

EL ESPARTACO DE KUBRICK: REALIDAD Y FICCIÓN*

**Diego Téllez Alarcia y
Rubén Pablos Pérez****

Universidad de La Rioja

RESUMEN: en este estudio se intenta analizar el empleo consciente del legado del mundo clásico con fines sociopolíticos. En concreto se centra en el uso intencionado de la figura de Espartaco y de su famosa rebelión para la crítica y censura de la situación política americana de la década de los cincuenta. Además, se mostrarán las alteraciones históricas que se producen en el filme y sus causas.

ABSTRACT: the aim of this essay is to analyse the use of the legacy of the Ancient World for political and social purposes. We will focus on the manipulation of Espartaco and his famous rebellion, to criticise the political situation in America during the 50s. We will also show the historical mistakes that appear in the film and their motivations.

Espartaco y su revuelta es un ejemplo más de la utilización de la iconografía clásica por parte del cine¹, uno de los medios de comunicación de masas que ha tenido una posición hegemónica junto a la prensa, la radio y la televisión en la creación de conciencia colectiva en nuestras sociedades contemporáneas. Si tenemos en cuenta que en las fechas de estreno del filme, algunos de sus competidores (televisión sobre todo)² no habían alcanzado su cénit, que las salas no se hallaban en la decadencia de décadas posterior-

* Este artículo se desarrolló con la inestimable ayuda y colaboración de Pepa Castillo, profesora del Departamento de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Rioja.

** Diego Téllez, becario de investigación de la Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes de la Comunidad Autónoma de La Rioja y doctorando en la Universidad de La Rioja. Rubén Pablos, licenciado en Humanidades por la Universidad de La Rioja.

1. Algunas obras importantes por su análisis de la relación entre cine e historia son: PAZ, M.A., *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid, 1995; DUPLA, A., *El cine y el mundo antiguo*. Bilbao, 1989; WINKLER, M.M., *Classics and Cinema*. Londres, 1991; FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, 1995; HUESO, A.L., *El Cine y la Historia del siglo XX*. Santiago de Compostela, 1995 y SORLIN, P., *The film in history. Restaging the past*. Oxford, 1980.

2. La televisión es un invento que se desarrolla en la década de 1930, y se pone en el mercado a finales de 1940. Es no obstante en la década de los 50 cuando inunda el mercado estadounidense, con una producción de 8 millones de aparatos al año y unas 500 estaciones. En los 60 llegaría a alcanzar a 50 millones de hogares norteamericanos, compitiendo de cerca con la radio. Ver HERNÁNDEZ ALONSO, J.J., *Los Estados Unidos de América. Historia y Cultura*. Salamanca, 1996, p. 345.

res, debido sobre todo al video, o que internet no era ni siquiera un loco sueño, podremos entender su impresionante poder de convocatoria y su influencia capital en la mentalidad social. Pero no es nuestra intención en este artículo realizar un estudio sociológico que pruebe la manipulación de la opinión pública vía medios de comunicación. Aunque consideramos que partir de la premisa fundamental de que lo pueden hacer, y que de hecho lo intentan, es necesario para ubicar precisamente el objeto de nuestra disertación.

Que la historia ha sido innumerables veces un instrumento al servicio de intereses personales, institucionales o sociales es un hecho incontestable, y que las nuevas tecnologías abrieron y siguen abriendo caminos para canalizar esa herramienta hacia nuevos horizontes es igualmente cierto. El cine en su día, como hoy internet, amplió el panorama a quienes deseaban comunicar sentimientos, ideologías o censuras y estimular al público que acudía a sus salas, ya fuera para el consumo de sus productos, o ya para que se hicieran conscientes de los problemas de su sociedad. En ese contexto, las iconografías y símbolos históricos (y dentro de ellos los de la Antigüedad Clásica) se convirtieron en un exótico incentivo para el público, y, a la vez, en un perfecto vehículo de trasmisión de ideas o de la metáfora del mundo en el que vivían. Con mayor o menor ambición se sucedieron los filmes históricos, fueran recreaciones de directores independientes o vástagos de la maquinaria hollywoodiense. Aun dentro de ésta, algunas películas del *Peplum*, poseen un claro esquema reivindicativo; otras, la mayoría, en absoluto³.

Espartaco es, en ese aspecto, una interesante hibridación entre una gran superproducción, dotada de la suficiencia económica de una gran productora, del gancho publicitario de unos actores populares y de los intereses económicos de toda producción hollywoodiense⁴, y una película de autor, con un guión basado en una novela claramente reivindicativa y un guionista y un director competentes, no unas meras marionetas. Se ambienta en una de las fases del turbulento periodo de crisis de la República romana: la revuelta de esclavos del 73 a.C., acaudillada por un tracio. Podría ser que el empleo de este tema se debiera únicamente a motivos estéticos, o al capricho de Kirk Douglas, el productor. Sin duda ambos debieron influir, aunque desde nuestro punto de vista el tema y la época no son una mera contingencia sino que, si no su elección, sí su empleo y su caracterización, están profundamente mediatizados por una serie de circunstancias que intentaremos desglosar a continuación.

Espartaco: la película

Los orígenes remotos de la superproducción se remontan a la novela de Howard Fast, *Espartaco*, publicada en 1951, que serviría de base al guión. El autor tuvo que

3. *Peplum* es la denominación que recibe el ciclo cinematográfico basado en temas de la Edad Antigua, que alcanza su clímax en torno a la década de los sesenta (véanse ejemplos tan egregios como *Los diez mandamientos*, 1956, *Ben Hur*, 1959, *Cleopatra*, 1963, o *La caída del Imperio Romano*, 1963) con el estreno de *Espartaco*.

4. Sobre Hollywood e Historia: ROLLINS, P. (ed.), *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires, 1987; entre 1929 y los años 50, ROFFMAN, P. y PURDY, J., *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair and Politics from Depression to the Fifties*. Bloomington, 1981; en la década de los sesenta, BAXTER, J., *Hollywood in the Sixties*. London, 1972.

superar un sinnúmero de obstáculos para lograr que su manuscrito viera la luz: su nombre estaba incluido dentro de la conocida “lista negra” debido a su antigua militancia comunista. Corrían tiempos difíciles en la Norteamérica de McCarthy y su Comité de Actividades Antiamericanas.

