

*LA CONJURACIÓN DE CATILINA A LOS OJOS DE FRANCIS FORD COPPOLA*  
Un estudio de caso de recepción clásica\*

MARÍA GÓMEZ JAIME

Universidad de Málaga

Recepción: 7 de julio de 2025 / Aceptación: 13 de septiembre de 2025

**Resumen:** El presente trabajo tiene por objeto realizar un análisis intertextual comparativo de la película *Megalópolis* (2024) de Francis Ford Coppola y *La conjuración de Catilina* de Salustio con el fin de dilucidar qué temas, tópicos filosófico-literarios y personajes clásicos han inspirado al director estadounidense. Además, nos ocuparemos de señalar cómo interactúan las diversas tendencias artísticas modernas y la propia interpretación del autor con la fuente clásica, creando así un producto de recepción clásica único que demuestra que la civilización grecolatina aún sigue proponiendo preguntas y respuestas a las problemáticas actuales.

**Palabras clave:** Recepción clásica, utopía, antihéroe, intertextualidad, discursos de Catilina.

**Abstract:** The aim of this work is to carry out a comparative intertextual analysis of the film *Megalopolis* (2024) by Francis Ford Coppola and Sallust's *Catiline's Conspiracy*, in order to elucidate which themes, philosophical-literary motifs and classical characters have inspired the American director. Additionally, we will examine how various modern artistic trends and the author's own interpretation interact with the classical source, thus

---

\* Este trabajo ha sido elaborado durante el disfrute de un contrato predoctoral financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU24/02495) y se inserta en el Proyecto «Marginalia Classica IV. Marginalidades clásicas y su recepción en la cultura contemporánea de masas: escapismo y resistencias» (PID2023-150513NB-I00), otorgado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Unión Europea (FEDER).

creating a unique example of classical reception that demonstrates how Greco-Roman civilization continues to pose questions and offer answers to contemporary issues.

**Keywords:** Classical reception, utopia, antihero, intertextuality, Catiline's discourses.

La cinta *Megalópolis*, dirigida por el afamado director Francis Ford Coppola y estrenada a finales de 2024, se suma a la larga lista de películas, novelas, series y, en general, historias que son el resultado del ejercicio de recepción clásica, proceso intelectual y artístico en que intervienen la reinterpretación o adaptación de ciertos mitemas, arcos narrativos, personajes arquetípicos... alumbrados en la literatura grecolatina. El intento de golpe de estado de Catilina en el año 63 a. C., que ya marcó la historia y la literatura de su época —así lo constatan las *Catilinarias* ciceronianas y *La conjuración de Catilina* de Salustio— ha inspirado a uno de los más célebres directores de cine de nuestro tiempo, quien reconoce haber estado trabajando en este proyecto durante más de cuarenta años (Baron, 2022).

Los sucesos protagonizados por Catilina, que inspiraron una de las obras más importantes de la historiografía latina, *La conjuración de Catilina* de Salustio, demuestran que a pesar del paso de los siglos no han perdido su carga patética, pues los hechos relatados y los sujetos protagonistas siguen hablándonos con honestidad de su realidad, que parece tener una indudable continuidad en estas primeras décadas del siglo XXI, asediado de preguntas y problemáticas semejantes, cuyas respuestas podemos encontrar aún en los clásicos.

Haciendo uso de su propia y reconocible visión de la sociedad y los conflictos político-sociales, Coppola, «un director de cine de primera dentro de los de segunda» (Baron, 2022) —como a él le gusta definirse—, rescata del relato histórico a Catilina, personaje conocido por los que alguna vez estudiaron latín en el aula, pero, ciertamente, ignorado por una gran parte de nuestra sociedad. Casi como otro hito histórico, Coppola se convierte en el primero que consigue traer a la gran pantalla a Catilina como protagonista.

No es, sin embargo, la primera vez que la historia sirve de musa a los directores de cine, como demuestra el llamado cine *peplum*. El análisis de las relaciones entre la literatura, la historia y el cine nos ofrece una perspectiva de estudio interesante, puesto que «las películas permiten analizar la propia conciencia de la historia que se evidencia en las representaciones de los hechos históricos, y la forma en que se construye y asume ideológicamente el pasado» (Goyeneche-Gómez, 2012: 392). Además, «el cine está inserto en la historia, en las comunicaciones sociales y en los vaivenes del mercado» (Meza, 1980: 74). En nuestro caso, ello no solo significa que Coppola repite ciertos patrones estéticos y éticos del cine *peplum* en su película, sino que su aportación, innovadora en diversos momentos, podría suponer que dichos estereotipos se perpetúen o, por el contrario, se cuestionen. Es decir, *Megalópolis* es una oportunidad para «estudiar los principios de la recepción moderna de la Antigüedad clásica» (Lindner, 2008: 55).

Con el fin de abordar analíticamente el estudio historiográfico, Ferro (1980 *apud* Laguarda, 2006: 111) elaboró una clasificación tipológica del comúnmente llamado cine histórico. Entre las categorías que contempló se encuentran las películas de «reconstrucción histórica», cargadas de «contenido social, que con el tiempo se convierten, sin pretenderlo, en testimonios para la historia» (Ferro 1980 *apud* Laguarda, 2006: 111); las películas de ficción histórica, entre las que contamos los *blockbusters* como *Gladiator* o *300*, y las películas de «reconstitución histórica», que se enmarcan en un momento determinado de la historia para analizarlo y reinterpretarlo.

Esta tipología, aunque útil, resulta insuficiente para definir con precisión un número notable de producciones, como el mismo Ferro reconoce. Así pues, otros estudiosos prefieren emplear las categorías propuestas por Ibáñez Fernández y López Soriano (2006 *apud* Laguarda, 2006: 112), quienes hablan de «cine político, de propaganda bélica, ideológico y cine como reflejo de una sociedad».

De esta forma, *Megalópolis* se erige como un filme de adaptación histórico-literaria cargado de un gran componente ideológico. En él, Coppola trae a su Nueva Roma futurista, ubicada en Nueva York, un episodio pasado reinterpretado. El prisma a través del cual el director entiende la conjuración de Catilina supone una mirada personal del hecho histórico, tintada de una ideología y manera de entender la sociedad y la política absolutamente personales. Se desprende de la película una moraleja clara, un mensaje directo que el estadounidense quiere transmitir a las futuras generaciones. *Megalópolis* demuestra así que «el pasado no es una forma establecida, sino una disputa en torno al significado de los hechos; y una película —aún una de ficción— puede estar repleta de significados sobre el pasado» (Ranallietti, 1998: 103).

Sobre esta película, el periodista especializado en cine José Manuel Romero, de la Cadena Ser, sostiene que «es muy interesante esa disección del poder, de la corrupción, de qué futuro imaginamos, de qué América deja a sus nietos [...]» (*El País*, 2024), es decir, la reproducción e interpretación de un episodio histórico, el reflejo del pasado en el presente, son las herramientas de las que Coppola se sirve para mandar un mensaje político y filosófico. No obstante, las decisiones artísticas del director no han sido valoradas positivamente por la crítica en general y le han valido a la película la multinominación a los Premios Razzie celebrados en marzo del 2025 en las categorías de Peor Director, Peor Guion, Peor Pareja de Reparto y Peor Película. Ante estas nominaciones Coppola se pronunció del siguiente modo:

I am thrilled to accept the Razzie award in so many important categories for *Megalopolis*, and for the distinctive honor of being nominated as the worst director, worst screenplay, and worst picture at a time when so few have the courage to go against the prevailing trends of contemporary moviemaking! In this wreck of a world today, where ART is given scores as if it were professional wrestling, I chose to NOT follow the gutless rules laid down by an industry so terrified of risk that, despite the enormous pool of

young talent at its disposal, may not create pictures that will be relevant and alive 50 years from now (Hibberd, 2025).

No es la primera vez que el director de *El Padrino*, *Drácula* o *Apocalipsis Now* recibe este tipo de críticas: de igual manera, su cinta *Drácula* no fue bien recibida por el público al principio; consecuentemente, la periodista Pepa Blanes, de la Cadena Ser, sostiene que la última creación de Coppola está «a la espera de segundas lecturas con el paso de los años» (*El País*, 2024) y rompe una lanza a favor de ella afirmando: «yo la defiendo. Sé que ha sido vapuleada [...]. Es megalómana, es hortera, es kitsch [...], [pero] es interesante lo que Coppola propone al adaptar la *Conjuración de Catilina*».

## 1. MEGALÓPOLIS: MIRAR AL PASADO PARA COMPRENDER EL PRESENTE

Como podemos intuir, no es azarosa la época, los personajes o el episodio escogidos para lanzar un mensaje al público actual, pues, por lo general, el conocimiento y evocación de la civilización grecolatina suponen «capital social y cultural» para aquellos que lo poseen (Hardwick, 2018: 25-17 *apud* Unceta Gómez y Salcedo González, 2024: 17).

Tal y como adelantamos, Coppola sitúa su historia en Nueva Roma, un distrito ficticio de Nueva York. Las alusiones a la Urbe son muchas y variadas: frases cortas en latín (*semper sum tibi, sic semper tyrannis, ego te absolvo...*), vestuario que recuerda al *pallium*, peinados trenzados, arquitectura neoclásica, personajes conocidos como los mencionados Cicerón y Catilina, amén de Publio Clodio, Craso o el propio Salustio, quien también se convierte en narrador en la película.

En el primer minuto de la cinta se muestra un grabado en mayúsculas cuadradas monumentales, características de la epigrafía latina, que justifica la necesidad de «volver al pasado romano» para tratar las problemáticas estadounidenses presentes; este *frame* es una declaración de intenciones:

Our American republic is not all that different from Old Rome.

Can we preserve our past and all its wondrous heritage?

Or will we too fall victim, like Old Rome, to the insatiable appetite for power  
of a few men?

