

REVISITANDO LA ANTIGÜEDAD. DEL FASCISMO AL PEPLUM

ROBERTO G. FANDIÑO PÉREZ*
JAVIER GARRIDO MORENO**

1. INTRODUCCIÓN

Desde mediados de los años cincuenta hasta nuestros días la historiografía ha venido incrementando el uso de la imagen y el cine como fuente histórica de gran valor¹. La raíz de su riqueza como documento es su cualidad para enlazar diferentes miradas sobre la Historia, como si de un juego de espejos cóncavos y convexos se tratase. Un laberinto óptico que permite fundir diferentes pasados con el presente, en un amplio itinerario temporal: desde la época recreada por el filme, a través de los ojos del momento histórico en el que éste es concebido, llegando hasta nuestra visión analítica desde la Historia².

Un túnel de tiempo que difumina las angostas compartimentaciones que encorsetan el discurso histórico. Adentrarse en este *vortex* temporal implica ensanchar nuestra mirada para integrar distintos tiempos y distintas realidades. Sólo así podremos comprender todos los contextos que rodean una película, recurriendo a una necesaria interdisciplinarietà. Un buen ejemplo para ilustrar estas premisas es el de la Antigüedad captada con uno u otro fin por el cine: bien como idealización simbólica de un pasado grandioso, bien como espectáculo dedicado al mero entretenimiento. Por un lado, fijaremos nuestra observación en el rescate de iconos y ritos por el totalitarismo para justificar la política expansionista y movilizar a la población. Por otro, sobrevolaremos la transformación de la antigüedad en un vistoso espectáculo de intención moralizante, complaciente en la legitimación del sistema capitalista liberal. Dos miradas desde dos tiempos: el cine de propaganda sur-

* Investigador Agregado del Instituto de Estudios Riojanos.

** Universidad de La Rioja.

1. Algunos ejemplos, sin ánimo de ser exhaustivos, de cómo los estudios históricos que tienen como fuente primordial la imagen y el cine han proliferado en los últimos decenios pueden constituirlos las obras de P. Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001; R. Porton, *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 2001. S. de Pablo (Ed.), *La Historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo y La Historia a través del cine. La Unión Soviética*, U.P.V., 2000. Y eso sin tener en cuenta clásicos como los de M. Ferro, *Historia contemporánea* y cine, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 o S. Kracauer, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1995 y las recientes aportaciones de R.A. Rosenstone, *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997.

2. Para todos estos aspectos relacionados con el discurso histórico de los filmes puede verse J.E. Monterde, M. Selva y A. Sola, *La representación cinematográfica de la Historia*, Madrid, Akal, 2001, pp. 65-121.

gido en los regímenes totalitarios, vástagos de la crisis de entreguerras y el *peplum* en su época dorada tras la Segunda Guerra Mundial. Dos disciplinas históricas que se encuentran y se complementan, la de la Historia Antigua y la de la Historia Contemporánea. Ambas son necesarias para entrever qué es lo que distintas sociedades en distintos períodos cronológicos demandaban de la Antigüedad y cómo se sirvieron de ritos, mitos y símbolos para encauzar un discurso sobre el pasado en otro ideológicamente conformado desde el presente³.

Para ello la narración cinematográfica se vale de una dramatización inmanente a su propia naturaleza como medio de comunicación dirigido al nuevo protagonista de la Historia: la masa⁴. Crear este universo sentimental supondrá a menudo el recurso continuo a una visión del pasado en la que éste aparecerá abrumado por el peso de los estereotipos, de recreaciones arquetípicas utilizadas al mismo tiempo para introducir el mensaje ideológico dirigido al espectador, aquello que interesa destacar en el momento presente de los acontecimientos pretéritos.

Sirva como ejemplo la presentación de la conquista española de América realizada desde el franquismo para apuntalar toda una interpretación histórica, legitimadora de los valores asociados al nacionalismo exacerbado y al catolicismo de cruzada como las verdaderas esencias de la nación y de su nuevo resurgir tras la guerra civil⁵. Así, los indígenas se nos presentan como víctimas de su primitivismo, ajenos a la moral civilizadora de la ética cristiana esgrimida como ingrediente espiritual de la *raza* española⁶.

Como trataremos de mostrar, esta desnaturalización arquetípica será especialmente llamativa en el caso de la antigüedad clásica, transformada en un decorado

3. Todas estas cuestiones ya fueron planteadas en M. Ferro, *Historia contemporánea y cine...*, p. 16 y muy especialmente pp. 149-153. Como ya afirmaba Pierre Sorlin «Las películas nos hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado que del hecho histórico que intentan evocar» citado en J.M. Caparrós Lera, «El cine como documento histórico» en M^a.A. Paz y J. Montero (Coords.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Complutense, 1995, pp. 37-45. La alusión concreta a Sorlin en p. 37.

4. La masa asumirá desde un primer momento un papel protagonista en el cine como bien ha mostrado J.V. Benet, «Visiones de masas en el cine de entreguerras» en *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, Valencia, 1999, pp.107-124. No hay que olvidar aquí que en este sentido el cine se constituyó como una más que satisfactoria herramienta de propaganda por su capacidad para dirigir su discurso a la esfera emocional del espectador. Un ejemplo de cómo el mensaje político se transmite mediante el recurso a despertar la empatía del público sigue siendo la película de Serguei M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925).

5. A este respecto puede verse el análisis propuesto por J. Labanyi, «Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo. El cine de misioneros y las películas de folclóricas» en *Archivos de la Filmoteca*, nº 32, Valencia, Paidós, 1999, pp. 22-42. Cómo esta noción formó parte medular del proyecto de propaganda franquista se aprecia especialmente bien en el análisis de la Historia ofrecido a los escolares como han demostrado trabajos como los de R. Valls, «Ideología franquista y enseñanza de la Historia en España 1938-1953» en J. Fontana (Ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 230-245 y E. Martínez Tórtola, *La enseñanza de la Historia en el primer bachillerato franquista (1938-1953)*, Madrid, Tecnos, 1996.

6. Esto sirvió al franquismo para desmarcarse del sentido biológico de la raza más propio de los fascismos apostando por un racismo espiritual como bien ha sabido ver M.E. Barrachina, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste 1936-1945*, Grenoble, Ellug, 1998, pp. 23-59. Un testimonio de esta elaboración de un *racismo espiritual* es el que nos aportaba Fermín Yzurdiaga Lorca, director del diario pamplonés *Arriba España* cuando afirmaba: «La Falange no es racista. La Falange es espiritualista. La Falange no se mueve por impulsos de raza, sino de espíritu, por artículos de Fe. Por eso la Falange no puede admitir contra los judíos leyes policiales, leyes eugénicas, sino sentencias inquisitoriales en nombre de los derechos y de la grandeza católica del Estado, lo más fanático y valiente, la expulsión en masa (...)» citado en G. Ben-Dror, *La Iglesia católica ante el Holocausto. España y América Latina (1933-1945)*, Madrid, Alianza, 2003, p. 90.

en el que van a destacar determinados símbolos y recreaciones esteticistas vaciadas de su sentido original. Ahora bien, no podemos ignorar la evidencia de que el cine no es un manual histórico de celuloide, aunque su poder divulgador lo haya convertido en un vehículo único para popularizar el relato del pasado.