La caída en desgracia del senador de Wisconsin ya en 1954 inaugura un periodo de mayor libertad intelectual. Ello permite que desde 1955, Kirk Douglas trabaje con ahínco en el proyecto, tras la creación de su propia productora cinematográfica (Bryna Productions). A partir de 1958 intensifica sus esfuerzos al lograr el compromiso de la Universal para coproducir la película. Para la redacción del guión, Douglas contó con Dalton Trumbo⁵, que también había estado inmerso en la “caza de brujas”. La elección sería definitiva para el contenido crítico del filme. En cuanto a la dirección, David Lean rechazó en primera instancia el ofrecimiento de Douglas; Mankiewicz fue descartado por la Universal a pesar de contar con el beneplácito de éste; finalmente, Mann fue escogido por la productora para dar las primeras vueltas del rodaje aunque misteriosamente fue despedido, previa recepción de una sustanciosa indemnización de 75.000 dólares; a él se debe la secuencia inicial de la cantera. Es en este momento cuando entra en escena Stanley Kubrick⁶, un joven director que ya había dirigido a Douglas en *Senderos de Gloria*. Su respuesta afirmativa al requerimiento del actor le incorporó inmediatamente al trabajo sobre el guión. Solicitó realizar unos “pequeños” cambios que a la larga le llevaron a romper sus relaciones con Trumbo, quien escribió un informe de más de ochenta páginas en el que subrayaba su disconformidad con las modificaciones. Por fin, Kubrick accedió a terminar la película respetando el guión original, aunque los cortes realizados por la censura en su obra (*i. e.* la escena de seducción homosexual) le condujeron a no reconocer el trabajo como suyo. Las diferentes concepciones de la película que se enfrentan, la de Trumbo, procomunista y mucho más crítica con la situación social y política estadounidense, la menos radical de Kubrick, y la firmemente complacida de Douglas por su extenso y lucido papel protagonista, conforman un caldo de cultivo complejo del que resulta difícil hacer una interpretación homogénea. Debido a la paternidad múltiple, el filme resulta acéfalo y poco uniforme. Creemos no obstante que ello no impide en absoluto percibir toda una serie de “mensajes” sociopolíticos, de metáforas y alegorías sumamente intrincadas que se sirven de la iconografía clásica para la censura de la sociedad en la que están sumergidos.

El rodaje concluye en los últimos meses de 1959 mientras que el montaje definitivo se lleva a cabo a principios de 1960; la supervisión del mismo corrió a cargo de Douglas puesto que Kubrick ya se había desentendido del proyecto. El estreno oficial tuvo lugar en octubre de 1960. El premio a tan arduo esfuerzo sería concedido poco después por la Academia en forma de cuatro estatuillas.

5. Un cineasta de gran altura, como demostró en producciones posteriores como *Johnny cogió su fusil*.

6. Tristemente fallecido el 7 de marzo de 1999 a los 70 años de edad. En su trayectoria profesional cabe destacar numerosos trabajos, desde su primera película, *Atraco Perfecto*, pasando por obras maestras del cine como lo fueron *Senderos de Gloria*, *2001 Odisea en el Espacio*, *La Naranja Mecánica*, *El Resplandor* o *La Chaqueta Metálica*. Su última gran obra, *Eyes Wide Shut*, se entrenó a título póstumo.

Espartaco y la América de los cincuenta. Alegorías históricas

Estados Unidos atraviesa en la década de los cincuenta una etapa conservadora cuyo exponente más radical viene representado por “la caza de brujas” organizada por el joven senador McCarthy. Las premisas de corte inquisitorial del Comité de Actividades Antiamericanas⁷ -aunque más bien cabría decir “antinacionales” o “antiestadounidenses”- creado por este senador en 1950-51 pretendían frenar la expansión del comunismo en el interior de sus fronteras, en pleno clima de “Guerra Fría”.

Al hablar de inquisitorial lo hacemos conscientemente. En las actas de las sesiones de este comité los tipos de preguntas y los testimonios que se daban y se tenían en cuenta, las denuncias, etc. legitiman el término. Sirva de ejemplo el siguiente argumento: “Tal película de tal director es procomunista porque salen niños rusos y salen sonriendo”⁸.

Entre los inculpados podemos señalar a Jack L. Warner, uno de los Warner Brothers, al que se acusaba de infiltrar propaganda comunista en sus películas. Él mismo dice: “Algunos de los filmes que yo he producido, bien meditada la cosa, contienen alusiones, dobles sentidos y cosas por el estilo, pero para apreciarlos habría que seguir ocho o diez cursos de jurisprudencia en Harvard, y, si no, no se entiende lo que significan”⁹. Esta intransigencia trajo consigo un auténtico éxodo de figuras representativas de la cultura norteamericana como Charles Chaplin y Orson Welles.

Howard Fast, autor de la novela histórica en la que se basa la película de Kubrick, estaba incluido en todas las “listas negras” por su antigua militancia comunista, lo que le acarreó ciertos problemas a la hora de publicar su novela que al final tuvo que editar con un pequeño capital propio. Sin embargo, la alargada mano del senador McCarthy impidió que el libro pudiera venderse a través de los canales habituales de distribución, así su autor recurrió a una suscripción popular. Dalton Trumbo, el guionista, también estaba inmerso en la “caza de brujas”, pero había seguido activo merced al uso de numerosos seudónimos.

La fulgurante carrera de McCarthy había sido producto de su mordacidad en las críticas al gobierno demócrata desde 1951, que le había granjeado apoyos populares en numerosos y diversos sectores de la sociedad (debido a la coyuntura sociopolítica)¹⁰ y en su propio partido, el republicano. Producto de su campaña de desprestigio fue la llegada de Eisenhower al poder, con quien McCarthy asumiría personalmente las investigaciones para la depuración de responsabilidades en el gobierno. Sin embargo, sus críticas no se apagaron en la nueva coyuntura, en la que el gobierno no era ya demócrata, sino republicano. Esto le hizo perder el favor de los magnates de su

7. El papel de la censura en el cine estadounidense en estas fechas puede verse en: CEPLAIR, L. y ENGLUND, S., *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*. Berkeley, 1983.

8. Citado por FATAS, G., “Una visión de la crisis de la República romana a través del cine”. *El cine y el mundo antiguo*. Bilbao, 1990, p. 20.

9. Citado por FATAS, G., *cit. supra*, p. 20.

10. De retroceso en política internacional por el avance comunista (síntoma claro es la Guerra de Corea, el éxito de Mao en la Revolución China, etc) y de descontento social interno en las capas más conservadoras.

formación política, y a la postre su posición política y su influencia social¹¹. Amainaba la crisis intelectual que había sido suscitada por el extremismo radical del senador y de su “caza de brujas”, lo que permitía, por ejemplo el planteamiento de proyectos como *Espartaco*, que no mucho tiempo atrás hubiera sido tratada como propaganda comunista por el Comité de Actividades Antiamericanas.

