

ARS GRATIA ARTIS

BERNARDO SÁNCHEZ SALAS*

A Deborah Kerr (1921-2007), la Ligia de esta historia

Resumen.-

El cine se instituye como una especie de neo-barroco, dotado de una poderosa máquina de deseo y didascalía. Un ejemplo paradigmático es *Quo Vadis* (Melvin Le Roy, 1951) *Quo Vadis* es, por añadidura a la revisión textual de la novela de origen, a su resonancia de la posguerra mundial, a la latencia del fantasma –representado en Nerón- de los dictadores Mussolini y Hitler y a la evocación de la catástrofe ciudadana en el ‘cuadro’ de la ciudad derruida (Berlín o Varsovia como Roma), una declaración de la nueva sinestesia audiovisual y de un nuevo didactismo mítico. ¿De qué ‘trata’ la película *Quo Vadis*?: del poder del *Technicolor* y del imperio del show.

Abstract.-

Cinema gets constituted as a social reality under the mark of neo-baroque, which involves a powerful machine of desire and didascalía. A paradigmatic example is found in *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951). *Quo Vadis*, with its resonance in the years after World War II, is a textual revision of the original novel, and it is also the persistence of the ghost –represented by Nero- of the dictators Hitler and Mussolini and the evocation of the catastrophe of the ruined city (Berlin and Warsaw prefigured by Rome). But, above all, this film is a declaration of both a new audiovisual synesthesia and a new mythical didacticism. What is *Quo Vadis* about?: It is about the power of *Technicolor* and the empire of show.

Palabras clave: *Technicolor*, Imperio del Show, Neo-barroco, Sinestesia audiovisual.

Key words: *Technicolor*, Empire of the Show, Neo-baroque, synesthesia.

Tomemos el *Quo Vadis* norteamericano de 1951¹; lo digo porque hay dos versiones anteriores, italianas ambas, la de 1913 (Enrico Guazzoni) y la de 1925 (Arturo Ambrosio). ¿De qué trata el *Quo Vadis* de 1951? ¿Qué vemos en el *Quo Vadis* de

* Universidad de La Rioja, Departamento de Filología Hispánica y Clásicas. Correo electrónico: bernardo.sanchez@unirioja.es

¹ Comprende un arco que va desde 63 años después de Jesucristo hasta 56 años después del cinematógrafo.

1951? ¿Cuál es el propósito del *Quo Vadis* de 1951? ¿A qué tipo de espectáculo asistimos viendo el *Quo Vadis* de 1951?: a mi juicio, el *Quo Vadis* de 1951 (*Quo Vadis*, a partir de ahora) trata del imperio del *show*. *Quo Vadis* es un espectáculo autorreferencial, por encima de otras consideraciones temáticas. Luego explicaré por qué me parece autorreferencial (algo que, no obstante, es ‘evidente’ en la película, expreso: y ése es el asunto).

De entrada –aunque parezca una broma *colossal*–, adviértase que es obra de la Metro-Goldwyn-Mayer; es decir, de la productora ‘del león’. Esta película cuya secuencia emblemática es el martirio de los cristianos echados a los leones se abre con un gran rugido de Leo, un rugido que adquiere en esta ocasión un sentido muy superior al meramente protocolario: abre el circo máximo de la pantalla y anuncia su último y esperado número. Y he dicho ‘esperado’ porque el público que fue a ver en su día *Quo Vadis* conocía bien el programa y al comprar su localidad estaba accediendo a una entrada preferente sobre la arena. “¡Leones, son leones!”² grita, desde los sótanos del circo, una de las mártires cristianas al ver aparecer a las fieras (prometidas, desde un principio, por la productora). Pero el público que veía o volvía a ver *Quo Vadis* sabía que esa vez la iba a ver como nunca antes se había podido ver. ¿Cómo? pues en color, en *technicolor*. Pero no adelantemos ‘acontecimientos’, concretamente “el más grande acontecimiento cinematográfico desde *Lo que el viento se llevó*”³, como se decía en los prospectos de mano españoles. Y no se decía ‘a humo de pajas’, o sí, bien mirado, porque la Roma ‘de 1951’ ardía como no mucho antes había ardi-do Berlín, o París o la Varsovia de E. Sienkiewicz, pero sobre todo, la Roma de la Metro ardía como antes había ardido la Atlanta de *Lo que el viento se llevó*, ese sueño de columnas blancas, de *domus* y de patricios del Sur. Ese sueño ‘en rojo’ creado para el lucimiento del *technicolor*: toda una dramaturgia, además de un color. A causa de la guerra civil (la nuestra, no la de Secesión) y de la mundial, *Lo que el viento se llevó* –que ilustraba, a su vez, los desastres de la guerra– se había estrenado en España con mucho retraso, con 12 años de retraso, ¡en 1951!, sólo tres años antes, por cierto, que *Quo Vadis*. Las brasas del incendio de Atlanta aún estaban –por tanto– incandescentes, porque eran brasas en glorioso *technicolor*, gracias al cual el fuego es más fuego y la sangre es más sangre. La metrópoli en llamas, la carrera en el coche de caballos, la lucha por avanzar entre la muchedumbre y la destrucción, el pánico, la búsqueda órfica de la mujer amada en medio del ‘infierno’...: la odisea de Vinicio y Ligia la noche del incendio de Roma era una réplica casi exacta de la de Rhett y Scarlett en la noche del incendio de Atlanta en *Lo que el viento se llevó*, que fue dis-