Ésta es en esencia la paradoja que ha marcado el acercamiento de los historiadores al cine como fuente histórica: a menudo centrada excesivamente en la denuncia de sus incorrecciones académicas sin reparar en sus cualidades didácticas, destinadas a un espectador que en la mayor parte de los casos no está familiarizado con la disciplina científica⁷. Así, a día de hoy resulta innegable que la memoria de la antigüedad difundida por un género como el *peplum* ha sido más determinante para la mayor parte de los ciudadanos que las rigurosas aportaciones de la investigación⁸.

Por tanto, nuestra interpretación no se basará en la fácil tarea de evidenciar anacronismos y fallas, sino sobre todo en tratar de desentrañar los porqués de su repetida utilización en el retrato del mundo antiguo para conformar distintos discursos históricos determinados siempre por su contexto contemporáneo. De esta forma, nuestra propuesta de estudio intentará vislumbrar algunas de las posibilidades que ofrece el cine como documento histórico comparando para ello dos miradas que los hombres del mundo contemporáneo arrojaron sobre la Antigüedad clásica⁹. El análisis intentará mostrar las diferencias existentes entre lo que el totalitarismo quiso rescatar del pasado más remoto para su modelo de sociedad y aquello que fue destacado por los *peplum* en la época dorada del capitalismo occidental, pero también se detendrá en las sorprendentes concomitancias que ambas miradas arrojaron sobre las primeras sociedades humanas.

2. LA MIRADA DEL ÁGUILA. EL CINE FASCISTA Y LA ANTIGÜEDAD.

El águila, símbolo por excelencia del poder soberano había sido recubierta desde las sociedades antiguas de un simbolismo religioso y mitológico, el ave de más altos vuelos asociada al sol, el fuego y la masculinidad fue utilizada desde un primer momento por los fascismos como emblema representativo del nuevo modelo de sociedad sustituto de una democracia tildada de caduca y decadente¹⁰.

Desde el rescate nostálgico de una grandeza perdida en los fasces del imperio romano secundados por las grandes rapaces imperiales en la Italia fascista, hasta la

7. Valiosas reflexiones sobre esta problemática en R.A. Rosenstone, «La historia en la pantalla» en M^a.A. Paz y J. Montero (Coords.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda...*, pp. 15-33.

8. En este sentido resulta de gran interés el trabajo de Julio Montero, «Fotogramas y libros de celuloide: El cine y los historiadores. Algunas consideraciones» en *Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, Bilbao, pp. 22-66.

9. Este artículo descansará sobre la idea de que los historiadores debemos fijarnos menos en el rigor de la reconstitución del pasado y más en cómo se reconstruye ese pasado desde el presente por parte de los cineastas, como ha puesto de manifiesto S. De Pablo en «Cine e Historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?», *Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, pp. 9-28.

10. Para la lectura de este símbolo tomado de la antigüedad por la Alemania nazi puede verse R. Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, El Acanalado, 2003, pp. 39-50.

equiparación con el animal inmenso resurgente de sus cenizas e identificado con la gran Alemania de Hitler como piedra angular del renacimiento nacional que abriría una nueva era para la humanidad, el águila presidiría los carteles, escudos, blasones y panfletos de los regímenes de corte fascista desde el Este al Sur de la Europa del primer tercio de siglo¹¹.

Pero al margen de sus más que posibles lecturas metafóricas propias de unos sistemas basados en la constitución de nuevas religiones políticas¹², el águila ofrecía a los valores militaristas inherentes al fascismo asimilaciones mucho más evidentes, como la que asociaba todo lo relacionado con ella a los héroes *par excellence* del conflicto armado propio de sociedades industrializadas: los aviadores¹³. No era extraño que en películas como *Jóvenes Águilas (Junge Adler, 1944)* de Alfred Weidenmann se describiera a los aviadores como los depositarios de la herencia heroica de la grandeza pasada, al mismo tiempo que se intentaba adoctrinar a los jóvenes en la pasión por la técnica y la aviación.

Una simbiosis mucho más diáfana entre aviación y simbolismo sacralizador del poder la constituye el inicio de la película de Leni Riefenstahl¹⁴ *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willems, 1935)*¹⁵, en el que Hitler, como nuevo líder, semi-

11. El diseño de la puesta en escena fascista en Italia como recurso nostálgico a una antigüedad de la que se rescataban diversos iconos entremezclados con una sacralización de la política que imitaba prácticas católicas en S. Falasca-Zamponi, *Fascist spectacle*, California, University of California, 1997. El concepto de *palingénesis*, de renacimiento nacional, como el ave fénix resurgido de sus cenizas para el alumbramiento de un nuevo mundo en lo que la reciente historiografía ha definido como rasgo distintivo del fascismo frente a regímenes neoconservadores fascistizados como la España de Franco o el Portugal de Salazar puede verse en R. Griffin, «Cruces gamadas y caminos bifurcados: las dinámicas fascistas del Tercer Reich» en J.A. Melón (Coord.), *Orden, jerarquía y comunidad. Fascismo, dictaduras y postfascismos en la Europa contemporánea*, Madrid, Tecnos, 2002, pp. 103-157.

12. M. Burleigh, *El Tercer Reich*, Madrid, Taurus, 2002. R. Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo...*, pp. 30-31.

13. La fascinación por la automoción y por la aviación como iconos de la vida moderna, así como los medios definitivos en la evolución de los enfrentamientos bélicos pueden verse en G. Howson, *Armas para España. La historia no contada de la guerra civil española*, Barcelona, Península, 2000, p. 32, donde se presentan los años treinta como una época cautivada por la aviación en su doble simbología de abanderado del progreso y ángel de la muerte. La admiración por los nuevos medios de locomoción y en concreto por el automóvil y el increíble negocio que llevaba anejo puede verse en V. Kemplerer, *Quiero dar testimonio hasta el final. Diarios 1933-1941*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, p. 260. La identificación del automóvil con la guerra por parte de León Daudet, ferviente militante de la Action Française de Charles Maurras en W. Benjamim, «Teorías del fascismo alemán» en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, pp. 47-58. La alusión concreta a León Daudet en p. 47.

14. Para una breve presentación de la obra de Leni Riefenstahl puede verse M^a. Sánchez Alarcón, «Leni Riefenstahl: la estética del triunfo» en *Historia y Comunicación Social*, nº 1, Madrid, 1996, pp. 303-317. La controversia despertada por la recientemente fallecida fotógrafa alemana en una de sus últimas exposiciones puede verse en «La centenario Leni Riefenstahl inaugura su exposición sobre los nubas en Sevilla» en *El País*, 1 de noviembre de 2002, nº 9.289, p. 44 y en «La directora Leni Riefenstahl, molesta por las críticas a su visita en Sevilla» en *El País*, 3 de noviembre de 2002, nº 9.291, p. 36. Para una reactualización de la polémica sobre la fotógrafa alemana en el ámbito europeo puede verse L. Richard, «Un centenario hagiográfico para la cineasta nazi. La indecente rehabilitación de Leni Riefenstahl» en *Le Monde Diplomatique*, octubre de 2002, nº 84, pp. 24-25. Una semblanza de la realizadora que hace especial hincapié en la singularidad de la personalidad de Riefenstahl desde el punto de vista de sus contemporáneos en A. Speer, *Memorias*, Barcelona, El Acantilado, pp. 114-115.

