

El Egipto faraónico y el Próximo Oriente Antiguo en el cine estadounidense de comienzos de la Guerra Fría (1945-1960)

Pharaonic Egypt and the Ancient Near East in American cinema at the beginning of the Cold War (1945-1960)

Eva GÓMEZ FERNÁNDEZ Y FRANCISCO SAULO RODRÍGUEZ LAJUSTICIA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

egf23@alumnos.unican.es / rodriguezfs@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9530-4650> / <https://orcid.org/0000-0002-9194-8360>

Fecha de envío: 11/07/2022. Aceptado: 3/10/2022

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5 (2022), pp. 289-324.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2022.sep.05.12>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Acabada la Segunda Guerra Mundial en 1945, Estados Unidos y la Unión Soviética iniciaron un periodo de tensión y enfrentamientos conocido como la Guerra Fría, que duró hasta los años noventa. El cine estadounidense aprovechó para transmitir las ideologías y mensajes políticos que interesaban al poder en películas ambientadas en la Antigüedad como *Sansón y Dalila*, *Los diez mandamientos* o *Salomón y la reina de Saba*. En este artículo se realiza un análisis del patrimonio cinematográfico de esta época como vehículo transmisor de ideologías del momento que fueron trasladadas a las épocas más remotas de nuestro pasado.

Palabras clave: Antigüedad; Egipto; Próximo Oriente; cine estadounidense; años 50; Guerra Fría; Cecil B. DeMille; cine bíblico.

Abstract: When World War II concluded in 1945 the United States and Soviet Union began a period of tension and confrontation known as the Cold War, which lasted until the 1990s. American cinema took advantage of this historical period to convey ideological messages dictated by the political elite through films set in the Antiquity, such as *Samson and Delilah*, *The Ten Commandments* and *Solomon and the Queen of Sheba*. This article aims to analyse the cinematographic heritage in order to understand its function as a vehicle for the transmission of contemporary ideologies to the historical periods in which those movies were set.

Keywords: Antiquity; Egypt; Near East; American cinema; The fifties; Cold War; Cecil B. De Mille; Biblical movies.

*En homenaje a José Ramón Aja Sánchez por su jubilación del mundo académico*¹

1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO.

Hace casi medio siglo, Marc Ferro llamaba la atención de los historiadores y del escaso uso que estos hacían del cine como instrumento para realizar una reconstrucción del pasado o, cuando menos, para aproximarse a cómo se concebía en cada momento dicho pasado. Lo hacía exactamente con estas palabras:

“¿Será que el historiador considera las películas como documento indeseable? Poco falta para que el cine ya sea centenario, pero aún se ve relegado a la ignorancia y ni siquiera figura entre aquellas fuentes de las que hoy se prescinde. No entra para nada en el universo mental del historiador [...] Por lo que atañe al cine, y a otras fuentes tampoco escritas, creemos que no se trata ni de incapacidad ni de retraso, sino de ceguera, o rechazo inconsciente que procede de causas más complejas”².

Afortunadamente, el paso del tiempo ha hecho que gran parte de las ideas defendidas por Marc Ferro en su momento se hayan abierto camino, aunque haya sido, como decía Juan Antonio Barrio, “ante el estupor y la incompreensión de compañeros y colegas”³. Sería excesivamente prolijo abordar con detenimiento cómo se ha ido produciendo este cambio de mentalidad de muchos historiadores, que no de todos, con respecto al cine y cómo ese rechazo radical del que hablaba Ferro se ha ido matizando con los años.

Aunque son muchos los autores que podrían citarse, Robert A. Rosentone se ha convertido en una referencia, especialmente a partir de que, ya en 1997, advirtiera, todavía muy lejos de la influencia que Internet iba a tener en nuestras vidas, del enorme poder de la imagen con respecto al texto escrito y después de que pusiera de relieve cómo los historiadores no podíamos se-

1 El hecho de que este artículo haya sido concebido por parte de los autores como un cariñoso homenaje a nuestro querido colega y profesor ha determinado la temática del mismo. Considerando que él, entre otras asignaturas, impartía *Historia antigua I* en el Grado de Historia de la Universidad de Cantabria, hemos querido centrarnos en el marco cronológico que él abordaba, excluyendo todo lo que tiene que ver con la Grecia y Roma clásicas. Ese es el motivo por el que, a fin también de acotar la temática, no se ha incluido nada referente a Troya, a Alejandro Magno o a la época de Cleopatra, aun cuando indudablemente se trata de periodos que también tienen mucho que ver con la historia del Próximo Oriente Antiguo y de Egipto. En cuanto a la elección del cine de comienzos de la Guerra Fría y de haber seleccionado solo el estadounidense se ha debido a una decisión personal de los autores, puesto que cubrir todo este periodo llegando hasta los años noventa hacía inviable el artículo en un espacio de páginas que resultaba demasiado limitado como para cubrir medio siglo.

