

QUO VADIS? UNA PIEZA MÁS EN EL PUZZLE DE LA GUERRA FRÍA*

Eugenio Gómez Segura

RESUMEN

Quo Vadis? se ha convertido en una de las películas religiosas más frecuentes jamás rodadas. Sin embargo, puesto que una película también contiene en sí misma imágenes activas, *Quo Vadis?* ofrece una buena ocasión para examinar de nuevo sus textos e imágenes desde otro punto de vista, en este caso ni histórico ni religioso o estético, sino político. Y, de esta manera, el emperador 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.

PALABRAS CLAVE: *Quo Vadis?*, peplum, cine religioso, guerra fría.

ABSTRACT

Quo Vadis? has become one of the most usual religious films ever filmed. However, in as much as films also content in themselves images in action, *Quo Vadis?* offers a good chance to revisit their texts and images from another point of view, nor historical, neither religious or aesthetic, but political. And so, Nero the Emperor must be seen as a predecessor of Stalin and some peculiarities of the struggle between Rome and Chistianity, as a symbol of the Cold War.

KEY WORDS: *Quo Vadis?*, Peplum, Cold War, Religious Films.

La película *Quo Vadis?* es uno de esos ejemplos de obra intensamente virtuosa que esconde, tras los ropajes de la más ortodoxa catequesis cristiana, una moraleja mucho más sutil que el simple «amaos unos a otros». En efecto, rodada en pleno auge de la llamada Guerra Fría, que enfrentó a Estados Unidos y la Unión Soviética en una partida de ajedrez cuyo tablero abarcaba todo el planeta, este film muestra una imagen tan manipulada de algunos detalles de la historia de Roma que sonroja haber caído en sus trampas con tanta facilidad desde su estreno.

La película está basada en la obra homónima del polaco Henryk Sienkiewicz (1846-1916), que recoge libremente la anécdota contada por Tácito y Suetonio a propósito del gran incendio que destruyó buena parte de la ciudad de Roma en el año 64 d.C., durante el imperio de Nerón. Ya en época clásica las versiones al respecto eran contradictorias, pues mientras Suetonio afirma en su *Vida de los doce Césares*¹ que el emperador provocó el incendio, Tácito², por su parte, escribe que a

los pocos días de producirse, la catástrofe era atribuida a Nerón. Así, estas ambigüedades, junto a datos más estimulantes para la virtuosa mente de Sienkiewicz, han producido una imagen de Nerón que se corresponde más con la de un anticristo que con la de un emperador enloquecido. En efecto, sin duda prestando más atención a la descripción que hace Suetonio del emperador que a otras fuentes, la novela traza una imagen completamente desequilibrada de nuestro supuesto incendiario. Y, ahondando en el despropósito, una película que, en general, no es recordada por sus cualidades artísticas, nos ofrece la excepcional interpretación que Peter Ustinov llevó a cabo, un retrato de Nerón completamente sometido a la guerra política de los años 50.

Pero, precisamente, la figura del emperador trazada por los cristianos y nuestro novelista nos proporciona la ocasión de entender un poco mejor el entramado ideológico y propagandístico del film, como veremos más adelante.

Hubo una primera versión de *Quo Vadis?* de 1912, producida cuando Italia vivía una explosión de nacionalismo que aspiraba a reencontrar en la antigua Roma el modelo que inspirara a la nación. Pero el Nerón que aparecía en ella, presentado también entonces como anticristo, no tenía ninguna posibilidad de éxito en la experiencia salvadora de la nueva Italia³, a la busca de sus mejores momentos históricos. En cambio, la versión de 1951, la que vamos a estudiar, sí encontró todos los elementos apropiados para triunfar tanto artística como ideológicamente. De hecho, la confrontación entre cristianismo y anticristo ofrecía un tema perfecto para una sociedad que incorporaba como primer elemento de su «americanidad» creer en Dios. Y así, desde el principio de la película, como ya han señalado otros autores⁴, nos embarcamos en una sutil línea de propaganda anti-soviética que nos transmitirá mensajes tanto en el texto como en las imágenes.

Comencemos, pues, por el arranque de la película, en el que encontramos, sobre un montaje de imágenes que abarca desde la marcha en formación de unos legionarios hasta escenas de la más cruda esclavitud y fragmentos de la pasión de Jesús de Nazaret, el siguiente texto en off:

La vía Appia. El más famoso de los caminos que conducen a Roma, puesto que todos los caminos conducen a ella. Por él marchan sus legiones triunfadoras. La Roma imperial es el centro del imperio y la dueña indiscutible del mundo.