15. Las valoraciones y estudios sobre este filme rebasarían con mucho el espacio de una nota al pie. No obstante y sin ánimo de ser exhaustivos pueden verse las reflexiones a él dedicadas en R. De España, «El cine nazi: temas y personajes» en *Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, pp. 151-178. El mismo autor ha dedicado una reflexión al filme de Leni Riefenstahl en *El cine de Goebbels*, Barcelona, Ariel, 2002, especialmente en pp. 39-41. Otros comentarios para la película en K. Witte, «El cine del Tercer Reich» en J.E.

diós o Mesías, descendiendo de lo más alto del cielo a bordo de un gran pájaro mecánico, el águila de los nuevos tiempos de hierro que proyecta la silueta de una cruz sobre la superficie en la que va a posarse. Toda esta secuencia sirve para enunciar ya la puesta en escena de un poder sacralizado en el que Hitler asume el papel de guía, conductor del imperio, *Führer* del Tercer Reich al que se le atribuyen dotes sobrenaturales relacionadas con el ejercicio de un poder para el que ha sido designado por la providencia¹⁶.

Es precisamente a Leni Riefenstahl a quien quizás se deba una de las miradas a la antigüedad clásica más característica de lo que el fascismo pretendía de ella a fin de integrarla en su *Weltanschauung* o cosmovisión. El documental, *Olimpya* (1938) realizado para mostrar al mundo la XI Olimpiada de la Era Moderna convertida en un espectáculo propagandístico¹⁷, que enseñase al resto de Europa la tranquilidad y la paz de la Alemania de Hitler, resulta un buen ejemplo de cómo el águila hitleriana atisbó el mundo antiguo desde las alturas de su megalomanía¹⁸.

Esta película ofrecía al espectador la lectura que el Tercer Reich hacía de la antigüedad centrada sobre todo en un canto al esplendor físico, a la fortaleza y la belleza de los cuerpos de los atletas a los que se equiparaba con estatuas griegas. Tras la idea de sacrificio y competición asociada con la actividad deportiva se insinuaba el mensaje de darwinismo social y la preponderancia de los más fuertes sobre los débiles. Al mismo tiempo, las recreaciones estéticas sobre los cuerpos atléticos servían como respaldo de las ideas raciales esgrimidas por el régimen. El espíritu olímpico griego quedaba de esa forma pervertido al integrarse en la cosmovisión nazi inspirada en una Esparta admirada por su ascetismo, su organización militar de la sociedad y su aplicación inmisericorde de medidas de eugenesia racial¹⁹.

Paradójicamente, esta fiesta dedicada a la exaltación de la raza pregonada desde las más altas instancias del Tercer Reich tuvo que narrar cómo un hombre negro, el atleta norteamericano Jesse Owens, se convertía en protagonista de los juegos de 1936 poniendo en evidencia el absurdo y descabellado discurso propagandístico de Goebbels, al tiempo que provocaba el descontento y la ira de Adolf Hitler²⁰.

Monterde y C. Torreiro, *Historia general del cine*, vol. VII Europa y Asia (1925-1945), Madrid, Cátedra, 1997, pp. 193-230. Por último, puede verse también M^a.A. Paz y J. Montero, *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Barcelona, Ariel, 1999, pp. 204-207 y D. Welch, *Propaganda and the German cinema, 1933-1945*, New York, I.B. Tauris, 2001, pp. 125-134.

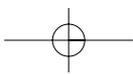
16. La figura de Hitler como fruto de una elaboración mitológica en I. Kershaw, *El mito de Hitler*, Barcelona, Península, 2003.

17. La utilización del deporte al servicio de la propaganda y su presentación como una lucha agónica asimiladora de disciplina física y entrenamiento militar puede verse en A. Krüger, «El papel del deporte en la política internacional alemana» en T. González Aja, *Sport y autoritarismos. La utilización del deporte por el comunismo y el fascismo*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 123-149.

18. En no pocas ocasiones esta imagen de la tranquilidad alemana era antepuesta a la inestabilidad, el caos y guerra que el bolchevismo, enemigo a combatir en pos de la defensa de Occidente, había sembrado en España como puede verse en I. Shulze Schneider, «Josef Goebbels, -historiador- de la guerra civil española» en *Historia y comunicación Social*, nº 6, 2001, pp. 51-62. También en J.P. Goebbels, *La verdad sobre España. Discurso pronunciado el 9 de septiembre de 1937 en Nuremberg en el Congreso del Partido Obrero Nacional Socialista*, Iralka, Irún, 1998, p. 43.

19. R. Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo...*, pp. 182-189.

20. El enfado de Hitler, que se negó a ser fotografiado mientras estrechaba la mano de Owens puede verse en R. De España, *El cine de Goebbels...*, p. 67. También en A. Speer, *Memorias...*, p. 137 en donde puede verse además una justificación de tipo racial ofrecida por Hitler para explicar las victorias de Owens.



VARIA

Por otro lado, la recreación en la descripción de la plenitud física y en los desnudos, asociados casi siempre con una idealizada presentación de la naturaleza, transformada en un evocador decorado de una primigenia edad dorada, se intentaron hacer compatibles con la restrictiva y pacata moral pequeño burguesa²¹ de un *movimiento* que de este modo deformaba nuevamente el legado del pensamiento y la mentalidad propias del mundo antiguo.

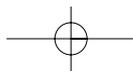
Así sucedió por ejemplo, en la adaptación cinematográfica de *Amphitryon* (1935), una obra de Plauto en la que se narra cómo Júpiter en su búsqueda de aventuras amorosas en la tierra seduce a Alcmena, la mujer de Amphitryon. De esta unión vendría al mundo uno de los héroes más llevados al cine por el *peplum*, el vigoroso Hércules. Lamentablemente, el film de Reinhold Schünzel privaba a la mitología griega y a los futuros realizadores de *peplums* de este personaje central en aras de la preservación de las bondades de la fidelidad de Alcmena, que obedeciendo a los dictados de conducta de la *nueva mujer alemana* evitaba graciosamente los embates lujuriosos del gran dios del trueno²².

Otra muestra de cómo el *Führer* llegó incluso a servirse de esta moral convencional como elemento de propaganda lo constituye todo el episodio de la noche de los cuchillos largos en 1934, donde pereció aniquilada la plana mayor de las S.A., así como su líder, Ernst Röhm. Una de las justificaciones ofrecidas por Hitler a la sociedad alemana, que contribuyó a que ésta respaldara a su *Führer*, fue la acusación de inmoralidad y corrupción de jóvenes llevada a cabo por los cuadros de las S.A. de la que Röhm era un ejemplo. En este sentido, es necesario destacar como los hombres de Röhm se presentaban a sí mismos como los más fieles seguidores de la tradición pedófila tomada de la antigua Esparta, aunque este fue un aspecto que Hitler no sólo reclusó al olvido en un momento en el que necesitaba presentarse a sí mismo como el nuevo valedor del orden frente al ala más radical de su propio partido, sino que también empleó para legitimar el aniquilamiento de las S.A.²³.

21. Pese a todo el desprecio mostrado por los nazis hacia la burguesía en sus círculos privados, como el refugio de montaña de Hitler en el Berghof, se reproducían todas las formas profundamente burguesas de la corte de un dictador, como ha mostrado I. Kershaw en *Hitler. 1936-1945*, Barcelona, Península, 2000, p. 207. Una descripción literaria de cómo la pequeña burguesía respaldó con entusiasmo al movimiento nazi en Austria puede verse en S. Zweig, *El mundo de ayer*, Barcelona, El Acantilado, 2002, p. 93. Para el papel desempeñado por esta pequeña burguesía en el triunfo del fascismo en diferentes países de Europa puede verse, G.M. Luebbert, *Liberalismo, fascismo o socialdemocracia. Clases sociales y orígenes políticos de la Europa de Entreguerras*, Zaragoza, P.U.Z., 1997.

