

## **Esclavos cristianos en la pantalla grande: Historia Antigua y epopeya estadounidense**

Mariano Spléndido\*

**Resumen:** La Guerra Fría fue un gran incentivo para la industria cinematográfica norteamericana, que hacia la década del 1950 se volcó al cine bíblico. Paradójicamente, el esclavo cristiano era el modelo de hombre libre en estas producciones, surgidas en un momento en que el análisis histórico buscaba enraizar en la aparición histórica del movimiento cristiano los valores occidentales de libertad y la igualdad. Nuestro objetivo es analizar el prototipo de esclavo cristiano que presentan estas películas para observar cómo se interpretaba popularmente en la sociedad norteamericana de la Edad de Oro la fórmula cristianismo- libertad- poder- paz. Narrar estas historias tomando como eje el surgimiento del cristianismo aportaba el elemento espiritual que encauzaba el poder, volviéndolo humanitario, a diferencia del ateísmo soviético.

**Palabras clave:** esclavitud, cine norteamericano, épica, historia antigua, cristianismo.

## **Christian slaves in the big screen: Ancient History and North American epic**

**Abstract:** The Cold War was a great incentive to the North American cinematographical industry, that in the 1950 decade dumped to the biblical cinema. Paradoxically the Christian slave was the model of free man in these productions raised in a moment when historical analysis was looking to take root in the historical appearance of the Christian movement the west values of freedom and equality. Our aim is to analyse the prototype of Christian slave that these movies present to observe how was popularly interpreted in the North American golden age society the formula Christianity- freedom- power- peace. To tell these stories taking as axis the rise of Christianity brought the spiritual element that channelled power, turning it humanitarian, unlike sovietic atheism.

**Key words:** Slavery, North American Cinema, Epic, Ancient History, Christianity.

---

\* Doctor en historia e investigador de CONICET especializado en temas vinculados al cristianismo primitivo. Trabaja en la cátedra Historia General II (Historia del mundo clásico) de la Facultad de Humanidades de la UNLP y en la Maestría de Estudios Clásicos de la UBA. Contacto: marianosplendido@hotmail.com

*Mr. Burns: Drink-up, Judah Ben-Hur.  
Judah: You truly are the king of kings.*<sup>1</sup>

El estreno de la película *Ágora*, del director Alejandro Amenabar, en 2008, sorprendió al invertir los presupuestos y los esquemas básicos con los que la narrativa épica cinematográfica había sido concebida a principios de la década de 1950. Un género muy asociado al ideal de epopeya nacionalista y republicana propone ahora, de manera mucho más marcada que con la taquillera *Gladiator* (2000) de Ridley Scott, la mirada individualista de un protagonista que es perseguido por el mundo.<sup>2</sup> En este cine épico contemporáneo incluso las instituciones presentadas como las más nobles en las producciones de hace sesenta años se vuelven poderes con claroscuros muy tenebrosos. La identidad personal ya no se define desde fuera, sino por convicciones propias, relegando las pertenencias de tipo político o religioso. El héroe o heroína de la épica cristiano-romana actual es solitario, incomprendido y marginal. Por esas razones su destino es, normalmente, morir.

Al pensar en el prototipo de película épica cristiano-romana,<sup>3</sup> inmediatamente nos viene a la mente el personaje esclavo, elemento clave para el conflicto. No es un dato menor ni aleatorio la focalización en estos actores de la trama, pues para el cine norteamericano la cuestión de la esclavitud ha estado muy presente desde los orígenes de esta industria. Esto se debe a la historia nacional propia y a un debate sobre la integración social que está siempre vigente. El personaje esclavo corporiza determinadas convicciones y sirve de catalizador para el héroe, muchas veces incluso como su reflejo. En la épica cristiano-romana moderna nos encontramos con esclavos que mantienen una independencia argumental, como es el caso de Davo en *Ágora*. El esclavo fiel e incluso instruido es seducido por el mensaje popular cristiano de igualdad y abajamiento, en el que ve su propia libertad material. La rebelión personal de Davo se asocia con su afiliación al cristianismo violento del obispo Cirilo, lo que lo llevará a enfrentarse con su propia ex-dueña, Hipatia. El trasfondo religioso que identifica a este

---

<sup>1</sup> The Simpsons. Episode 2F31. *A Star is Burns*. Tomamos este fragmento porque resume en una cruda e irónica relectura el sentido de la épica bíblica.

<sup>2</sup> En este aspecto es interesante la contraposición que hace Burgoyne (2008: 74-96) entre *Espartaco* de Kubrick y *Gladiator* de Scott.

<sup>3</sup> Usamos esta definición, propuesta por Babington y Evans (2009: 177-179), quienes marcan características propias para este género: la carencia de una fuente escritural estricta, el protagonismo de personajes no bíblicos, la presencia de Roma como lugar central de la acción, la imagen de Cristo como breve y marginal, una ubicación temporal entre la muerte de Jesús y el año 64 d.C.

tipo de épica sigue siendo el motor de la trama como en las producciones de mediados del siglo XX, solo que ahora se lo critica desde una mirada secularizadora, una mirada solidaria con los vencidos en ese proceso histórico. Por este motivo se ha complejizado y profundizado el perfil psicológico del personaje esclavo de estos filmes, dotándolo de una subjetividad nueva, una capacidad mayor de acción y un recobrado sentido de la rebeldía. Partiendo de esto, nuestro objetivo será recomponer y analizar algunos elementos básicos en cuanto a la presentación de los esclavos protagonistas de los filmes norteamericanos de épica cristiano-romana de la década del '50. Para eso hemos procedido a una selección de películas que nos permitan realizar comparaciones: *Quo Vadis* (1952), *El manto Sagrado* (1953), *Demetrio y los Gladiadores* (1954) y *Ben-Hur* (1959).<sup>4</sup> Tendremos siempre presente al film *Espartaco* de Kubrick, el cual, pese a no inscribirse como épica cristiana propiamente dicha, posee elementos muy interesantes para pensar la imagen popular de la esclavitud antigua promovida a principios de la década de 1960 y, a la par, marca el cierre de la época de oro de la épica cinematográfica.

## Épica y política

El gran auge del género épico en el cine norteamericano tuvo lugar durante la década de 1950 y comienzos de la década de 1960 (Solomon, 2001: 1-36; Silveira Cyrino, 2005: 1-6; Babington-Evans, 2009: 4-8).<sup>5</sup> Producciones de presupuestos millonarios se volvieron el símbolo de los grandes estudios y todas las estrellas de Hollywood e incluso varias extranjeras participaron en alguna de estas cintas. No es extraño que justamente este tipo de relatos hayan sido significativos en esta época, pues había una necesidad popular de proyectar el ideal de epopeya de una nación que venía triunfante de la Segunda Guerra Mundial y había dejado atrás el fantasma de la crisis. Estados Unidos no solo tenía el capital para invertir en tecnologías como el cinemascope y en suntuosos despliegues escénicos con miles de extras y sets monumentales, sino que también tenía una audiencia que se identificaba con los

---

<sup>4</sup> Hemos mantenido los títulos de estas películas en su traducción al español latino. En inglés los títulos originales son los siguientes: *Quo Vadis*, *The Robe*, *Demetrius and the Gladiators*, *Ben-Hur*, *Spartacus*. Sin embargo, a la hora de citar diálogos de las películas, hemos seguido la lengua original, el inglés.

<sup>5</sup> Para una caracterización general de la época a nivel político, social y económico ver: Hobsbawm, 2006: 260-289.

personajes de estas grandes historias de gesta debido al pasado reciente. Por supuesto que a nivel de la crítica intelectual y experta las películas del cine épico carecían de valor por su carácter netamente comercial; no obstante, como dicen Babington y Evans (2009, 1-3), recibían el apoyo del público. Michael Wood (1975, 165-188) ha propuesto que el género épico jugó un doble papel en su momento de esplendor: por un lado funcionaba como una alegoría inconsciente de significados centrales para la mitología estadounidense, promoviendo un sentido de superioridad norteamericano en relación al viejo mundo; y por otro era un fiel reflejo del “exceso puro”, una expresión ritual del “despilfarro espectacular de la vida americana” de la Edad de Oro. La progresión del Estado de bienestar y la consagración de una sociedad de consumo nueva, por oposición al comunismo, dotaba de significado a la fastuosidad de estas recreaciones de momentos sublimes de la historia, volviéndolos un ejemplo de la capacidad técnica estadounidense.