* Este artículo es fruto del estudio realizado para una conferencia pronunciada el 19 de julio de 2004 en el curso «Lo que la verdad esconde». Certezas y falsedades en la imagen fílmica de la sociedad contemporánea, celebrado en la Universidad de Verano de Adeje, Tenerife. Agradezco a su director, Domingo Sola Antequera, la oportunidad de participar en dicho curso y, especialmente, la de invitarme a escribir este artículo.

¹ Vida de Nerón, 38.

² Anales, 15, 38.

³ M. WYKE, «Make like Nero!», p. 16, en *Reflexions of Nero. Culture, history and representation*, dirigido por Jas Elsner y Jamie Masters, Londres 1994.

⁴ *Vid.* nota anterior, pp. 22 y 23, especialmente su nota núm. 84.

Pero este poderío lleva inevitablemente consigo la corrupción: nadie tiene segura la vida, el individuo se halla a merced del estado, el crimen reemplaza la justicia. Los soberanos de las naciones conquistadas tienen que entregar a sus desamparados súbditos al cautiverio. Grandes y plebeyos se convierten en esclavos de Roma, en rehenes de Roma. Nadie escapa al azote del látigo o al filo de la espada. Se reputaría inconcebible que ninguna fuerza terrena pudiera conmovier los cimientos de esta pirámide de poder y de corruptela, de miseria humana y de esclavitud. Pero treinta años antes de este día, había acaecido un milagro: en una cruz romana, allá en Judea, un hombre había muerto para libertar a los hombres y para que difundieran el evangelio del amor y la redención. Esta humilde cruz está destinada a reemplazar en fecha no lejana a las orgullosas águilas que coronan los victoriosos estandartes romanos. Esta es la historia de aquel inmortal conflicto.

Nos hallamos en los comienzos del verano del año 64 de nuestra era, en el reinado de aquel anticristo conocido en la historia como el emperador Nerón. La victoriosa decimocuarta legión regresa a Roma al mando de su legado, Marco Vinicio.

Este texto, como apuntábamos más arriba, presenta las líneas básicas de la interpretación que debemos hacer de la película. Tras caracterizar casi mecánicamente el imperio romano y Roma en sí misma como el centro del mundo y poder total, la voz en off prosigue con una frase en la que aparece muy claramente la carga ideológica anticomunista: «Pero este poderío lleva inevitablemente consigo la corrupción: nadie tiene segura la vida, el individuo se halla a merced del estado, el crimen reemplaza la justicia». Como es bien sabido, precisamente uno de los logros más importantes del mundo romano, pese a que no faltaron épocas en que la locura o el capricho de algún emperador desbordaran el funcionamiento normal del imperio, fue concretamente la extensión de un sistema judicial basado en un estricto código legislativo y penal que era válido para todo ciudadano de pleno derecho. De modo que esos «nadie tiene segura la vida» y «el crimen reemplaza la justicia» sueñan a despropósito histórico que encaja perfectamente con las tesis defendidas por los sucesivos gobiernos norteamericanos respecto a la Guerra Fría⁵, según los cuales Occidente, abanderado por Estados Unidos, luchaba por la libertad en todo el mundo, de acuerdo con la idea de «gran área» que se manejaba entonces. Había, por tanto, que ilustrar pedagógicamente a la población para que comprendiera la trascendencia de la nueva lucha.

Según estos principios, nada más natural que incluir a renglón seguido en el texto en off una frase absolutamente imposible para el imperio romano: «el individuo se halla a merced del estado». No hay frase más oportuna para el sistema ideológico capitalista de la Guerra Fría y, al mismo tiempo, pocas consideraciones históricas son necesarias si atendemos a las fuentes literarias que conservamos de la

⁵ Un lúcido análisis de este tema y de los acontecimientos históricos contemporáneos, conocidos en la actualidad gracias a la desclasificación de documentos secretos estadounidenses, se puede encontrar en N. CHOMSKY, *El miedo a la democracia*, Barcelona 1997, especialmente el capítulo 1.

época romana⁶. De hecho, esta simple frase unida a algunas consideraciones más respecto al individuo y el pueblo van a permitirnos entender a la perfección el conjunto. Pero prosigamos.

