

Una plegaria para Andy Whitfield

Sobre homoerotismo e imaginarios sociales en la de la serie *Spartacus: Blood and Sand*

ADRIÁN MELO

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Pensando a las series de televisión como fuente y agente de la historia, el presente trabajo analiza *Spartacus: Blood and Sand* (2012) a la luz del contexto sociocultural en el que es producida y en contraposición a *Spartacus* (Kubrik, 1960), la modélica obra cinematográfica. Se hace particular hincapié en la manera en que la citada serie lleva a sus límites y reformula el concepto de péplum y le añade a su vez cuestiones que hacen al aire de los tiempos actuales: el individualismo neoliberal, la violencia sin reflexión, la sociedad del espectáculo, la estética y el ritmo de los videogames y las nuevas formas que adquiere el homoerotismo.

Palabras clave

<Series de TV> <imaginarios sociales> <homoerotismo> <Spartacus>

Abstract

Thinking of television series as a source and agent of history, the present work analyzes *Spartacus: Blood and Sand* (2010) in the light of the socio-cultural context in which it is produced and in contrast to *Spartacus* (Kubrik, 1960), the paradigmatic film. Particular emphasis is given to the way in which the series takes the concept of peplum to its limits and reformulates it adding, at the same time, questions relating to the air of current times: neoliberal individualism, violence without reflection, spectacle society, the aesthetics and the rhythm of videogames and the new forms of homoerotism.



Key Words

<TV series> <social imagineries> <homoeroticism> <Spartacus>

1. Introducción

Un fantasma recorre la cultura popular norteamericana y europea: el fantasma de Espartaco. Va y vuelve como el eterno retorno de lo reprimido desde que se inmortalizara en el cine a partir de la versión protagonizada por Kirk Douglas y dirigida por Stanley Kubrick en 1960, de los filmes derivados del éxito de esta película paradigmática: *Il figlio di Spartacus* (Corbucci, Italia, 1962), *La vendetta di Spartacus* (Lupo, Italia, 1964) o *Espartaco y los diez gladiadores* (Nostro, España/Italia/Francia, 1964) y de las populares y comunistas novelas de Howard Fast y Arthur Koestler.

En este sentido, el siglo XXI vio un resurgir en la televisión de la figura del gladiador tracio: *The real Spartacus*, producción británica de Granada Televisión y Channel 4 dirigida por Bill Lyons, en el año 2001; *Spartacus. Gladiator gegen Rom*, docudrama alemán, dirigido por Gunther Klein en 2002; el episodio cinco de la serie *Decisive Battles*, producción estadounidense realizada por History Channel en 2004, *Spartacus: Gladiator War*, docudrama producido por la National Geographic Channel y dirigido por Dan Oliver en 2005, *Spartacus*, el segundo episodio de la serie estadounidense *Rome: Rise and Fall of an Empire* dirigido por Rex Piano para la Gardner Films en el año 2008 y el musical (*Spartacus le gladiateur, il revait d'être libre, Chouraqi*, 2005), entre tantos otros.

Pero no solo la cultura popular recrea recurrentemente la figura del esclavo rebelde. También ha llegado a la alta cultura de la mano del ballet *Spartakus* de Aram Khachaturian en 1959. Asimismo, histórica y políticamente Espartaco fue reivindicado por Karl Marx, Vladimir Lenin o Iósif Stalin que vieron en el tracio al modelo del proletario revolucionario. Los revolucionarios alemanes de 1919 llamaron a su grupo “Liga Espartaquista”. Toussaint l’Ouverture, el héroe de la rebelión esclava y revolución haitiana, Giuseppe Garibaldi, que luchó por la unificación de Italia y hasta el neoconservador Ronald Reagan manifestaron su admiración y citaron como ejemplo a Espartaco. Antes que

ellos Voltaire había juzgado a la rebelión de Espartaco como la única guerra justa de la historia.

Parece haber un Espartaco y una significación sobre Espartaco para cada época histórica e inclusive para cada espectro de la política desde el liberalismo hasta la izquierda ortodoxa. Una de las más ambiciosas y populares de las versiones del mito en los últimos tiempos, la serie *Spartacus: Blood and Sand* producida por la Ghost House Pictures para la cadena de televisión estadounidense Starz¹, parece reunir posmodernamente muchos de los imaginarios sociales y políticos –incluso contradictorios– que giraron en torno a la figura del esclavo tracio tal como fue representado en las ficciones de los siglos XX y XXI. En las siguientes líneas, se analizará esa serie a la luz del contexto socio – cultural en el que es producida y en contraposición a la modélica obra cinematográfica de 1960. Promocionada como un cóctel de sexo, violencia y ritmo, *Spartacus*, retoma y lleva a sus límites al género péplum y al homoerotismo y da cuenta de una sociedad basada en el individualismo, la violencia, el espectáculo y la estética de los videogames.