A nivel político el cine épico tenía gran significado, ya que sus historias aparentemente inocuas para la censura, contenían subtextos muy interesantes de analizar. La temática propia de las películas, es decir el imperio romano y el nacimiento del cristianismo, es ya un indicio de la voluntad legitimadora del régimen capitalista occidental. Los prólogos de estas producciones son muy claros al respecto, pues revelan la oposición de valores y destacan el acontecimiento histórico del cristianismo (ya sea con el nacimiento o muerte de Jesús) como un “milagro” (*Quo Vadis*) destinado a “crear una nueva sociedad” (*Espartaco*) (Babington- Evans, 2009: 181-185; Reinhartz, 2013: 88-107). El estado romano es presentado como despótico y avasallador, interesado en la dominación del mundo por la fuerza y por el ateísmo. Es inevitable reconocer aquí, por un lado, una dura crítica al mundo soviético (en particular a aquel representado por Stalin) y, por otro, una defensa de los valores individualistas y liberales. Silveira Cyrino (2005, 1-6) y Babington-Evans (2009, 29) proponen que al hacerse la asociación comunismo-ateísmo, la práctica religiosa comenzó a asumir urgencia patriótica en Estados Unidos. El epílogo de *Quo Vadis* podría resumir esta idea: “The glory that was Rome will never fully be reached again (...). Babylon, Egypt, Greece, Rome. What follows? A more permanent world, I hope. Or a more permanent faith. One is not possible without the other” (Scodel-Bettenworth, 2009: 94-97).

El mundo occidental es presentado como el mundo de los Derechos Humanos y de la defensa del individuo en todos sus aspectos; la epopeya cristiana (que no se identifica con ninguna iglesia en particular) opera como punto identitario fuerte. La función de la religión en Norteamérica no es tanto espiritual, sino la de colaboradora de una fe mayor en la democracia y la noción de pueblo elegido, que hermana a todos los credos bajo un Estado secularizado que los respeta.<sup>6</sup> Esto puede verse en la valoración que hace el emperador Claudio sobre Demetrio al final de *Demetrio y los Gladiadores*: “He’s a remarkable young man. He has something that Rome has lacked since the early days of the Republic. Something to believe in: faith. Our early conquests weakened it and my family, we Caesars, killed and buried it. Strange, if the memory of a dead Jew should bring it to life again”.

Las películas de épica cristiano-romana no son películas religiosas aunque reproduzcan historias religiosas, sino que son películas sobre el conflicto entre los individuos y el Estado, entre los presupuestos del liberalismo y el poder despótico y arbitrario del gobernante de turno. Hablan de un mundo polarizado entre libres y esclavos que añora a la antigua República, el estado ideal de derechos y participación. El cristianismo aparece como la fuerza equilibradora de las desigualdades sociales, emulando los principios republicanos y fundiéndolos en una fe que provee una interesante y útil cohesión social.

### **Épica, esclavos y cristianos.**

La base histórica de la épica cristiano-romana puede encontrarse en los grandes trabajos de historiadores decimonónicos, fundamentalmente en la obras de Henri Wallon y Theodor Mommsen.<sup>7</sup> Ellos propusieron una lectura muy particular del fenómeno cristiano, pues percibieron su surgimiento como una revolución silenciosa. Un contemporáneo a Mommsen y Wallon fue Paul Allard, arqueólogo e historiador francés dedicado a la investigación sobre los orígenes del cristianismo. El mismo postuló que el cristianismo sentó las bases para la posterior abolición de la esclavitud, al integrar

---

<sup>6</sup> Cfr. Herberg, 1983: 1-5, 254-281; Niebuhr, 1988: 127-163.

<sup>7</sup> De Henri Wallon podemos mencionar su famoso estudio *Histoire de l’esclavage dans l’antiquité* (1879); de Theodor Mommsen resalta su obra cumbre *The history of Rome* (1854-1856).

ampliamente en las asambleas a los miembros de estatus esclavo sin ningún tipo de miramiento.<sup>8</sup> Asimismo no es extraño hallar ecos de la literatura abolicionista norteamericana en los guiones de las megaproducciones que analizaremos;<sup>9</sup> en algunos casos las mismas obras literarias que dieron origen al guión, como por ejemplo la novela *El Manto Sagrado* (cuyo autor, Lloyd Cassel Douglas era un ministro de la Iglesia Congregacionalista), provenían de ambientes abolicionistas. Todo esto configuró la interpretación histórica del cine épico cristiano-romano y propuso los ejes para el tratamiento del problema de la esclavitud.

La idea de esclavitud dentro de la sociedad norteamericana tiene un componente racial muy notorio, asociando la negritud al estatus esclavo. En el imperio romano la realidad era distinta, ya que los esclavos provenían de diferentes puntos del imperio y nunca formaron una masa homogénea ni en el sentido étnico, ni lingüístico, ni siquiera a nivel laboral, pues eran ubicados en variadas actividades que creaban una jerarquía interna al estatus, ya que no era lo mismo ser un esclavo agrícola o minero que ser el esclavo administrador de un taller o un doméstico dedicado a tareas hogareñas. Esta misma heterogeneidad desactivaba posibles rebeliones.<sup>10</sup> El cine épico de mitad del siglo XX no discriminaba en este aspecto, ya que atribuía la voluntad de libertad a todos los personajes esclavos, aún a los bien situados socialmente. Ese es el caso de Demetrio en *El Manto Sagrado*, que pese a ser el ayudante personal de un general, constantemente reproduce un discurso emancipador; lo mismo ocurre con Antonino, el esclavo de Craso en *Espartaco*, el cual abandona su vida doméstica apacible para unirse a las huestes de esclavos sublevados. La única forma de tolerar el estado de subordinación es bajo la fe cristiana, que integra al personaje esclavo en una familia, como ocurre en *Quo Vadis* con Ligia, una cautiva del este europeo que fue adoptada por el ex general Plaucio y su esposa, ambos fieles cristianos en secreto. Sin embargo la condición de cautiva de Ligia aún pesa sobre ella y el general Vinicio usa la fuerza imperial para arrastrarla a la corte de Nerón. Para el cine épico la condición servil es un estado degradante sin importar el tipo de tarea que se realice, ya que supone la

---

<sup>8</sup> Allard, 1946: 156. Hay otras obras del mismo autor que también tocan el tema de la esclavitud: *Le christianisme et l'empire romain* (1896); *Histoire des persécutions pendant les deux premiers siècles* (1892).

<sup>9</sup> Para un análisis del uso del NT en los discursos de abolición ver: Harrill, 2006: 165-196.

<sup>10</sup> Cfr. Finley, 1982: 102-104; Bradley, 1987: 24-25; 1998: 77-104.

posibilidad de maleabilidad y abuso, de no pertenencia. El diálogo entre Demetrio y Marcipor, portero de la casa del senador Gallio, es muy clarificador: "*Marcipor: To be a slave in this household is an honour. Demetrius: To be a slave anywhere is to be a dog*". En una sociedad norteamericana que condena el totalitarismo, el cuerpo del esclavo, cuerpo con alto contenido sexual en estas películas, es un lugar de disputa: pese a ser bien tratado, el personaje esclavo siempre es pasible de violencia física.<sup>11</sup> En *El Manto Sagrado* Demetrio es golpeado por su amo y luego torturado por Calígula y, en *Demetrio y los Gladiadores*, es objeto de los caprichos de Mesalina; en *Quo Vadis*, Ligia es violentada por Marco Vinicio, quien apela a la ley de cautivos estatales y extrae a la joven de la casa de sus padres adoptivos; en *Ben-Hur*, Judah se vuelve un esclavo remero que sufre la violencia de los capataces romanos. La inestabilidad de la condición esclava no conoce diferencias de estatus para el cine épico. La esclavitud es algo total, un estado de inseguridad permanente, por lo cual el ansia de libertad es constante.