Tras estas antológicas frases, que en realidad pueden considerarse acertadas si se refieren a los grandes capitalistas del mundo romano, los patricios y senadores a quienes Nerón perseguía para adueñarse de sus fortunas, leemos otra andanada de metralla contra el sistema opresor comunista, que sojuzga y domina pueblos enteros mediante su refinada policía política, el terrorífico KGB: «Los soberanos de las naciones conquistadas tienen que entregar a sus desamparados súbditos al cautiverio. Grandes y plebeyos se convierten en esclavos de Roma, en rehenes de Roma. Nadie escapa al azote del látigo o al filo de la espada». Por supuesto, el imperio romano no dudó en sofocar cualquier intento de sedición política, tal como ocurrió con la protagonizada por Jesús de Nazaret durante los años del imperio de Tiberio, pero en absoluto existían entonces fuerzas suficientes como para llevar a cabo una represión como las que hemos conocido en el siglo xx.

Frente al sistema autoritario y estatalista, negador del individuo, que hemos visto en Roma, la voz en off nos indica que el cristianismo surgirá como fuerza destinada a superar tal estado de cosas y a restituir un orden más natural y humanista. Es, por supuesto, la ideología que hará el papel del capitalismo liberador y democrático occidental en la película. Analicemos, pues, la secuencia en que el cristianismo queda como única fuerza capaz de subvertir el omnímodo poder del anticristo. Se trata del momento en que Marco Vinicio, Robert Taylor, regresa de pasar revista nocturna al campamento legionario y se encuentra con Ligia, Deborah Kerr, sentada en el jardín de su casa dibujando en la tierra un pez, símbolo de los cristianos. Marco Vinicio ya le ha dado claras muestras de sus intenciones y ella, con cierta ambigüedad, no ha acabado de negarse a los requerimientos del legado. La conversación entre ambos deja de ser la típica conquista amorosa para versar sobre aspectos más pragmáticos de la vida:

MARCO: Mañana irás a presenciar mi entrada triunfal y por la noche habrá una fiesta en palacio que tentaría a todos los dioses.

LIGIA: No. No deseo presenciar tu entrada triunfal. Debo retirarme. Que descanses, legado.

MARCO: ¿A qué viene eso? Dime.

LIGIA: ¿Qué?

MARCO: ¿Qué ves en mí que te desagrada?

⁶ Basta simplemente leer con un poco de atención la primera parte del texto que conservamos de la novela *El satiricón*, de Petronio, autor que mayoritariamente es considerado el Petronio descrito por Tácito como insustituible en la vida social romana de época de Nerón. Sus páginas iniciales revelan un mundo incomparablemente más divertido y natural, más libre, que lo que pueda pensarse sobre la vida del primer siglo de nuestra era. Tampoco está de más repasar los epigramas de Marcial o Juvenal para hacerse buena idea de cómo discurrían las cosas en aquellos mismos años.

LIGIA: Te mentiría si te dijese que no me siento atraída por lo que veo, Marco Vinicio.

MARCO: Entonces...

LIGIA: Es... lo que oigo lo que me desagrada.

MARCO: A un hombre siempre le acarrea la fama nuevos enemigos. ¿Quién te ha contado habladurías de mí?

LIGIA: Tú mismo, con tus propios labios: desagradables historias de conquista y de matanzas.

MARCO: ¿Conquista? ¿Y qué es la conquista? El único medio de unir y civilizar al mundo bajo un solo poder. Y, para ello, hay que derramar alguna sangre.

LIGIA: No. Hay un medio más delicado y eficaz de conseguir eso, sin derramar sangre y sin guerras, sin esclavos ni cautivos unidos con cadenas a vuestros carros triunfales, legado.

MARCO: Siempre tendrá que haber esclavos. ¿Quién trabajaría?

LIGIA: Pablo habla de un mundo donde no habrá esclavos.

MARCO: Ese filósofo con cara de mendigo no debiera infiltrar en tu cabecita semejantes tonterías.

LIGIA: ¿Cómo pude confiar en que me entendieras?

MARCO: ¡Quisiera que fueras esclava como creí al verte! Te rescataría a precio de oro como merece la hija de un rey.