Nueva Roma es una megalópolis, una ciudad ciclópea, moldeada por la densa demografía y las gigantescas infraestructuras que requieren sus habitantes. En esta megalópolis se celebran los eventos más destacados y habitan las figuras más ilustres y famosas del país. Ellos ocupan los espacios donde la vida parece ser más amable y las preocupaciones más livianas, están rodeados de lujos y acuden a eventos restringidos donde los invitados se codean con la alta sociedad. En varios de estos eventos se lee en letreros, a la manera de los antiguos *tituli, panem et*

*circenses*, complementando el significado de la escena con el sentido original<sup>1</sup> de esta locución latina. *Panem et circenses* en *Megalópolis* critica a un grupo privilegiado de ciudadanos que vive tan holgadamente que no necesita de la política para promover cambios en un sistema amable con ellos; es más, el espectáculo y el entretenimiento apolítico, acrítico y absolutamente blanco es precisamente lo que esta comunidad necesita para no prestar atención a los perjuicios, injusticias y desigualdades soportados por sus conciudadanos.

No obstante, también forman parte de Nueva Roma los inmigrantes, los analfabetos, los pobres, los mendigos. La dualidad que alberga esta ciudad futurista aparentemente no ocupa los debates de los políticos enfrentados Cicerón (Giancarlo Esposito) y Catilina (Adam Driver). De las reflexiones planteadas en la película extraemos el valor social del arte, la investigación, el intercambio de ideas y la apuesta por la utopía, aspectos todos connaturales al ser humano. Sin embargo, la cuestión política planteada en el filme requiere de un tratamiento más extenso, del que nos ocuparemos a continuación.

### 1.1. El contexto político de Nueva Roma

La película, que se divide en capítulos con títulos propios, nos introduce en algunas de las problemáticas que enfrenta Nueva Roma. Uno de estos capítulos es «Debt. Some great families were utterly penniless», donde se describe cómo César Catilina atrae el capital de los hombres ricos de Nueva Roma para financiar sus proyectos.

«Voy a construir una ciudad con la que soñar», pronuncia el personaje César Catilina en la ficción. Este Catilina, aunque arquitecto, no se aleja de la vida política, pues presenta su candidatura a senador frente a su rival acérrimo Francis Cicerón. El vigente gobernador Cicerón basa sus campañas en los valores tradicionales y la acción presentista. En sus discursos abundan las oraciones largas, elegantes y ampulosas; frente a él se encuentra Catilina, quien le pregunta repetidamente: «¿No hay tiempo para hablar del futuro?». Mientras Cicerón promete la construcción de un casino para revertir la desfavorable situación económica y la mejora de servicios públicos, Catilina se aferra a la investigación como vía para crear el «megalón», la panacea que cambiará la vida de los ciudadanos, un material útil en la medicina, la arquitectura y, por lo que podemos suponer, en muchos más ámbitos.

Otro de los nudos argumentales que ayuda a ilustrar el perfil político de los personajes es el episodio de la caída del satélite soviético Cartago que golpea la ciudad de Nueva Roma. Ante este contratiempo los dos políticos responden de forma opuesta: Cicerón propone aumentar la presión fiscal para reconstruir la ciudad, sin tener en cuenta las dificultades económicas de gran parte de los

<sup>1</sup> [...] *Nam qui dabat olim imperium, / fasces, legiones, omnia, nunc se continet atque / duas tantum res anxius optat, panem et / circenses.* («Pues quien concedía en otro tiempo el mando, las fasces, legiones, todo, ahora se contenta y solo desea ansioso dos cosas, pan y circo» Juv. Sát. x, 79-81).

ciudadanos, inmigrantes en una medida considerable; Catilina diseña un nuevo proyecto urbanístico bastante costoso, que cambiará por completo la vida de las personas al ser construido con el megalón. A ellos se suma el primo de Catilina, Clodio Pulcher (Shia LaBeouf), quien usa tácticas demagógicas y populistas para atraer a las masas desfavorecidas. Entre sus estrategias políticas hallamos la denuncia del proyecto de Catilina como un «capricho de patrício», entre otras, que acabarán desembocando en la radicalización fascista de los votantes de Clodio.

Cicerón y Catilina son presentados antíteticamente en sus posturas, pero no en estatus o posición social, ni siquiera sus programas son opuestos, simplemente diferentes. En este sentido, el director ha entendido perfectamente el escenario senatorial de la República romana. La historia nos ha legado la concepción de un modelo construido en torno al conflicto entre *populares* y *optimates*; en cambio, como sostiene Robb (2010: 15), la oposición ideológica entre ambos es discutible y polémica. Cayo Sempronio Graco se alza como el ejemplo por autonomía del *popularis*, puesto que pretendió establecer los *iura populi* mediante la distribución de grano y tierras, reformas del sistema judicial y senatorial... (Robb, 2020: 15); sin embargo, no todos los estudiosos coinciden en que existiera un contraste político real entre ambos grupos republicanos, sino que «a change of party was more a change of political tactics than of political sentiments» (Mommsen, 1911: 72 apud Robb, 2010: 16). La clase gobernante trabajaba —o fingía hacerlo— por la *res publica*, por tanto, el objeto discursivo debía ser de interés público. El gran logro de C. S. Graco —y otros tantos entre los que contamos a C. Memmio o el propio Catilina— fue desafiar el sistema aristocrático dando voz a quejas sobre la misma clase senatorial (Robb, 2010: 167), razón por la cual estos líderes fueron considerados en su tiempo *seditiosi*. De esta forma, la denuncia de la corrupción, privilegios y abuso de poder de unos pocos no formaba parte del discurso político, sino que prevalece la lucha por el dominio político entre *populares* y *optimates*, una farsa en la que se fingían acciones y posturas ante la ciudadanía:

3. Namque, uti paucis verum absolvam, post illa tempora quicumque rem publicam agitavere honestis nominibus, alii sicuti populi iura defenderent, pars quo senatus auctoritas maxima foret, bonum publicum simulantes pro sua quisque potentia certabant. 4. Neque illis modestia neque modus contentionis erat: utriusque victoriam crudeliter exercebant (Sall. *Cat.* 38, 3-4).

«Pues, a decir verdad en pocas palabras, todos los que después de aquellos tiempos trastornaron el estado con proclamas honestas, unos como defensa de los derechos del pueblo, otros con el fin de aumentar al máximo la autoridad del senado, luchaban en defensa de su propio poder fingiendo el bien público. 4. Y no tenían aquellos ni medida ni límite en su contienda: ambos usaban la victoria despiadadamente»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones del latín al español son propias.

En este fragmento Salustio retrata un escenario político agitado, donde la oligarquía poderosa se divide en dos grupos que se enfrentan por fines partidistas. Ni *optimates* ni *populares* persiguen el bienestar público, sino que protagonizan un duelo por la ostentación del poder en que la aparente oposición ideológica se emplea como una excusa argumental para convencer al público votante, pero sus programas no presentan beneficios tangibles para la masa popular.

De la misma índole es el siguiente fragmento de *Historiae*:

12. Postquam remoto metu Punico simultates exercere vacuum fuit, plurimae turbae, seditiones et ad postremum bella civilia orta sunt, dum pauci potentes, quorum in gratiam plerique concesserant, sub honesto patrum aut plebis nomine dominationes affectabant, bonique et mali cives appellati non ob merita in rem publicam omnibus pariter corruptis, sed uti quisque locupletissimum et iniuria validior, quia praesentia defendebat, pro bono ducebatur (*Hist. I, 12*).

(«Después de que, eliminado el miedo a los cartagineses, hubo ocasión de dar rienda suelta a las rivalidades, surgieron muchísimos disturbios, sediciones y, finalmente, guerras civiles, mientras, unos pocos poderosos, a favor de los cuales se había inclinado la mayoría, aspiraban al poder bajo el honorable nombre de los patricios o de la plebe, y los ciudadanos se consideraban buenos y malos no por sus méritos hacia la República, pues todos estaban corrompidos en la misma medida, sino que se tomaba por bueno al que fuera el más adinerado y más fuerte en la injusticia porque defendía el orden establecido»).

Para algunos historiadores (Münzer, 1920; Syme, 1939; Scullard, 1951) en Roma no existía la noción de una organización bipartidista, ni siquiera de un «partido popular» en sí—esencialmente porque la acción política no se organizaba a partir de las ideas compartidas del grupo, sino alrededor del carisma y éxito de ciertas figuras, dando lugar así a cierto personalismo político—:

The political life of the Roman Republic was stamped and swayed, not by parties and programmes of a modern and parliamentary character, not by the ostensible opposition between Senate and People, *Optimates* and *Populares*, *nobiles* and *novi homines*, but by the strife for power, wealth and glory. The contestants were the *nobiles* among themselves, as individuals or in groups, open in the elections and in the courts of law, or masked by secret intrigue (Syme, 1939: 11).

En cambio, Taylor (1949: 22 *apud* Robb, 2010: 21) sí observa un cisma ideológico real entre ambos grupos y define a los *optimates* como

[...] powerful nobles who controlled the senate and were determined to uphold or regain the constitution of their ancestors and to keep for themselves and their associates the great gains of empire.

Por su parte, los *populares* parecen ser un grupo más complejo de definir, pero los senadores se adscriben a este bando por sus programas, centrados en la «distribución de grano, legislación agraria y la extensión de la ciudadanía» (Taylor, 1949: 11-12 *apud* Robb, 2010: 21), antes que por su linaje o lazos de *amicitia*. Consecuentemente, es innegable para Taylor que entre la clase senatorial existió una escisión debido a los objetivos, ideales y perspectivas de unos y otros. Asimismo, esta autora, junto con Syme, señala pertinentemente que el propio Cicerón hacía una distinción más en el grupo de los *populares* antes de su exilio: los *boni populares* y los *mali populares*, negativamente considerados por pecar de demagogia. En este sentido, el personaje de Clodio Pulcher en la película sigue cargando con la fama de popular demagogo atribuida en la Antigüedad.