² Y aún hay más leones, si se buscan: Edmund ‘Lyons’ interpretó el papel de Nerón durante las 96 representaciones de la adaptación teatral de *Quo Vadis* en Nueva York, en 1900 y ‘Leo’ Genn encarnó a Petronio en la versión de 1951, de la que Sergio ‘Leone’ fue ayudante de dirección, en Cinecittá.

³ *Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939.

tribuida en todo el mundo por la misma Metro-Goldwyn-Mayer. También *Quo Vadis*, por cierto, se había estrenado en nuestro país con un notable retraso, con tres años de retraso. Estrenada en EE UU precisamente en 1951 (cuando aquí aún estábamos viendo arder Atlanta), se vio en España en 1954, apenas tres meses antes que *La túnica sagrada*⁴, que se abrió en el sistema Cinemascope sobre un circo de gladiadores similar al que se había visto en *Quo Vadis*. Ese circo se iba a ver –de nuevo, de nuevas como nunca: gracias a la amplificación del *scope*. Un circo que aún estaba muy caliente por la sangre de los mártires cristianos. *La túnica sagrada* se había estrenado en España ¡sólo con un año de retraso!, el tiempo para adecuar las ópticas y las pantallas a las nuevas medidas del *show*. *La túnica sagrada* sería el definitivo PAN Y CIRCO, en el sentido no alimenticio sino óptico: PAN(ORAMICO) Y CIRCO.

El *show* M-G-M de *Quo Vadis* –que se quedó, por cierto, en puertas del *scope*– fue la superficie y la textura donde se imprimió la catarsis de la historia reciente, el espacio público donde se alivió. En *Quo Vadis* se elabora una síntesis del miedo, de la tragedia y de la catástrofe mundial, aún latentes. Hablo del final de la II Guerra Mundial y de la resaca (de la ‘calentura’) de los fascismos europeos de corte neroniano (pienso en Mussolini y en Hitler)⁵ y de su exorcización a través de la representación, del gran ‘teatrón’ del cine. Se repite la historia: el polaco E. Sinkiewicz publicó la novela *Quo Vadis* en 1896 (coincidiendo con la difusión mundial del cinematógrafo). A través de su fábula intentaba hablar de la tiranía que los zares habían ejercido sobre Polonia. Las consideraciones histórico-políticas entorno a *Quo Vadis* –novela y *film*– son, por supuesto, tan pertinentes como diversas. Valgan algunas muestras de *raccord*, digamos: el Ursus de *Quo Vadis* (de la novela y de la primera versión de 1912) fue el modelo del gigante Maciste de *Cabiria* (1914, Giovanni Pastrone), y Maciste, a su vez, fue –según testimonios– el modelo físico de Mussolini, quien había previsto con el director y productor norteamericano Hal Roach, –el de las películas de El Gordo y el Flaco y otros cómicos– crear la productora RAM (“Roach and Mussolini”) y realizar *Quo Vadis* en Cinecittá, lo cual puso los pelos de punta a la Metro-Goldwyn-Mayer. Roach había intentado pactar la no-estorsión a los judíos en la Italia fascista, a cambio de contratos preferentes de distribución a través de la Metro y de contraprestaciones económicas y del uso de Cinecittá (donde acabará rodándose el *Quo Vadis* de 195). No salió aquel *Quo Vadis*. La relación la mantuvo Roach con Benito y con su hijo Vittorio. Musolini defraudó el pacto, pero eso no quitó para que

⁴ *The Robe*, Henry Koster, 1953. Adviértase que en el original la túnica no es sagrada, sólo es ‘la túnica’.