El *Espartaco* de Kubrick puede ser considerado en algunos aspectos como una respuesta intelectual de estos dos personajes contra McCarthy y su ultraconservadurismo recalcitrante. Kubrick, cuando aceptó dirigir la superproducción, solicitó realizar ciertos cambios en el guión que suavizaban las tendencias izquierdistas de Trumbo y Fast, para que de esta manera la reacción antimacartista no se hiciera tan evidente. Sin embargo, ésta se torna evidente en detalles como la mención de Graco, uno de los personajes más importantes del filme, de la “lista negra” en una de las escenas finales, o la identificación casi sistemática del senador con el personaje de Craso. Además, por si no fuera suficiente el trauma de la experiencia personal de Trumbo y en general de toda la sociedad americana en época de McCarthy, debe mencionarse que en las fechas del rodaje y del estreno se da un cierto resurgir de aquellas premisas, de su teoría de la conspiración y de sus ideas con el nacimiento de la Sociedad Byrch (1958) fundada por Robert Welch y que entre otras barbaridades aseguraba que el mismo presidente Eisenhower era comunista¹².

Otro fenómeno social importante dentro de esta etapa en Estados Unidos es el desarrollo de la lucha contra la discriminación racial de los negros. Es el periodo de la aparición de grandes ídolos míticos para la comunidad afroamericana como Martin Luther King o Malcom X, pero también es el momento de la intensificación del racismo y de la violencia (Ku Klux Klan). Sin embargo, la violencia no es exclusiva de los blancos, es ahora cuando se asiste a la creación de las milicias subversivas negras (Black Power y Panteras Negras)¹³. Años más tarde, el presidente Johnson libró una fuerte batalla legal en favor de los derechos civiles de la población negra; era un pro-

11. Se le involucró en un escándalo político: fue acusado de amenazar al ejército con realizar una campaña de propaganda negativa contra la institución al no aceptar a uno de sus acólitos. Un estudio profundo sobre el macartismo en LIPSET, S. M. y RAAB, E. *La política de la sinrazón*. México, 1981, pp. 239-281. Puede también consultarse: ROVERE, R.H., *Senator Joe McCarthy*. New York, 1960; ROGIN, M.P., *The Intellectuals and McCarthy: The Radical Spectre*. Cambridge, 1967; GRIFFITH, R., *The Politics of Fear: Joseph R. McCarthy and the Senate*. London, 1970 y REEVES, T.C., *The Life and Times of Joe McCarthy: A biography*. New York, 1982. Si se prefiere véanse algunos resúmenes en: HUGHES, R., *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Barcelona, 1994; HERNÁNDEZ ALONSO, J.J., *op. cit.*, pp. 329-331 y JENKINS, P., *A History of The United States*. London, 1997, pp. 237-240.

12. La influencia de la Sociedad Byrch no llegó en ningún caso a las cotas de McCarthy, aunque sí ejerció una cierta presión sobre la sociedad americana en estas fechas, a través de su boletín mensual, el *American Opinion*. Sobre sus ideas sólo mencionar que el comunismo era el instrumento de los Iluminados, suerte de químera encarnadora de los conspiradores universales, quienes controlaban el país desde dentro. Así Truman o Eisenhower eran sus marionetas. Sobre la sociedad Byrch y sobre los Iluminados ver: LIPSET, S. M. y RAAB, E., *op. cit.*, pp. 282-376.

13. Las crisis más profundas por fuertes brotes de violencia comienzan a vivirse a partir de 1960. Sin embargo, la lucha por los derechos civiles es una constante a lo largo de la década de los cincuenta; un pequeño resumen sobre la minoría negra en Estados Unidos en HERNÁNDEZ ALONSO, J.J., *op. cit.*, pp. 405-429. Datos mucho más profundos al respecto en DRAPER, T., *El Nacionalismo negro en Estados Unidos*. Madrid, 1971.

blema de extrema gravedad, ya que un siglo después de la emancipación de los esclavos sus descendientes seguían discriminados en múltiples aspectos. Para hacer frente a esta situación había surgido un fuerte movimiento negro de protesta no violenta, cuyo primer gran éxito fue el boicot organizado en 1955 bajo la dirección de Martin L. King en Montgomery (Alabama), cuyo objetivo era poner fin a la obligación que tenían allí los negros de sentarse exclusivamente en la parte trasera de los autobuses. Con el tiempo King, asesinado en 1968 por un extremista blanco, se convirtió en el principal dirigente de un gran movimiento a favor de los derechos civiles de los negros, que lograría poner fin a las discriminaciones raciales legales gracias a que sus objetivos fueron asumidos por el gobierno de Johnson.

La rebelión de esclavos de *Espartaco* puede ser interpretada como un claro reflejo del malestar social endémico producido por el problema racial, inherente a la sociedad norteamericana. Revuelta de esclavos, ¿acaso no se puede ver en ello una sutil metáfora del aquel momento con las guerrillas negras en lucha por la igualdad? Desde luego, bajo nuestro enfoque, Espartaco se ve marcado nuevamente por el contexto sociopolítico de esos años. ¿No pudo servir de acicate la historia difundida por la película de Kubrick de un Espartaco enemigo de una Roma imperialista, para que en ella se inspiraran y se vieran identificados los sectores más radicales de la lucha antidiscriminatoria? ¿No verían a la policía como los esclavos vieron a las legiones romanas? ¿No es curioso, además, que los dos movimientos se desarrollen en sendas repúblicas (¿ambas corruptas?)? Como bien indica David E. James: “Stanley Kubrick’s *Spartacus* (1960), for example, portrays a rebellion of slaves in Roman times more sympathetically than any direct treatment of the civil rights struggle could have done at that time”¹⁴. A este respecto llamamos la atención sobre lo que el narrador dice al comenzar la película: “...mientras los últimos vestigios de la esclavitud del hombre agonizan ante nosotros”.

Ligado intrínsecamente al anterior, el otro acontecimiento que queda reflejado en la película, pero este ya a nivel mundial, es el proceso de descolonización del Tercer Mundo. En la segunda mitad del siglo XX asistimos al fin del imperialismo occidental, desmoronado a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Es precisamente en la década de los cincuenta cuando este fenómeno alcanza su clímax.

Lo que pretendemos mostrar con la enumeración de estos sucesos es que la elección y el tratamiento del tema de la rebelión de esclavos se hace en base a unos acontecimientos candentes en el momento, y no sólo referidos a la situación interna de los Estados Unidos, sino también a un contexto más o menos generalizado internacionalmente ¿acaso el Tercer Mundo no es esclavo del mundo occidental? El filme no lo puede dejar más claro en esa escena inicial.