Con todo, *Megalópolis* nos presenta un contexto sociopolítico oligárquico con rasgos personalistas, más cercano a aquellas descripciones de Salustio o los historiadores Münzer, Syme y Scullard, ya que Catilina y Cicerón no actúan bajo las convicciones y líneas ideológicas de un partido, sino que son ciudadanos de alta posición social que pretenden hacer prevalecer sus métodos propios para reafirmar su estatus y, luego, alcanzar fines comunes como la mejora del estado de bienestar. Así pues, aunque no es exacto hablar de partidos o bandos —ni siquiera en la película— se atisba aquella concepción tradicional que presenta a Cicerón como el incansable conservador de la República y a Catilina como denunciante de la «opresión» y promotor de la revolución.

## 1.2. El personaje de Catilina

«Las utopías no están para dar soluciones, sino para hacerse preguntas», dice César Catilina. El sueño o la utopía son la característica distintiva mediante la cual se construye este personaje: en los diálogos mantenidos con su novia Julia Cicerón, tienen notoria presencia los planes y proyectos de futuro y el deseo. La utopía, a pesar de contener sustancia ficticia necesariamente, nace de la realidad, concretamente, de las necesidades que surgen del sistema político-económico bajo el que se organiza la sociedad estadounidense. Estos problemas no se mencionan explícitamente —puesto que a Coppola no le interesa crear una cinta de crítica política inserta en el contexto estadounidense, sino, más bien, una cinta universal y reivindicadora del valor de la cultura, la ciencia y el cambio en tiempos de crisis—, pero podemos enumerar algunos como la desigualdad entre clases, la tensión social galopante, la desconfianza en la ciencia y el progreso y estancamiento de los valores ético-morales.

A lo largo de todo el filme, el protagonista se muestra irreverente: sus enfrentamientos verbales y casi físicos con Cicerón, su discurso descarado ante la prensa, su desprecio por lo socialmente aceptado, el consumo de narcóticos y su desencanto por lo cotidiano nos desvelan una personalidad o carácter bien definido que se moldea por y según este entorno que lo rodea. Se dibuja, consecuentemente, un personaje intelectual, pesimista y reflexivo, apasionado de su trabajo y sus planes y descontento con el presente. El Catilina de Coppola representa «el pesimismo

del intelecto, el optimismo de la voluntad», una actitud política y filosófica expresada magníficamente por Gramsci en el periódico *L'Ordine Nuovo*, que dotó al propio movimiento del biennio rosso italiano del mismo nombre. Mientras el «pessimismo del intelecto» se refiere al conocimiento pleno de las carencias y fallas del sistema y el nulo margen de acción, coordinación y organización que existe para los que buscan otras posibilidades; por otro lado, el «optimismo de la voluntad» se impone al anterior como el deseo del cambio real, que solo se materializa haciendo uso de la «creatividad revolucionaria».

De esta manera, afanado en la paradójica realización del concepto «utopía», Catilina ansía un mundo mejor —entendiendo lo bueno y lo malo como conceptos de base moral, es decir, sujetos a la subjetividad personal y de raigambre cultural—. Para Coppola, la construcción de un estado aventajado se logra mediante la revolución de lo establecido, impulsada por genios creadores que se valen de las herramientas que ofrece el arte, la investigación, la ciencia e, indudablemente, la excelencia intelectual.

Una de las lecturas generales que se extraen de la película —en concreto del carácter y acción de Catilina— es, en definitiva, la necesidad de «la creencia vital en un ideal utópico con el fin de motivar a la gente para emprender el viaje desde el *statu quo*» (Wright, 2010: 22).

### **1.2.1. Entre el superhéroe y el antihéroe**

A continuación, revisaremos las principales nociones sobre el superhéroe, héroe y antihéroe para definir a César Catilina, personaje resultante de la interacción entre la recepción clásica y la cultura *pop*, una suerte de superhéroe antiheroico.

El *superhero genre*, uno de los grandes hitos de la cultura *pop*, que nace en Estados Unidos con la creación del todopoderoso Superman de Joe Schuster y Siegel (Unceta Gómez, 2020: 4), propone una nueva tipología de héroe que integra en sí rasgos del héroe clásico y héroes folclóricos. El superhéroe normalmente se constituye en oposición al villano y se caracteriza por una duplicidad ontológica, esto es, el superhéroe vive dos vidas paralelas, una donde se desarrolla como un individuo común y corriente y otra donde lleva a cabo hazañas superiores a las realizables por un humano. El superhéroe se comporta y es reconocido como tal cuando hace uso de una vestimenta distintiva —estamos ante el héroe enmascarado—; este «disfraz» le permite llevar una vida normal, donde tienen cabida la *vanitas* y la *mediocritas*, antitéticas a su oculta δύναμις que le acarrea *fama*. De esta forma, el personaje se articula en una dualidad contrastada entre el hombre público y el hombre privado. Este recurso puede encontrar sus antecedentes en diversas fuentes, por ejemplo, en la representación iconográfica de Hércules ataviado con la cabeza del león de Nemea, en la indumentaria de Robin Hood o la de grupos paramilitares como los Bald Knobbers (Weston, 2013: 227). La ropa en el mito clásico también puede camuflar al héroe, recordemos el canto XIII de la *Odisea*, cuando Odiseo se viste con harapos para no ser reconocido.

Asimismo, el superhéroe posee en ocasiones armas tecnológicas o mágicas que le ayudan en su tarea (Unceta Gómez, 2020: 6), conteniendo ello ecos de las armas de Perseo o las de Aquiles. Además, el superhéroe se define por su misión, divididas en dos categorías (Lucerga Pérez *apud* Unceta Gómez, 2020: 4): defender y/o mantener el orden establecido o, por el contrario, introducir un nuevo orden para mejorar el mundo en el que viven.

La figura del superhéroe, como vemos, se elabora en gran medida a partir de la del héroe clásico, cuyo código ético-moral se ajusta a los valores establecidos por las clases dominantes: igualmente, «el superhéroe nació siendo a menudo un garante del *status quo* político y social» (Pintor Iranzo, 2020).

La moralidad sin tacha del héroe clásico se aprecia especialmente en Héctor, respetable por su linaje, sus acciones y sus actitudes valerosas, generosas y justas. Peláez (2024: 123-134) argumenta que las cualidades heroicas del troyano han transgredido las fronteras de la literatura para convertirse en modelo ético-moral fácilmente extrapolable a diversos planos de la vida contemporánea, destacando su compromiso con su pueblo a pesar de la inminente derrota de Troya y la auto-crítica que hace de sus propias decisiones. Héctor supone el *incipit* del cambio de valores sociales germinado en la temprana Antigüedad y responsable del desarrollo de un nuevo modelo, el antihéroe.

Por su parte, el antihéroe no es el negativo del héroe clásico, simplemente responde a τὸ ἔτερον. González-Escribano (1981-1982: 378) sostiene que estamos ante un antihéroe cuando «el autor puede servirse de su personaje para hostigar a sus lectores, para enseñarles otras posibilidades de vida digna, para aguzar su espíritu crítico, o simplemente para expresar su rebeldía ante los valores establecidos por las clases dominantes». Pavis (1966: 255 *apud* Freire Sánchez y Vidal-Mestre, 2022: 251) concibe la construcción del antihéroe como una respuesta literaria natural ante una sociedad descontenta: «los valores enfatizados por el héroe clásico caen en descrédito e incluso se hacen sospechosos, y entonces el antihéroe aparece como la única alternativa para describir las acciones humanas». Rico *et al.* (2019: 11 *apud* Freire Sánchez y Vidal-Mestre, 2022: 25) lo definen como «personajes, en general, con un alto grado de conflicto interno y han vivido experiencias desastrosas o violentas. Generalmente motivados por la venganza o por el ideal de que esa es la única manera de hacer un bien permanente». Sobre este conflicto interno, Vogler (2020: 78-79 *apud* Freire Sánchez y Vidal-Mestre, 2022: 25) apunta que estos héroes «nunca superan sus demonios internos, sino que son abatidos y finalmente destruidos por ellos».

Habida cuenta de todas estas concepciones de superhéroe, héroe y antihéroe, podemos sostener que César Catilina es calificable como superhéroe al ostentar el superpoder de parar el tiempo y a las personas con él. Emplea su habilidad en los procesos constructivos (derribo de edificios, por ejemplo) o para obtener momentos de reflexión que permiten mejorar sus proyectos arquitectónicos. En este sentido, el superpoder parece perseguir fines individuales sin efectos realmente transformadores para la comunidad, pero es evidente que desde el punto de vista de Coppola

el arte arquitectónico de Catilina es semilla y catalizador de la transformación social, política, cultural y urbanística. Es decir, la paralización del tiempo es la herramienta por la cual Catilina se aproxima al paradigma de «héroe civilizador».

Although the classical hero could perform his feats alone, he did so in representation and defense of the entire community —perhaps Hector, more than Achilles, would be the best Classical representative of this type of hero, more concerned about his homeland, his city and his family than about his own glory (Macías Villalobos, 2020: 90).

Así pues, lo común y lo público de la empresa se alza como otro elemento de unión entre el héroe clásico y este particular superhéroe coppolano, ya que, aunque ambos tipos de héroe presenten cierto individualismo, puesto que «su gloria se basa en actos llevados a cabo por ellos mismos» (Macías Villalobos, 2020: 89), ambos actúan en representación de la comunidad. No obstante, el poder de Catilina no cobra toda la importancia que se le presupone dentro del *superhero genre*, comportándose simplemente como una metáfora del poder revolucionario del arte. Tampoco la comunidad adquiere el peso argumental que se puede presumir a priori de una película donde el debate sobre el bienestar social ocupa tantos minutos, ello se debe a que

the problem of mankind today [...] is precisely the opposite to that of men in the comparatively stable periods of those great co-ordinating mythologies which now are known as lies. Then all meaning was in the group, in the great anonymous forms, none in the self-expressive individual; today no meaning is in the group —none in the world: all is in the individual (Campbell, 1993: 388 *apud* Macías Villalobos, 2020: 90).