La concepción norteamericana-capitalista de libertad, propia del periodo de posguerra, hace intolerable la enajenación política de los individuos, que dejan de ser ciudadanos para convertirse en súbditos del Estado. Esta idea de libertad surge y se afianza como el reflejo de lo que ocurre en el bloque soviético. La inestabilidad de los personajes esclavos en la épica recurre a este modelo del "individuo a merced del Estado", sin garantías de vida o de libertad.<sup>12</sup>

Dijimos que el cuerpo esclavo es un cuerpo con connotaciones sexuales en estas producciones. Este recurso tiene varias explicaciones, la más inmediata de las cuales es que estas películas eran un espacio para desnudos justificados, punto de atracción para la audiencia. Pero el desnudo, y la vestimenta, también hacen a la construcción de los personajes. La esclavitud es representada con la desnudez o, al menos, con la insinuación del cuerpo (Glancy, 1996: 135-136; Silveira Cyrino, 2005: 87). Así ocurre con el personaje de Demetrio en *El Manto sagrado* y *Demetrio y los Gladiadores*, con Ligia en *Quo Vadis* e incluso con Judah, en el filme *Ben-Hur*, durante su periodo de esclavitud en las galeras. Las escenas del mercado de esclavos con la exposición del

---

<sup>11</sup> Lo cual no deja de ser un reflejo interesante acerca de la realidad material de los esclavos antiguos. Cfr. Finley, 1982: 120-121.

<sup>12</sup> "La Roma imperial es el centro del imperio y la indiscutible ama del mundo. Pero con este poder inevitablemente llega la corrupción. Ningún hombre tiene la vida asegurada. El individuo está a merced del Estado. El asesinato reemplaza a la justicia" *Quo Vadis*, Mervyn LeRoy, 1952.

material humano, presentes tanto en *El Manto Sagrado* como en *Espartaco*, asocian la sensualidad a la esclavitud. Este doble juego de observación-degradación es un componente que recupera la realidad histórica de los esclavos como seres carentes de intimidad y cuyos cuerpos eran propiedades de terceros. Es claro que los papeles de los esclavos en estas producciones eran asignados a íconos sexuales del momento, actores y actrices que encarnaban el ideal físico masculino de virilidad y fuerza y el ideal femenino de templanza y maternidad.<sup>13</sup> Lo sexual está presente tácitamente en los personajes esclavos, en su actuación y en el destino que deben afrontar; sin embargo la decisión sexual que realicen les supondrá una elección entre una acentuación de su deshumanización o una elevación a valores cívicos, morales y domésticos más altos. Lo sexual es parte de la construcción del poder del esclavo, lo era en el imperio romano y lo es en las películas que analizaremos.<sup>14</sup> La virginidad no es una opción para el cine épico cristiano-romano, pues representa una forma de absolutismo personalista no solidario con la defensa de los valores republicanos.

El esclavo del cine épico cristiano-romano es un ser física y materialmente degradado, vulnerable y despreciado; mas no pierde su carácter humano, al contrario, su sometimiento lo realza. En las películas de este género el personaje esclavo tipifica, por contraposición, al hombre libre. Como dice Jennifer Glancy: "the figure of the males lave in Hollywood films epitomizes in a predictably ironic way what it means to be a free man" (1996, 128). Para las fuentes antiguas la identidad del esclavo delimitaba la identidad de los libres, es decir que señalaba lo que el libre no era (Garlan, 1988: 19). En estas producciones el esclavo es el ideal de hombre libre porque es consciente de su sujeción e intenta subvertirla. La libertad individual está en el corazón de la trama de estas películas, y los esclavos son quienes mejor reflejan este conflicto, aunque el mismo se proyecte también a los personajes romanos libres (soldados, aristócratas, magistrados), que alcanzarán la "libertad" a través de la adhesión al cristianismo promovido por los personajes esclavos. Teniendo esto en mente, no es extraño que en estos filmes la relación amo-esclavo tenga una mayor relevancia argumental que la

---

<sup>13</sup> Babington-Evans (2009: 227-237) profundizan estas características a partir del análisis de los trabajos del actor fetiche del género épico: Victor Mature.

<sup>14</sup> El ascenso social del esclavo que es compañero sexual del amo puede encontrarse en la obra de Petronio *El Satiricón* 75.10-11. Cfr. Veyne, 1961: 213-247; Finley, 1982: 122-124.

relación amorosa, la cual se beneficia en muchos casos del proceso de conversión surgido de la primera.

Considerando todos estos elementos, procederemos a analizar cada una de las películas mencionadas a partir de los itinerarios de sus esclavos protagonistas.

### **Quo Vadis: amor y esclavitud.**

*Quo Vadis* fue la primera gran producción cristiano-romana del cine épico. Aunque hubo versiones previas en el cine mudo,<sup>15</sup> la producción dirigida por Mervyn LeRoy rompió todos los esquemas al magnificar los decorados de la Roma Imperial y al ambientar al filme con la música de Miklos Rozsa. Fue un verdadero éxito de taquilla. Su guión era una adaptación de la novela homónima de Henryk Sienkiewics, periodista y escritor polaco ganador del premio Nobel de Literatura (1905).<sup>16</sup> La acción de la obra ocurre en el año 64, durante la persecución de cristianos por parte del gobierno de Nerón (Peter Ustinov);<sup>17</sup> en ese momento un general del ejército, Marco Vinicio (Robert Taylor), se enamora de una esclava cristiana, Ligia (Deborah Kerr), adoptada por un soldado retirado. Pese al amor que sienten, Marco no tolera la religión de la joven y le pide renunciar a ella. Sin embargo se desata la persecución y ambos terminan en prisión, donde contraen matrimonio frente al mismo apóstol Pedro antes de ser arrojados a la arena y, finalmente, salvados por un levantamiento popular y militar que, a la vez, provoca el suicidio de Nerón.

La figura esclava de la trama es claramente Ligia, el cuerpo en disputa. La adscripción cristiana de la joven provoca el choque con el orgulloso y triunfante general Marco Vinicio, quien recurre a los métodos legales para poseerla. La condición servil de Ligia, disimulada al inicio bajo el título de "hija", reaparece al despertar el deseo sexual en el romano, quien la extrae del ambiente doméstico. Sin embargo, y pese a la

---

<sup>15</sup> Previo al filme de LeRoy hubo dos versiones italianas: una dirigida por Enrico Guazzoni en 1912 y otra dirigida por D'Annunzio y Jacoby en 1924.

<sup>16</sup> Varios analistas han visto en el relato de *Quo Vadis* alusiones a la realidad política que vivió su autor. Ligia, la tierra que da nombre a la heroína, es el nombre de la antigua Polonia, amenazada por las fuerzas opresoras alemanas y rusas, asemejadas al imperio romano. Cfr. Wyke, 1997: 117-118; Silveira Cyrino, 2005: 17-18; Babington-Evans, 2009: 17-18.

<sup>17</sup> En cierta forma, Nerón representaría al maccarthysmo. Así lo interpreta Bley (2014: 89) al analizar el texto de la carta de despedida de Petronio, interpretado por Leo Glenn, dirigida al excéntrico y caprichoso Nerón de Ustinov.

violencia, Ligia está enamorada del romano. Según señalan Babington y Evans (2009, 187), en ella se da una fuerte tensión de éticas opuestas: desea la conversión de Marco, pero también su amor. Este dilema de la esclava se resuelve en la aceptación del amante pagano sin exigencia de conversión.<sup>18</sup> La virgen mártir no es un personaje atractivo para el público receptor pues no encarna valores humanos solidarios, sino personalistas y enajenantes. La esclava cristiana, pese a representar lo espiritual, mantiene rasgos sensuales asociados a la "buena sexualidad", es decir, al matrimonio (Babington-Evans, 2009: 188-189; Silveira Cyrino, 2005: 32-33; Scodel-Bettenworth, 2009: 63-70).<sup>19</sup> El triunfo de Ligia no es el de Marco Vinicio, quien triunfa políticamente sobre el tirano Nerón (Babington-Evans, 2009: 189-190; Silveira Cyrino, 2005: 22-23); sino el de direccionar la sexualidad masculina y templarla.