Otros aspectos de la película parecen resultar un complejo símil de la guerra que estalla en 1950 en Extremo Oriente y que marcó el apogeo del enfrentamiento entre el este y el oeste. Roosevelt y Chaing-Kai-Chek habían previsto hacer de Corea una provincia autónoma china después de la retirada de los japoneses, pero terminada la amenaza nazi y de acuerdo con Stalin el país se dividió en dos zonas de ocupación: soviética al norte del paralelo 38 y americana al sur. El gobierno conjunto de las dos

14. JAMES, D.E., *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton, 1989, p. 175.

superpotencias funcionó mal y en 1948 ambas zonas se erigieron en Estados: Corea del Norte, procomunista, y Corea del Sur, proamericana. La primera decidió unificar el país en su beneficio y en junio de 1950 las tropas norcoreanas traspasaron el paralelo 38. Truman, partidario de aplicar en Asia una política de contención, denunció el ataque en el Consejo de Seguridad de la O.N.U., que aprobó repeler la agresión enviando un ejército expedicionario bajo el pabellón de las Naciones Unidas al mando del general MacArthur. De esta manera, los americanos desembarcaron en el Oeste, en Inchon, e hicieron retroceder a los norcoreanos casi hasta la frontera con China. Mao intervino y el conflicto adquirió una nueva dimensión que hizo replegarse al ejército de la O.N.U. hacia el Sur. Tras este desastre, MacArthur propuso el empleo de la bomba atómica, a lo que se negó Truman quien destituyó al osado general. En 1951, se iniciaron unas negociaciones de alto el fuego que no concluyeron hasta 1953, la antigua división del país en el paralelo 38 continuó.

La guerra de Corea marcó un hito en la Guerra Fría. Para unos la guerra no había servido para nada, se volvió al punto de partida con el coste de un millón de muertos de los que treinta mil eran norteamericanos. Las dos grandes potencias no se atrevieron a embarcarse en una guerra nuclear y la China de Mao se erige en salvadora de Corea del Norte, demostrando que con sus métodos de guerra popular se podía detener a la superpotencia americana. Por otra parte, Estados Unidos aunque no tuvo una victoria total frenó al comunismo en el paralelo 38.

La razón para estas referencias a la guerra en Extremo Oriente no es otra que el vínculo que existe, según nuestra opinión, entre ésta y el uso del tema de Espartaco: el fracaso de una superpotencia (Roma-EE.UU.) frente a un enemigo en teoría inferior (Espartaco-Corea del Norte). Es más, podemos identificar en ciertos momentos y aspectos al ejército comunista norcoreano con las hordas espartaquianas: la visión comunista, idílica y utópica, del campamento rebelde en el Vesubio¹⁵. La ineptitud de Glabro sería una alusión al fracaso americano en Corea, incluso podríamos comparar las figuras de Glabro y MacArthur: ambos son derrotados y destituidos.

Los personajes. Historia y ficción al servicio del cine

El **Espartaco** de Kubrick es hijo de esclavos, vendido antes de los trece años para trabajar en las canteras tracias. Aunque el verdadero origen histórico es turbio, podemos concluir que esto no fue así: según las fuentes nació libre y militó en el ejército romano, probablemente en las tropas auxiliares de las legiones (APP. B.C. 1.116); después desertó convirtiéndose en un proscrito, causa de su esclavitud y, posteriormente, de su venta para su adiestramiento como gladiador (FLOR. 2.8.8). Por lo tanto, ningún gordo comerciante de Capua fue a comprarlo a las minas tracias, como sugiere Trumbo, con seguridad no tuvo que viajar tanto para adquirirlo porque lo que sí sabemos es que Léntulo Batiato lo compró.

En cuanto a su extracción social la película es bastante específica; sin embargo, la realidad es mucho más confusa. Hay opiniones para todos los gustos, desde las que

15. Sobre todo en algunas de las afirmaciones del protagonista a lo largo de su papel: "Todos somos hermanos y todos somos libres".

le atribuyen un origen social elevado a partir de los datos que nos proporcionan Plutarco, Apiano y Floro principalmente¹⁶ o por la onomástica; hasta aquellos que eluden la cuestión para profundizar más en la revuelta¹⁷.

El objetivo que se persigue con el origen irreal que se muestra en el filme es engrandecer al protagonista, heroizándolo, haciéndolo mártir y modelo a seguir. Se está forjando a un líder, no solo militar sino moral y espiritual que debe encajar en el siglo XX, lo que se logra perfectamente con estos rasgos y otros que veremos más adelante. Además, el sufrimiento que se le atribuye no hace sino justificar el empleo de la violencia para la consecución de unos fines justos.

Sus relaciones en la escuela de gladiadores de Capua con Marcelo y Varinnia no están constatadas; en nuestra opinión son ficticias pero incrementan el dramatismo de la película. Varinnia es obviamente un mero elemento ornamental en la trama, un adorno que cualquier largometraje debía tener para su éxito: la historia de amor. Los motivos de su huída, arrebatos pasionales por la venta de Varinnia, son también falsos y los que verdaderamente indujeron al levantamiento son desconocidos, aunque seguramente debieron relacionarse con la situación infrahumana que vivían. Este arrebatos no hace sino ennoblecer al personaje principal ya que le dota de sentimientos y de nuevo justifica razonablemente el empleo de la fuerza: ¿quién no lucharía por su amada? ¿qué público no se conmoviera ante esto?

La conversión de Espartaco en jefe único carece de fundamento, ya que la horda tuvo dos cabecillas, el propio Espartaco y Crixo; el objetivo es de nuevo ensalzar su figura. También en este mismo momento de la película el protagonista da a conocer su estrategia de huída, ir al sur hasta Brindisi para embarcar con los piratas cilicios. Históricamente no parece que siguiese un plan preconcebido y ni siquiera estamos seguros de que quisiera abandonar Italia. Sus movimientos, bastante más complicados que todo esto, serán explicados posteriormente, así como la causa de su no inclusión en el argumento.

El engrosamiento de las filas espartaquianas no se realizó exclusivamente a base de la liberación de esclavos. El componente libre en este ejército fue realmente importante (APP. B.C. 1.116; 1.540-541). La razón es el empobrecimiento endémico del campesinado itálico por la dinámica colonial y comercial inherente a la expansión imperial de Roma en este periodo, cuya principal víctima fue la agricultura tradicional. El componente libre de la insurrección es obviado en el guión, puesto que no responde a los marcados intereses de exaltación de la esclavitud: interesa una rebelión de esclavos y no una rebelión de campesinos.