Otro elemento que facilita su taxonomía como superhéroe moderno reside en la ocultación de su poder a la sociedad, recurso muy extendido en *el superhero genre* como demuestran los personajes de Spiderman o Superman; sin embargo, será descubierto por la hija de su némesis, Julia Cicerón, lo que unirá los caminos de ambos profesional y personalmente.

En cuanto a la imposible destrucción del superhéroe, Coppola también dota de este privilegio a Catilina al no dejarlo morir: el megalón empleado en la medicina lo salva de una herida de bala mortal. Esta sustancia, por ende, se convierte al final de la película en otra metáfora por la que Coppola quiere trasladarnos que lo humanamente inalcanzable, lo supranatural puede en realidad ser alcanzado mediante la dedicación, la creatividad y la libertad:

We are killing so many of our cousin human beings and so many of our children. We are a genius species. We can't waste one another. We all have unique talent. There's not a problem that we face that we do not have the ability to solve. Someone has to say that, I feel, and that's what this film says (Coppola en Weisman y Weintraub, 2024).

De otro lado, el pasado oscuro de Catilina contiene una dualidad, debido a que actúa como motor de su proyecto y como obstáculo psicológico. Las escenas oníricas y/o alucinatorias revelan al espectador que a Catilina le persigue la culpa por la muerte de su mujer y su bebé, además, su imagen ante la sociedad fue dañada por la imputación de estos hechos, presentada por el entonces fiscal Cicerón. Atormentado, a la manera de Batman, Catilina se promete emprender la ambiciosa empresa de crear el megalón, que podría haber salvado la vida de su mujer y su hijo; en cambio, los recuerdos a veces obstruyen el curso fluido de sus pensamientos y no permiten la *performance* de su poder exitosamente, es decir, su *background story* actúa como su propia kryptonita o talón de Aquiles.

No obstante, a pesar de la adecuación del protagonista a los parámetros del superhéroe expuestos, consideramos que Coppola entiende a Lucio Sergio Catilina bajo el esquema del antihéroe al crear un personaje controvertido, alejado de los estándares modélicos. César Catilina se resiste a la integración exitosa en la comunidad, como respuesta al trauma y al rechazo social vivido años atrás, y presenta comportamientos autodestructivos. Coppola no es el primero en interpretar a Catilina desde un prisma antiheroico, alejado de la percepción salustiana: Ben Jonson, el dramaturgo inglés, escenificó en *Catiline: his conspiracy* (1611) a un idealista valiente que se encara ante el soberbio Cicerón, quien defiende un sistema estanco e injusto.

El público actual ha demostrado su preferencia en las últimas décadas por los personajes imperfectos y complejos, más humanos. De esta forma, la psique tambaleante del protagonista, sus acciones más reprochables y su conducta atípica atraen el interés de la sociedad e, incluso, despiertan su empatía. Estamos ante el conocido fenómeno de *sympathy for the devil*, principalmente inspirado por la publicación de *Frankenstein* de Mary Shelley (Macías Villalobos, 2022: 87). Uno de los casos que recientemente desató esta «afección por lo monstruoso» es el asesinato de Brian Thompson, CEO de una compañía de seguros médicos privados estadounidense, a manos de Luigi Mangione, el joven que se ha convertido globalmente en *exemplum* de lucha contra el despiadado negocio de la salud.

De todo ello extraemos que Catilina como personaje histórico contiene la sustancia de la justicia y la igualdad, por ello mismo, a pesar del generalizado rechazo social a la violencia, despierta inevitablemente la compasión del individuo con hambre y sed de justicia social, la complicidad del ser sufriente que es el ser humano al fin y al cabo.

Por su parte, el argumento del héroe que ha de salvar a la clase social desfavorecida ayudado e impulsado por el amor a una mujer bebe, sin duda, de la película expresionista alemana *Metrópolis* (1927), en la que los obreros viven en un mundo subterráneo y la élite intelectual habita la ciudad. La revolución iniciada en los guetos obreros será apaciguada por Freder, el hijo del dirigente de Metrópolis, quien media entre los obreros y la clase obrera apelando al amor y la fraternidad junto con María.

En definitiva, de lo expuesto se desprende que en el proceso de creación y desarrollo del personaje han intervenido diversas lecturas, interpretaciones y tendencias, entre las que encontramos la *Conjuración de Catilina* como fuente de inspiración primaria, la comprensión personal de la historia, del contexto político y la figura de Catilina «contaminada» por el propio contexto socio-político del autor —contexto con el cual establece puentes, comparaciones y paralelismos—, la visión de Jonson, el arco argumental de *Metrópolis* y la reinterpretación artística donde también juegan un papel señalado, como hemos visto, los productos audiovisuales de la cultura *pop* y un cambio notable en la comprensión del héroe como figura imperfecta, pero «con valores “distintos”, aunque igual de “positivos” [...] desde otros puntos de vista» (González-Escribano, 1981: 376).

## 2. LAS HUELLAS DE SALUSTIO EN *MEGALÓPOLIS*

En este apartado no solo nos ocuparemos de ciertos pasajes de *La Conjuración de Catilina* que demuestran que esta obra ha actuado como fuente primaria para *Megalópolis*, sino que también abordaremos ciertos tópicos salustianos —no solo de *La Conjuración de Catilina*— a los que Coppola ha dado continuidad en su obra.

a) El filicidio. Este hecho de la vida de Catilina únicamente es recogido por Salustio. Otros autores, como Plutarco, nos hablan de un asesinato, pero no de su propio hijo, sino de su hermano<sup>3</sup>. Salustio no da por cierto del todo el suceso, aunque lo aprovecha interesadamente en su relato:

2. Postremo captus amore Aureliae Orestillae, cuius praeter formam nihil umquam bonus laudavit, quod ea nubere illi dubitabat timens privignum adulta aetate, pro certo creditur **necato filio** vacuam domum scelestis nuptiis fecisse. 3. Quae quidem res mihi in primis videtur **causa fuisse facinus maturandi**. 4. Namque animus impurus, dis hominibusque infestus, neque vigiliis neque quietibus sedari poterat: ita **conscientia mentem excitam vastabat** (*Cat.* xv, 2-4).

(«Después, enamorado de Aurelia Orestila, de quien nunca ninguna persona honesta elogió nada salvo su belleza, como ella dudaba si casarse con él porque temía al hijastro de edad adulta, se da por cierto que, tras asesinar a su hijo, dejó libre la casa para la boda criminal. 3. Ciertamente, este hecho me parece la principal causa para acelerar su crimen. Pues su espíritu impuro, hostil a dioses y hombres, no podía apaciguarlo ni en la vigilia ni en el descanso: tanto atormentaba su conciencia a su mente alterada»).

---

<sup>3</sup> PLU. *Cic.* x.3: *Οὐτοὶ κορυφαῖον (...) εἶχον Λεύκιον Κατιλίναν, ὃς αἰτίαν ποτὲ πρὸς ἄλλοις ἀδικήμασι μεγάλοις ἔλαβε παρθένῳ συγγεγονέναι θυγατρί, κτεῖναι δ' ἀδελφὸν αὐτοῦ* («Ellos tenían por líder a Lucio Catilina, quien fue acusado, entre otros grandes crímenes, de acostarse con su hija virgen y de matar a su propio hermano»).

Aunque Salustio menciona el asesinato con el fin de fundamentar la crítica y describir al personaje negativamente, el suceso se convierte también en el tormento y causa de noches en vela de Catilina en *Megalópolis*. César Catilina no mató a su hijo, si bien la opinión pública cree que sí; por otro lado, la muerte de su bebé y su mujer son los responsables de que las prisas consuman al personaje en sus proyectos de perfeccionamiento y empleo generalizado del megalón. Lo que nos resulta interesante de ello es cómo interpretan Salustio y Coppola el mismo hecho, pues, el primero, aunque sabe que es un rumor improbable, prefiere concederle veracidad para dibujar el perfil de un hombre incapaz de escuchar su conciencia; el segundo reconoce la exageración del rumor y admite que, a pesar de que la muerte pudiera estar envuelta en una serie de circunstancias sospechosas, lo que inquietaba a Catilina en realidad era el dolor, no la culpa. Sugerimos, además, que la línea pronunciada por el chófer Salustio cuando Catilina visita lo que parece ser la casa donde vivió con su mujer e hijo sirva como una especie de crítica hacia la interpretación salustiana del vaivén emocional de Catilina: «tales son los misterios del corazón humano que a este historiador se le dificulta su comprensión».

b) El estupro con una sacerdotisa de Vesta. Estamos ante otro de los delitos de Catilina únicamente mencionado en *Cat. xv*: *Iam primum adulescens Catilina multa nefanda stupra fecerat, cum virginе nobili, cum sacerdote Vestae, alia huiusce modi contra ius fasque* («Ya de joven Catilina había cometido muchas obscenidades inconfesables, con una joven noble, con una sacerdotisa de Vesta y otros ultrajes a la ley humana y divina del mismo tipo»). A Coppola este dato no le pasó desapercibido y lo trasladó a la escena de celebración de las *nuptiae* (referidas en latín también en la película) de los personajes Wow (Aubrey Plaza) y Craso (Jon Voight), tío de César Catilina. En esta fiesta —celebrada en un circo romano modernizado donde hay carreras de cuadrigas y vallas de publicidad rotativas digitales que repiten líneas significativas de los personajes en latín— actúa la cantante de moda, Vesta (Grace VanderWaal), quien es conocida por haber hecho un voto público de castidad, apoyando así los valores tradicionales de *virtus femenina* y familia propios del «partido» ciceroniano; sin embargo, su actuación se ve truncada cuando emiten en una pantalla gigante un vídeo de ella manteniendo relaciones sexuales con el propio Catilina. Cicerón lo increpa ante todos los asistentes de la boda con su célebre «¿hasta cuándo, Catilina, abusarás de nuestra paciencia?»<sup>4</sup>, dejando Coppola entrever un conocimiento general del «asunto catilinario». De nuevo, el director reproduce el relato salustiano manteniendo los mitemas que permiten establecer un puente con la obra clásica: el carácter sagrado de una mujer, la violación de este carácter y el desafío a los límites éticos convencionales. Contrariamente a Salustio, Coppola vuelve a restar veracidad a este hecho y blanquea a Catilina al demostrar que el vídeo, en realidad, era un montaje y un ataque político maquinado por Clodio, el verdadero antagonista.