Indudablemente, el diálogo de esta secuencia muestra mucho mejor sus virtudes ideológicas si tenemos en mente la introducción de la película, como vamos a ver. En primer lugar, reparemos en que el reproche que Ligia dirige a Marco a propósito de sus relatos de hazañas militares esconde un pacifismo teórico que respaldaba en la práctica cualquier guerra iniciada por Estados Unidos para combatir la opresión comunista, como se pudo comprobar a lo largo de toda la Guerra Fría. Efectivamente, que la conversación se centre en el hecho de conquistar y matar y no en otras posibilidades como pacificar una frontera, aunque eso exija anexión, intervenir a favor de un territorio aliado, aunque sea excusa falsa casi siempre, etc., ya nos hace encadenar el arranque estatista de la película, polo negativo, con la exposición de las virtudes del cristianismo como liberación, polo positivo. Y así, tales reproches cristianos son respondidos por un Marco Vinicio que parece tontamente llevado por una cantinela aprendida y sin sentido alguno: «la conquista simplemente es el medio de unir y civilizar al mundo bajo un solo poder». La expresión es rotunda pues la conquista parece haberse convertido en una obligación moral, la de civilizar. Pero mucho más importante es la aparición de la expresión «bajo un solo poder», por supuesto unida al arranque, «el individuo se halla a merced del estado».

Sin embargo, este único poder que debe regir el mundo no es contestado por Ligia, que, obviamente, ha de centrarse en hablarnos de esa alternativa liberadora, caracterizada como «un medio más delicado y eficaz de conseguir eso (la conquista bajo un solo mando)». Y fijémonos en que, contra todo pronóstico, ella no pone en duda que deba haber un solo poder, simplemente rechaza que sean los métodos del romano los apropiados. Lo cual es de una sutilidad ideológica primorosa: el espec-



tador asumirá la necesidad de un poder y reconocerá con toda conciencia que ha de ser el de la civilización cristiana capitalista de los Estados Unidos. Eso sí, sin guerras ni sangre ni esclavos. Y para confirmar el carácter liberador y civilizador de la nueva propuesta, positivo, el romano cae en su arbitrario poder estatal, negativo, y se despide de la esclava recordándole su antiguo estatus de rehén de Roma.

Llegados a este punto, vamos a dar un giro importante al análisis de la película, ya que, inmediatamente después, no vamos a encontrarnos con escenas o secuencias que nos planteen teóricamente la radical distinción entre los dos mundos, como hasta ahora, sino que tendremos la posibilidad de comprender mejor estas agudezas ideológicas por vía de ejemplo. Y, por supuesto, si Pedro y Pablo, Ligia y los cristianos en general son el mundo civilizado que habrá de triunfar, el poder de la injusticia descansa sobre los hombros de un solo hombre, Nerón.

La creación de Peter Ustinov ha sido reconocida desde el estreno de la película como sublime, ya nos hemos referido a esto. Pero hemos de buscar más allá del simple registro artístico para enfrentarnos a un anticristo, como denominaban ya los Padres de la Iglesia en el siglo II a Nerón. Y el caso es que ese anticristo no es otra cosa que un trasunto del gran enemigo de la Guerra Fría, Josif Vissarionovich Yugachvili, el terrorífico Stalin, que desde la lejana Moscú no cejaba en su intento de aplastar con sus botas las democracias judeo-cristianas de Occidente. En efecto, Stalin era el nuevo anticristo del siglo XX tal como se decía en esa España nacionalcatólica que acabó por rendirse a la Guerra Fría entrando en el tablero del mundo bajo ficha capitalista⁷.

La primera ocasión en que el emperador aparece en escena ya muestra su carácter caprichoso y dictatorial, tal como se supo en su momento que había ocurrido en la Unión Soviética. Porque cuando Marco Vinicio se dirige al palacio imperial a preguntar por qué se le hace esperar a las puertas de Roma, no escucha la razón verdadera, que Nerón siente una cruel envidia de quienes pueden robarle fama o poder, sino que debe esperar a que otras legiones igualmente triunfantes lleguen a la capital. Y, sin embargo, esa excusa acabará por no tener ninguna relevancia en la película, será olvidada por completo, habiéndonos dejado, eso sí, la idea de que el Stalin romano también era capaz de llevar a cabo las más feroces purgas si hacía falta.