La figura de la liberta Acte, concubina de Nerón, aporta dos elementos interesantes a la película: en primer lugar queda patente su filocristianismo, aspecto que refuerza la idea de que el cristianismo era originalmente un culto de esclavos y desposeídos (que veremos desarrollarse en subsecuentes producciones); en segundo lugar, ella guía la daga de Nerón para cometer suicidio, cumpliendo su rol de esclava al asociarse a su amo aún en la muerte. De la misma manera Eunice, la esclava concubina de Petronio, se suicida junto con él. Tanto Acte como Eunice siguen comportándose como esclavas porque no son plenamente cristianas, como el personaje de Ligia. Ella es consciente de su "humanidad", o sea del valor que el liberalismo capitalista le otorga al individuo. Por esta razón el guión pone en boca de Pablo de Tarso, maestro de Ligia en el filme, la siguiente reflexión abolicionista en su diálogo con Marco Vinicio:

Paul: You own slaves, do you not?  
 Marcus Vinicius: Hundreds. Goods ones too. Why?  
 Paul: Jesús wishes no man to be in bondage. You should set them free.  
 Marcus Vinicius: Set them free? But they're mine, I own them.

<sup>18</sup> Esto inevitablemente trae a la memoria el texto de *1Cor* 7.12-16 sobre los matrimonios mixtos.

<sup>19</sup> En este sentido la Ligia de Sienkiewicz y la interpretada por Deborah Kerr en el filme son una mezcla entre Blandina, la esclava mártir de las actas de Lyon y Viena (177 d.C), y Felicidad, mártir de Cartago (203 d.C.), figuras que, pese a ser presentadas en un espacio masculino (la cárcel, la arena), no pierden su feminidad ni sus atributos maternales. Ambas son presentadas con rasgos maternales: Blandina es descripta metafóricamente como la "madre" de todos los mártires que dan testimonio de Cristo. Eusebio de Cesarea *Historia Eclesiástica* 5.1,55; Felicidad era una esclava que estaba embarazada y dio a luz en la prisión de Cartago antes de su martirio. Al salir a la arena, aún tenía signos físicos de su reciente maternidad. *Martirio de Perpetua y Felicidad* 15 y 20.

Paul: But you can't buy human beings, Marcus. (*Quo Vadis*, Le Roy, 1952)

La esclava Ligia tiene en claro lo que significa ser un hombre libre. En estas películas es el personaje esclavo el que es el verdadero hombre, la verdadera mujer. A diferencia de Eunice y de Acte, la esclava Ligia triunfa porque reúne el ideal de trascendencia, posible gracias a su fe cristiana, y el ideal cívico y social, posible gracias a la sexualidad y el matrimonio.

### **El Manto Sagrado: amistad y esclavitud.**

Inmediatamente después del éxito de *Quo Vadis*, producido por la Metro Goldwyn Mayer, la Twentieth Century Fox decidió lanzar *El Manto Sagrado* (1953), primera película que pudo disfrutarse en widescreen gracias al desarrollo del cinemascope. Siguiendo la línea de la épica cristiano-romana, *El Manto Sagrado* va más atrás en el tiempo, a la época de Cristo y de la primera iglesia, tanto en Judea como en Roma. El general Marcelo Gallio (Richard Burton), hijo de un senador opositor al régimen imperial, adquiere un esclavo griego rebelde llamado Demetrio (Victor Mature). Castigado por ofender al joven Calígula, heredero del imperio, Marcelo es enviado con su siervo a atender las guarniciones romanas en Jerusalén. Allí su esclavo se encuentra con Jesús y se convierte a la nueva fe. Marcelo es obligado a crucificar al nazareno y, luego de su muerte, queda paralizado y con espasmos al tocar el manto del ajusticiado. Demetrio, después de maldecir a su amo por haber ejecutado al mesías, le sustrae el manto y huye. Marcelo regresa a Roma enfermo y atormentado; el emperador Tiberio le pide que vuelva a Judea a averiguar acerca de esta sedición cristiana. En el villorrio de Caná, Marcelo palpa el cristianismo aldeano y recupera la paz una vez que halla a Demetrio y al manto, a cuyo contacto queda curado de sus tormentos. Marcelo regresa a Roma convertido en cristiano, pero Calígula, que había accedido a la púrpura imperial, no tiene intenciones de tolerar esa nueva fe.

La trama de este filme del director Henry Koster está tomada del best-seller homónimo de Lloyd C. Douglas, publicado en 1942.<sup>20</sup> Ya dijimos que la idea abolicionista se palpa en los comienzos de la novela y se refleja claramente en la película. El personaje de Demetrio vuelve a ser un cuerpo en conflicto a lo largo del argumento, elevando la importancia de su relación con su dueño a un primer plano, por encima de la relación amorosa de Marcelo con la noble Diana (Jean Simmons). Esto lleva obligatoriamente a ver en contraste permanente los roles de Demetrio y Marcelo.

El itinerario de Demetrio se inicia en el mercado de esclavos y culmina en la sala de torturas del Palatino, de la cual es liberado por Marcelo y los cristianos. Su estatus personal es el de esclavo, tanto al inicio del filme, cuando es amarrado en el mercado e insultado por su vendedor, como hacia el final, cuando es pasible de tortura para obtener información sobre su amo (procedimiento muy común, destinado a validar la declaración del esclavo). Sin embargo Demetrio alcanza su libertad tanto física como espiritual en el nudo de la película. A nivel espiritual se libera por medio de su encuentro con Jesús durante la entrada a Jerusalén; a nivel físico se libera de su amo cuando le recrimina sus actitudes luego de la crucifixión: *"Demetrius: You've crucified him. You, my master. But you've freed me. I'll never serve you again, roman pig. Masters of the world you call yourselves. (...) A course on your empire!"*. La tensión que acumula el personaje de Demetrio llega a su punto cúlmine cuando su amo lo golpea durante la huida del Calvario. Sin embargo el esclavo reconocía su deuda de hombre honorable con el romano que lo había comprado en el mercado, aunque no aceptaba su amistad (*"Friends can't be bought, sir. Even even for three thousands pieces of gold"*) ni toleraba indiscutidamente la idea de la esclavitud, por más buenas condiciones de vida que eso le granjease. Ante la brutalidad romana, expresada en la crucifixión, el esclavo se rebela. Demetrio, igual que Ligia, es consciente de la idea de dignidad humana occidental, la cual está codificada por valores judeocristianos, y que, además, exige la defensa de los atropellos. La muerte de Cristo, curiosamente atribuida a los romanos en este género cinematográfico (Babington- Evans, 2009: 199-202), es intolerable pero, a diferencia de la mujer cristiana, a Demetrio se le exige una muestra de fuerza.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Sobre la perspectiva social de la obra de Lloyd Cassel Douglas es interesante el trabajo de Lippy (1994: 179-182).

<sup>21</sup> Cfr. Glancy, 1996: 138-143; Silveira Cyrino, 2005: 22-23.

Demetrio huye del romano y se une a los cristianos. La culpa sentida a raíz de la crucifixión de Jesús persigue a Marcelo, que pierde sus ademanes de superioridad y cae enfermo. Su reestablecimiento solo se dará luego de realizar un viaje de autodescubrimiento a la aldea de Caná, donde entrará en contacto con gente simple (como Justo, Jonathan y Miriam) para finalmente hallar a Demetrio con el manto. En ese momento se produce una reversión de autoridad que es el equivalente a la conversión del romano:

Marcellus: I'll have you whipped through the streets of Jerusalem and sold as a galley slave. I'll teach you who's master here.