2. El relato posmoderno

Eligieron tres caudillos, de los cuales el primero era Espartaco, natural de Tracia, de un pueblo nómada; pero no solo de gran talento y extraordinarias fuerzas, sino aun en el juicio y en la dulzura muy superior a su suerte, y más profundamente griego que de semejante nación. Se cuenta que cuando fue traído a Roma para ponerle en venta, estando en una ocasión dormido, se halló que un dragón se le había enroscado en el rostro; y su mujer, que era de su misma gente, dada a los agüeros e iniciada en los misterios de Baco, manifestó que aquello era señal para él de un poder más grande y terrible, que había de venir a un término feliz.

Plutarco, Vidas paralelas

Spartacus no se presenta como una serie basada en los testimonios históricos. Sin embargo hace, como en el caso del fragmento de Plutarco (ca. 40-120 d. C.) su propia y plausible interpretación de ellos. En realidad, tanto Plutarco como Apiano (ca. 90-160 d. C) que son los que proporcionan los relatos más completos sobre Espartaco lo hacen breve y tardíamente entre ciento cincuenta y doscientos años después de la revuelta. Tanto ellos como Floro (ca. 100-150) se basan en trabajos anteriores mayormente perdidos de Salustio (86-35 a. C.) y Livio

(59 a.C- 17 d. C). Otras fuentes son los breves comentarios de Cicerón (106-43 a. C=, el erudito y político Varrón (116-27 a. C) y Julio César (100-44 a.C).

Sin embargo, la principal fuente y punto de partida de *Spartacus: Blood and Sand* es la película de Kubrick (que es la representación de Espartaco, lo que Boris Karloff a la representación de Frankenstein). El argumento se vale de fragmentos históricos mezclados con ficciones establecidas y otros tópicos propios del péplum, el melodrama y de las series de TV norteamericana, las estéticas de las películas *300*, de género gore y de los videogames para dar lugar a su vez, a una ficción más desmadrada aún. En ese sentido, los torneados, estéticos y bien cuidados cuerpos de los gladiadores tan semejantes a los modelos publicitarios de Calvin Klein y tan perfectos merced a la magia del *photoshop* y a las nuevas tecnologías computerizadas debían contrastar con los salvajes, maltratados y excesiva y mal alimentados cuerpos de los gladiadores de la antigüedad.

El episodio histórico recreado en *Spartacus: Blood and Sand*, primera temporada de cinco de la serie *Spartacus* y la única protagonizada por Andy Withfeld, quien se vio obligado a dejar la ficción por una enfermedad terminal, es la fuga de Espartaco y alrededor de sesenta esclavos del *ludus* -la escuela brutal de entrenamiento de los gladiadores- de Capua propiedad de Lentulo Batiato (John Hannah). Ese escape sería el germen de una rebelión mayor compuesta por esclavos, hombres libres y etnias relegadas de los derechos civiles, políticos o económicos de Roma, que se extendería por más de dos años, pondría en ascuas al imperio romano y comprometería alrededor de 10.000 hombres.

Las fuentes históricas tienden a aceptar que Espartaco nació libre y militó en el ejército romano, probablemente como miembro de las tropas auxiliares de las legiones (App. B.C. 1.116), después desertó convirtiéndose en un proscrito lo cual fue la causa de su posterior esclavitud cuando fuera apresado por el ejército romano y posteriormente puesto en venta para su adiestramiento como gladiador (Flor. 2.8.8.). Si bien la serie parte de este presupuesto, en cambio la película dirigida por Kubrick con guión de Dalton Trumbo convierten a Espartaco en un hijo de esclavos, vendido antes de los trece años para trabajar en las minas tracias. El objetivo que dista de la extracción social privilegiada que le atribuyen Apiano o Floro cumplen en la película el rol de engran-

decer la figura del protagonista, convertirlo en mártir y modelo a seguir y exponente de generaciones de esclavos sometidos.

Varios autores (Tellez Alarcia y Pérez, 2000; Frías Castillejo, Mira, 2008, entre otros) han dado cuenta de la evidente relación entre el *Espartaco* de Kubrick y el contexto norteamericano de la guerra fría, el penoso y reciente recuerdo de la persecución macartista al comunismo y la lucha contra la discriminación racial de los negros.

Espartaco se lee en la película de Kubrick en clave marxista – evidente influencia del guion de Trumbo y de la novela de Fast en que se basa la película- como un paradigma de rebelión proletaria contra el capitalismo. Tal como señala Frías Castillejo *la película transmite una serie de principios ideológicos estrechamente vinculados con la filosofía marxista: la lucha de clases, la conciencia de clase, la igualdad entre los proletarios, la corrupción del sistema capitalista y la internacionalidad de la revolución socialista. También se proponen situaciones asimilables con el ambiente anticomunista existente en la época y con las actividades llevadas a cabo por el Comité de Actividades Antiamericanas, como las delaciones*” (2008: 66).