22. R. De España, *El cine de Goebbels...*, pp. 43-44. Para el modelo de comportamiento social diseñado por el régimen nazi para las mujeres alemanas puede verse, G. Bock, «Políticas sexuales nacionalsocialistas e historia de las mujeres» en G. Duby y M. Perrot, *Historia de las mujeres*, vol. 5, Madrid, Taurus, pp. 172-201 y también S. Vich, «La mujer en el Tercer Reich» en *Historia y vida*, nº 384, Barcelona, 2000, pp. 81-89.

23. Todo el episodio del asesinato de Röhm planteado desde el punto de vista que Hitler intentó además con esta masacre posibles extorsiones o especulaciones respecto a su supuesta homosexualidad en L. Machtan, *El secreto de Hitler. La doble vida del dictador*, Barcelona, Planeta, 2001, pp. 181-228. Una interesante propuesta para estudiar este modelo de relación homosexual basada en una jerarquización según valores físicos y estéticos propuesto por los nazis puede verse en J.A. Herrero Brasas, «Homosexualidad y fascismo» en *Claves de Razón Práctica*, nº 101, pp. 36-44. Para una lectura de la fascinación morbosa ocasionada por determinadas puestas en escena de esta estética fascista como la película de Liliana Cavani *Portero de noche (Il portiere de notte, 1974)* puede verse de nuevo S. Sontag, «Fascinante fascismo» en *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Edhasa, 1987, pp. 118-120.



En definitiva, el cine nazi arrojó una mirada sobre la antigüedad de la que pretendió extraer todos aquellos aspectos destinados a propagar entre las masas valores asociados al militarismo y a una sacralización del poder escenificada en grandiosas construcciones arquitectónicas, evocadoras del clasicismo y del neoclasicismo²⁴.

Esta visión de la antigüedad hizo hincapié en valores que ensalzaban la fuerza física, la violencia, el culto a la guerra y una fascinación esteticista por la muerte heroica del guerrero, como denunció Susan Sontag en el caso de la publicación del trabajo llevado a cabo por Leni Riefenstahl sobre los *nuba*, a raíz del cual se articuló toda una serie de argumentaciones destinadas a rehabilitar su figura²⁵.

Si los académicos e historiadores alemanes ofrecieron a Hitler una particular visión de la Historia en la que la raza aria germánica tenía sus orígenes en Grecia²⁶, la Italia de Mussolini encontraba las verdaderas raíces del alma italiana en la antigua Roma y en los mercenarios del Renacimiento de quienes reclamaba la herencia militarista y colonialista de su *Movimiento*.

Así, el imperialismo fascista se presentaba a menudo como el continuador de la *misión civilizadora* llevada a cabo por la Roma antigua, al mismo tiempo que subrayaba también un culto a la belleza física y a la potencia sexual que identificaba las cualidades del superhombre con las del amante excelso. Del mismo modo que en la Alemania nazi Mussolini se valió de las apelaciones al esplendor físico para militarizar el deporte y transformarlo en un elemento de propaganda²⁷.

Los filmes producidos en la Italia fascista, que en un principio habían pretendido sobre todo el mero entretenimiento, comenzaron a tomar un tono cada vez más belicista y patriótico a raíz de la invasión africana y de la participación italiana en la guerra civil española²⁸.

No resulta extraño que las continuas evocaciones a la latinidad y a la lengua de la estirpe abundasen en filmes como *Escipión el Africano* (*Scipione l'Africano*, 1937) de Carmine Gallone o *Condottieri* (1937) de Luis Trenker. El monumentalismo, la *romanidad* y la manipulación nacionalista deformadora de la realidad histórica llevada a cabo en estos filmes, motivó la reacción de jóvenes directores italianos que ya en 1940 empezaron a rechazar la colaboración con el fascismo. Más

24. La arquitectura fue una de las pasiones de un Hitler que soñaba con emular la grandiosidad de las construcciones milenarias como puede verse en A. Speer, *Memorias...*, pp. 92-133. La megalomanía espacial de los sueños arquitectónicos de Hitler relacionados con su forma de concebir y ejercer el poder en D. Musiedlak, «L'Espace totalitaire d'Adolf Hitler» en *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n° 47, París, C.N.R.S., 1995, pp. 22-41. Para la relación de estos espacios con la propaganda destinada a la masa puede verse E. Canetti, «Hitler según Speer» en *La conciencia de las palabras*, Madrid, F.C.E., 1982, pp. 222-258. También en *Masa y poder*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

25. S. Sontag, «Fascinación fascismo» en *Bajo el signo de Saturno...*, pp. 89-123.

26. R. Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo...*, pp. 182-189. Para la rápida adscripción al nazismo de los historiadores académicos y de un gran sector de la intelectualidad puede verse K. Schönwälder, «The Fascination of power: Historical Scholarship in Nazi Germany» en *History Workshop Journal*, n° 43, 1997, pp. 134-153.

27. A. Teja, «Deporte y relaciones internacionales durante el fascismo en Italia» en T. González Aja, *Sport y autoritarismos...*, pp. 241-280.

28. Todas estas cuestiones en G. Aristarco, «El cine italiano durante el fascismo» en J.E. Monterde y C. Torreiro, *Historia General del Cine...*, pp. 107-157.

de un historiador ha querido ver en esta reacción los primeros pasos del movimiento neorrealista que volvía a descender sus objetivos a la vida cotidiana, a la lucha diaria del ciudadano común por la supervivencia tan alejada de las colosales alturas por las que transitaba la mirada del pájaro imperial²⁹.

Una rapaz que ya había sometido la vida cotidiana de los italianos desde el emblema de los conocidos *cinegiornale* del Instituto LUCE, un águila de complejidad cuadrada que mostró a los ciudadanos italianos una mirada sobre la vida y la guerra existente tan solo en el discurso propagandístico de los noticiarios, una visión sesgada y cargada de ampulosos desfiles que pronto se convertirían en el caminar cansado de los derrotados³⁰.

3. EL PEPLUM : EL HÉROE TRIVIALIZADO, LA ANTIGÜEDAD COMO PRE-TEXTUO Y ESPECTÁCULO.

La sensación inicial que en un historiador, con su inevitable lastre de formación y deformación académica, produce la visión de un *peplum* es la de hallarse ante una Antigüedad fuertemente enajenada, transformada en su esencia y, por lo general, trivializada. El nombre mismo que terminó por perpetuarse para este subgénero resulta al profesional de la historia representativo de sus limitadas pretensiones históricas³¹: la Antigüedad supondría para estos filmes esencialmente una vestimenta, una mera envoltura estética construida sobre flexibles criterios de remota inspiración. Y en buena medida, como se verá, se trata de un fundado punto de vista. En muy contadas ocasiones este género pretende ahondar lo más mínimo en la comprensión de las sociedades antiguas, sino que más bien éstas parecen servir de parapeto para la cómoda expresión de mensajes más o menos simplistas, contenedores de anacrónicos dramas ajenos al complejo legado de la Antigüedad clásica.

Ahora bien, el explicable rechazo inicial –que se convierte en juicio definitivo– suele conducir al historiador a una actitud, además de elitista, escasamente científica. En primer lugar permanece ciego a una realidad innegable: más que para ninguna otra época histórica el cine ha determinado la imagen de la Antigüedad en la cultura popular contemporánea. Maniquea o falsa, la Roma de las orgías, el circo, los bellos forzudos, el lujo, las catacumbas y los mártires es la que ha arraigado solitaria en el imaginario colectivo. Por tanto, desentrañar y comprender sus tópicos y convenciones constituye un necesario punto de partida para afrontar la divulgación y enseñanza de nuestra disciplina, encaramada desde hace tiempo a las estériles alturas de la academia.

