexión sobre esta obra.