⁵ Eugenio Gómez Segura, en su –desde luego– muy interesante artículo “*Quo Vadis?* Una pieza más de la guerra fría”: *Revista Latente* 3, abril de 2005, 91-100, cree, en cambio, que “Nerón ha de ser entendido como un predecesor de Stalin y algunas peculiaridades de la lucha entre Roma y el cristianismo como un símbolo de la guerra fría”.

Roach tuviera siempre cuentan- un retrato del dictador en su mesilla. Los judíos. Es imprescindible tener en cuenta su presencia en las jefaturas y departamentos de las *majors*. Dos de los tres guionistas del *Quo Vadis* de 1951 eran judíos: Samuel Nathaniel Berhman y Sonya Levien, judía rusa. También por supuesto, su máximo productor ejecutivo, Sam Zimbalist, que fallecería en Roma, en 1959, durante el rodaje del *Ben-Hur* de William Wyler⁶. Más dictadores a la zaga: el dictador de la Dominicana, el general Trujillo. Se cuenta en *La Fiesta del Chivo* de Vargas Llosa que la novela que leía de joven era *Quo Vadis?*, sobre todo, por el personaje del “refinado y riquísimo Petronio” (volveremos sobre él: es el verdadero ‘editorialista’ de la película; su comentarista ‘meta’). En general, las analogías reales o metaforizantes entre el imperio romano y el imperio americano no han cesado, tanto en lo militar como en lo político: e Maryland, EE UU, se organizan ‘seminarios de liderazgo’ para oficiales de alta graduación de las Fuerzas Armadas. Las prácticas las realizan los oficiales incorporando los roles de *Julio César* de Shakespeare, entre otras obras del Bardo. En uno de los últimos seminarios se preguntaban si Bush tenía más o menos indicios para pensar que Irak tenía armas y atacarla, que Bruto para pensar que César iba a convertirse en un tirano y atacarlo⁷. A principios de septiembre del presente 2007, y ante el último (¿?) curso político de Bush, un alto funcionario económico de su gobierno, David M. Walker, se preguntaba “¿Estará América en vías de hundirse como la antigua Roma?”⁸.

Quo Vadis, empezada a pre-producir a finales de la década anterior (la de la guerra), es un espectáculo, en gran medida, ‘meta’, autoescópico –veremos cómo-, que intenta superar el trauma de la destrucción por el espectáculo de la reconstrucción, de la civilización, del modelo de caballerosidad judío-cristiana, del melodrama exacerbado, de la exaltación del sacrificio, de la expiación, de la limpieza por el fuego y de la restauración de una especie de nuevo clasicismo trágico acorde con los nuevos cánones míticos, morales y espectaculares del cine de Hollywood. El objetivo es imaginar, inventar las formas del pasado a partir de los modelos míticos presentes para hacerlo reconocible, doméstico, y -en sus principales figuras- limpio de culpa; el objetivo es, en definitiva, crear un correlato asumible. Por ejemplo: los dos militares romanos que protagonizan *Quo Vadis* y *La Túnica Sagrada*, Robert Taylor (Marco Vinicio) y Richard Burton (Marcelo Gallio), comienzan siendo dos soldados paganos, enemigos naturales de la ‘secta cristiana’, pero he aquí que testigos el uno de Pedro y el otro de la Crucifixión de Cristo, y conmovidos por el amor de una mujer (cristiana), por el deseo, por la sangre y por el espectáculo (el Circo, la Crucifixión), llegarán al martirologio (Marcelo) o lo bordearán (Vinicio) para, en cualquier caso,

⁶ *La túnica sagrada* fue producida por la Fox, regida por los judíos Joseph Schenk y Darryl Zanuck.

⁷ *The New York Times/ El País*, 10/ 02/ 2005.

⁸ *El País*, 02/09/ 2007.

acabar confesando el cristianismo, un cristianismo sublimado y literalmente de ‘cielo platónico’ en el caso de Marcelo y Diana (Jean Simmons).