<sup>4</sup> Como bien es sabido, se trata de la interrogación que da inicio a la *Catil. I*.

c) El enemigo extinto, Cartago, y la autodestrucción del sistema. Como adelantamos, Nueva Roma es golpeada por la caída del satélite soviético Cartago. En el plano futurista en que se sitúa la acción, la URSS no supone un peligro activo, en su lugar, es el recuerdo de una época tensa, pero superada. Magistralmente, el director ha fusionado en el elemento del satélite a Cartago y la URSS para acercar la historia romana a la historia reciente estadounidense. En primer lugar, fijémonos en qué importancia le concede Salustio a Cartago en *La Guerra de Jugurta*, XLI, 1-4:

41. Ceterum mos partium et factionum ac deinde omnium malarum artium paucis ante annis Romae ortus est otio atque abundantia earum rerum, quae prima mortales ducunt. 2. Nam **ante Carthaginem deletam** populus et senatus Romanus placide modesteque inter se rem publicam tractabant, neque gloriae neque dominationis certamen inter civis erat; **metus hostilis in bonis artibus civitatem retinebat**. 3. Sed ubi illa formido mentibus decessit, scilicet ea quae res secundae amant, lascivia atque superbia incessere. 4. Ita quod in advorsis rebus optaverant otium postquam adepti sunt, asperius acerbiusque fuit.

(«41. Pero nació en Roma pocos años antes la costumbre de los partidismos y los bandos, y luego la de todas las malas artes por el ocio y la abundancia de todas las cosas, que los mortales consideran primordiales. 2. Pues antes de la destrucción de Cartago el pueblo y el senado romano manejaban los asuntos de estado entre sí pacífica y moderadamente, y no existía rivalidad por afán de gloria y poder entre los ciudadanos; el miedo al enemigo mantenía a la ciudadanía en el buen proceder. 3. Pero cuando aquel miedo abandonó sus mentes, sobrevinieron esas cosas que la prosperidad favorece: el desenfreno y la soberbia. 4. Así, la tranquilidad que habían deseado en los tiempos adversos, una vez que la consiguieron, fue más dura y amarga»).

Observamos que Salustio otorga a Cartago un papel pasivo en el deterioro de los *boni mores*, pues su existencia había obligado al pueblo romano a mantenerse unido ante la adversidad. Su completa destrucción desencadenó que la estricta moderación impuesta por el miedo se relajara y así afloraran los enfrentamientos entre los conciudadanos, la ambición de poder y el individualismo. Paralelamente, Coppola tampoco culpa al satélite soviético de la polarización ideológica: la caída del satélite es accidental, son los gobernantes y el pueblo quienes han de colaborar en el diseño de estrategias efectivas para reconstruir Nueva Roma. La desunión del pueblo no se debe a fuerzas externas, nace en el seno de un sistema con fallas en que abundan las actitudes individualistas.

El acontecimiento provoca un desgaste progresivo hasta casi consumar la autolisis, consistente en guerras políticas intestinas, malestar social, disturbios y conflictos violentos protagonizados por aquellos grupos que no se sienten parte de Nueva Roma, a la que los personajes se refieren como «Imperio». Las filas de estos grupos son engrosadas por colectivos minoritarios, que no encuentran soluciones a sus problemas en el sistema vigente, por lo que recurren a la acción organizada, dirigida por Clodio Pulcher, un político sin programa electoral real y sin escrúpulos,

que recurre al populismo para encender los ánimos de los descontentos —inmigrantes, mendigos, personas de bajo estrato sociocultural—, hacerse con su voto y, finalmente, acceder al poder.

La autodestrucción del sistema se adelanta al principio de la película, cuando el narrador introduce el nudo argumental con las siguientes líneas «¿Cuándo muere un imperio? ¿Colapsa en un estado catastrófico? No. Pero llega un momento en el que la gente ya no cree en él más. Ahí empieza un imperio a morir». El personaje de Craso, un magnate empresarial dueño de un banco con influencias en las esferas del poder, repite a su sobrino Catilina lo mismo: «un imperio muere cuando sus habitantes no creen en él». Esta frase la pronuncia después de haberse salvado del intento de asesinato a manos de su otro sobrino Clodio, quien ansiaba heredar el banco. Todo este cuadro escénico puede considerarse una metáfora de las teorías tradicionales de caída y autodestrucción del Imperio romano de Occidente, teorías como la de Ward-Perkins (2007), historiador que sostiene que los tratados y acuerdos de asentamiento concertados entre el Imperio y los pueblos del Danubio supusieron una pérdida del control militar, político y fiscal de territorios cada vez más amplios, dando lugar a guerras civiles y conflictos internos que derrumbarían el sistema. No podemos afirmar con seguridad que Coppola pretendiera establecer paralelismos entre los inmigrantes/bárbaros, protestas de clases de bajo estrato sociocultural/rebeliones de la clase baja rural romana e intento de asesinato de Craso/asesinato de Orestes (padre de Rómulo Augústulo, último emperador de Roma) a manos de Odoacro (romano de origen hérulo).

d) La lectura antropocéntrica. Los ecos de la obra salustiana continúan en la *peroratio* final de César Catilina. En su cuasioda al ser humano el protagonista pronuncia que «el ser humano debe ser admirado», y exhorta a sus conciudadanos y al espectador a emplear su sentido crítico y creatividad, pues ello es lo que nos hace distintos de los animales: «no dejemos que digan que nos rebajamos a ser animales y bestias de carga sin inteligencia». Estas líneas que ponen el broche al filme derivan de la intertextualidad establecida con el proemio salustiano que introduce la *narratio*:

1. Omnis homines, qui sese student praestare ceteris **animalibus**, summa ope nisi decet, ne vitam silentio transeant veluti **pecora**, quae natura prona atque ventri oboedientia finxit. 2. Sed nostra omnis vis in animo et corpore sita est: animi imperio, corporis servitio magis utimur; alterum nobis cum dis, alterum cum **beluis** commune est. 3. Quo mihi rectius videtur ingeni quam virium opibus gloriam quaerere, et quoniam vita ipsa qua fruimur brevis est, memoriam nostri quam maxume longam efficere (*Cat. i*, 1-3).

(«Todos los hombres que se afanan en destacar sobre los demás animales conviene que se esfuercen con el máximo empeño, para no atravesar la vida en silencio como los animales irracionales, a los que la naturaleza creó inclinados y obedientes al estómago. 2. Pero toda nuestra fuerza reside en el alma y el cuerpo: nos servimos sobre todo del alma para mandar, y del

cuerpo para obedecer; la una nos es común con los dioses, la otra con las bestias. 3. Por ello, me parece mejor buscar la gloria mediante los recursos del ingenio que mediante los de la fuerza y, alargar el recuerdo de nuestra persona lo máximo posible, puesto que la vida misma de que disfrutamos es breve»).

Así pues, la recepción de *La conjuración de Catilina* por parte del director manifiesta una perspectiva que comparte con el historiador: la defensa del intelecto humano como elemento diferenciador del resto de seres vivos. Tanto Salustio como Coppola consideran que existe una degeneración de la sociedad (pérdida de las *boni mores*) que aleja a los humanos de aquellas virtudes que nos caracterizan precisamente como humanos y nos acerca al resto de animales. El rechazo al cambio, la despreocupación por el futuro, la creación y el antiintelectualismo disfrazado de pragmatismo son síntomas de la sociedad actual que, según Coppola, nos hacen «animales de carga». Finalmente, hacemos notar de nuevo la reinterpretación novedosa de Catilina: si bien para Salustio Catilina era hijo de una época de pereza, degeneración y «malas artes», para Coppola Catilina es el más humano de sus personajes, pues no se conforma con el presente: lo cuestiona y propone otras vías de ser y estar.

## 2.1. Los ecos de los discursos de Catilina. Un análisis intertextual

Una de las primeras cuestiones que nos planteamos al comenzar este trabajo era por qué razón Catilina se había convertido en un símbolo de lucha e inconformismo para muchos, en un sujeto histórico admirable, ya que ningún historiador antiguo habla positivamente de este personaje, mucho menos Salustio, quien lo define así:

V. [...] ingenio malo pravoque 2. Huic ab adulescentia bella intestina, caedes, rapinae, discordia civilis grata fuere, ibique iuventutem suam exercuit. [...] 4. Animus audax, subdolus, varius, cuius rei lubet simulator ac dissimulator, alieni appetens, sui profussus, ardens in cupiditatibus (*Cat.* v, 2, 4).

(«V. [...] de ingenio malvado y perverso. 2. A este, ya desde su adolescencia, le fueron gratas las guerras civiles, los asesinatos, las rapiñas y la discordia civil, y en ellos ejercitó su juventud. [...] 4. Su ánimo era audaz, astuto, versátil, fingidor y disimulador de cualquier cosa, codicioso de lo ajeno, pródigo de lo suyo, ardiente en sus pasiones»).