Así, en un relato maniqueo la corrupta aristocracia romana se identifica con la clase política estadounidense; el imperialismo romano es espejo del norteamericano; la solidaridad de los proletarios y sobre todo el sacrificio del negro Graba que prefiere morir antes que matar a Espartaco en combate dan cuenta de la conciencia de etnia y clase que asegura la revolución liberadora de esclavos y proletarios del pasado y el potencial revolucionario de los oprimidos del presente, los discursos y las acciones de Craso son asimilables al ultraconservadurismo y la persecución del senador McCarthy, la comunidad de esclavos liberados es una posibilidad de realización en clave presente de la utopía redentora comunista.

De modo que la película se constituye en documento de época para dar cuenta de la censura y persecución a intelectuales y artistas en Estados Unidos a mediados del siglo XX y la manera en que logró evadirse y denunciar esa censura empleando un personaje histórico carismático. A su vez, la película refleja el *Zeitgeist* de los años sesenta: los sueños de revolución y redención social a partir de una lucha que diera por fin a las clases sociales.

¿En qué medida *Spartacus: Blood and Sand* habla de la época

en que fue producido? Por un lado, la estética. La serie está compuesta por trece episodios de cincuenta minutos de duración; el rodaje tuvo lugar en un estudio en Nueva Zelanda y se desarrolló enteramente ante pantallas azules de manera similar con la película *300* (Snyder, 2007), una de sus influencias más directas. Lo emparenta también con *300*, *la sucinta vestimenta de los gladiadores, su comportamiento, sus gritos sincopados y simiescos, el espíritu de grupo o la identificación con la violencia y la muerte* (Marchena, 2007: 179) *análoga a la de los espartanos. Otros aspectos comunes serían: el uso de la sangre, el rodaje realizado ante pantallas azules para luego añadirle los constantes efectos digitales, o el paisaje gris y amarillo, deudor no solo del film sino también de la novela gráfica que lo inspiró* (Marchena, 2007: 179).

Las luchas en la arena evocan a la estética, la coreografía y el ritmo sincopado de los videojuegos. Esto se percibe también en la casi exclusiva unidad de lugar: la mayor parte de las escenas transcurren en la arena o en el *ludus*. El *ludus* constituye un lugar aislado, en lo alto de las montañas de Capua. Trasgredir los límites como en los videogames implican la caída de los personajes al abismo.

Hay una yuxtaposición de géneros narrativos desde el gore presente en los ojos que salen de las órbitas, las cabezas pisadas, el regocijo en los cadáveres, los miembros amputados, los intestinos que asoman de los abdómenes de las víctimas y la omnipresencia de litros de sangre hasta referencias a películas de terror concretas como *El silencio de los inocentes* (Demme, 1991), *Gladiator* (Scott, 2000), o series tales como *Roma* (Milius / Heller, 2005) o *Yo soy Claudio* (Wise, 1976). Como en un videoclip las luchas se desarrollan bajo música rock y frecuentemente Batiato como maestro de ceremonia presenta las luchas como si fueran un *superbowl* de la Antigüedad (Marchena, 2007: 177). La apelación al comic se manifiesta también en el hecho de que nunca se sabe la verdadera identidad del héroe. Spartacus es el nombre que le asigna Batiato. Su nombre real solo lo conoce su amada Sura. Spartacus porta así una doble identidad, una máscara que lo asimila a los superhéroes clásicos.

Por otro lado, lo que más da cuenta del aire de los tiempos en que se produce *Spartacus: Blood and Sand* y que marca su mayor contraste con el *Espartaco* de Kubrick es la desideologización de la rebelión. Los gladiadores parecen aceptar su suerte con resignación e incluso ven en

el interior del *ludus* la posibilidad de lograr riqueza, fama, gloria o de alcanzar la libertad. La revuelta estalla únicamente cuando confluyen diversas humillaciones individuales: cuando Espartaco es obligado a sacrificar la vida de su amigo Varro (Jai Courtney) o cuando descubre que Batiato ordenó matar a Sura (Erin Cummings); cuando Crixo (Manu Bennet) pierde a Naevia (Lesley-Ann Brandt) y es envenenado por Batiato; cuando al *Dottore* (Peter Mensa) se le revela que fue Batiato quien asesinó a Barca (Antonio Te Maioha). La revolución comunitaria se metamorfosea así en un conjunto de venganzas, reivindicaciones o búsquedas puramente personales. Eso se pone particularmente de manifiesto en las dos situaciones completamente diferentes en las cuales, en la película y en la serie se grita: *¡Yo soy Espartaco!* En el caso de la versión de Kubrick constituye el momento más emotivo y un verdadero canto colectivo a la libertad y a la solidaridad comunitaria frente a la delación que pretende imponer el poder. En la serie, es el protagonista quien grita la frase, después de triunfar sangrientamente sobre la arena y frente a una multitud enardecida que lo celebra: una reivindicación completamente individual del nombre que le puso su propio explotador y del sentido y la vida que el dominador pretende imponerle.