Pero centrémonos con más detalle en una escena de la mayor importancia ideológica. Nos referimos al momento en que el pueblo romano está esperando que el emperador aparezca en el balcón del palacio imperial para iniciar el triunfo de Marco, exclusivamente de Marco, no de esas otras legiones anunciadas anteriormente. El diálogo es el siguiente:

⁷ Un personaje crucial en la época de la Guerra Fría en estados Unidos, el senador Joseph McCarthy, lo dejó bien claro en un discurso pronunciado el 9 de febrero de 1950 en el transcurso de un homenaje al presidente Lincoln: «En la actualidad estamos inmersos, probablemente, en la fase final de esa guerra sin cuartel entre el comunismo ateo y el cristianismo». Cito por F. ALONSO BARAHONA, *McCarthy o la historia ignorada del cine*, Madrid, 2001, p. 48.

PETRONIO: Están impacientes, divinidad; ansían verte.

NERÓN: ¿Están impacientes? ¿Y quién tiene en cuenta mi paciencia? Un desfile triunfal para divertirles. ¿Y quién me divierte a mí? ¡Soy un esclavo! ¡Estoy sacrificado por ellos! ¡No tengo vida privada!

PETRONIO: Eres el sol de su cielo. Y, ¿tiene el sol vida privada?

NERÓN: El sol tiene la noche. Y ellos quieren que luzca todo el día, a todas horas. ¿Y para quién? ¡Para la plebe! ¡Para esa maldita canalla que apesta! ¡Qué calor hace hoy! El calor de Roma me oprime, me sofoca. ¡Piden demasiado! ¡Te digo que ese populacho no hace más que torturarme! ¡Después de Roma es lo que más odio! El inmundito aliento de la plebe flota en mi casa, en mis jardines. Quisiera... quisiera...

TIJELINO: ¿Cuál es tu deseo, César? Dímelo para que pueda ejecutarlo.

NERÓN: Quisiera que tuviera una sola garganta ese populacho para poder degollarlo.

TIJELINO: Eso podría hacerse si tu deseo fuera una orden.

PETRONIO: Una solución típica de carnicero. Tijelino te privaría de lo más esencial que todo artista debe tener: su público.

NERÓN: ¡Pero es que me irrita la plebe! ¡Me irrita! ¿He de vivir yo para ella o ella para mí?

Pongámonos ahora en el caso de un espectador norteamericano de los años cincuenta que ya ha escuchado a lo largo de la película que el individuo está a merced del estado, que hay una conquista necesaria para un mundo civilizado bajo un solo poder, pero que, al mismo tiempo, si ha de haber un único poder éste ha de ser liberador, sin esclavitud, con justicia... Lógicamente, su adoctrinamiento ideológico⁸ ha de llevarle a buscar la libertad del individuo en el pueblo, es decir, la democracia, que tiene como máximo valor el respeto de la mayoría, de esa plebe que se ve insultada y ridiculizada hasta la locura por el Stalin romano. Y tengamos en cuenta que las imágenes correspondientes a las palabras de Nerón lo muestran levantándose del trono y dirigiéndose a una sala circular en la que se queda completamente solo hasta que su fiel Tijelino, su carnicero, se reúne con él para poner manos a la obra en todo cuanto el emperador ordene.

El desprecio a la democracia, el desprecio a la justicia, al individuo, el pragmatismo que implica la necesidad de esclavos, pues alguien debe trabajar, eso decía Marco Vinicio al hablar con Ligia en el jardín, son un mensaje suficientemente claro para una persona, como decíamos antes, convenientemente ideologizada. Pero eso no es todo. Las imágenes en este caso han de servirnos para comprender

⁸ Respecto al adoctrinamiento anticomunista basado en los tópicos más rancios del capitalismo democrático, la 20th Century Fox ofreció durante los inicios de los años cincuenta cortos que insertaba en los noticiarios que precedían la proyección de la película, denominados Movietone News. Como ejemplo, *Could it happen? «Comunist coup» in Wisconsin*, rodado por Emile Monteturro y comentado por Job King.

mejor la amplitud de la gran comparación anticomunista. Pues a renglón seguido, tras abominar nuevamente de la plebe, Petronio convence por fin a Nerón para que se asome al balcón y dé comienzo el desfile militar. Y la siguiente secuencia, Nerón apareciendo en el palco para dar inicio al desfile triunfal, es sospechosamente similar a la salida al podio del mausoleo de Lenin en la Plaza Roja el día de la conmemoración de la revolución soviética de octubre de 1917. Ese pueblo engañado y despreciado hasta el asco, adora sin embargo a su divino Nerón como el pueblo soviético acabó por adorar a su «padrecito» Stalin⁹.