No existe un acuerdo entre los creadores respecto a Catilina debido a la intertextualidad intrínseca del ejercicio literario, es decir, las valoraciones negativas en Salustio no condicionan con la fuerza que podríamos esperar el carácter del personaje en Coppola; ello se debe a los múltiples factores que conforman la intertextualidad. De esta manera, el mensaje de Salustio no es transmitido fielmente a su lector-receptor, porque las dimensiones creadora, personal, interpersonal y

ciudadana del director también determinan el nivel de consenso/desacuerdo entre ambos autores.

Toda producción artística es «mosaico» de lo visto, leído, comprendido, vivido y sentido... En la configuración de César Catilina intervienen los entramados del género del (super)héroe, la interpretación de la historia a través de los sujetos históricos y mediante la dialéctica hegeliana y la comprensión del acontecimiento pasado a partir de unos testimonios escritos asincrónicos marcados por la subjetividad de los historiadores. La perspectiva de la contemporaneidad receptora está, asimismo, contaminada por sus propias problemáticas político-económicas —a priori paralelas, pero diferentes—.

Otro elemento que participa del ejercicio de intertextualidad de Coppola son los discursos de Catilina recreados en los *excursus* salustianos. Estos textos denuncian injusticias históricas y proponen la acción violenta a un grupo minoritario que no tiene los recursos sociales, económicos y políticos para rebelarse eficazmente contra la estructura del sistema oligárquico desigual: indudablemente, la descripción de Catilina (*Cat. v*) se suaviza y blanquea cuando el revolucionario denuncia la opresión y justifica sus proyectos.

6. Ceterum mihi in dies magis animus accenditur, cum considero quae condicio vitae futura sit, nosi nosmet ipsi vindicamus in **libertatem**. 7. Nam postquam res publica in paucorum potentium ius atque dicionem concessit, semper illis reges, tetrarchae vectigales esse, populi, nationes stipendia pendere; ceteri omnes, strenui, boni, nobiles atque ignobiles, **volgus fuimus sine gratia, sine auctoritate, eis obnoxii**, quibus, si res publica valeret, formidini essemus. 8. Itaque omnis gratia, potentia, honos, divitiae apud illos sunt aut ubi illi volunt; nobis reliquere pericula, repulsas, iudicia, egestatem. 9. Quae quoisque tandem patiemini, o fortissimi viri? **Nonne emori per virtutem praestat** quam vitam miseram atque dishonestam, ubi alienae superbiae ludibrio fueris, per dedecus amittere? [...] 11. Etenim **quis mortalium, cui virile ingenium est, tolerare potest, illis divitias superare, quas profundant in extruendo mari et montibus coaequandis, nobis rem familiarem etiam ad necessaria deesse?** 12. Cum tabulas, signa, toreumata emunt, nova diruunt, alia aedificant, postremo omnibus modis pecuniam trahunt, vexant, tamen summa lubidine divitias suas vincere nequeunt. 13. At nobis est domi inopia, foris aes alienum, mala res, spes multo asperior; denique quid reliqui habemus praeter miseram animam? 14. Quin igitur expurgescimini? En illa illa quam saepe optastis **libertas**, praeterea divitiae, decus, gloria in oculis sita sunt. Fortuna omnia ea victoribus praemia posuit. 15. Res, tempus, pericula, egestas, belli spolia magnifica magis quam oratio mea vos hortantur (*Cat. xx*, 6-9, 11-15).

(6. «Por lo demás, mi ánimo se enardece cada día más, cuando considero cuál será la condición de nuestra vida si no nos reivindicamos a nosotros mismos para la libertad. 7. Pues después que el estado cayó en la ley y dominio de unos pocos poderosos, siempre tuvieron ellos a reyes y tetrarcas como tributarios, pueblos y naciones pagaban impuestos; todos los demás, tenaces, hombres de bien, nobles y no nobles, hemos sido una masa sin influencia, sin

poder, sometidos a ellos, a quienes, si la República estuviera sana, les resultaríamos temibles. 8. De esta manera, toda la influencia, poder, honor y riqueza están en manos de ellos o donde ellos quieren; a nosotros nos dejaron los peligros, los rechazos, los juicios, la pobreza. 9. ¿Hasta cuándo vais a tolerar esto, oh, valerosísimos hombres? ¿No es acaso preferible morir con valor que malgastar con deshonor una vida miserable y deshonesta, en que servisteis de juguete a la soberbia ajena? [...] 11. Y, de hecho, ¿qué mortal que tenga un espíritu viril puede soportar que a ellos les sobren las riquezas, las que tiran en construir sobre el mar y en allanar los montes, y a nosotros nos falte el patrimonio hasta para lo necesario? 12. Cuando ellos compran cuadros, estatuas, orfebrería..., destruyen lo nuevo para edificar otra cosa y, en fin, malgastan y despilfarran el dinero de cualquier forma, no son capaces, sin embargo, de acabar con su fortuna a pesar de su capricho mayúsculo. 13. Por el contrario, nosotros tenemos escasez en casa, deudas fuera, una mala situación y una esperanza mucho más ingrata; al final, ¿qué nos queda excepto nuestra mísera vida? 14. ¿Por qué entonces no despertáis? He aquí aquella, aquella libertad que a menudo deseasteis, además, ante vuestros ojos están las riquezas, el honor, la gloria. La fortuna ha puesto todas estas cosas como premios para los vencedores. 15. Os animan la situación presente, el momento, los riesgos, la necesidad y los magníficos despojos de la guerra más que mi discurso»).

El historiador refleja en el discurso la *satis eloquentiae* que le atribuye en *Cat.* v, 4 (Miralles Maldonado, 2009: 60) para componer *captationes benevolentiae* articuladas en valores universales capaces de despertar el *πάθος* colectivo como la *libertas*, el *decus*, la *gloria*, *dignitas* y el *honos* (*Cat.* xx). Las aspiraciones del golpe de estado son reivindicaciones democráticas en su sentido más estricto; estas son: la concesión de más poder al pueblo, el respeto de la libertad individual, la exigencia de justicia igualitaria y, por tanto, el cese del tráfico de influencias, y la promulgación de medidas que reviertan la desigualdad económica (*Cat.* xx). Con todo ello, se nos antoja factible sostener que son precisamente los discursos catilinianos los que arrojan una luz positiva sobre Catilina, pues la conjuración es, en realidad, una lucha histórica: la lucha entre los opresores y oprimidos, los poderosos y los súbditos, surgida del más profundo desencanto y con el más grande de los optimismos. En 1936 Albizu Campos, cabeza del movimiento independentista puertorriqueño, pronunció «cuando la tiranía es ley, la revolución es orden». Precisamente este desafío del orden, la apuesta por un «nuevo orden» es el gran *tropos* compartido por este y otros tantos sujetos históricos, asemejándose a «héroes» desde una perspectiva histórica.

En *Megalópolis* algunas líneas de César Catilina adquieren este mismo cariz de arenga al interlocutor/espectador y denuncia social. Por ejemplo, en la presentación de proyectos para la ciudad, Catilina interrumpe la presentación del proyecto de casino de Cicerón y dirige a los asistentes y los telespectadores las siguientes palabras:

CATILINA— «Ser o no ser, esa es la cuestión». Si es más noble para la mente sufrir las hondas y flechas de la escandalosa fortuna o tomar las armas contra un mar de problemas, y oponernos para acabar con ellos. Morir, no dormir más... y con un sueño decir que acabamos con el dolor y los mil sobresaltos naturales de los que la carne es heredera. Es una consumación que debe desearse devotamente. **Morir, dormir... tal vez para soñar.** Sí, ahí está el problema, porque en ese sueño de muerte los sueños pueden venir, cuando nos hayamos despojado de esta espiral mortal. Deben hacernos reflexionar, pues **¿quién soportaría los látigos y desprecios del tiempo, la injusticia del opresor, el desprecio del soberbio, los dolores del amor, el retraso de la ley, la insolencia del alto cargo, los desprecios que recibe el paciente mérito por parte de los indignos?** [...]

Limpié este terreno para crear algo que inspire a las personas...

CICERÓN— «Personas», ¿cuándo se ha preocupado usted por las personas, Catilina?

CATILINA— Este es mi plan: **una ciudad con la que la gente pueda soñar.**

CICERÓN— Ellos no necesitan sueños, necesitan maestros, médicos, trabajo.

CATILINA— «Necesidad» es crear algo que siga vivo después de una feria municipal, alcalde. Es por eso que Megalópolis se construirá enteramente de megalón, que es imperecedero.

[...]

CATILINA— Imaginen la humanidad actual: una rama de la civilización a punto de llegar a un callejón sin salida. La humanidad como un árbol viejo, con una rama desviada, llamada «civilización», yendo a ninguna parte.

CICERÓN— [...] No estamos aquí para hablar de eso. La gente necesita ayuda y la necesita ya.

CATILINA— No deje que el ahora destruya el para siempre.

CICERÓN— Estamos hablando de personas, Catilina, y de cómo viven AHORA.

CATILINA— **¿Y no hay tiempo para hablar del futuro** de esas personas? Pero siempre hay tiempo para convencerlos de usar el dinero que no tienen para comprar cosas que no necesitan para imitar a gente que no les agrada. Lo que lo convierte en el jefe de los barrios bajos y el alcalde de la ciudad de Nada.

En este enfrentamiento, se repite la denuncia al «privilegiado». El opresor está singularizado en Cicerón, no obstante, el perfil es compartido por la clase gobernante aristocrática. A ellos se les ataña «soberbia, insolencia, desprecio», el mal funcionamiento de la justicia y la ostentación de unos méritos no merecidos. Todos estos elementos se extraen del discurso salustiano anteriormente expuesto y se reformulan en esta ficción.