29. G. Aristarco, «El cine italiano durante el fascismo»... pp. 107-157.

30. Un análisis de los noticiarios LUCE en G. Ferlanti, «Apuntes para un estudio del *cinegiornale luce*» en A. Del Amo e Ibáñez, M^a.L. (Eds.), *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 91-94.

31. *Peplum*, del griego *peplon*, aceptada como peplo en nuestra lengua, designa la vestimenta exterior de las mujeres de la Grecia antigua, más tarde utilizada como manto ceremonial de las mujeres romanas. Parece que esta denominación es americana, aunque en nada se diferencia de la utilizada en Italia, la otra gran productora de estos filmes, donde se conocían como «películas de toga y sandalia».

En segundo lugar, el *Peplum*, con todas sus deficiencias, contiene un irrefutable reflejo múltiple del pasado. En primer término su evocación de la antigüedad, si bien la mayor parte de las veces pomposa y simplista, resulta también puntualmente intensa y eficaz; asimismo, como veremos, refleja en un segundo estrato³² la gran influencia de los patrones sentados por el anticuarismo romántico del S. XIX en la imagen ulterior de la Roma y Grecia clásicas; y en su estrato más reciente se encuentra la voz del presente que, como es lógico, empapa más que ninguna otra estos filmes: la de la América de los años 50 e inicios de los 60 con su lectura histórica filtrada por una nueva ideología que hace gala de antiguos ropajes.

Habiendo resumido nuestras ideas fundamentales vamos a tratar de hacerlas descender a un plano más concreto e ilustrarlas con algunos ejemplos. A tal fin, llevaremos a cabo en primer lugar una brevísima panorámica del género que nos permitirá conocer y limitar el objeto de estudio.

Los filmes situados en el mundo antiguo –alrededor de 400– constituyen un kilometraje de celuloide difícilmente equiparable y aparentemente inabarcable. No pretendemos ser exhaustivos y los títulos aquí citados responden a un criterio de selección subjetiva cuyo fin es dibujar una línea perceptible de evolución y continuidad del género³³. Desde un inicio, el cine tomó como referencia o escenario el mundo antiguo, como resultaba coherente con las inquietudes culturales decimonónicas. Como simples ejemplos el mismo Thomas Edison rodó en 1897 un *Cupid and Psyche* y el francés Georges Méliès *La Sybille de Cumes* (1898), *Cléopâtre* (1899), *Neptune et Amphitrite* (1899) y *Le Tonnerre de Jupiter* (1903) entre una larga serie de cintas de tema clásico. Sin embargo, el verdadero nacimiento no sólo del mundo antiguo en el cine, sino también del cine épico posterior, se produjo en Italia en 1908, de mano del óptico italiano Arturo Ambrosio que realizó *Gli ultimi giorni di Pompeii*, la segunda versión cinematográfica de la novela de éxito *Los últimos días de Pompeya* (Bulwer Sytton, 1835) repetidamente adaptada en el futuro del *peplum*. Su éxito rotundo inauguró en Italia la primera de las dos grandes épocas del cine «antiguo»³⁴. Es la conocida como Edad de Oro del cine italiano, durante la cual se rodaron docenas de epopeyas de época situadas en la Antigüedad. Aunque su calidad es desigual, son películas con gran trascendencia en dos sentidos: de un lado contribuyeron a liberar al cine de las limitaciones de los escenarios cerrados y fueron estímulo de no pocas innovaciones técnicas y narrativas; de otro, sentaron las bases del tipo de drama que serviría de patrón exitoso al *peplum* clá-

32. El término utilizado constituye una licencia de los autores que pretende añadir una gráfica imagen arqueológica al término «capa» utilizado ya por M. Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 2000, pp. 200 ss.

33. Para un conocimiento más completo de este río interminable de celuloide remitimos a la consulta de algunos completos estudios descriptivos que por otro lado no profundizan en exceso en el análisis, limitándose a la condición de catálogos comentados. De entre ellos destacan el estudio clásico de J. Solomon, *The Ancient World in Cinema*, Barnes, New York, 1978 (del que utilizaremos la traducción actualizada *Peplum: el mundo antiguo en cine*, Alianza, Madrid, 2002); M.D. Cammarota, *Il Cinema Peplum*, Fanucci, Roma, 1987; D. Elley, *The Epic Film. Myth and History*, Routledge & Kegan Paus, Londres, 1984; R. de España, *El Peplum: la Antigüedad en el cine*, Ed. Glénat, Barcelona, 1997. Menos exhaustivo pero más analítico y profundo, M. Wyke, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, New York & London, 1997.

34. Me permito esta incorrección consciente por comodidad en la exposición y por ser una denominación ya utilizada en algunos estudios vd. p. ej. J. Solomon, *Peplum: el mundo antiguo...*; R. de España, *El peplum. La Antigüedad ...*

sico. De entre todas ellas cabe destacar la magnífica e imaginativa *Cabiria* (1914)³⁵ de Giovanni Pastrone y una primera adaptación de otra novela romántica del XIX, *Quo vadis?* (1912) de Enrico Guazzoni, retomada también más tarde y convertida en argumento clásico para el género. En este momento se estableció en Italia una relación ya inseparable entre el mundo antiguo y un cine de lujo aquejado de gigantismo. Al mismo tiempo, los cineastas norteamericanos habían comenzado a realizar películas situadas en época antigua, con una predilección por los temas bíblicos, desde un principio sustentados por el capital judío y católico más conservador³⁶. Sobre este caldo de cultivo, la influencia de las grandes producciones italianas, sirvió de estímulo e inspiración a la naciente industria estadounidense con algunas producciones mediocres de ambiente romano o egipcio, así como a los memorables títulos, del peculiar e incómodo conservadurismo de D. W. Griffith, *Judith of Bethulia* (1913) e *Intolerance* (1916). La Gran Guerra provocó un lógico desinterés por este tipo de cine, que se manifestó en una sequía creativa en Hollywood³⁷, y en el inicio de una crisis casi definitiva de las grandes epopeyas italianas. En los años 20, mientras se producían en Italia catastróficos intentos para prolongar su Edad de Oro basándose en la repetición espectacular de sus propias fórmulas³⁸, un cine «antiguo» netamente moralizador devenía moda en Norteamérica³⁹. Esta tendencia fue sintetizada de nuevo con el espectáculo por el edificante Cecil B. DeMille en *The Ten Commandments* (1923) y *The King of Kings* (1927), asentando los pilares definitivos de este género. La llegada del sonido al cine en los años 30 no pareció revolucionar en exceso un género del que se habían explorado y asentado ya las fórmulas fundamentales. De algún modo, las películas inspiradas en la Antigüedad siguieron teniendo mucho de mudas –sus diálogos siempre parecían leer artificiosos subtítulos– y fundamentalmente visuales. La Segunda Guerra Mundial reforzó la indiferencia hacia la Antigüedad iniciada en el cine de los años 30: aquel microcosmos de guerra de cartón y soluciones simples debía parecer absurdo a un mundo convulsionado por la vecina realidad de un conflicto brutal. El final de la guerra y la progresiva recuperación económica supondría una reorientación de las atenciones del público e inauguraría la época dorada del *peplum*, definitivamente monopolizado por Hollywood. Su esplendor se prolongaría durante la década de los 50 y el primer lustro de los 60, momento de su

35. Entre otras muchas influencias esta película, con su personaje Maciste, abriría el camino de un subproducto del género que se perpetuó, casi siempre de manera lamentable, hasta los años 70: las «películas de forzudos». A la naturalidad animal de Maciste (Bartolomeo Pagano), reclutado entre los curtidos estibadores del puerto de Genova, sucederían los artificiales musculosos, bien ejemplificados por el acartonado Steve Reeves consagrado con su papel de *Hércules* (1957).