Spartacus: Blood and Sand hace de la violencia y de la sangre un eslogan y una marca. La sangre no purifica ni contamina, no es sangre revolucionaria ni sangre derramada que será vengada, no es sangre redentora ni traidora. Es simplemente sangre y una cámara que se pone al servicio exclusivo de la violencia como mero espectáculo. La crueldad exacerbada de la arena se complementa con el comportamiento salvaje, embrutecido, febril, sadomasoquista y sexual de los espectadores. El público pide sangre a cada combate. El espectador de la serie hace lo propio. Tal como advierte Elia, *tanto los videojuegos como la serie televisiva evitan cualquier tipo de reflexión sobre el aspecto trágico de la violencia para concentrarse en la habilidad del 'héroe' al ejecutar su papel en el campo de batalla* (2011: 83). Sin reflexión, *Spartacus* se constituye en serie paradigmática de la sociedad de la violencia y del espectáculo de masas.

2. Péplum y homoerotismo

Asimismo, de la mano de *Spartacus* resurge ahora en el univer-

so televisivo, un personajeⁱⁱ y un género que pertenece a la cultura gay por antonomasia: el péplum. Y vuelve la agonía, la orgía y el éxtasis de músculos, sudor y lágrimas que los gays solíamos y solemos amar. Si bien el cine nunca dejó de recrearlo –*Troya* (Petersen, 2004), *300* (Snyder, 2007), la remake de *Ben Hur* (Bekmambetov, 2016), la novedad es que desde hace unos años irrumpe con más fuerza que nunca desde la televisión (últimamente en las novelas brasileña *Moisés*, *David* o *San-són*).

Desde este trabajo, se intenta hacer un elogio o al menos una reivindicación del péplum, históricamente vilipendiado, tildado de frívolo o de entretenimiento banal. En un principio el péplum fue una de las pocas posibilidades de ver en la gran pantalla bellos cuerpos masculinos desnudos para gozar estética y libidinosamente. Sin duda fue parte de la educación sentimental y erótica de generaciones de gays. En el segundo volumen de sus memorias *El beso de Peter Pan. Memorias, el peso de la paja 2* (1993), el escritor Terenci Moix dio cuenta de su adoración por el género y cómo éste construyó sus objetos de deseo y alimentó sus lujurias a la vez que afirmó que la antigüedad fue, para Hollywood, un pretexto para lucir la belleza de los galanes y de las divas:

Me guiaba hacia ella (la cultura helénica) un respeto importante. Empezó como coartada para justificar la forma de amor a que me sentía condenado, al amor griego como lo llamaban los cursis y como lo llamaba yo. Era un amor que invocaba las esferas más eminentes de la sensibilidad, por consiguiente la cultura que lo toleraba tenía que ser superior (...) El cine me preparaba como siempre para la alta cultura a base de deformarla (...) y me contentaba con el mundo clásico banalizado en aquellos deliciosos engendros cinematográficos que los críticos franceses dieron en llamar péplum. Fue el reinado de Hércules, Maciste, Ursus y otros titanes del gimnasio yanqui emplazados ante decorados de cartón piedra que intentaban recrear modestamente el esplendor de la antigüedad clásica. (...) El péplum tenía poco o nada que ver con las películas históricas a que nos había acostumbrado el cine americano. Este género constituyó un gozoso tributo al esplendor de la carne mientras se prestó al lucimiento del divino atleta Steve Reeves. (...) Con tales atributos, el género péplum no pudo sino impactarme. En realidad no aportaba grandes novedades a mis fantasías: era una extensión de las revistas de culturismo que descubrí en tiempos del Domund. Pero el cine sabía disfrazar las cosas a mi medida. Para evitar que me sintiese culpable, me devolvía a los atletas revestidos con todos los atributos de la cultura y aun de la historia. Tras hacer de Hércules, Steve fundó Roma en dos ocasiones consecutivas: vestido de Rómulo

y disfrazado de Eneas. No contento con duplicar tan legendaria gesta, venció a los persas en Marathon, salvó al imperio del furor de los bárbaros y se convirtió en primogénito de Espartaco. Amplió el alcance de sus hazañas introduciendo en ellas elementos sadomasoquistas que no carecían de empaque.

Las experiencias vitales no suelen ser solipsistas. Seguramente el testimonio de Terenci Moix da cuenta de las trayectorias sensuales de muchos gays durante años difíciles y represivos del siglo XX, de los cuales particularmente la España franquista sería paradigmática. El péplum fue una vía de escape e hizo las delicias sensuales y onanistas, alimentó fantasías de quienes nos precedieron en la comunidad gay.