El desarrollo de la guerra en la película, tratado superficialmente, es erróneo. En un primer momento si que es cierto que se refugian en el Vesubio donde combaten contra seis cohortes dirigidas por Glabro, pero por C. Claudio Glabro, no por Marco Publio Glabro (OROS. 5.24). Después se dirige a Brindisi para embarcar con los piratas cilicios, previo pago de una cantidad acordada con su embajador Tigranes Levantus. Aunque

16. ZIEGLER, K., "Die Herkunft des Spartacus": *Hermes* 83 (1955), p. 248 y ss.

17. RUBINSOHN, W. Z., "Was the bellum spartacium a servile insurrection?": *RFIC* 99 (1971), p. 290 y ss.

existe una relación tangencial entre la narración y los hechos históricos, esto tampoco sucedió de este modo; así como tampoco se abalanzó de forma suicida sobre las huestes de Craso. Su estrategia fue completamente diferente: tras la derrota de Glabro, Roma envió una segunda expedición a las órdenes de Publio Varinio que también fue vencido; Espartaco no pensaba en una huída y de hecho se dedicó a saquear la península durante los tres años que duró la revuelta; después, tras el enfrentamiento con Varinio tuvo lugar la primera división de los rebeldes (principios del 72 a.C.)¹⁸.

Las fuerzas romanas se enfrentaron a las de Crixo que operaban en Apulia y que fueron vencidas en la zona costera, cerca del monte Gargano, por el cónsul L. Gelio Publicola; los rebeldes sufrieron importantes pérdidas alcanzando la muerte el propio Crixo y dos tercios de sus combatientes. Entretanto, Espartaco, que se movía con sus tropas hacia el norte a través de los Apeninos, acabó con las legiones del cónsul Cornelio Léntulo Clodiano; posteriormente, hizo lo mismo con el otro cónsul, Gelio (OROS. 5.24.4).

Tras estas batallas, las hordas espartaquianas subieron hacia el norte, llegando hasta el río Po; conquistaron la plaza de Mutina y aunque tenían el paso franco a través de los Alpes para salir de Italia, no lo hicieron. Quizá, un problema de suministros les impidió hacerlo, aunque, en nuestra opinión tan sólo decidieron continuar con la rapiña iniciada.

Posteriormente desciende hasta llegar a la ciudad de Turio donde Craso, ya al mando de las huestes romanas, le hostiga y le obliga a retirarse hacia Lucania. Allí Craso se enfrenta con resultados positivos a los rebeldes, pero sin vencer totalmente. Espartaco escapa por el Brucio con la intención de pasar a Sicilia para estimular la revuelta servil en este territorio; la empresa debía realizarse con ayuda de los piratas cilicios -en qué circunstancias tan distintas los vemos aparecer en la realidad- que faltaron al acuerdo de proporcionar las naves una vez recibida la recompensa. Espartaco se dirige a Regio y hace una última tentativa, a la desesperada, de traspasar el estrecho de Mesina mediante embarcaciones manufacturadas por ellos mismos. Ante el fracaso de la intentona se prepara para invernar en el Brucio; entretanto, Craso ha construido un foso de unos cincuenta y cinco kilómetros de mar a mar, que los insurrectos rompen a costa de muchas pérdidas.

Pompeyo, a su llegada a Italia, se une a Craso y se le nombra cónsul en la guerra. Espartaco ofrece un acuerdo de paz que es rechazado y decide dirigirse a Brindisi, pero debe renunciar a este proyecto debido a la inminente llegada de M. Terencio Lúculo: ya tenemos a los tres jefes romanos que nos cita la película, si bien en diferente contexto. Antes del enfrentamiento final hay una nueva escisión y los que se quedan con Espartaco sobreviven unos meses más hasta la batalla del Sílaro donde son derrotados definitivamente y muere Espartaco. Para escarnio de la insurrección se crucifican a seis mil supervivientes en la Vía Apia hasta Roma. Un detalle jocoso de esto es que el prestigio se lo acaba llevando Pompeyo al terminar con una postrera banda de cinco mil esclavos.

18. Es difícil discernir las causas de la escisión así como cuantificarla, lo cierto es que Espartaco pasa a ser cabecilla de una de las facciones y Crixo de la otra. Sobre esta cuestión: OROS. 5.24.2.

Las razones que llevan al guionista a reducir y falsear el desarrollo de la guerra son de diversa índole. En primer lugar debemos considerar la búsqueda de la brevedad (la duración de la película es de 3 horas); en segundo lugar, el deseo de dar una imagen no excesivamente violenta del protagonista y los que le siguen: se sustituye un grupo de crueles salteadores por un grupo de esclavos mártires. En tercer lugar, no conviene crear disensiones dentro de los insurrectos y por ello no se hace mención a las repetidas divisiones de la horda ni se resalta la figura de Crixo: interesa un único y carismático líder seguido por una leal hueste.

El proceso que nos lleva a la muerte de Espartaco es realmente largo; mientras que históricamente se sabe que falleció en la batalla del Sílaro, Trumbo alarga agónicamente su fin, lo que da lugar a varias escenas antológicas como la del grito unánime de los vencidos: “¡YO SOY ESPARTACO!”. Sirve igualmente para mostrar la histórica crucifixión de los esclavos en la Vía Apia, de la que se debía haber excluido a Espartaco. Por supuesto, el duelo final entre él y Antonino es ficticio, y es otro de los elementos que incrementan el dramatismo del filme; este factor contribuye a destacar el paternalismo del protagonista convirtiéndolo en un Padre: padre de los esclavos; en suma, padre de todos los oprimidos y por lo tanto de los negros de América y del Tercer Mundo. Su final en la cruz invita a pensar en un Espartaco-Cristo redentor de esclavos en una grandilocuente y exagerada metáfora final.

Lentulo Batiato, director de la escuela de gladiadores de Capua de la que huyó Espartaco, tiene en la película un papel muy relevante puesto que se le usa como símbolo capitalista; aunque en un análisis superficial podría aparentar ciertas transformaciones en sus directrices éticas, un análisis más profundo nos revela el espíritu norteamericano por excelencia (crítica encubierta a la sociedad estadounidense y al capitalismo occidental en general): hipócrita, puritano, capitalista hasta la médula, avaro y amante del dinero. Excusamos mencionar la ideología marxista-comunista del guionista que le lleva a tan ácido ataque.