Demetrius: I know who my master is. You're afraid, but you don't really know the reason why. You think it's his robe that made you ill, but it's your own conscience, your own decent shame. (The Robe, Koster, 1953)

El esclavo se presenta seguro y firme, nuevamente consciente de una idea de humanidad occidental capitalista. La ejecución del inocente Jesús es sinónimo de la opresión del imperio, lo mismo que el asesinato de Justo, el líder de la aldea de Caná que gobernaba serenamente las almas de sus vecinos. El paraíso cristiano prefigurado en la aldea es un lugar donde los enfermos son felices, los líderes son hospitalarios y reina la paz. En ese paraíso igualitario el esclavo pierde su condición jurídica y se vuelve un hermano.<sup>22</sup> Ya lo aclara el emperador Tiberio al decir que estas historias que oye sobre milagros, discípulos y esclavos que se fugan es el comienzo de un cambio mayor, es el deseo del hombre de ser libre. Este aspecto deja entrever una concepción histórica del cristianismo como revolución social silenciosa, interna, que se inicia por los espacios domésticos y aldeanos, por las clases más bajas, "*the riffraff of the plebeian class, as well as slaves*".<sup>23</sup> En Roma, Demetrio vuelve a ser un esclavo y es tratado como tal cuando es torturado por los esbirros de Calígula a fin de obtener información sobre Marcelo. La reversión total de los valores la encontramos en el desenlace, cuando el

<sup>22</sup> Aquí podría estar escenificándose la fórmula de *Gal* 3.28. Es interesante la propuesta de interpretación del espacio de Tierra Santa en los filmes épicos que propone Gregoratti (2015: 35-45).

<sup>23</sup> Engels (1964: 316), y Deissman (1957: 27-52) propusieron a fines del siglo XIX y principios del XX que las primeras comunidades cristianas se constituyeron con pobres y marginados, entre los que se incluían los apóstoles. Esta perspectiva fue debatida y refutada por autores como Grant (1977: 119) y Malherbe (1977: 31), que se inclinaron por observar una preeminencia en las comunidades cristianas de personas provenientes de una clase media artesanal y campesina, aunque sin negar la presencia de desclasados. Meeks (2003: 72-74) analizó el fenómeno de la extracción social de las comunidades paulinas y concluye que en cada congregación hay una mezcla de niveles sociales con clara preeminencia de artesanos libres y pequeños comerciantes y una ausencia de aristócratas terratenientes y de las clases más bajas.

romano Marcelo, aún contra los deseos de su amada Diana, rescata a su esclavo y cae en manos de Calígula por ese acto heroico. Resignada, Diana le pregunta a Marcelo: "Why must you throw your life away for a slave?", a lo cual él responde: "I owe him a great deal more than my life". La trama se sella con la amistad alcanzada entre hombres de desigual estatus jurídico que, por la misma fe, han llegado finalmente a considerarse ya no amo y esclavo, sino amigos. Esta idealización está inextricablemente unida a la idea de democracia, manifiesta en el personaje de Demetrio, griego de origen. Se ve aquí una mirada de la democracia griega según el prisma de la democracia estadounidense. Ya en el prólogo se remarca la inferioridad romana a nivel cultural, y en subsecuentes diálogos se deja en claro que los romanos solo eran bárbaros cuando los griegos ya estaban en pleno desarrollo civilizatorio.<sup>24</sup> Demetrio, esclavo y griego, puede equipararse al senador Gallio, padre de Marcelo y defensor de los ideales republicanos que el imperio ha corrompido; no obstante el senador reniega de su hijo en el momento final, mientras que el apóstol Pedro y los cristianos lo acogen y lo contienen. El regreso a la República no es factible, pero es posible una nueva igualdad social, propuesta a partir de la amistad entre el esclavo y el libre a partir de una fe común que otorga la igualación jurídico-política.

### **Demetrio y los Gladiadores: deseo y esclavitud.**

Ni bien se proyectó *El Manto Sagrado*, gran éxito de taquilla, ya se estaba rodando su secuela: *Demetrio y los Gladiadores*, estrenada en 1954. En esta cinta Demetrio tiene el papel principal luego de la muerte de su amo Marcelo y de Diana. El esclavo griego, que hasta ahora había sido un cuerpo torturado, pasa a ser un cuerpo sexual a partir de la inclusión en la trama del personaje de Mesalina (Susan Hayward), esposa de Claudio. A la fuerza y a la espiritualidad de Demetrio se le agrega ahora un grado de sensualidad; el guardián del manto sagrado vuelve a caer en la esclavitud material y espiritual a la vez. Arrestado por unos altercados en los suburbios de Roma, en un

---

<sup>24</sup> En el prólogo de *El Manto Sagrado* se alude al tema, pero la cuestión se vuelve más explícita en uno de los primeros diálogos de Marcelo con su esclavo:

Marcellus: Not a slave's reason. More like a Roman's.

Demetrius: A Greek's.

Marcellus: Yes, I know. In the great days of Greece, we romans were no more than barbarians.

enclave de cristianos,<sup>25</sup> Demetrio es juzgado y se encuentra imposibilitado de demostrar su manumisión (que no se ha visto en el filme anterior, pero a la cual se alude). El guión conserva el interrogatorio con los detalles jurídicos del caso:

Judge: ¿Are you slave or free?

Demetrius: Free, Sir.

Soldier: Mark of a slave, Sir.

Demetrius: I was slave, but my Master freed me, Sir.

Judge: A slave may be freed by emancipation before a praetor, inscription in the censor's record, testament on death of Master or declaration before witnesses. Can you provide proof of any of these?

Demetrius: No, Sir.

Judge: ¿Were you bought or born to the house?

Demetrius: Bought, Sir.

Judge: ¿Where is your Master?

Demetrius: Dead. (Demetrius and the Gladiators, Daves, 1954)

Como ha señalado Glancy (1996, 128), Demetrio es forzado nuevamente a esclavitud ante la falta de pruebas de su liberación; y no es vendido sino apropiado por el Estado, como gladiador bajo el poder de Claudio, tío de Calígula.<sup>26</sup> Allí comienza su lucha personal por el autocontrol, el dominio de su deseo por Mesalina. La contradicción surge entre ese deseo y la admiración por la casta Lucía (Debra Paget), una virgen cristiana prácticamente asexuada (Glancy, 1996: 128, 141; Babington-Evans, 2009: 220-222). En esta tensión Demetrio se encuentra solo, aislado de los otros gladiadores salvo por dos excepciones: la esclava corintia (Anne Bancroft), griega como él y solidaria con sus intereses amorosos hacia Lucía, y el gladiador Glicón, hombre de color interesado en los principios morales del cristianismo. Será Glicón el catalizador de las reflexiones de Demetrio en dos momentos importantes de la película según Glancy: cuando es insertado en la fiesta de los gladiadores, la noche previa a su primera lucha, y, posteriormente, cuando Demetrio despide groseramente al apóstol Pedro frente a la seductora Mesalina (Glancy, 1996: 142). El personaje de Glicón, lo mismo que el de Draba en *Espartaco*, simbolizan la pureza, incluso la ingenuidad alojada en un ser físicamente portentoso. La aparición de personajes negros en momentos de inflexión positiva en este tipo de filmes se enmarca en un énfasis general de Hollywood sobre el

<sup>25</sup> Situación muy similar a la ocurrida al obispo Calixto (*Refutación de todas las herejías* 9.11-12), que según Hipólito fue apresado por la autoridad siendo un liberto de confianza del liberto imperial y cristiano Carpóforo.

<sup>26</sup> Que un liberto recaiga en esclavitud no era algo inusitado. Cfr. López Barja de Quiroga, 2007: 65-67.

asunto de los hombres de color.<sup>27</sup> Las películas con trasfondo religioso estaban obligadas a dar una imagen integradora, aspecto en el que varias iglesias cristianas ya habían avanzado. Glicón lo deja bien claro al señalar lo que se dice de Jesús: "*They say he thought as well of a slave as of a patrician, even an emperor*". Pero su rol va más allá, pues al transformarse en un liberto de Demetrio, ahora devenido tribuno, Glicón pasará a ocupar el rol que el mismo Demetrio tenía en *El Manto Sagrado*. Este intercambio de papeles es equivalente, según el apóstol Pedro, a la recaída en esclavitud de Demetrio, esclavitud representada por los lazos amorosos de la adúltera Mesalina.<sup>28</sup> Frente a eso, la amistad con los esclavos y libertos como Glicón, desaparece.<sup>29</sup> Demetrio ha pasado a ocupar el lugar del indolente Marcelo Gallio. Su misma transformación física denota su ascenso social, aspecto que lo contrapone a la comunidad cristiana, que está compuesta por esclavos y artesanos.