La serie *Spartacus: Blood and Sand* lleva al paroxismo las reglas del género del péplum y también la explotación del homoerotismo y de la estética campⁱⁱⁱ. Los gladiadores forman un universo masculino en el espacio del *ludus*. Las escenas más recurrentes los ve caminan siempre semidesnudos, tocándose entre sí peleando o bromeando, humectándose con aceites, duchándose juntos y exhibiendo orgullosos sus músculos, genitales (la exhibición de los genitales masculinos constituye una trasgresión al género) presentándose como una hermandad basada en el compañerismo, el honor y la camaradería. La formación de los gladiadores incluye sesiones de masajes en el sauna y los baños y la modelación de sus cuerpos entrenados para el placer sexual y el espectáculo en la arena para el público romano. La cámara se detiene obsesivamente en los cuerpos masculinos y particularmente en aquellas zonas erógenas que suelen ser también las elegidas por la cultura erótica y pornográfica: vellos, músculos, brazos, axilas, culo y órganos genitales. Como explica Cortés, *la preparación para el combate en la escuela de esclavos sirve para justificar un énfasis visual en el cuerpo del gladiador, propiciando que se bañen, se afeiten, se masajeen y se cubra el cuerpo de aceite para hacerlo más deseable a la mirada de los espectadores* (2004: 179).

Si en principio los gladiadores constituyen lo que al decir de Eve Kosofsky Sedgwick sería una comunidad homosocial^{iv}, parecen más libertarios aún porque admiten las relaciones homosexuales entre sus filas. Eso se pone de manifestó tanto en la dulce, salvaje y sexual dupla de amantes compuesta por los gladiadores de raza negra Barca –de origen cartaginés- y Pietro (Eka Darville), como en las orgías en donde los esclavos son utilizados por sus amos como mano de obra se-

xual y también aprovechan para gozar entre ellos y que incluyen tanto relaciones heterosexuales como homosexuales. Cuando el joven Pietro se suicida tras la muerte de su amante y harto de sufrir golpizas y violaciones a manos de Gnoao, Espartaco mata al agresor de Pietro, trasgrediendo uno de las principales tabúes del *ludus*: asesinar a otro gladiador. Por primera vez la figura de Espartaco se erige como héroe del orgullo gay, lo cual constituye un guiño más al público de la comunidad a la que está particularmente dirigida la ficción.

Sin embargo, la reedición de la película de Kubrick en 1991 confirma su velado pero reconocido estatus de clásico gay desde su estreno en 1960. Como advierte Santiago Fouz Hernández (2013), la exitosa serie televisiva explota el factor homoerótico de la historia original hasta niveles que parecían impensados en los años sesenta. La imagen del gladiador, con su torso descubierto y desafiante lleva décadas asociada también al mercado del sexo, especialmente al sector sadomasoquista, con empresas como *Spartacus Leathers* (Cueros Espartaco) establecidas en el sector desde los años ochenta y con una creciente presencia en el mercado a través de internet. Muchos de los argumentos esgrimidos por Neale en su artículo (1992) podrían ilustrarse con elementos de esta película. El centro de atención del argumento (homo)sexual es, una vez más, el cuerpo heroico del gladiador, aunque esta vez no es víctima de una mujer fálica, como en el caso de *Demetrio y los gladiadores* (Davies, 1954), sino de un hombre, Craso. Muchos estudios académicos sobre esta película especulan sobre la bisexualidad del personaje, concluyendo a menudo que Craso es bisexual, al mostrar interés tanto por Varinia (Jean Simmons) como por el esclavo Antonino (Tony Curtis)²⁷.

Sin embargo, como suele suceder, el espejo tiene dos caras y las cosas del querer y del poder no suelen ser unidireccionales. Sin duda, es celebrable una serie en el cual se da lugar a las diversidades sexuales y a diferentes formas de amar aunque los verdaderos amores serán monogámicos, fieles y románticos. Y constituye un avance respecto de la versión de Kubrick en donde la bisexualidad de Craso (Lawrence Olivier) podía ser leída como un componente más de su perversión y daba cuenta de su voracidad capitalista de poseerlo todo: hombres y mujeres, tanto a Varinia como a Antonino e incluso al mismo Espartaco. En este sentido, para Hirsch (1979: 43), el personaje de Craso es asexual, *alguien que confunde su lujuria por el poder político con la*

conquista sexual. A su vez, puede leerse el deseo latente de Craso por Espartaco en su afán de poseerlo. Este deseo es reprimido mediante la llamada estrategia del deseo triangular: desea y posee a Varinia porque en realidad desea y quiere poseer a Espartaco^{vi}.

Pero en *Spartacus: Blood and Sand* el sexo no presenta tanto como liberación sacra a la manera que postularía el primer Pasolini de *El Evangelio según San Mateo* (Pasolini, Italia, 1964) sino como más frecuentemente como opio de los pueblos, como pan y circo. El sexo no aparece solamente como alegría, subversión y liberación de las clases sociales como en *Teorema* (Pasolini, Italia, 1968) o en la *Trilogía de la vida*^{vii}, sino también como una nueva forma de explotación de los gladiadores a la manera de *Saló* (Pasolini, Italia, 1975) o como una exhibición en donde no hay nada de trasgresor, revolucionario o alegre sino mero desfile capitalista de mercancía, cuerpos corrompidos, sexo banalizado y mercantilizado para ser consumido también por el espectador y como mero entretenimiento para desviar la atención de los avatares de la política. El carácter del sexo en el neocapitalismo que presagia y describe Pasolini en su Abjuración de la Trilogía de la vida (1975)^{viii}.