¿Y el imperio del *show*? El tema motor de *Quo Vadis*, el tema explícito, es el propio dispositivo sublimador y, repito, catártico, a través del cual se vive y disuelve la tragedia histórica y ficcional: el ‘color’, el *technicolor*. El procedimiento cromático no se inventa para *Quo Vadis*, por supuesto, pero sí reinventa y re-oferta su (antigua) materia. Elevando el tiro podríamos decir que el tema de *Quo Vadis* –y ‘asociados’– es la magnificación sinestésica, es decir, sensacional, dispuesta para reforzar la catequisis. Se trata de la enunciación, de la reformulación, de la editorialización, incluso, de la glorificación de un nuevo barroco, de un nuevo arte barroco, un arte total, tal y como desde un principio manifestó el cine y particularmente su (posterior) patrón cromático. En resumidas cuentas: todo aquello que permitió al cine perfeccionar los dispositivos retórico-audiovisuales del siglo XIX, una serie de recursos nuevos –en el orden lumínico, gráfico o cinético– invertidos en la producción, –en lo que se refiere al pasado, en lo que se refiere a imágenes míticas de ese supuesto pasado–,... en la producción, digo, de una fantasmagoría que pretendía asegurarse la impronta ideológica mediante la impresión emocional, mediante la conmoción. En *La túnica Sagrada*, el tema será ya un *desideratu*: la ilusión plena de inmersión unida a la máxima eficacia didáctica.

Quo Vadis es un hito de la poderosísima máquina de deseo y didascalía, que aplica la tecnología a hacer vívido el discurso, que aplica la tecnología a la sensualidad. El repertorio desplegado en *Quo Vadis* va desde los iconos paleocristinos como el *ictus* o las vasijas cretenses hasta la reflexión explícita ¡pero no advertida! del sistema tricómico del *technicolor* (ahora repasamos la *lectio*). *Quo Vadis* asume y cita la pintura de Leonardo (la última cena: cita literal), el viñetismo gráfico, la escenografía teatral, los antecedentes cinematográficos, las dos versiones de *Quo Vadis* anteriores y limita con un momento revelante de la evolución de la técnica cinematográfica: *Quo Vadis* no llega por menos de dos años al *scope*. Lo que no impidió el éxito gigantesco⁹. Incluso el afiche del estreno en EE UU prefigura el formato panorámico del futuro *Cinemascope*, que aún no se había generalizado en el cine, pero que sí era propio –desde hace siglos– en los retablos, en la pintura, en los frisos. Ese afiche habla, muestra, el nuevo retablo ofrecido por el cine: sus figuras, sus motivos, su retórica persuasiva: la pareja de amantes, el erotismo de una segunda mujer, seguramente fatal, *vamp*, tendida al pie de una columna inconfundiblemente priápica, el fondo circundante y violento del fuego, la figura reconocible, supericónica de Nerón y su lira, numerosos insertos cinéticos con carrera de bigas, martirologio, orgía,... pero en el centro, lo

⁹ Como si se tratase de resarcir esa vocación panorámica –aunque sólo se trataba de una desgraciada operación comercial que a costa de anchar, cortaba por arriba el fotograma–, *Quo Vadis* –y más películas ‘Metro’, *Lo que el viento se llevó*, por ejemplo– fue reestrenada en los años sesenta en copias en 70 m/m.

que está verdaderamente en el centro, y muy destacado gráficamente es: COLOR BY TECHNICOLOR. En el afiche perteneciente a la distribución española -pero diseñado desde la Metro, en Hollywood- TECHNICOLOR ocupa el centro, con un cuerpo de letra muy considerable y vaciado en blanco.

Antes de seguir con el color: la vasija cretense. Por *Quo Vadis* circulan –ahora lo veremos- algunos comentaristas de arte y estética, pertenecientes a todos los estamentos. Marco Vinicio dirá de Ursus nada más conocerlo: “Ursus parece a uno de esos toros que se enfrentan a un toro cretense”; “será como la reproducción de un fresco de Creta”, exclamará más tarde Popea eligiendo en los ‘toriles’ del circo al cabestro destinado para Ligia. Muy didáctica, Popea especificará el ‘tema’: “La Doncella sacrificando al Minotauro”¹⁰. Comentarios estos –hay que advertir- que pertenecen al guión cinematográfico y no a la novela. Pero volviendo al color: en la edición de los Oscars de 1951, *Quo Vadis* tuvo su principal competidor en... *Un americano en París*¹¹. La apoteosis cromática de Minelli le arrebató la estatuilla es las dos categorías relativas al color: la fotografía artística en color¹² y la dirección artística en color¹³. En ambas categorías competía también –aunque con menos posibilidades- el *peplum* de Henry King *David y Bathsheba*.