La película desemboca en un final armonioso: la derrota del maniático Calígula, la aclamación como emperador del anciano Claudio y la promesa de Mesalina de ser una buena esposa (sutil ironía para entendidos en la historia de los Césares<sup>30</sup>). Claudio, el "esclavo de sí mismo" que se abaja a realizar tareas propias de domésticos y es criticado por ello en el filme,<sup>31</sup> promete tolerancia al cristianismo y una nueva era republicana.<sup>32</sup> Él ha ascendido por la humillación personal, por asumir una posición subordinada que

<sup>27</sup> Cfr. Silveira Cyrino, 2005: 118-119; Babington-Evans, 2005: 224-226; Maty Bâ, 2011: 246-374.

<sup>28</sup> Este diálogo es uno de los ejes del filme, pues asocia la esclavitud con la muerte y la enfermedad:  
Demetrius: ¿Did you know that Jesus could turn water into wine? That was only one of his tricks.  
Peter: Yes, only one. Anything that was base, he'd make noble. He found a leper and he made him clean. He found death and he made life. He found you a slave and freed you.

<sup>29</sup> Al enfrentamiento con Pedro lo sigue el diálogo con Glicón:  
Demetrius: You're under my orders, Glycon. I forbid you to ever see this man (*Peter*) again.  
Glycon: I won't obey that order, Tribune. You're my superior, but I'll choose my friends.  
Demetrius: We were friends once, Glycon.  
Glycon: I know. I suppose I should blame myself for what has become of you. When I put that sword in your hand it killed more than Dardanius and the others. It killed you.

<sup>30</sup> La vida licenciosa de Mesalina durante el gobierno de Claudio es mencionada por varios autores: Tácito *Anales* 11. 16-21; Juvenal *Sátira* 6; Suetonio, *Claudio* 26, 29.

<sup>31</sup> Mesalina critica a su marido por realizar tareas de esclavos. En sí los autores clásicos también han conservado una imagen de Claudio como un hombre temeroso e incluso inepto y manipulado, que vivió "*antes como esclavo que como emperador*". Tácito *Anales* 9.28; 12.1; Suetonio, *Claudio* 2-4, 10, 29.

<sup>32</sup> Una solución de compromiso para completar el cuadro final triunfante, pues nada de eso ocurrió bajo Claudio. Al contrario, este emperador fue poco tolerante, ordenando la salida de los judíos de Roma y desalentando el proselitismo de otras religiones. Cfr. *Hch* 18.2; Suetonio, *Claudio* 25; Séneca *Apocolocintosis* 9.

le permitió reflexionar sobre los costos del poder. Asimismo Demetrio y Glicón, dos esclavos, tipifican al cristianismo triunfante en su marcha final mientras salen del Palatino, acompañados por el apóstol Pedro. La humillación aparece como un valor positivo en el filme, pues promueve el verdadero liderazgo por la experiencia del sufrimiento. Mesalina representa el ascenso social de Demetrio, que de esclavo y gladiador pasa a ser tribuno, transformándose en un romano. Aquí tenemos una evolución compleja de la trama: el esclavo ya no es la víctima del sistema, sino que se puede ser esclavo y querer convertirse en un romano opresor. Por eso el líder legitimado es aquel que comparte con los esclavos el anhelo de libertad e igualdad (Claudio, que se ha humillado y pretende una nueva republica con tolerancia al cristianismo).

### **Ben-Hur: redención y esclavitud.**

Escrita en 1888 por el Gral. Lew Wallace, héroe de la Guerra Civil, *Ben-Hur* ya había sido llevada al cine en 1927.<sup>33</sup> En 1959 la Metro Goldwyn Mayer adquirió los derechos y encargó el proyecto a William Wyler, quien dirigió una producción colosal que se alzó con once estatuillas en la entrega de los Oscar. Esta historia relata las peripecias de Judah Ben-Hur (Charlton Heston), un príncipe judío que es sentenciado a ser esclavo remero de galeras por su mejor amigo, Messala (Stephen Boyd), ahora devenido tribuno. Al estilo del conde de Montecristo, Judah promete vengarse de su traidor, acto que finalmente logra gracias a que durante un asalto al barco en el que ejercía de remero, salva la vida de un cónsul romano que lo adopta como hijo. Sin embargo al regresar a Judea comienza a seguir a Jesús, lo cual dará un giro a su historia.

La trama de *Ben-Hur* es muy compleja y la película de la Metro Goldwyn Mayer admite diferentes lecturas.<sup>34</sup> Nosotros analizaremos el fragmento en que Judah se transforma en esclavo y cómo logra revertir su situación.

---

<sup>33</sup> Película muda dirigida por Fred Niblo, una de las primeras grandes producciones de la Metro. Winchell, (2008: 61-76) propone una lectura política comparando la producción de *Ben Hur* de 1925 con la de 1959.

<sup>34</sup> Es muy sugerente la lectura que proponen Elley (1984: 131-132) y Silveira Cyrino (2005: 86-87) sobre la relaciones árabe-israelí representada en el filme a la luz de la crisis del canal de Suez en 1956. Es interesante también la perspectiva analítica de Paul (2013: 213-250).

La esclavitud aparece en la película como algo accidental, fruto de una voluntad maligna y, por ende, de origen romano como no podía ser la excepción. Hay aquí algo propio de las novelas griegas del inicio del periodo imperial (en las cuales sus protagonistas eran raptados por piratas y esclavizados pese a ser individuos de estirpe real<sup>35</sup>) mezclado con ciertos elementos sionistas propios del trasfondo político de la época. El esclavo bajo el poder imperial está desnudo, símbolo de su degradación (Silveira Cyrino, 2005: 87). La exposición física de Judah bajo el yugo romano se complementa con una alimentación deficiente y la negación de la bebida. La famosa escena de los esclavos encadenados que pasan por la aldea de Galilea custodiados por los soldados sirve como eje de la película, ya que el desfalleciente Judah recibe agua de manos de Jesús, presagiando su liberación espiritual futura. De la misma manera Judah recibe agua de manos de Quinto Arrio cuando son rescatados por el barco romano. El gesto de Arrio libera a Judah de su esclavitud material, restableciéndolo social y económicamente; el gesto de Jesús lo reestablece en su dignidad humana. Finalmente, mientras Jesús carga la cruz y es azotado como un esclavo, es Judah quien le acerca agua, cerrando el círculo argumental. En sí el agua tiene un simbolismo muy fuerte en la película, pues es sinónimo de purificación y de cambio de estatus; esto se ve por ejemplo en la lluvia posterior a la muerte de Jesús, durante la cual la madre y la hermana de Judah, enfermas de lepra, se curan y vuelven a su estado original de pureza.

Por oposición a la presentación deshumanizante de la condición de los esclavos bajo comando romano, los esclavos judíos de la familia de Judah gozan de beneficios y de una confianza muy íntima. Este es el caso de Simónides, mayordomo comercial de la familia Hur, y de su hija Esther. La esclavitud en el interior del judaísmo es presentada de una manera muy humana, muy doméstica y prácticamente en términos de amistad.<sup>36</sup> Esther va a casarse con un judío, también mercader, por lo cual Judah decide liberarla. Este aspecto no es menor en la película, ya que los lazos afectivos rompen la relación

---

<sup>35</sup> Cfr. Perkins, 1995: 41-76.