36. La vigencia de esta temática y de su producción ha sido recientemente puesta de manifiesto en el filme dirigido por Mel Gibson *La pasión* (*The Passion*, 2004). Otra mirada a la historia de Jesucristo menos conservadora y que no se recrea tanto en la mera exhibición de la violencia en *La última tentación de Cristo* (*The last temptation of Christ*, 1988) de Martin Scorsese.

37. Con las indicativas excepciones de la *Cleopatra* (1917) encarnada por Theda Bara que buscaba fundamentalmente el deleite erótico encarnado en la vampiresa protagonista y *Salomé* (1918), con la misma actriz protagonista e idénticas pretensiones. Son filmes importantes por cuanto configuran un ingrediente fundamental y duradero para el género.

38. Hubo, sin embargo algunas apuestas destacables de actualizar la espectacularidad del género como el *Espartaco* (1919) de Pineschi y Fedra; *Messalina* (1922) de Guazzoni; y de nuevo dos versiones de *Quo Vadis?* (1924) de Ambrosio y *Gli Ultimi Giorni di Pompeii* (1926) de Amleto Palermi, paradigma este último de derroche de medios y desastre económico.

39. Algunos ejemplos serían *Sodom and Gomorrah* (1923), *Noah's Arch* (1929) de Michael Curtiz; *Circe the Enchantress* (1924) de Robert Leonard.

práctica desaparición. El testigo fue retomado por el mismo DeMille con sus *Samson and Delilah* (1949), *Quo Vadis?* (1951) de nuevo *The Ten Commandments* (1956), que abrieron una etapa en la que el cine compitió con la televisión por conmover a las masas con una avalancha de títulos, muchos de ellos memorables. De entre ellos cabe destacar la versiones más influyentes de clásicos del género como *Quo Vadis?* (1951) de M. Le Roy, *Ben-Hur* (1959) de W. Wyler, *Cleopatra* (1963) de J.L. Mankiewicz, la isla ideológica de *Spartacus* (1960) de S. Kubrick⁴⁰, o nuevos títulos como *The Robe (La Túnica Sagrada)* (1953) de Henry Koster, *Jason and the Argonauts* (1963) de Don Chaffey y *The Fall of the Roman Empire* (1964) de A. Mann, que vaticinó también la caída definitiva del *peplum*. Entretanto, en Europa las inquietudes habían cambiado y la antigüedad sirvió de aislada inspiración a creadores que pulverizaron las convenciones del *peplum*: sirvan como ejemplo el *Satyricon* (1969) de F. Fellini o *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) y *Edipo re* (1967) de P.P. Passolini⁴¹. El *peplum* quedó anquilosado como subproducto cinematográfico durante la siguiente década y definitivamente desterrado a producciones televisivas de ínfima calidad y originalidad nula⁴². En este rápido recorrido diacrónico por el género puede adivinarse su inmensidad –y por tanto una cierta diversidad– su leve evolución –desde la espectacular épica nacionalista italiana hasta la epopeya moralista de Hollywood– y sus constantes, a las que nos referiremos a continuación a modo de breve análisis.

En cuanto a su relación con la Historia, el *peplum* se ajusta a las convenciones definidas por R. A. Rosenstone para el drama de Hollywood⁴³. Cuentan la Historia: primero, como una historia moral; segundo, mediante una historia de personas; tercero, es una historia cerrada, terminada y completa; cuarto, el relato es dramático y emocional; quinto, muestran la historia como un proceso; y, por último, se centran en lo superficial, en el aspecto del mundo.

Es imposible aportar aquí todos los lugares comunes de que se sirve el género hasta adquirir su forma definitiva. Nos limitaremos a algunos de los presentes en los filmes situados en la antigua Roma, quizá junto a los dramas bíblicos⁴⁴ los más numerosos y representativos. En general, se muestra a la civilización romana de un modo sutilmente contradictorio. De un lado pretende y consigue despertar la admi-

40. El film de Kubrick constituye un *unicum* –desde un punto de vista cinematográfico e ideológico– que merecería un análisis detallado. Dentro del gran aparato de producción Hollywoodiense y utilizando una apariencia inicial de *peplum* consiguió llevar con brillantez a las pantallas un guión de D. Trumbo (basado en la novela de Howard Fast) que glorifica la revolución y construye una crítica mordaz y sutil de la situación socio-política norteamericana de los 50. Para ello disimula sin disfrazar y construye a su vez una visión más matizada y rica de la civilización romana. En este sentido vd. D. Téllez Alarcía-R. Pablos Pérez, «El Espartaco de Kubrick: realidad y ficción», en *Iberia*, 3, 2000, pp. 287-302; y G. Fatás, «Espartaco, de S. Kubrick», en J. Uroz (Ed), *Historia y Cine*, Alicante, 1999, pp. 63-78.

41. También *Thyestes* (1969) de Rod Withaker; *Electra* (1962) de Michael Cacoyannis; *Atti degli apostoli* (1969) de Roberto Rosellini o *Scipione Detto anche L'Africano* (1971) de Luigi Magni. También se inauguró la tendencia de la sátira enloquecida: son buenos ejemplos *Golfus de Roma* (1966) de Richard Lester y *Life of Brian* (1979) de los Monthly Pyton.

42. Bien en formato de miniseries «familiares», algunas de gran éxito desde, el *Jesus of Nazareth* (1977) de F. Zeffirelli, hasta la reciente *Anno Domini* (1988). Bien como penosas series televisivas destinadas al público adolescente como *Hércules* o *Sheena, la princesa guerrera*.

43. R.A. Rosenstone, «La Historia en la pantalla», en M.A. Paz -J. Montero (eds.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda...*, pp. 15-17.