Sin embargo, la trama de la película no puede dejar con vida al tirano opresor y crea una revuelta popular en defensa de unos míseros cristianos, eso es lo que parece, aunque el montaje realmente no lo deja tan claro. Porque lo que finalmente moverá a la plebe a levantarse contra Nerón será que éste contraría su deseo de que el coloso Ursus, que ha librado a Marco Vinicio y Ligia de morir en la arena del circo destrozados por un toro, vea su vida respetada como la de los buenos gladiadores. Entonces, aprovechando el descontento por un vulgar desacuerdo en cuanto a los premios del circo, los soldados fieles a Marco se arrojarán a la arena para librar a su legado de una pequeña guardia de pretorianos leales a Nerón. En aquel momento Marco, que ya participa de una conspiración de las legiones contra el emperador, dirá al pueblo:

Ciudadanos de Roma: soy Marco Vinicio, legado de vuestra XIV legión. Ese hombre (Nerón) es el que prendió fuego a Roma e hizo matar a inocentes para encubrir su crimen. Pero ha terminado el reinado de este loco. Roma es vuestra otra vez. Esta noche el general Galba se pondrá en camino desde el norte. El ejército se ha alzado. Salve Galba; Galba, nuevo emperador de Roma.

Y esta intervención vuelve a mostrarnos todo el engaño de la ideología salvadora capitalista. Porque las atractivas frases «ciudadanos de Roma», «vuestra XIV legión» y «Roma es vuestra otra vez» dan a entender que el pueblo retoma las riendas políticas y restablece la democracia como liberación del individuo, que no sólo recupera el poder sino que recibe nuevamente el estatus de ciudadano frente a aquella ominosa frase del arranque de la película: «nadie tiene segura la vida, el individuo se halla a merced del estado, el crimen reemplaza la justicia».

Aunque, como decimos, todo es muy engañoso, pues inmediatamente, tal como habíamos entrevistado cuando Ligia simplemente cambiaba un poder universal por otro, Marco Vinicio proclama: «Esta noche el general Galba se pondrá en camino desde el norte. El ejército se ha alzado. Salve Galba; Galba, nuevo emperador de Roma». Es decir, el pueblo ha retomado sus libertades para que un nuevo emperador las administre. Bonito final para una revolución democrática.

⁹ Cf. «El mito de Stalin en el cine soviético», de André Bazin, publicado nuevamente en español en la revista *Archivos de la Filmoteca*, núm. 46, febrero de 2004. Son de especial interés para nuestro estudio la p. 21 y ss.

A continuación llega el momento de que el pueblo arrase el poder de Nerón a fin de que Galba no deba molestarse. Y es la ocasión también de rendir un sórdido homenaje a la estrella cinematográfica de la hidra comunista, Serguei Eisenstein. Porque las escenas de la revuelta romana no son otra cosa que calcos de algunas escenas que el director soviético regaló a la revolución bolchevique en su película *Octubre*. Así, cuando Nerón vaga por el palacio imperial buscando a la guardia pretoriana vemos unas cortas imágenes intercaladas del pueblo inundando los pasillos del palacio tal como ofrece Eisenstein cuando ha caído la defensa del patio del palacio de invierno del zar; y hay un plano tomado desde el balcón de la Plaza Roja romana casi idéntico a otro de *Octubre* en que se muestra la muchedumbre de revolucionarios invadiendo el patio tras lograr abrir la puerta de forja de hierro coronada por el águila zarista, imágenes tan similares éstas que incluso la gigantesca columna que aparece en el centro del patio de armas del palacio de invierno se corresponde con un coloso que preside una parte de la toma desde el palacio de Nerón.

Terminado el corrupto homenaje artístico, la película aún ha de recordarnos que la revolución democrática, en caso de producirse, inexcusablemente ha de conducir a una sociedad cristiano-capitalista. Marco Vinicio se pregunta observando a las tropas de Galba: «Babilonia, Egipto, Grecia, Roma... ¿Qué vendrá después?» Su lugarteniente responderá: «Un mundo más estable, supongo, o una fe más duradera». Y el legado, con la sutileza que hemos visto en varias ocasiones, nos adoctrinará convenientemente: «Aquél nunca será posible sin ésta». Bonita lección de sumisión ideológica para una película que parecía simple catequesis cristiana, aunque ya San Pablo tomó las riendas que llevan al poder cuando en la carta a los romanos dijo¹⁰: «Todos han de estar sometidos a las autoridades superiores, pues no hay autoridad sino bajo Dios... Es preciso someterse no sólo por temor, sino por conciencia».