Este personaje es empleado como “comodín” puesto que aparece en las más diversas situaciones, con las que, en realidad, nada tuvo que ver: es amigo íntimo de Graco, instrumento de Craso para identificar al jefe gladiador en la última batalla, el “salvador” de Varinia y de su hijo al final de la historia ... Su afán de lucro se transparenta en cómo se deja utilizar para cualquier labor a cambio de unas monedas.

Aunque no se resalta su intervención, **Pompeyo**, a pesar de ser nombrado de forma constante, es quien remata la rebelión; para ello se le hace volver de Hispania lo que viene a indicar la importancia real que tuvo la revuelta de Espartaco. No se menciona que era un gran enemigo de Craso ya que se prefiere crear un antagonismo entre Graco y Craso, o lo que es lo mismo entre República y Dictadura. Pompeyo, además, cuando regresó de Hispania, no desembarcó en el sur como sugiere el filme, sino que lo hizo más al norte. Obviamente los tres ejércitos romanos no le hicieron “la tenaza” al ejército de esclavos.

También aparece **Lúculo**, ¿pero de qué Lúculo se trata? En la película no se especifica. En nuestra opinión se refiere a Lucio Licinio Lúculo (110-57 a.C.), famoso general romano, cónsul en el 74 a.C., que en el 68 a.C. penetra en Armenia para luchar contra Tigranes, quien había dado refugio a su suegro Mitrídates, gran enemigo de Roma. Pero históricamente el Lúculo que desembarca en Brindisi es Marco Terencio

Lúculo, cónsul en el 73 a.C. y procónsul de Macedonia en el 71 a.C. Respecto a la película, no es idóneo especificar qué Lúculo es el protagonista de estos hechos, pues el renombre, la fama y prestigio de Lucio Licinio eclipsa con mucho la humildad histórica de Marco Terencio, creando así un rival de mayor entidad para el engrandecimiento personal de Espartaco¹⁹.

Un tratamiento muy especial recibe el personaje de **César**. En un primer momento es discípulo y firme aliado de Graco, esto es, de la facción popular, o de lo que podríamos denominar la democracia, la justicia y el pueblo; pero como bien se sabe, César acabó convirtiéndose en dictador en el 45 a.C. por lo que, en el filme, tenía que terminar coincidiendo en tendencia y pensamiento con Craso, y de ahí la traición.

La figura de César no tuvo la menor importancia en los hechos que narra la película mas su presencia es constante a lo largo de ésta, ¿por qué? Aparte de darle un referente de fama para la misma, se transforma en el símbolo de la justificación de los medios por el logro de un fin; además en algún momento se hacen veladas alusiones premonitorias a su grandioso futuro, como la de Craso en las Termas: "...le temo incluso más que a ti...".

Craso aparece en la trama de Trumbo como un personaje de altísimo peso político²⁰. Efectivamente, fue un rico patricio, pero no cónsul durante los hechos que narra el largometraje, sino pretor. Se le anticipa tal condición para elevar su categoría como antagonista de Espartaco y para, además, emparejarlo a un nivel adecuado con su otro antagonista: Graco.

Su primer encuentro con Espartaco es pura ficción, se busca tan sólo un contacto inicial, muy dramático y del gusto del público, entre los que después serán los dos rivales principales de la película.

El análisis de este personaje es obligado hacerlo en base a dos ámbitos: el social y el político. Craso es el contrapunto a las ideas sociales de Espartaco y a las ideas políticas de Graco. Es de este modo como obtenemos la estructura general por oposiciones del filme.

Su personalidad social viene marcada por su elitismo y su actitud discriminatoria, aspecto que nos parece una marcada referencia al propio elitismo "económico" de la sociedad americana de similar índole y condición, basado en la impermeabilidad "estamental" (clasista) que en la sociedad contemporánea es provocada por la propia dinámica monetario-capitalista impuesta por los dirigentes del sistema.

De la misma manera hemos de destacar otra característica importante: su corrupción moral, presente en el filme y en referencia a las clases dirigentes norteamericanas. Al fin y al cabo, ¿quien no vería en Craso a un McCarthy, o a cualquier otro dirigente partidario de un "integrismo patriótico radical"?²¹ Así no sólo se esboza la degeneración de las costumbres romanas, sino que se insinúa un proceso similar en las nortea-

19. GELZER, S.V. "L. Licinius Lucullus": *REX III* 104 (1994), pp. 376 y ss.; Apiano confunde a Lucio Licinio Lúculo con Marco Terencio Lúculo: APP. B.C. 1.120.

20. Léntulo Batiato saluda de este modo a Craso: "Salve Marco Licinio Craso, el más noble patricio, primer cónsul de la República".

21. FATAS, G., *op. cit.*, p. 18.

mericanas. No hay que olvidar la ideología del guionista quien ataca directamente a la sociedad americana del momento, sociedad de la que él es una víctima más.

Un ejemplo de esta degeneración es la escena de “las ostras y los caracoles”, en la que se insinúan las relaciones homosexuales entre Craso y su esclavo, Antonino, algo muy normal en la antigua Roma; sin embargo, no es ese el caso en la puritana sociedad americana de los cincuenta. La película nos presenta a Craso como un bisexual y si tenemos en cuenta que es la imagen de un posible político americano, el insulto es patente, remarcado aún más por la intachable conducta y rechazo por parte de Antonino. Por eso, esta escena se censuró.

El tercer elemento que nos gustaría destacar de la personalidad social de Craso es su racismo que, aunque no se explicita, se ve sucintamente oculto en gestos como el “apuntillamiento” de Draba, a quien descabella como si de la fiesta nacional española por excelencia se tratase; o simplemente en su desprecio por los esclavos y por el propio Pueblo Romano: una masa que pastorea a su servicio y capricho.

Todo este cúmulo de factores se contraponen a lo que simboliza Espartaco: su ansia de libertad, su “comunismo”, su tolerancia (¡qué curioso que sean los esclavos los que posean tan loables cualidades!), sus valores morales, que son los que llevan a Antonino, quien rechaza a Craso, a ver en Espartaco a un padre; su igualitarismo, su justicia, su sincero amor por Varinnia, etc. Espartaco representa todo aquello en lo que Craso no cree y repudia, de ahí su deseo irracional por vencerle.