3. Conclusión: elogio y elegía para Andy Whitfield (1972-2011)

Porque muerto él, con él ha muerto la belleza, y muerta la belleza vuelve otra vez, el negro caos.

William Shakespeare, Venus y Adonis

Quizás porque en principio la serie *Spartacus: Blood and Sand*, no parecía generar mayor expectativa, que el placer onanista de contemplar esa orgía de músculos, sexo y sangre que prometían sus imágenes es que todos terminamos fascinados con el personaje principal y con el encanto de su protagonista, Andy Whitfield, el bello canadiense que murió el 11 de septiembre de 2011 en la plenitud de su vida y en pleno rodaje de la ficción que lo llevó a la fama perecedera de las ficciones televisivas.

La serie comenzó siendo una nueva versión del *peplum* con una cuota mayor de sadomasoquismo y sexo explícito, y era celebrable que recuperara la tradición de un género cinematográfico que alimentó las fantasías eróticas de nuestros ancestros.

Sin embargo, el correr de los capítulos nos acercaba a la historia: una interpretación plausible de la extraordinaria rebelión de esclavos liderada por un gladiador tracio llamado Espartaco en el año 73 a. C que, escapando de un *ludus* de Capua con armas fabricadas con objetos de la cocina y con 74 hombres logró organizar un ejército de 60.000 soldados y mantenerlo durante dos años.

Cualquier referencia a la historia de Espartaco remite a la inolvidable versión que hizo Stanley Kubrick y protagonizó Kirk Douglas. Estrenada en 1960 y basada en la novela del escritor comunista Howard Fast, en la película la rebelión de esclavos de Espartaco puede ser leída como metáfora de las guerrillas negras libradas en el contexto sociopolítico de esos años y de la lucha por la igualdad social contra el capitalismo. Así también como símbolo de cualquier rebelión de hombres oprimidos contra los hombres que los explotan.

Sin exagerar, pero Andy es el mejor Espartaco después de Kirk Douglas. Un punto a favor de la serie es que lejos de la idílica y bucólica comunidad de esclavos libertos que muestra el film y que idealiza la rebelión de los dominados, en la serie *Spartacus: Blood and Sand*, los dominados, los esclavos y los gladiadores son salvajes merced a la explotación, animales sedientos de sangre y violencia que recorren un tortuoso camino en donde ensucian sus manos para conocer el valor de la palabra libertad.

Entre los salvajes, brilla Andy – Spartacus como la peor fiera acorralada. Una palabra que lo define es desmesura. Desmesura en el amor por su amada que se troca luego en desmesura en el dolor por la pérdida. Desmesura en la arena degollando salvajemente a los otros gladiadores para metamorfosearse luego en desmesura en el odio a su amo y en rebelión y en ansias de libertad. No hay en principio conciencia de raza, ni de clase, tan solo instinto, amor y dolor por su mujer y por los goces del cuerpo, un corazón que late más fuerte, un cuerpo atado a la tierra que clama venganza por la pérdida. Por ello, en el momento de la huida y de la matanza de los amos (todavía resuena en mis oídos su voz emitiendo las palabras justicieras: *Solo resta matarlos a todos*), Andy – Spartacus se arroja a ella como a todo: con los ojos, con el cuerpo y con el corazón.

Aunque no aparezca de tal modo en el espíritu y en la concepción de la serie la figura de Espartaco reivindicada por Marx, por Le-

nin o los rebeldes alemanes del '19 se erige como paradigmática de la utopía de la revolución que compensa las penas de los hombres. Por un tiempo, Andy Withfeld le puso la imagen a esa ilusión y por ello será recordado.

No lo veremos derrotado en la batalla del Silaro, rodeado y luchando hasta la muerte. Ni crucificado despidiendo a su amada. La última imagen que tendremos para siempre de Andy es soñada: su espléndido cuerpo desnudo, los ojos celestes y límpidos llenos de furia y esperanza, sus manos abriendo las puertas del *ludus*, sus brazos musculados alzados en señal de victoria y su ser marchando glorioso dispuesto a hacer temblar a Roma y a entrar en el Cielo de la Historia.

Referencias

Archetti, Eduardo (2003), *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*, Buenos Aires: Antropofagia.

Cortés, José Miguel G. (2004), *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Barcelona: Egales.

Elia, John (2011), "Reverent and Irreverent Violence: In Defense of Spartacus, Conan and Leonidas", en Michael G. Cornelius (ed.), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*, Jefferson: McFarland, pp. 75-86.

Fast, Howard (2010), *Espartaco*, Barcelona: Edhasa.

Fouz Hernández, Santiago (2013), *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona: Bellaterra.

Frías Castillejo, Carolina (2007), *Espartaco y la lucha de clases en el Hollywood de McCarthy en Quaderns de Cine*, Nro. 1, Alicante: Universitat d'Alacant, pp. 61-68.

Girard, René (1986), *El chivo expiatorio*, Barcelona: Anagrama.