Y tomemos ahora una secuencia de *Quo Vadis*: la orgía, la ‘orgía *technicolor*’. Se trata de la secuencia de la fiesta de Nerón, a la que Marco Vinicio ha hecho conducir –contra su voluntad- a Ligia. Atención porque constituye toda una declaración programática. No son lo de menos ni el modelito que luce Ligia, ni el juego de cristales de colores que utilizan Nerón y Popea, ni el reparto de papeles y ‘discursos’. Nerón por ejemplo es el *showman*, el ‘rey de la comedia’¹⁴ y a la sazón, el máximo empresario del espectáculo en Roma. Petronio, en cambio, es el *arbiter elegantorum*, el

¹⁰ En la novela, Ligia irá atada encima del toro y desnuda. Algunos ilustradores así lo han mostrado, pero nunca desnuda completamente. Recuerdo la portada de la edición de 1955 de Mateu (ilustrada por Fariñas) o las viñetas de la adaptación para la Colección Historias Selección de Bruguera, de 1966 (ilustrada por Darnis Vicente).

¹¹ *An American in Paris* (V. Minelli, 1951), como bien recuerda José Luis Borau en su magnífico trabajo “Santos de la Roma Antigua” (publicado en el catálogo de la Exposición Fantasía en movimiento. Ulpiano Checa, Septiembre, 2002), en el que el realizador y ensayista recuerda la interrelación entre las novelas *peplum* y las invenciones gráficas que sobre ellas desarrolló el pintor español Ulpiano Checa, quien, según Borau habría influido directamente en las escenografías de los montajes teatrales de dichas novelas –entre ellas *Quo Vadis?*, por supuesto- e incluso en sus versiones cinematográficas hollywoodienses.

¹² En *Quo Vadis* fue obra de Robert Surtees y William V. Skall.

¹³ Debida a los genios de la casa Cedric Gibbons, Edward Carfagno y Hugh Hunt.

¹⁴ Esto se entendió muy bien España: en el doblaje español de su estreno fue doblado por José María Ovíes, la voz de Groucho Marx en España, y en el doblaje de su reestreno por Joaquín Díaz, la voz de Jack Lemon en España. Nerón le cambió la vida de doblador a Díaz porque luego doblaría al Lentulo Batiato del *Espartaco* de Kubrick (1960) y al Herodes del *Jesús* de Zefirelli (1978).

comentarista, el editorialista (en esta secuencia y en otras posteriores). El caso es que entretanto las danzas y las miradas furtivas de Popea a Marco Vinicio, la película explica la composición de su propia imagen, la naturaleza de su color. El *technicolor*, a partir de 1932, era tricómico; es decir, consistía en tres negativos por separado que se correspondían cada uno de los tres con un color fundamental. Un prisma los distribuía, los separaba para llegar al objetivo. Así, llegaban a formar tres matrices que superponían por ‘imbibición’, por síntesis sustractiva, para lograr hacer la copia *standard*. Los tres colores, los tres filtros, eran el rojo, el verde y el azul-violeta. Popea observa a través de un cristal rojo, Nerón a través de uno verde, Ligia va vestida de azul y Nerón de violeta: toda la paleta del *technicolor* desplegada ante nuestros ojos (que se verán obligados a mirar a través de los filtros rojo y verde de Popea y Nerón). No es descabellado asociar ese ‘rojo Popea’ con el deseo erótico y el ‘verde Nerón’ con la muerte, pues la crucifixión de Plaucio en el Circo la veremos también a través del filtro verde. En un momento conversacional de la orgía, Nerón, que se tiene por poeta y artista, expresa su aprensión de no haber culminado su gran obra y piensa que –quizás– ésta podría ser el incendio de la ciudad. Petronio, prudente, le reconviene: “Eso sería llevar demasiado lejos el arte por el arte”; traducción de *Ars gratia artis*. Petronio está citando ante Nerón, el lema de... la Metro-Goldwyn-Mayer. No será la única ocasión en que el *arbiter* parece hablar por boca de la industria cinematográfica. Petronio encierra el testamento que le deja a Nerón –insisto en que es texto de los guionistas y no de Sienkiewicz- en dos ‘mandamientos’ que podrían estar enmarcados en el despacho de cualquier gran productor de la época:

1º No mutiles las Artes (y *Quo Vadis* es coetánea de la Caza de brujas¹⁵....).

2º No aburras.

Y concluyo regresando a mi dedicatoria: realmente, a Ligia, no le salvó la vida Ursus, sino... la ‘carta de color’. Le libró de ser empitonada por el toro mantenerse en sus tonos azules y no vestir de rojo.

¹⁵ En cuya lista negra se encontraba Virginia Schulberg, la que fuera primera esposa del futuro marido de...Ligia, de Deborah Kerr.