44. Sobre el cine bíblico vd. Claude Aziza-Claire Aziza-L. Atkin, *La Bible au cinema*, Paris, 1988.

ración y atracción por su lujo, estética y capacidad guerrera. Para ello se sirve del erotismo de innumerables bellezas masculinas y femeninas, de interiores grandiosos, cuidadas coreografías y un despliegue épico sin precedentes. De otro lado, se ejerce un juicio moral sobre ella, como una civilización destinada a desaparecer, presa de su decadencia, corrompida y cruel. Se consigue fundamentalmente mediante el uso de personajes arquetípicos de trazo grueso. De entre ellos hay tres especialmente imprescindibles: el tirano demente, sin escrúpulos ni límites – el memorable Nerón de *Quo Vadis?* (Peter Ustinov)⁴⁵ o el Cómodo de *La Caída del Imperio Romano* (Christopher Plummer)⁴⁶ – la vampiresa libidinosa que simboliza el amor profano – sirva como embrión de una lista interminable la *Cleopatra* muda de Theda Bara – y el patricio elitista y sin moral, representado sutilmente por el Craso de *Espartaco* de S. Kubrick. Como antítesis de la civilización romana, presentada desde una perspectiva sesgada y simplificada hasta el extremo, aparece a menudo en estos argumentos el naciente cristianismo – valgan de paradigmas *Ben Hur*, *Quo Vadis?*, o *La túnica sagrada* – como portador de los verdaderos valores y víctima del drama. El sufrimiento, sacrificio y triunfo final de estos personajes proporciona el clímax dramático y construye paralelamente el juicio moral, que una vez cerrado se ofrece al espectador. La trama y recursos narrativos se han empleado a fondo entretanto en provocar desde un inicio la identificación del público con la causa cristiana, facilitada por la hiperbólica contraposición de los personajes. Son estos, como los romanos, extraordinariamente arquetípicos y se construyen sobre oposiciones simples: son de una filantropía inexplicada, iluminada y repentina, de una bondad sin fisuras, de una voluntad inquebrantable hasta el absurdo, su amor es puro y su belleza cristalina. Como seres humanos resultan increíbles y esto se manifiesta en interpretaciones por lo general hieráticas e inexpresivas, de mirada perdida y boca entreabierta, que en ocasiones rayan el ridículo. Los modelos se repiten. El amor sacro aparece encarnado en la hermosa cristiana, por lo general pretendida por un cruel romano: bien ella está enamorada de un cristiano pobre que triunfa hasta en la muerte o bien el romano termina convertido y redimido⁴⁷; la Iglesia representada por patriarcas y apóstoles, a menudo fuera de su verdadero lugar histórico, dirigiendo a un coro de sumisos cristianos; no suele faltar tampoco un converso de pasado oscuro; y en fin una previsible sucesión de personajes que completan una visión monolítica, que se mueve entre las catacumbas – que no fueron lugar de refugio cristiano – y el anfiteatro – que casi nunca fue el escenario de su ejecución⁴⁸. Desde un punto de vista estrictamente histórico el retrato de las primeras comunidades cristianas y de su persecución es cuando menos inexacto y cuando más adulterado⁴⁹. En síntesis, estos son los lugares comunes que transpor-

45. Acerca de esta obra vd. el notable análisis de R. Teja, «Historia y leyenda en la Roma del *Quo Vadis?* (M. Le Roy, 1951)» en J. Uroz (ed.), *Historia y cine...*, pp. 75-100.

46. Un comentario histórico sobre este filme J.M. Roldán Hervás, «La Caída del Imperio Romano», en J. Uroz, *Historia y cine...*, pp. 11-32.

47. Como ocurre p.ej. en el *Quo Vadis?* de M. Le Roy que culmina en una secuencia en la que llega a inventarse el sacramento del matrimonio con un adelanto de al menos quince siglos.

48. En este sentido vd. p.ej. AAVV., *Du châtiment dans la cité*, Roma, 1984, pp. 333 ss.

49. La bibliografía sobre el cristianismo primitivo es amplísima. Bastaría ver la complejidad y contradicciones de estas comunidades en M. Hyndahl, *The History of Early Christianity*, Frankfurt am Main, 1997; B. Holmberg, *Historia social del cristianismo primitivo: la sociología y el Nuevo Testamento*, El Almendro, Córdoba, 1995; J.A. Sánchez, *El epicureísmo en el cristianismo primitivo*, Univ. de Valladolid, Valladolid, 2003.

tan la narración histórica y el drama del *peplum* de ambiente romano. Propenden a provocar por tanto, de un lado una fascinación por el lujo –más ajustado a la moda contemporánea que a la evocación histórica– y la panoplia militar, y por otro una adhesión a los valores cristianos más conservadores.

Pero la construcción de estas estructuras estéticas y argumentales no es fruto de una creación espontánea y puntual, sino de una evolución histórica de la herencia clásica. Esto se percibe con claridad en los filmes, en cuyo seno pueden encontrarse distintos estratos históricos. Ejerciendo de arqueólogos del cine, tras la remota superficie percibimos dos visiones de la Antigüedad, una heredera de la otra, que nos sirven de reflejo de su tiempo.

Muchos de los guiones de estas películas, y desde luego de algunas de las más significativas y repetidas (*Ben Hur*, *Los últimos días de Pompeya*, *Quo Vadis?*, etc.) se basan en un subgénero literario del S. XIX: la novela histórica de tema antiguo⁵⁰. Se trata de novelas románticas con patrones bien definidos e ideología conservadora, católica y/o nacionalista. Quizá el padre del género fue el reaccionario Chateaubriand con *Los mártires del cristianismo* (1809); sus máximas expresiones, dentro de una amplísima producción, *Los últimos días de Pompeya* (1835) de Bullwer Sytton y *Quo vadis?* (1895) de Henryk Sienkiewicz. Estas obras literarias deben entenderse dentro de la fuerte tendencia anticuarista que caracterizó este siglo. En este tiempo, se da un fuerte anhelo sentimental en la burguesía por recuperar el pasado como un lugar idílico y distante en el que situar los valores deseados y sus fantasías estéticas, huyendo así de una realidad que consideraban despreciable⁵¹. Estos escritores sentaron las bases de la visión deformada y cruel de las sociedades antiguas, de las que amaron sólo su belleza, y ejercieron una propaganda romántica de los cristianos de gran eficacia. Otros optaron por arengas nacionalistas más o menos encubiertas (W. Scott, H. Sienkiewicz).

Sabemos que estas novelas fueron directamente adaptadas o sirvieron de patrón al grueso de las películas que nos ocupan. Pero debemos aclarar que esto fue así, no por capricho de creador, sino porque se adaptaban perfectamente a sus fines comerciales, de entretenimiento y estrictamente ideológicos. Cada película situada en la antigüedad reproduce y expresa en gran parte su propio presente. Estaríamos ante el último estrato, quizá el de mayor potencia, de nuestra lectura histórica del *peplum*. Tomemos como ejemplo el momento y lugar del apogeo del *peplum* de producción americana durante la década de los 50 y parte de los 60. Tras la Segunda Guerra Mundial EEUU comienza a constituirse como una de las más fuertes potencias militares del mundo. Con la presidencia de Truman se sientan las bases de la guerra fría, y por tanto del miedo crónico a un constante enemigo, cuestión que se agrava con el ejercicio político de Eisenhower. Durante este tiempo la religión se convirtió en un potente símbolo de la identidad americana y en un intocable instrumento de aquiescencia de la época. Es también un tiempo fundamentalmente conformista y de descomunal desarrollo de la sociedad de consumo⁵². En

50. Este punto de partida somos deudores de C.García Gual, «Romanticismo e ideología en las adaptaciones cinematográficas de la novela histórica», en A.Duplá-A.Iriarte (Eds), *El cine y el mundo antiguo*, Univ. del País Vasco, Bilbao, 1990, pp. 67-88.

51. D.M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, FCE, México, 1986, passim.

52. Visiones sintéticas de este momento histórico pueden encontrarse en J.J. Hernández Alonso, *Los*

este periodo se produce también la paranoia anticomunista del macartismo que tanto afectó a la independencia de los creadores del cine. Nos detendremos aquí y dejaremos que el lector busque estas huellas históricas en el *peplum*.