Respecto a su mentalidad política, Craso representa todo lo que tiene que ver con la concentración personal del poder, (llámese dictadura, tiranía, absolutismo o lo que se prefiera): “Nunca ordenaré a mis legiones atravesar las murallas. No seré traidor a Roma cuando me apodere de ella”. Su obsesión enfermiza, su afán de poder son los que marcan sus acciones desde el comienzo del filme. En todo momento trata de manejar los resortes y posibilidades de la República en su propio provecho, y la rebelión de esclavos es uno de ellos. Así pues, fuera aparte del enfrentamiento personal con Espartaco, éste no es sino un instrumento más, de hecho, el más importante, para el logro de sus objetivos. Para alcanzar esta meta, Craso no repara en medios y es ahí donde debemos tratar dos de sus rasgos fundamentales: la corrupción política y su actitud represiva.

Craso es el máximo exponente de la corrupción política en la película, se insinúa de este mismo modo la corrupción política del estado capitalista. Nada de esto se ve en la organización espartaquista: entre los esclavos no hay traición alguna ni deslealtad; obviamente esto es así por las tendencias del guionista. En la película se nos ofrece una amplia gama de síntomas de corrupción, como son la formación de clientelas tan típica en Roma (¿también en Estados Unidos?) personalizada en Glabro que obtiene el título de jefe de la milicia romana merced a las influencias y al dinero de Craso; el “transfugismo” de César quien acaba finalmente del lado de la facción senatorial de la mano de Craso; el soborno a los piratas cilicios con el que consigue que Espartaco no pueda huir de Italia, y ante tal amenaza que Roma tenga que ceder a sus pretensiones dictatoriales entregándole el *Imperium*; etc. Todo este despliegue de posibilidades no hace sino recordarnos la propia variedad existente en los años cincuenta en EE.UU y desde luego cualquier espectador podría relacionarlos con la propia actualidad.

Su actitud represiva es causada por su total y absoluta intolerancia y por su elitismo existencial, de ella tenemos un ejemplo paradigmático que curiosamente nos trae a la memoria fenómenos tan parecidos como la “caza de brujas”: el propio Graco menciona irónicamente la afamada “lista negra”: “¿En donde figura mi nombre en esa lista de los enemigos del Estado?”.

En resumen, Craso es el elemento central de esa línea de oposiciones, bisagra entre Espartaco y Graco. Con respecto al primero se nos hace una velada alusión a un contexto social de época, mientras que con el segundo se nos enseña desde dentro el funcionamiento político de una gran potencia, sus intrínsecos secretos y las maquinaciones inherentes a la consecución del poder. Craso: todo un personaje.

Graco, en el largometraje posee un enorme peso político ya que es el primer senador de Roma, pero es un error histórico incluirlo en este periodo; lo que nos lleva a plantearnos lo siguiente ¿a qué se debe el empleo anacrónico de un personaje tan cargado de simbolismo? En primer lugar, como en el caso de Julio César, para dar un referente de fama, alguien conocido; en segundo lugar por el propio significado que encierra este peculiar apellido: no hemos de olvidar que la República romana tuvo en los dos hermanos Graco (Tiberio Sempronio Graco 167-133 a.C. y Cayo Sempronio Graco 158-121a.C.) a sus dos más prestigiosos políticos de corte popular. Aunque historiográficamente está demostrado que sus acciones no fueron tan desinteresadas como ellos pretendían mostrar, es evidente que se apoyaron en el pueblo e intentaron resolver su paupérrima situación económica. Fatás dice que se trata de un falso Graco que nada tiene que ver con los mencionados hermanos Graco²². En el largometraje no se citan ni el *praenomen* ni el *nomen* de nuestro personaje, con lo que no se concreta a qué hermano se refiere; el objetivo no es otro que presentar la síntesis del pensamiento político e ideológico de ambos.

Graco dentro del esquema tripartito ya comentado representa el contrapunto a las ideas políticas de Craso, simboliza la democracia frente al poder personal de su rival, es tolerante y su interés por la República es real y sincero; hasta cierto punto también representa la libertad, aunque un tipo de libertad distinta a la de Espartaco, no es esa libertad vital que ansían los esclavos, sino una libertad política: “Tolero una República corrompida pero no toleraré jamás la dictadura que quiere imponer Craso”.

Su habilidad política nos recuerda a la de aquellos que le dan nombre; es un gran orador y, al igual que Craso, es capaz de manejar los resortes de la República en su propio beneficio; pero no en provecho personal puesto que se interesa de corazón por el estado en su más amplio sentido. Así pues, en la película asistiremos no sólo a una batalla física por el control de Italia entre Espartaco y Craso, sino también a una batalla política por el control de Roma entre Graco y Craso.

La personalidad de Graco está obviamente compuesta por enfrentamiento a la de Craso, Graco no es en absoluto un personaje elitista, ni desprecia al pueblo, rasgo que se ve claramente en su defensa de éste y de la República, es respetuoso con el *mos maiorum*. Es un personaje agradable y cotidiano con el que el público simpatiza, al contrario que con Craso. Su desmesurado gusto por las mujeres, que podría ser tachado de

22. FATAS, G., *op. cit.*, p. 24.

promiscuo, amoral o lindante a lo polígamo, es sutilmente contrapuesto a la bisexualidad de Craso y queda como algo totalmente justificado e incluso sano y ético.

Por último, con su suicidio este personaje reafirma su ansia de libertad ya que se niega a atenerse a la imposición dictatorial de Craso y a convertirse en su instrumento, es por eso que prefiere la muerte; una muerte que le libera y que él escoge, al igual que los esclavos eligen morir antes que caer de nuevo bajo el yugo opresor de Roma. Tenemos otro mártir en el que buscar reflejos de la sociedad americana del momento.

Marcelo es el jefe de gladiadores de la escuela de Capua: se encarga de hacer la vida más "llevadera" a Espartaco proporcionándole toda clase de placeres y lujos como golpes, vejaciones, insultos, etc. Es una de las primeras aportaciones al martirio de Espartaco y pasa a ser su antagonista en la primera parte de la historia. Marcelo es un ejemplo de los mecanismos de integración romana (¿también americana?): la alienación del individuo. Históricamente las fuentes no mencionan a nadie semejante.

Históricamente existió un comandante llamado C. Claudio **Glaber** que fue el primer oficial romano que se enfrentó a Espartaco en las laderas del Vesubio con la pérdida de seis cohortes. Respecto a su simbología Fatás dice: "No divertiría a ningún ultraconservador norteamericano la presentación idiota que se hace del aparato militar legionario. También es una provocación buscada"²³.

Se observa con él el proceso de formación de clientelas y la manipulación y corrupción política propia de esta última etapa de la República (¿quizá también de la república americana de los sesenta?).