<sup>36</sup> Esta imagen idílica que ofrece la película no se condice mucho con la realidad histórica. La esclavitud al interior del Judaísmo del segundo Templo suponía limitaciones y un estatus marginal a nivel religioso, social y doméstico para los esclavos israelitas: tienen una participación limitada en la sinagoga (*Tratado Yebamoth* 48b; *Tratado Gittin* 38b.4-12), están exentos de recitar la *Shemá* y no están obligados a portar filacterias ni a peregrinar a Jerusalén en época de fiesta (*Tratado Berakhot* 3.3; 4.1; *Tratado Hagiga* 1.1). Los esclavos paganos bajo el poder de un amo israelita estaban obligados a circuncidarse (*Libro de los Jubileos* 15.12-13; *Tratado Yebamoth* 48).

amo-esclavo.<sup>37</sup> Esto ocurre cuando Quinto Arrio decide adoptar a Judah como su hijo; de la misma manera Judah manumite a Esther, por un lazo de amor. La fidelidad de Esther a la casa de Hur, aún después de la caída en desgracia de su amo y su familia, exalta el vínculo afectivo manifestado por los esclavos israelitas hacia sus dueños. Aquí no hay cuestionamiento de la relación de dependencia, sino de un tipo de esclavitud brutal y forzada, violenta y alienante. A diferencia de *El Manto Sagrado*, en *Ben-Hur* el binomio esclavitud-amistad no está conformado por términos excluyentes. La subordinación no es cuestionada, pues Simónides y Esther al inicio del filme son esclavos de Judah y su familia, pero lo que importa es el trato puertas adentro, donde se manifiesta la igualdad. Con esto volvemos a un planteo de recato social, de disimulación: el judaísmo y el cristianismo siempre habrían sabido que la esclavitud era mala, pero no se opusieron a ella para evitar conflictos sociales; sin embargo en el interior de sus asambleas, reuniones y espacios domésticos, reinaba la igualdad. Esta imagen idílica escondía una sociedad con fuertes desigualdades sociales y con un conflicto de segregación racial irresuelto. La igualdad de la épica cristiano-romana era una buena pantalla publicitaria de los valores del mundo occidental.

### **Espartaco: rebelión y esclavitud.**

Las producciones que analizamos hablan de un mundo contemporáneo convulsionado, interesado en regresar a la épica con nuevos intereses para encontrar allí la magnificencia y el triunfo, pero también para reflejar la opresión y la persecución. La industria cinematográfica hollywoodense sufrió durante la década de 1950 la presión del maccarthysmo, obsesionado en perseguir el comunismo en los medios de comunicación a través de la HUAC (House of Un-american Activities Committee) que intervenía las productoras e interrogaba a guionistas, actores y productores.<sup>38</sup> El tratamiento de ciertas temáticas aparentemente inocentes en la gran pantalla podía generar problemas, y la épica cristiano-romana era un género que tenía como eje el conflicto de ideologías. Precisamente por esto el tema de la esclavitud en la pantalla grande no podía pasar inadvertido, y el conflicto llegó cuando a fines de la década de

---

<sup>37</sup> Relacionado a esto puede analizarse el tema de la paternidad en el filme. Cfr. Joshel- Malamud-Maguire, 2001: 44-45.

<sup>38</sup> Cfr. Whitfield, 1996: 1-76; Doherty, 2003: 19-36; Babington- Evans, 2009: 210-213.

1950 se comenzó a producir una película sobre Espartaco, el esclavo gladiador rebelde que puso en jaque a las fuerzas imperiales entre el 73 y el 71 a.C. Si bien Espartaco ya era un símbolo consagrado de libertad y rebelión, presentar su historia en medio del conflicto ideológico con los comunistas no generaba mucha simpatía, mucho menos cuando la novela de base para el guión fue *Espartaco* (1951) de Howard Fast, escritor comunista también investigado por la HUAC.<sup>39</sup> Para peor, el guionista del filme producido por Kirk Douglas era Dalton Trumbo, comunista reconocido e integrante de la "lista negra".<sup>40</sup> Trumbo quiso mostrar en su guión que la rebelión de Espartaco fracasó no porque las masas esclavas eran incapaces de organización y de integración, sino porque las fuerzas armadas romanas eran superiores.<sup>41</sup> El mundo esclavo es retratado como ejemplar, consciente del valor humano (como en las producciones antes analizadas) y hasta con intereses artísticos (Paul, 2013: 175-212), un mundo opuesto al romano y muy similar a la aldea de Caná en *El Manto Sagrado*. La libertad es la motivación en Espartaco, como lo es en la mayoría de las películas del género. Sin embargo la película de Kubrick- Douglas traiciona el ideal de Trumbo al presentar a Espartaco (Kirk Douglas) como un cristiano *avant la lettre*: "*Spartacus: I imagine a god for slaves and I pray. Varinia: ¿Why do you pray for? Spartaus: I pray for a son who'll be born free. Varinia: I pray for the same thing*". A la fuerza emancipatoria de los esclavos le faltaba el elemento espiritual que era necesario para sostener al "mundo duradero", o al menos para dar sentido trascendente al sacrificio. Pese a esto, con *Espartaco* la épica en general entró en una nueva era, concretamente en una era de declive y de secularización que ya el filme de Kubrick-Douglas presagiaba. El

---

<sup>39</sup> Cfr. Zemon Davies, 2000: 17-21; Silveira Cyrino, 2005: 100-103; Cooper, 2007: 14-55.

<sup>40</sup> Dalton Trumbo es considerado uno de los "Diez de Hollywood", es decir aquellas personalidades de la industria del cine que el maccarthysmo proscribió. Trumbo debió exiliarse y trabajar bajo varios seudónimos, como ocurrió durante su participación como guionista de *Espartaco*. Sobre la ideología de Trumbo y los roces entre la política estadounidense y el guion de *Espartaco* son muy reveladores los trabajos de Smith (2000: 206-237) y Hanson (2001: 135-148).

<sup>41</sup> Las disputas de Trumbo con Kubrick y Douglas en cuanto a la representación del colectivo esclavo en el guión llegaron a extremos de fuerte tensión. Al asumir la dirección del film, Kubrick rechazó las escenas en las que se insinuaba la potencialidad esclava para el liderazgo (particularmente aquella en la que Espartaco manifestaba a Varinia su intención de aprender a leer). Las sugerencias y reescrituras del guión propuestas por Howard Fast, también comunista pero opuesto a Trumbo, Peter Ustinov y Laurence Olivier llevaron a que Trumbo se alejara del proyecto por considerar que su perspectiva había sido deformada. Toda esta disputa, con sus intereses ideológicos subyacente, puede contemplarse en Dick (1989: 208-210); Parenti (2007: 144-153); Baxter (2009: 27-28) y Cooper (2009: 91-101). Sobre el tema es muy interesante la película Trumbo (2015), dirigida por Jay Roach.

cristianismo como componente civilizatorio comenzó a ser relativizado y el enfoque volvió a centrarse en los valores cívicos universales.<sup>42</sup>

## Conclusión

Un mundo occidental en desarrollo necesitaba ver reflejada su prosperidad y sus miserias en la pantalla grande. Todo lujo y comodidad son permitidos en el auge del consumismo, menos la posesión de seres humanos. El cine épico de los años '50 hizo historia contemporánea con tramas inspiradas en el pasado. La esclavitud era un asunto acuciante en un mundo que afrontaba la descolonización y que promocionaba la Declaración de los Derechos Humanos. El esclavo aparecía como el cuerpo maleable, deshonrado, desnudo, pero íntegro moralmente, un proto-mártir de los ideales republicanos occidentales. El cristianismo era visto como una fuerza ética superior que igualaba a los individuos, promoviendo la concordia social y la defensa de la propiedad privada. Considerando esto, es impactante la reversión de conceptos que propone un film contemporáneo como *Ágora* de Amenabar (clasificable como épica cristiano-romana), en donde hay una presentación mas cruda de las relaciones de poder y un crudo revisionismo del cristianismo en tanto ética igualadora y tendiente a la armonía social.