A nuestro modo de ver, el cine de la gran industria de Hollywood– y el *peplum* es un caso arquetípico – durante la segunda mitad del S. XX pasó a formar parte de lo que L.Althusser denominó «aparatos ideológicos del Estado»⁵³, que constituyen una llave fundamental para la reproducción de las relaciones de producción, pues configuran sujetos complacientes sin necesidad de apelar a la fuerza, consustancial al aparato del Estado. Bajo una forma aparentemente acrítica de entretenimiento y espectáculo, amortiguada por la remota distancia temporal, las *inocentes* películas togadas ejercen, en primer término, una función inmediata de reproducción ideológica y , en un segundo término, modelan la memoria histórica en orden a aquella ideología⁵⁴. Esto no quiere decir que esta reproducción ideológica –conservadora, cristiana y de consumo– que tiende a perpetuar el sistema, sea siempre consciente e intencionada, sino que muchas veces es producto de una inercia alimentada en parte por el propio mercado. Si bien no se trata de un fenómeno nuevo, pues el legado de la antigüedad ha estado sometido desde el Renacimiento a distintos mecanismos de uso y transformación más o menos consciente⁵⁵, alcanza con el *peplum* uno de sus mayores extremos de desnaturalización. La raíz de la crítica histórica debe partir pues, más que de las inexactitudes históricas, del hecho fundamental y general de que los protagonistas de estas historias no actúan en absoluto como romanos, griegos o egipcios. Resulta mucho más complejo y conflictivo acercarse a su vida cotidiana, religiosa, códigos de comportamiento y pensamiento, tan distantes de los nuestros, que encerrarlos en un fácil juicio moral, en una división maniquea entre el mal y el bien.

4. CONCLUSIONES.

Como se ha venido mostrando a lo largo de esta propuesta las miradas fílmicas arrojadas a la antigüedad desde diferentes momentos del siglo XX conllevaron una serie de elementos comunes, pero también un conjunto de claras disonancias. En todo momento, ambas estuvieron condicionadas por aquello que los hombres del presente buscaban en el pasado. El más obvio de los elementos comunes es preci-

Estados Unidos de América: historia y cultura, Colegio de España, Salamanca, 1996, pp. 317-347; P. Jenkins, *A History of the United States*, McMillan, London, 1997, pp. 220-240.

53. L. Althusser, «Idéologie et appareils idéologiques d'Etat», *La Pensée*, 1970, pp. 3-38. Para este autor, el Estado está formado por dos componentes esenciales. De un lado el aparato del Estado, que es público y actúa mediante significados directos de poder y fuerza, tales como el sistema penal o el ejército. De otro, los aparatos ideológicos del Estado, que pueden ser privados, y actúan como significados de ideología; otros ejemplos contemporáneos serían los medios de comunicación, las escuelas o las iglesias.

54. No nombramos aquí ideología desde una concepción estática, técnica, sin fisuras. Los historiadores debemos considerar con escepticismo los tratamientos esencialistas de la ideología. Las visiones puramente racionalistas de la ideología como sistemas de creencias conscientes y bien articulados resultan claramente inadecuadas: olvidan las dimensiones afectivas, inconscientes, míticas o simbólicas de la ideología, así como las contradicciones y resistencias que ella misma contiene. Una síntesis crítica de las definiciones de ideología puede encontrarse en T. Eagleton, *Ideology. An Introduction*, Londres, 1991.

55. Una exposición sugerente y profusa de esta asimilación deformada del pasado, sus expresiones y mecanismos, puede encontrarse en D. Lowenthal, *El pasado es un país extraño*, Madrid, 1998.

samente la lectura ideológica que se realiza del momento histórico, apoyada en todo momento en el uso y abuso de estereotipos.

Además, ambas lecturas inciden en la presentación del período histórico clásico como pretexto para recrearse en la estética del culto al cuerpo, recurriendo a una falsa relación con el canon de belleza extraído de la escultura. Según esta idea, la anatomía poderosa actuaba como elemento identificador y al mismo tiempo apropiador del tiempo histórico dramatizado. Ahora bien, esta constante servía a diferentes intenciones en los casos más arriba analizados. Si en los regímenes de corte fascista, la idea de la belleza del cuerpo se asociaba a su adiestramiento para formar aguerridos soldados, entendidos como réplicas de los antiguos protagonistas de la épica y como elemento legitimador de las medidas eugenésicas raciales. En el caso del *peplum*, el cuerpo es esencialmente un reclamo erótico que además pretende despertar en el espectador unos anhelos imitativos destinados finalmente a reforzar hábitos de consumo⁵⁶.

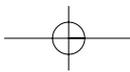
Por otro lado, ambas interpretaciones subyugaron la esencia del pensamiento y mentalidad enormemente complejas del mundo antiguo bajo el reduccionista corsé del moralismo pequeñoburgués. De este modo, la pantalla ofrecía una antigüedad interpretada bajo una óptica puritana que, en no pocas ocasiones, provocaba disonancias históricas, anacronismos e incluso falseamientos conscientes de la tradición literaria clásica. Las relaciones homosexuales, la consideración del sexo como parte de la esencia del hombre y la relación de éste con la naturaleza quedaron difuminadas bajo arquetipos acuñados en la sociedad decimonónica, sirviendo a una distorsión que subrayaba los valores más reaccionarios.

En este sentido, resulta clarificador que ambos recurriesen a lo castrense como estructura medular de su visión de la antigüedad, transformando al individualista héroe de la épica en un disciplinado soldado cuando no en un caudillo del irredento pueblo sometido al yugo de Roma. De hecho, la idea de caudillismo fue, como ya se ha señalado, una de las más recurrentes en la mirada del águila fascista sobre el mundo antiguo, así como una de las más explotadas por las producciones americanas que convertían a esclavos y cristianos en prematuros demócratas en denodada lucha contra la injusticia. En ambos momentos, imperios en expansión se sirvieron de la antigüedad para presentar su causa como legítima heredera de lo impercedero del mundo clásico.

La diferente función que se atribuyó en los distintos momentos históricos abordados consistió en que mientras el fascismo evidenciaba una diáfana inspiración en los mecanismos de un sistema político y social que admiraba, la sociedad polarizada propia de la guerra fría condenaba esta faceta de la antigüedad equiparando el despotismo imperial romano con el imperialismo soviético, mutilador de las libertades y condenado irremisiblemente a la decadencia y la extinción. El mundo antiguo de los *peplum* es un tiempo de barbarie en el que la civilización no ha logrado imponerse a una naturaleza hostil poblada por seres fantásticos y masas invisibles donde prima lo irracional⁵⁷.

56. Dos ejemplos: una de las máximas estrellas de la época dorada del *peplum*, Steve Reeves, tras su paso por la pantalla se convirtió en el apóstol del *body building* y regentó hasta su muerte un enorme negocio de gimnasios; el maquillaje y vestuario exhibidos por Liz Taylor en la *Cleopatra* de Mankiewicz inspiraron directamente la moda y estética femeninas de los años sesenta.

57. El concepto de masas invisibles asociado con el inframundo de los muertos y la enfermedad en E. Canetti, *Masa y poder...*, pp. 88-96.



VARIA

Si el fascismo sucumbió a la fascinación del culto imperial a la manera de Augusto, el *peplum* se distinguió por su ocultación del mensaje político en la espectacularidad. Cuando el primero retomaba las grandes arquitecturas como metáfora del poder, el segundo las usaba como colosales escenografías en las que discurría el espectáculo. Donde aquél quiso encontrar los cimientos de una nueva religión política, éste se sumergió en la aparente intrascendencia de motivos decorativos destinados a engrosar el consumo del público.

La antigüedad vista desde el ojo del cinematógrafo quedó así al servicio de la legitimación de un presente que no pretendió conocerla, aunque sí perpetuó su presencia en el imaginario colectivo. Discernir entre ésta y la verdadera esencia del mundo clásico debe ser el reto para una investigación histórica que aproveche el sedimento estratificado en la mentalidad popular en beneficio propio para aproximarse a un conocimiento más verosímil y honesto de los albores de la humanidad, así como de su propio tiempo.