Varinnia es un personaje ficticio²⁴ introducido por varias razones. En primer lugar por la necesidad, en toda película del momento que se precie, de emplear la historia de amor, no sólo como motivo estético, sino también para permitirnos profundizar en la psicología y sentimientos del protagonista para presentárnoslo más humano, más cercano, para que cualquier hombre de la calle pueda identificarse con él.

En segundo lugar debemos contar con su simbolismo como lo único que, junto con la libertad, no puede comprarse con dinero a lo largo de la narración, donde se nos muestra su incorruptibilidad y subrepticamente la integridad y honradez del pueblo llano frente al egoísmo de las elites. Es un mensaje a la sociedad estadounidense.

Por último, por medio de ella, la esperanza se encarna en el hijo de Espartaco, esperanza del futuro renacer de la revolución tras haber sido acallada momentáneamente. Es una metáfora de la situación de censura y silenciamiento de "revoluciones" ideológicas y sociales.

23. FATAS, G., *op. cit.*, p. 23.

24. Se la identifica como esclava británica. La primera campaña romana sobre Britania se remonta al 43 d.c., cuando A. Plaucio conquista el sur de la isla para el emperador Claudio. Aunque las relaciones entre ambas regiones datan de antiguo (en el 5 d.C. Roma reconoce a Cimbelino como rey de Britania) nos resulta difícil comprender históricamente la presencia de esclavos británicos en la temprana fecha de 71 a.C. (que teniendo en cuenta además la edad de la protagonista habría que retrasar aún más en el tiempo). Lo cierto es que nos inclinamos a pensar en una nueva broma del equipo de Kubrick, al colocar una esclava "inglesa" al servicio de Roma, que como ya hemos indicado es una metáfora de los Estados Unidos. La historia al revés: la metrópoli al servicio de la colonia (¿una reafirmación nacionalista? Puede que sí).

Fatás dice de Varinnia: “es una broma del guionista, creo yo: porque lo que sí que sabemos es que uno de los generales a los que derrota Espartaco en su campaña se llama Varinio. Yo creo que esto es un pitorreo a costa de los vencedores que se gasta este equipo de Kubrick, que hace guiños muy cultos, como ven, y muy eruditos, y muy soterrados”²⁵.

Draba representa la aparición simbólica de un personaje de raza negra. Al igual que Espartaco es también esclavo, lo cual ya encierra en sí mismo un significado. Su carácter es la interpretación de una visión de esta raza: cerrado, poco comunicativo, fuerte, pero en el fondo honesto. “Bueno” podríamos decir de un modo un tanto simplista (que no deja de ser el que empleamos el común de los mortales al analizar cualquier película).

Es además el único personaje de raza negra que aparece en el filme, tal vez con la intención de que su papel destaque sobre el de los demás por su exclusividad. Se trata de que llame la atención. Su función dentro del esquema interpretativo es morir como un mártir, para salvar la vida del héroe. ¿No choca esta imagen con la situación contemporánea de la raza negra? Es obvio que se realza esta figura como gesto de apoyo social a este grupo tan discriminado y como crítica obstinada a la visión social predominante en los Estados Unidos del momento.

La figura de **Antonino** representa el ámbito cultural y artístico del mundo romano, y resulta curioso que este personaje sea un esclavo; así se contradice la idea expresada a lo largo del filme de que el esclavo es igual a un animal²⁶. ¿Qué mensaje recibió el público americano que fue a ver *Espartaco*? Sin duda podrían ver en los esclavos como Antonino la marginación, ya no sólo de raza, sino también de la cultura, manifiesta en periodos de radicalismos políticos como el protagonizado por la “caza de brujas” de McCarthy.

Antonino es el otro apoyo emocional de Espartaco en el largometraje; llega a convertirse en su mano derecha. Es paradójico que los dos personajes sobre los que el protagonista se apoya sentimentalmente sean codiciados por su antagonista Craso, y es al no conseguirlos cuando se produce la derrota espiritual de éste.

En la película **Tigranes Levantus** es el embajador del rey de los piratas cilicios. En realidad, Tigranes, era suegro de Mitrídates y rey de Armenia, invadida por L. Licinio Lúculo en el 69 a.C., tras la campaña de Pompeyo cuando fue derrotado definitivamente en el 66 a.C. y pasó a gobernar sólo de forma nominal.

La introducción de este personaje no es más que un guiño culto de Kubrick y compañía: el horror que siente el embajador pirata ante la inminente llegada del Lúculo de Kubrick y Trumbo a las playas de Brindisi no es más que una alusión jocosa al que sentiría el Tigranes histórico en su Armenia natal.

Edad Contemporánea, cine y mundo antiguo. La historia al servicio del cine, el cine al servicio de la historia

En primer lugar debemos resaltar que *Espartaco* está perfectamente estructurada y no es esa sucesión caótica de hechos que puede aparentar en un momento inicial. Esta

25. FATAS, G., *op. cit.*, p. 22.

26. Los esclavos que aparecen en la película son marcados a fuego como si se tratase de ganado; de ahí su afirmación: “¡Yo no soy ninguna bestia!”.

estructura responde a los intereses de crítica social y política que al fin y al cabo son los que inducen al guionista y al director a emplear una iconografía clásica; el esquema de esta crítica es tripartito. Su eje central lo encarna Craso, la verdadera clave y piedra angular del largometraje. A ambos extremos de él se encuentran las figuras de Espartaco y Graco: el primero de ellos se opone a Craso directamente en su faceta sociomoral y el segundo en su faceta política. Estos símbolos de la Antigüedad, traducidos en imágenes cinematográficas, tienen su correlato contemporáneo en los Estados Unidos de los cincuenta: Craso representa una determinada concepción política y social, el ultraconservadurismo de McCarthy durante los primeros años de la década, una rémora de la que huir; Espartaco a un determinado sector social e internacional (se identifica a los esclavos con la minoría negra y con las colonias); y por último, Graco es el símbolo de la sociedad norteamericana más liberal y democrática.

Espartaco no es una película más dentro del *Peplum*; el empleo de símbolos pertenecientes al mundo clásico no es meramente estético, sino que se escogen o se emplean cuidadosamente, con unos fines de crítica sociopolítica evidentes. El gran mérito de Dalton Trumbo y de Kubrick es saber disimular sin disfrazar, mostrar cuestiones latentes en su propio momento con problemas tan lejanos en el tiempo. Un diagnóstico crítico de la sociedad en la que vivían con la suficiente carga emocional como para mover la conciencia de los espectadores, fin último del filme. Es la postrera conclusión de todo el proceso: la historia al servicio del cine, el cine al servicio de la historia: la historia al servicio de la historia.