Girard, René (1983), *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona: Anagrama.

Girard, René (1991), *Shakespeare y los fuegos de la envidia*, Barcelona: Anagrama.

Girard, René (1983), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama.

Hirsh, Foster (1979), *Lawrence Olivier*, Londres: Twayne Publisher.

Lapeña Marchena, Óscar (2007), "Espartaco, el rebelde domesticado. Recepción cinematográfica y televisiva del gladiador tracio en el siglo XXI", en *Iberia*, Nro. 10, p. 153-180.

Koestler, Arthur (1996), *Espartaco*, Barcelona: Altaya.

Kosofsky Sedgwick, Eve (1985), *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press.

Kosofsky Sedgwick, Eve (1998), *Epistemología del armario*, Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

Melo, Adrián (2011), *Historia de la literatura gay en Argentina*, Buenos Aires: Lea.

Melo, Adrián (comp.) (2008), *Otras historias de amor: Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires: Lea.

Mira, Alberto (ed.) (1989), *La mirada homosexual*, *Archivos de la FilMOTECA*, *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Valencia: Segunda época.

Mira, Alberto (2008), *Miradas insumisas: Gays y Lesbianas en el cine*, Barcelona: Egales.

Moix, Terenci (1993), *El beso de Peter Pan (Memorias. El peso de la paja 2)*, Barcelona: Planeta.

Mommse, Theodor (2003), *Historia de Roma. Libro V. Fundación de la Monarquía militar*, Madrid: Turner.

Pasolini, Pier Paolo (2005), *Palabra de corsario*, Madrid: Consorcio Círculo de Bellas Artes.

Strauss, Barry (2010), *La guerra de Espartaco*, Barcelona: Edhasa.

Téllez Alarcia, Diego y Pérez, Rubén Pablos (2000), “El *Espartaco* de Kubrick: realidad y ficción”, en *Iberia*, Nro. 3, pp. 287-302.

Notas

ⁱ El éxito se manifestó en que la cadena Starz logró el 22 de enero de 2010, día del estreno de la serie, superar el medio millón de abonados cuando su audiencia media era inferior a los doscientos mil espectadores.

ⁱⁱ Tal como advierte Santiago Fouz Hernández el hecho de que la guía internacional de viajes gay más establecida y vendida en el mundo se llame *Spartacus* no es fruto de la coincidencia. Por diversas razones, algunas de las cuales se explicitarán en el artículo la película de Kubrick se convirtió en un clásico y objeto de culto de los gays. A su vez, el culto erótico a *Espartaco* queda de manifiesto en la película porno gay “*Spartacus*” que el director húngaro Csaba Borbeli realizó para la All Worlds Video estadounidense en 2006. En la cinta, el espectador ve recreados a varios de los personajes de la revuela como el tracio (interpretado por Claudio Antonelli) o Crixus y otros nacidos de la ficción, como el caso de *Draba* que surge de la pluma de Howard Fast y que fue popularizado por el film de Kubrick al poner de manifiesto los problemas en relación a los derechos civiles, sociales y políticos de los negros en los Estados Unidos de la década del sesenta. Hay un guiño que resulta cómico: en la versión porno masculina la compañera cinematográfica del gladiador, *Varinia*, se metamorfosea para la ocasión en *Varinio*.

ⁱⁱⁱ En su reseña en el *New York Times*, Charles McGrath cita a varios de los productores de la serie, como *Rob Tapert*, quien revela que al concebir el proyecto tuvieron ‘muchas conversaciones sobre cuántos penes podríamos mostrar en un solo episodio’ o *Bill Hamm*,

quien justifica el grado de desnudez y violencia física en la serie por el carácter de la historia original que es 'mucho más explícita de lo que podrías imaginarte'. McGrath se expresa en lo que respecta al físico del actor protagonista bromeando 'Plutarco, nuestra fuente principal para lo poco que sabemos de Espartaco (...) no menciona nada de los abdominales ni de los dorsales, que Andy Whitfield, un actor australiano que interpreta al personaje, tiene por exceso, aunque a estas alturas, hay que dar (la musculatura) por descontado (en Fouz Hernández, 2013: 187).

^{iv} Sedgwick se centra en los vínculos sociales entre hombres, ejemplificándolos en las comunidades masculinas de hombres sin mujeres y define el deseo homosocial masculino como un continuo iterativo de prácticas sociales que fluctúa entre lo homosocial y lo homosexual. Explica que, aunque análogos, estos términos no deben tomarse como sinónimos y aclara que el uso que le da a la palabra "deseo" hace referencia a una fuerza social más que a un impulso específicamente físico. Advierte también que los vínculos afectivos masculinos se caracterizan por la homofobia, que sirve para regular las relaciones entre hombres. He allí la clave. Sedgwick demuestra como, en sociedades modernas de Occidente, los lazos afectivos masculinos se establecen al posicionarse éstos en contra de la pasión/del deseo por los del mismo sexo. En otras palabras, el deseo homosocial masculino es un modo de regular las prácticas afectivas entre hombres y, también, de subrayar la forma en que las relaciones masculinas se organizan dentro del sistema patriarcal.