Como hemos podido apreciar, la película *Quo Vadis?* está claramente dirigida al adoctrinamiento ideológico del espectador, que ha de salir de la sala de proyección con la idea, consciente o inconsciente, de que hay que estar en el lado bueno del mundo. Sin embargo, no todo el cine americano fue tan sectario a la hora de reafirmar los supuestos valores americanos¹¹. De hecho, algunas de las grandes películas de los años treinta y cuarenta de Hollywood presentan versiones que podrían haber llegado a ser consideradas prosoviéticas. Veamos algunos ejemplos.

Para empezar, la Gran Depresión cuyo origen estuvo en el crack del año 1929 hizo que el cine y la literatura se centraran en el injusto reparto de riqueza y la falta de igualdad del país en aquella época. Por ejemplo, *Las uvas de la ira*, novela de John Steinbeck de 1939 y la película homónima de 1940, son quizá las obras más

¹⁰ Rom. 13, versículos 1 y 5. Traducción del texto original griego de Nácar Fuster y Colunga Cueto, publicada en la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1978.

¹¹ Cf. V. JUNCO EZQUERRA, «Cine estadounidense-posguerra-Frente Popular», en *Latente*, núm. 2, 2004, pp. 69-83.

conocidas al respecto. Aunque hubo un precedente rodado por King Vidor que se incardina en la corriente de admiración que en Europa despertó la propaganda soviética sobre los éxitos que alcanzaba la modernización de su país. Se trata de *Our Daily Bread*, producida en el año 1934 y protagonizada por Barbara Pepper, Karen Morley y Tom Keene. En ella, una pareja urbana acaba por buscar solución a su penuria haciéndose cargo de una destartalada granja en la que se reunirán otras personas golpeadas por la Gran Depresión. En conjunto, la obra ensalza el trabajo colectivo y el espíritu de unidad en la clase proletaria. De hecho, la película fue finalmente producida por medios independientes y distribuida por la United Artist de Chaplin, siempre situado más a la izquierda que los grandes estudios.

Otro de los ejemplos más conocidos de este cine hijo del New Deal de Roosevelt es, sin duda, *Juan Nadie*, de Frank Capra. Rodada en 1941, la película ofrece una idealizada visión de la fuerza del ciudadano americano de a pie, engañado por los medios de comunicación de masas y los hombres de negocios que han olvidado la esencia de libertad e igualdad de la gran nación.

Pero, a partir de aquí¹², parece que las fuerzas de producción de Hollywood olvidaron toda veleidad no ya izquierdista, siquiera liberal, y se concentraron en el ataque furibundo contra la hidra comunista. Entre las películas más destacadas contra la Unión Soviética cabe mencionar *El manantial*, obra de King Vidor rodada en 1948, basada en la obra homónima de Ayn Rand, una exiliada soviética. En ella Gary Cooper da vida a Howard Roark, un arquitecto que lucha por su obra hasta tropezar con una especie de comisario estético de corte estalinista que está a punto de destrozar la obra más importante del arquitecto. Sin embargo, Roark acaba por dinamitar su obra y enfrentarse a un juicio en el que se defiende a sí mismo de la acusación de perseguir sus propios fines y no los de la comunidad. Con todo, la obra critica también con suma dureza, como hacía *Juan Nadie*, el sistema de los medios de comunicación de masas y el gran empresariado capitalista, por lo que más bien deberíamos concluir que tanto el libro como la película son demasiado complejos e inteligentes como para limitarlos a un solo aspecto de los mismos, aunque, indudablemente, Hollywood lo intentó.

Tras este breve panorama del cine «político» de los años treinta y cuarenta de Estados Unidos, hemos de concluir que la victoria final cayó del lado de los antisoviéticos, es decir, de quienes, como veíamos en *Quo vadis?*, no dejaron resquicio alguno a la inteligencia a la hora de saber cómo criticar y combatir otras ideologías totalitarias e inhumanas, asumiendo sin más que un poder dominador debe existir. Y es que el arte, mientras viva exclusivamente entre las redes del dinero, siempre correrá el riesgo de acomodarse.

¹² Excepción hecha de alguna película que, por motivos obvios durante la guerra contra Hitler, ensalzó al pueblo soviético en su lucha contra el nazismo, como *Días de Gloria* de 1944, dirigida por Jacques Tourneur.