La muerte aparece como un estado preferible en ambos discursos: para el Catilina salustiano es un acto honroso por el que el individuo se deshace de la injusticia e infamia recibida en vida; la memoria del soldado que pierde la vida luchando no

es la de una persona más que transitó su vida *silentio, veluti pecora*, sino la de alguien honorable. Por otro lado, para César Catilina la muerte es sinónimo de sueño, un camino de liberación de la apatía, del aburrimiento, de la manipulación de las masas; las personas están despiertas, pero no tienen discursos, metas y objetivos propios, malviven adiestradas por el conformismo en el letargo. De esta forma, en el sueño, el estado intermedio entre la vida y la muerte, el individuo es más persona que en la propia vigilia.

La acción en el ahora para él debe mirar al mañana con ilusión, con ambición de cambio; por el contrario, si el futuro promete lo mismo que el presente la sociedad está condenada a continuar una vida sin rumbo. Esta idea se refuerza con otra línea que pronuncia el personaje: «cuando saltas al vacío, demuestras que eres libre». Es decir, la revolución —entendida en ambas obras de diversa forma— es el camino de la *libertas*. A la *libertas* se oponen «los de siempre», esos «pocos poderosos», por ello Catilina le reprocha a Cicerón «¿y qué pasa con los que se interponen y quieren que todo siga como antes?».

Nos llama la atención también cómo la argumentación de ambos se apoya sustancialmente en la pregunta retórica. Este recurso oratorio contiene fuerza ilocutiva directiva, que hace hincapié en ciertos argumentos, convirtiendo los ataques contra el enemigo político en verdades irrefutables.

Otros ecos del discurso catiliniano se encuentran en la arenga a las masas de César Catilina tras la revuelta organizada por P. Clodio que casi destruye la ciudad por completo:

CATILINA— No me preocupa mi lugar en la historia, lo que me preocupa es el tiempo, la conciencia y el coraje. Pero ¿qué es el tiempo, sino una curva del pasado y el futuro a nuestro alrededor? ¿Qué es la conciencia, sino un estallido del alma desde dentro? ¿Qué es el coraje, sino el comienzo de una conversación vital? ¡Necesitamos un gran debate sobre el futuro! Queremos que todas las personas del mundo participen de este debate. [...] **Deshagámonos de la deuda, derribemos el mundo de los barrios marginales prefabricados y a los que empujan a las familias a vivir así. Nacisteis con la opción de ser lo que queráis ser, y así debe ser. No dejemos que digan que nos rebajamos a ser animales y bestias de carga sin inteligencia.** Con toda razón se llamará al ser humano un gran milagro y una criatura viviente digna de admirar para todos. Estamos hechos de la materia de la que están hechos los sueños. Nuestra madre Tierra nos dio el genio para ver un futuro tan hermoso, que no podemos permitir que se nos niegue.

Valiéndose del recurso retórico del merismo, Catilina pide a los votantes una reconsideración del concepto de tiempo, de la conciencia y el coraje. Sobre estos ejes se fundamenta la acción, que persigue acabar con los problemas contemporáneos: la desigualdad económica y social y la promesa de un futuro mejor. Paralelamente piden ambos Catilinas a su auditorio que tomen plena conciencia de la

situación precaria, coraje para abrazar lo desconocido y el aprovechamiento de la oportunidad que les brinda el presente.

Es obligado apuntar a la descripción del mundo del oprimido como un «mundo de barrios marginales prefabricados», puesto que bebe del escenario deprimido subterráneo —las élites viven en el exterior— de los obreros en *Metrópolis*.

### 3. LA DIALÉCTICA DEL FILME

Las ideas de Coppola, en boca de Catilina, son filtradas y cuestionadas por otros personajes a través de un proceso semejante al de la tríada dialéctica acuñada por Fichte y popularizada por Hegel y Marx.

En un primer momento, Catilina apuesta por la investigación, producción y popularización del megalón como respuesta a las problemáticas sociales (tesis), sin embargo, Cicerón cuestiona la verosimilitud de la eficacia de esta utopía y confía en su programa electoral realista-presentista (antítesis), cuyos efectos son directos en la economía (impuestos, subvenciones, impulso de la construcción...).

Clodio Pulcher como ente político no propone ninguna vía de solución a las problemáticas, únicamente enciende al pueblo y promueve violencia social para acceder al poder. Coppola se pronuncia de dos maneras sobre este comportamiento demagógico. Primeramente, con el verso de 524-5 de las *Fenicias* de Eurípides que Cicerón traduce en *De officiis*, III, 82: *nam si violandum est ius, regnandi gratia violandum est, aliis rebus pietatem colas* («pues si existe el derecho a profanar, que se profane por reinar, en lo demás, cultiva la *pietas*»); a continuación, Coppola añade mediante el narrador Salustio «sean justos, porque, a menos que un reino incite a violar las leyes, solo el poder soberano puede justificar la causa». Es decir, el director defiende las garantías sociales que ofrece el cumplimiento de la ley humana, cuya violación solo se justifica por una vulneración de la ley natural. El debate social nunca debe traspasar el límite de la violencia, pues sus consecuencias son desastrosas. Esta última reflexión nos recuerda al final de *La Conjuración de Catilina* (LXI, 7-9):

7. Neque tamen exercitus populi Romani laetam aut incurvant victoriam adeptus erat. Nam strenuissimus quisque aut occiderat in proelio aut graviter vulneratus discesserat. 8. Multi autem, qui e castris visundi aut spoliandi gratia processerant, solventes hostilia cadavera amicum alii pars hospitem aut cognatum reperiebant; fuere item qui inimicos suos cognoscerent. 9. Ita varie per omnem exercitum laetitia, maerior, luctus atque gaudia agitabantur.

«7. Pero tampoco el ejército del pueblo romano había obtenido una victoria alegre o una incruenta. Pues todos los más valientes o habían muerto en la batalla o se habían retirado gravemente heridos. 8. Muchos, incluso, que habían salido del campamento para ver o para despojar, al darles la vuelta a los cadáveres enemigos descubrían unos a un amigo, otros, a un huésped o a un pariente; hubo también quienes reconocieron a sus enemigos

personales. 9. Así, de forma diversa, la alegría, la tristeza, el lamento y el regocijo se extendían por todo el ejército»).

Este fragmento se consagra como un magnífico alegato contra las guerras civiles, que confrontan a familiares y amigos; situación parecida a la ilustrada por *Megalópolis*, en la que los conciudadanos viven un reinado del terror, separados por los seguidores de Clodio que han tomado las calles.

En segundo lugar, Coppola «castiga» la demagogia con una escena metafórica: Craso deshereda a su sobrino Clodio y lo asaetea, pesa sobre la atmósfera la sentencia *sic semper tyrannis*, por la que el director justifica que el trato a los tiranos debe ser implacable.

Por último, sin detenerse demasiado en el método o sus razones, el final del filme muestra cómo los problemas estructurales del sistema no pueden responderse empleando las medidas y soluciones habituales: el político necesita de esa «creatividad revolucionaria» que mencionábamos, de métodos garantes de bienestar a largo plazo (síntesis), esta síntesis, aunque efectiva durante un tiempo, como adelantó la teoría hegeliana, se transformará en tesis obligatoriamente, cuando se deshagan de ella nuevos retos. Sin duda, lo abstracto de la tesis de Coppola se ajusta a la vaguedad del tratamiento de los problemas específicos de EE. UU., por lo que toda la película se debate entre la metáfora, la abstracción y la concreción.

#### 4. CONCLUSIONES

Al hilo de todo lo expuesto, podemos sumar *Megalópolis* a la larga lista de productos audiovisuales que son fruto del ejercicio de recepción clásica: el director evoca una época y un momento concreto de la historia romana desde el punto de Catilina, sobre cuya psique, motivaciones, personalidad y comportamiento nunca se ha detenido demasiado la historiografía latina. Este estudio de su figura desde una perspectiva contemporánea impulsa a Coppola a entender a Catilina como un revolucionario creativo, despojando a la figura y la *res gesta* de la violencia e intrigas originales.

Aunque en la *Conjuración de Catilina* la violencia actúa como elemento catalizador, en la película esta es ejercida únicamente por Clodio y sus votantes; de ello extraemos que para construir un personaje que despierte la empatía de la audiencia, Coppola ha tenido que separar al sujeto histórico del hecho histórico, que desembocó en una guerra civil terrible. Por el contrario, para antagonizar a Clodio, Coppola decide mantener el pandillerismo y otros actos cuestionables que sí se asocian con su figura en los textos históricos.

A partir de ello llegamos a varias conclusiones: Catilina, para el creador estadounidense, no necesita ser representado como golpista, porque considera que su tesis ideológica es lo suficientemente reconocible; de la misma manera, el consumidor contemporáneo no necesita saber que Julio César protagonizó la campaña

de las Galias para asociar su nombre al de un gobernante romano, poderoso, conquistador... Conceptos abstractos que al ciudadano medio le sirven para hacerse una idea superflua de quién fue. Por otro lado, los sucesos que sí ocurrieron, por ejemplo, que fue amante de Cleopatra o que fue asesinado por Bruto, pertenecen a un legado imaginario que no procede de las fuentes clásicas directamente, sino más bien del cine. En nuestro caso, Catilina no ha sido anteriormente representado en la gran pantalla, por lo que Coppola es pionero al comenzar a construir los cimientos de un imaginario catilinario cinematográfico.

Los elementos tratados en este trabajo para demostrar que ha existido una lectura de la fuente por parte del autor son los que el director, como lector, ha considerado que sí son inseparables del personaje. Es decir, que la muerte de su hijo y la acusación de estupro con una sacerdotisa de Vesta —sin olvidar las tesis planteadas en los discursos— son reveses que ensombrecen la vida de Catilina y justifican su determinación y carácter.