^v Ríos de páginas académicas y no han corrido en torno a la famosa escena censurada en donde Craso hablaba casi explícitamente con Antonino de sus preferencias sexuales utilizando la poco sutil metáfora de los caracoles y de las ostras. Según el diálogo a Craso parecieran gustarle indiferentemente los caracoles y las ostras e indaga a Antonio para saber si considera esos gustos inmorales con el evidente propósito de seducirlo. La escena fue rehabilitada para la reedición de la película en dvd en 1991 al cumplirse poco más de treinta años de su estreno. Fue a su vez incorporada al documental *The Celluloid Closet* (Epstein/ Friedman, Estados Unidos, 1995) que basado en el libro de Vitto Russo analiza la manera en que el cine de Hollywood a lo largo del siglo XX retrató a los gays y a las lesbianas.

^{vi} En *Between Men*, Eve Kosofsky Sedgwick se centra en los efectos opresivos sobre las mujeres y los hombres de un sistema cultural en que el deseo intermasculino se hizo fundamentalmente inteligible mediante su desviación hacia relaciones triangulares que implicaban a una mujer. A su vez, tal como postula René Girard en su primer libro *Mentira romántica y verdad novelesca*, los sujetos no son entidades autónomas que desean desde sí mismas, tal como lo proclama la ficción – mentira del romanticismo, sino que siempre desean desde otro y porque otro desea tal como se plantea clásicamente en las novelas. Para Girard, una vez que las necesidades primordiales están satisfechas, y a veces incluso antes, el hombre desea intensamente, pero no sabe exactamente qué, pues es el ser lo que él desea, un ser del que se siente privado y del que cualquier otro le parece dotado. El sujeto espera de ese otro que le diga lo que hay que desear para adquirir este ser. Si el modelo, ya dotado, según parece, de un ser superior desea algo, solo puede tratarse de un objeto capaz de conferir una plenitud de ser todavía más total. El objeto juega un papel secundario en la relación triangular. El impulso hacia el objeto deseado es en realidad un impulso hacia el mediador del deseo. Cuando los rivales son del mismo sexo hay un evidente deseo homoerótico entre el objeto deseante y su mediador. Lo que el objeto deseante busca en el mediador es la conformación de su ser, ve en el otro la completitud del ser que en su caso se revela como carencia.

^{vii} La nombrada tríada dirigida por Pier Paolo Pasolini está compuesta por las películas *El Decamerón* (*Il Decamerone*, 1971), *Los cuentos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) y *Las mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974)

^{viii} Si en *Teorema* y en la *Trilogía de la vida*, los hermosos cuerpos desnudos aparecían

como alegría y risa contra la rigidez y la seriedad del poder, si el sexo era celebración de la vida y provocación contra la burguesía bienpensante, en el filme *Saló o Los 120 días de Sodoma* (1975), se convierte justamente en su contrario. El sexo es ahora degradación, sumisión, metáfora invertida de *Teorema*, “el sexo es hoy la satisfacción de una obligación social, no un placer contra las obligaciones sociales”. Pasolini termina odiando esos cuerpos y esos órganos sexuales cuando se transformen en meros objetos de consumo, y abdicará de la Trilogía de la vida:

Yo abjuro de la Trilogía de la vida aunque no me arrepienta de haberlo hecho. Efectivamente, no puedo negar la sinceridad o necesidad que me han impelido a la representación de los cuerpos y de su símbolo culminante, el sexo... Ahora todo se ha invertido. Primero, la lucha progresista por la democratización expresiva y la liberalización sexual ha sido brutalmente superada y vanificada por la decisión del poder consumista de conceder una amplia (como falsa) tolerancia. Segundo: también la realidad de los cuerpos inocentes ha sido violada, manipulada, ofendida por el poder consumista; es más, tal violencia sobre los cuerpos se ha convertido en el dato más macroscópico de la nueva época. Tercero: las vidas sexuales privadas (como la mía) han sufrido el trauma tanto de la tolerancia como de la degradación corporal, y lo que en las fantasías sexuales era dolor y alegría, se han convertido en suicida desilusión, en informe desidia... Los jóvenes son feos o están desesperados, son malos o están derrotados... merced a la televisión y la escuela obligatoria que los ha degradado, volviéndolos melindrosos, acomplejados, racistas, burguesitos de segunda categoría (Pasolini, 2005: 178).

ADRIÁN MELO

meloadrian@hotmail.com

Es Doctor en Ciencias Sociales y Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigador y como profesor en las áreas de sociología y filosofía en dicha institución. Es autor de los libros *Antología del culo. Textos de placer anal y orgullo pasivo* (Aurelia Rivera, 2015), *El amor de los muchachos: homosexualidad y literatura* (Ediciones Lea, 2005), *Historia de la literatura gay en Argentina* (Ediciones Lea, 2011). Es compilador de *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (Ediciones Lea, 2008)