La historia antigua siempre ha sido materia para la industria del entretenimiento y de la propaganda, particularmente en periodos de crisis y de desarrollo eufórico. Sin embargo la historia que se presenta en el celuloide, por más correcta que sea, siempre está respondiendo a una necesidad actual concreta. El público consume estos relatos como fidedignos, integrándolos a la memoria y operando con ellos. Nadie dudaría en la década de 1950 que el cristianismo antiguo era opositor a la institución de la esclavitud, (aunque bien sabemos que la realidad histórica fue muy diferente). Sin embargo esa idea, exaltada en los filmes mencionados, se popularizó, proyectando el conflicto abolicionista al pasado. Según estas películas la conciencia de libertad individual es algo inherente a la raza humana desde tiempos remotos y ha logrado su plenitud, luego de

---

<sup>42</sup> Cfr. Babington- Evans (2009: 7-8).

muchas luchas, en el mundo de los espectadores, la sociedad del estado de bienestar estadounidense de la Edad de Oro.

### **Referencias bibliográficas**

ALLARD, Paul. Los cristianos en la esclavitud del Imperio romano. Buenos Aires: Ed. Difusión, 1946.

BABINGTON, Bruce Francis; EVANS, Peter William. Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema. 2.ed. Eugene- Oregon: Wipf and Stock, 2009.

BAXTER, John. "Kubrick encadenado". En Matellano, Víctor (ed.). Espartaco. Edición especial 50<sup>th</sup>. Madrid: T&B Editores, 2009, 17-36.

BLEY, Derek. The Epic Film. Myth and History. 2. ed. London-New York: Routledge, 2014.

BRADLEY, Keith. Slaves and Masters in the Roman Empire. A Study in Social Control. Oxford: Oxford University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. Esclavitud y sociedad en Roma. Trad. Fina Marfá. Barcelona: Ediciones Península, 1998.

BURGOYNE, Robert. The Hollywood Historical Film. Carlton-Victoria: Blackwell Publishing, 2008.

COOPER, Duncan L. "Who Killed the Legend of Spartacus? Production, Censorship, and Reconstruction of Stanley Kubrick's Epic Film" en Winkler, Martin M. (ed.). Spartacus. Film and History. Carlton: Blackwell Publishing Ltd., 2007, 14-55.

\_\_\_\_\_. "Trumbo contra Kubrick" en Matellano, Víctor (ed.). Espartaco. Edición especial 50<sup>th</sup>. Madrid: T&B Editores, 2009, 89-102.

DEISSMANN, Gustav Adolf. Paul: A Study in Social and Religious History. 1. ed. 1911. New York: Harper & Row, 1957.

DICK, Bernard. Radical Innocence. A Critical Study of the Hollywood Ten, Lexington-Kentucky: The University Press of Kentucky, 1989.

DOHERTY, Thomas. Cold war, Cool Medium: Televisión, McCarthyism, and American Culture. New York Chichester: Columbia University Press, 2003.

ELLEY, Derek. The Epic Film: Myth and History, London- New York: Routledge, 1984.

ENGELS, Friedrich. "On the History of Early Christianity" en Marx, Karl and Engels, Friedrich (eds.). On Religion. 1. Ed. 1894. Atlanta: American Academy of Religion Book, 1964, 316-347.

- FINLEY, Moses. Esclavitud Antigua e ideología moderna. Trad. Antonio Prometeo Moya. 2. Ed. Barcelona: Crítica, 1982.
- GARLAN, Yvon. Slavery in Ancient Greece. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- GLANCY, Jennifer. The Mistress of the Gaze: Masculinity, Slavery and Representation. *Semeia*, Society of Biblical Literature, v. 74, 1996, 127-145.
- GRANT, Robert. Early Christianity and Society: Seven Studies, New York: Harper & Row, 1977.
- GREGORATTI, Leonardo. "City of God: Ancient Jerusalem and the Holy Land in Cinema" en García Morcillo, Marta, Hanesworth, Pauline, and Lapeña Marchena, Oscar (eds.). *Imagining Ancient Cities. From Babylon to Cinecittá*. London-New York: Routledge, 2015, 35-47.
- HANSON, Peter. Dalton Trumbo, Hollywood Rebel. A Critical Survey and Filmography, North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers, 2001.
- HARRILL, J. Albert. Slaves in the New Testament. Literary, Social and Moral Dimensions. Minneapolis: Fortress Press, 2006.
- HERBERG, Will. Protestant, Catholic, Jew. An Essay in American Religious Sociology. 1. ed. 1955. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- HOBSBAWM, Eric. Historia del siglo XX. Trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carmen Castells. 2. ed. Buenos Aires: Crítica, 2006.
- JOSHEL, Sandra. MALAMUD, Margaret. MAGUIRE, Donald. Imperial Projections. Ancient Rome in Popular Culture. Baltimore- Maryland The Johns Hopkins University Press, 2001.
- LIPPY, Charles H. Being Religious, American Style: A History of Popular Religiosity in the United States. Westport: Greenwood Press, 1994.
- LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, Pedro. Historia de la manumisión en Roma. De los orígenes a los Severos. Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- MALHERBE, Abraham J. Social Aspects of Early Christianity. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press. 1977.
- MATY BÂ, Saër. "Diegetic Masculinities: Redding the Black Body in Epic Cinema", en Burgoyne Robert (ed.). *The Epic Film in World Culture*. New York-London: Routledge, 2011, 346-374.
- MEEKS, Wayne A. *The First Urban Christians. The Social World of the Apostle Paul*. 2. ed. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- NIEBUHR, Richard. The Kingdom of God in America. 2. ed. Middletown-Connecticut: Wesleyan University Press, 1988.

PARENTI, Michael. "Roman Slavery and the Class Divide. Why Spartacus Lost", en Winkler, Martin M. (ed.). *Spartacus. Film and History* (pp. 144-153), Carlton: Blackwell Publishing Ltd., 2007.

PAUL, Joanna. *Film and the Classical Epic Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

PERKINS, Judith. *The Suffering Self. Pain and Narrative Representation in the Early Christian Era*. London- New York: Routledge, 1995.

REINHARTZ, Adele. *Bible and Cinema. An Introduction*. New York: Routledge, 2013.

SCODEL, Ruth. BETTENWORTH, Anja. *Whither Quo Vadis? Sienkiewicz´s Novel in Film and Television*. Chichester: Blackwell Publishing, 2009.

SILVEIRA CYRINO, Monica. *Big Screen Rome*. Carlton-Victoria: Blackwell Publishing, 2005.

SMITH, Jeff. "A Good Business Proposition": Dalton Trumbo, Spartacus, and the End of the Blacklist, en Bernstein, Matthew (ed.), *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. London: The Athlone Press, 2000, 206-237.

SOLOMON, Jon. *The Ancient World in the Cinema. Revised and Expanded Edition*. Chelsea-Michigan: Yale University Press, 2001.

VEYNE, Paul. *Vie de Trimalcion*. *Annales, sociétés, civilisations*, EHESS, vol. 2, 1961, 213-247.

WALLON, Henri. *Histoire de l´esclavage dans l´antiquité*. Paris: Hachette et Cie, 1879.

WHITFIELD, Stephen J. *The Culture of the Cold War*. Baltimore-Maryland: Johns Hopkins University Press, 1996.

WINCHELL, Mark Royden. *God, Man and Hollywood. Politically Incorrect Cinema from The Birth of a Nation to The Passion of the Christ*. Wilmington: ISI Books, 2008.

WOOD, Michael. *America in the Movies or "Santa Maria, it had Slipped my Mind"*. New York- London: Columbia University Press, 1975.

WYKE, Maria. *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*. New York: Routledge, 1997.

ZEMON DAVIES, Natalie. *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

## FILMOGRAFÍA

- *Quo Vadis*, Mervyn LeRoy, 1952, Estados Unidos.
- *The Robe (El Manto Sagrado)*, Henry Koster, 1953, Estados Unidos.
- *Demetrius and the Gladiators (Demetrio y los Gladiadores)*, Delmer Daves 1954, Estados Unidos.

- *Ben Hur*, William Wyler, 1959, Estados Unidos.
- *Spartacus (Espartaco)*, Stanley Kubrick, 1961, Estados Unidos.
- *Gladiator (Gladiador)*, Ridley Scott, 2000, Estados Unidos- Reino Unido.
- *Ágora*, Alejandro Amenabar, 2008, España.
- *Trumbo*, Jay Roach, 2015, Estados Unidos.