Como sostuvimos en el apartado IV, los conceptos de *libertas*, *decus*, *gloria*, *dignitas* y *honos* mencionados por Catilina en las arengas salustianas consiguen que el lector los asocie a su figura, independientemente de sus acciones. Así pues, también en *Megalópolis*, los emblemas de lucha son ejes del discurso, y suponen su mayor seña de identidad. Además, los *excursus* salustianos son los que convierten a Catilina en un antihéroe, un personaje que consigue la empatía y la comprensión del público por su *background story* o sus objetivos, a pesar de lo cuestionable de sus métodos. De esta manera, Catilina se presenta a sí mismo mediante sus discursos y con ellos, de alguna manera, rebate las descripciones negativas sobre él hechas por Salustio.

Consecuentemente, la dialéctica de Catilina, que actúa antitéticamente al discurso homogéneo conservador de Cicerón o el Senado en general, es atrevida y crítica (o *seditiosa* como veíamos) y, por ello, se ha revelado como el elemento más importante en la interpretación subjetiva que conlleva el ejercicio de recepción.

Por otro lado, Coppola puede haber puesto en relación en un acto inconsciente el proemio antropocentrista de Salustio que incita a la acción, la crítica y la protesta «para no asemejarnos a las bestias» con las motivaciones de Catilina, que son en parte liberadoras, si consideramos que las desigualdades sociales y económicas actúan como cadenas esclavistas tanto en la antigua Roma como en la actualidad.

En la intertextualidad observada en toda la composición del filme cobra gran importancia el texto salustiano, pero también el propio lenguaje cinematográfico, el arquetipo del antihéroe o el género del superhéroe. Respecto del mensaje humanista final de la película, consideramos que aquí, además de la inspiración en el proemio salustiano, interviene el imaginario que legó el Renacimiento sobre la Antigüedad, consistente en una mirada respetuosa, admiradora y casi devota hacia la época clásica al reconocer los humanistas que ellos estaban «aupados a hombros de gigantes», como una vez pronunció Bernardo de Chartres. Por ello mismo, Nueva Roma es descrita como una urbe finalmente triunfante, ya que, a pesar de ser una ciudad donde explota el caos, inexorablemente triunfan los valores, el

progreso y la justicia gracias a sus grandes figuras y la defensa colectiva de las artes, la ciencia y los valores ancestrales.

Es precisamente la ciudad la otra gran protagonista de la película, pues esta se encumbra gracias al trabajo de sus pensadores, artistas y habitantes, las posturas democráticas y el diálogo constructivo —el final de la película precisamente habla de la necesidad de un diálogo en que participen todos los ciudadanos para mejorar el presente—, por ende, las conductas individualistas o tiránicas arrastran a la ciudadanía a un escenario oscuro, corrupto e injusto, en efecto, cuando llega la noche, la estatua de la Justicia, vendada con una balanza en su mano y una espada en la otra, abandona su postura erguida y cae rendida, incapaz de velar por la honestidad, la ley y la equidad del pueblo.

Por último, respecto de la propia naturaleza y finalidad de este ejercicio de recepción en particular, consideramos que Coppola no necesitaba del escenario y nombres romanos para plantear su tesis político-artística: semejante tesis propone *Metrópolis* prescindiendo de la Antigüedad clásica. No obstante, la recepción revela el deseo de dotar de credibilidad y capital cultural a la obra, como mencionamos al inicio. En definitiva, *Megalópolis* lleva a cabo una relectura de la obra clásica que se iba haciendo obligatoria, convirtiéndose en la primera producción cinematográfica que retrata a un personaje olvidado tan relevante como polémico ya en su era. Esperamos que sirva de inspiración a otros creadores, pues Lucio Sergio Catilina ya ha demostrado ser una figura inspiradora, funcional y polémica, sobre la que los escritores y directores tienen aún mucho que decir. En otras palabras, la antigua Roma sigue contenido personajes, desafíos y respuestas a las problemáticas sociales, políticas, filosóficas y éticas de hoy.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARON, Z. (2022-02-18): «¿Puede Francis Ford Coppola triunfar en Hollywood?», *GQ*. En línea: <https://www.gq.com.mx>.
- CICERÓN (2013): *Catilinarias*, Cátedra, Madrid. Ed. y trad. de A. Ramírez de Verger.
- EL PAÍS (2024): *Cannes: un análisis sobre Megalópolis, la nueva película de Coppola* (vídeo). En línea: <https://youtu.be>.
- FORD COPPOLA, F. (2024): *Megalópolis* (filme).
- FREIRE SÁNCHEZ, A. y M. VIDAL-MESTRE (2022): «El concepto de antihéroe o antiheroína en las narrativas audiovisuales transmedia», *Cuadernos.Info*, 52, pp. 246-265. En línea: <https://doi.org/>.
- GONZÁLEZ-ESCRIBANO, J. L. (1981-1982): «Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la teoría de la literatura», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 31-32, pp. 367-408. En línea: <https://dialnet.unirioja.es>.

- GOYENECHE-GÓMEZ, E. (2012): «Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual», *Palabra Clave*, 15, 3, pp. 387-414. En línea: <http://www.scielo.org.co/>.
- HIBBERD, J. (2025-02-28): «Francis Ford Coppola Gives a Scathing Response to Winning ‘Worst Director’ for *Megalopolis*», *The Hollywood Reporter*. En línea: <https://www.hollywoodreporter.com/>.
- LAGUARDA, P. I. (2006): «El cine como fuente y escritura de la historia», *Anuario de Facultad de Ciencias Humanas. Nueva Época*, 8, pp. 109-119. En línea: <https://repo.unlpam.edu.ar/>.
- LINDNER, M. (2008): «Colourful Heroes: Ancient Greece and the Children’s Animation Film», en I. Berti y M. García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen: Cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Steiner, pp. 39-55.
- MACÍAS VILLALOBOS, C. (2020): «The videogame hero in his labyrinth: The hero in electronic gaming», en R. López Gregoris y C. Macías Villalobos (eds.), *The Hero Reloaded. The reinvention of the classical hero in contemporary mass media*, John Benjamins, pp. 73-102.
- MACÍAS VILLALOBOS, C. (2022): «La identidad del monstruo en los videojuegos de temática mitológica y la *Monster Theory*» en L. Unceta Gómez y H. González Vaquerizo (eds.), *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*, Catarata/UAM Ediciones, pp. 85-101.
- MEZA, M. E. (1980): «Apuntes para una reflexión sobre la crítica de cine», *Aisthesis*, 13, pp. 73-78. En línea: <https://revistaaisthesis.uc.cl>.
- MIRALLES MALDONADO, J. C. (2009): «Los discursos de Catilina: SALL., *Cat.* 20 y 58», *Emerita*, 77, pp. 57-78. En línea: <https://emerita.revistas.csic.es>.
- PELÁEZ, J. M. (2024): «Héctor de Troya, un precursor de la identidad del líder de empresa sostenible», en L. Unceta Gómez y C. Salcedo González (eds.), *Clasicismo e identidades contemporáneas. Recepciones clásicas en la cultura de masas*, ULPGC/Catarata, pp. 123-134.
- PINTOR IRANZO, I. (2020-11-23): «Ontología del trauma en los superhéroes de M. Night Shyamalan», *Tebeosfera. Tercera época*, 15. En línea: <https://www.tebeosfera.com>
- PLUTARCO (1971): *Plutarch's Lives vii, Demosthenes and Cicero, Alexander and Caesar*, The Loeb Classical Library, Massachusetts/Londres. Trad. de B. Perrin.
- RANALLETTI, M. (1998): «El cine como fuente y reflexión para la investigación y la enseñanza de la historia (entrevistas a Marc Ferro y Robert Rosenstone)», *Entrepasados. Revista de Historia*, 15, pp. 91-125.
- ROBB, M. A. (2010): *Beyond Populares and Optimates. Political Language in the Late Republic*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- SALUSTIO (1971): *Sallust*, The Loeb Classical Library, Massachusetts/Londres. Trad. de J. C. Rolfe.
- SALUSTIO (1975): *Historiae*, O. Leggewie, Stuttgart.

- SALUSTIO (2010): *Catiline's Conspiracy, The Jugurthine War, Histories*, OUP, Nueva York. Trad. de W. W. Batstone.
- SALUSTIO (2019): *La conjuración de Catilina, La Guerra de Jugurta*, Gredos, Madrid. Trad. de B. Segura Ramos.
- SYME, R. (1939): *The Roman Revolution*, OUP, Londres/Edinburgh/Glasgow/Nueva York/Toronto/Melbourne/Capetown/Bombay/Calcuta/Madrás.
- UNCETA GÓMEZ, L. (2020): «From hero to superhero», en R. López Gregoris y C. Macías Villalobos (eds.), *The Hero Reloaded. The reinvention of the classical hero in contemporary mass media*, John Benjamins, pp. 1-18.
- UNCETA GÓMEZ, L. y C. SALCEDO GONZÁLEZ, (eds.) (2024): *Clasicismo e identidades contemporáneas. Recepciones clásicas en la cultura de masas*, ULPGC/Catarata, Las Palmas de Gran Canaria/Madrid.
- WARD-PERKINS, B. (2007): *La caída de Roma y el fin de la civilización*, Espasa Calpe, Madrid.
- WEISMAN, J. y S. WEINTRAUB (2024-09-25): «Francis Ford Coppola Reveals the Real Message Behind *Megalopolis*», *Collider*. En línea: <https://collider.com>.
- WESTON, G. (2013): «Superheroes and comic-book vigilantes versus real-life vigilantes: an anthropological answer to the Kick-Ass paradox», *Journal of Graphic Novels and Comics*, 4, 2, pp. 223-234. En línea: <https://www.tandfonline.com/>.
- WRIGHT, E. O. (2010): *Construyendo utopías reales*, Akal, Madrid.