2 FERRO, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 20.

3 BARRIO BARRIO, Juan Antonio, “La Edad Media en el cine de Estados Unidos”, *Imago temporis. Medium Aevum*, 2 (2008), p. 431.

guir cerrando los ojos ante un hecho que se ha manifestado como una verdad del siglo XXI, a saber, el triunfo de lo audiovisual sobre otros modelos de comunicación más propios del siglo XX.

“Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia. Y todas las previsiones indican que esta tendencia continuará. No hace falta ser un adivino para asegurar que llegará un día (¿no estamos muy cerca?) en el que escribir historia será una especie de ocupación esotérica y los historiadores unos comentaristas de textos sagrados, unos sacerdotes de una misteriosa religión sin interés para la mayoría de las personas que —esperemos— serán lo bastante indulgentes como para seguir pagándonos”⁴.

A día de hoy, aun cuando muchos compañeros universitarios de diferentes ámbitos siguen mostrando desconfianza hacia el análisis de la obra cinematográfica como una forma más, no necesariamente menos válida que otras, de contemplar cómo se ha reconstruido nuestro pasado, lo cierto es que sí se ha producido un cambio de esta tendencia y un simple vistazo a los programas de los cursos y actividades de extensión de cualquier universidad española —por no decir internacional— evidencia cómo el cine, la televisión, las series, las novelas o los videojuegos cada vez se tienen más en cuenta a la hora de abordar toda esta serie de temas.

Aunque, de alguna forma, anticipemos contenido que vamos a desarrollar en las páginas siguientes, creemos que el error de base que cometen muchos historiadores a la hora de tomar el cine en consideración es rechazarlo *a priori* solo porque no refleja fielmente la realidad histórica de la época que está representando. Diciéndolo con otras palabras, nos da la sensación de que el cine se rechaza la gran mayoría de las veces porque el que es un especialista en un tema concreto lo acusa casi siempre de que todo lo que se ve en la gran pantalla está inventado por parte de los cineastas y de sus guionistas.

Si bien es indudable que ese es un criterio que un historiador nunca debe dejar de tomar en consideración, en nuestra opinión, no puede convertirse en lo único que se ponga encima de la mesa, puesto que eso no provocará más que que se llegue a conclusiones muy sesgadas, mermadas e incluso interesadas.

Como intentaremos reflejar, muchas veces no se trata tanto de la fidelidad en la representación de una época histórica determinada, sino de centrar la mirada en todo lo contrario, es decir, de intentar profundizar en todo aquello que no encaja y que resulta discordante, procurando desentrañar el porqué de la transformación o adulteración.

4 ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 29.

De alguna forma, se trata de lo que Guillermo Fatás quiso expresar en una ocasión en la que analizó *Espartaco* (1960), de Stanley Kubrick, resaltando que exponía los errores históricos que cometía el largometraje más para divertimento de la audiencia que para tirar por tierra una producción cinematográfica que, lejos de querer representar la antigua Roma con la máxima fidelidad, en realidad lo que pretendía era algo bien distinto.

“Esta película puede entenderse perfectamente, porque tiene valor en sí misma, como espectáculo y como propuesta moral, sin Salustio, Plutarco o Apiano Alejandrino. En cierto modo, el que está de sobras es el experto en antigüedades. Es decir, tanto yo mismo como Novarese, el asesor arqueológico del filme. Pero de ninguna manera se entiende sin la detestable caza de brujas que organizó aquel sujeto impresentable que fue el senador estadounidense Joseph McCarthy. Todos aquí saben lo que fue y supuso la actividad del Comité de Actividades Antiamericanas [...]”

La película está, en efecto, llena de gazapos; pero ya les anticipé que eso me parece irrelevante, como se lo pareció a sus autores. No trataban de recrear un episodio de los años 70 antes de Cristo, sino de extraer del sentido general de la aventura de Espartaco una especie de moraleja para el presente que vivían. Eso me parece normal y, además, transparente como intención [...] Por eso, aunque haya de justificar mi presencia a base de pequeñas censuras de detalle, confieso que se las ofrezco más para ayudarles a que ganen en casa un concurso de tipo *trivial* que no para enmendar la plana a Douglas y compañía, que hicieron un trabajo de primera”⁵.

En otro orden de cosas y prescindiendo aquí de polémicas sobre los conceptos y de desacuerdos entre especialistas, lo cierto es que el concepto de “patrimonio cinematográfico” es algo que también se ha ido abriendo paso a lo largo del tiempo. Si la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español no concede al patrimonio cinematográfico una entidad propia sino que, en su artículo 50, lo considera como parte integrante del bibliográfico⁶, ya desde finales de los años noventa, tan solo una década después de la entrada en vigor de dicha ley, encontramos menciones específicas que le dan autonomía y que lo desligan de este⁷.

5 FATÁS, Guillermo, “*Espartaco*, de S. Kubrick”, en UROZ, José (ed.), *Historia y cine*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp. 65-66.

6 “Asimismo forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al Patrimonio Bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales u otros similares, cualquiera que sea su soporte material, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o uno en el caso de películas cinematográficas”; *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*, art. 50.2, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf>.

7 Desde la ya lejana contribución de Valeria Ciompi sobre su gestión hasta el trabajo más reciente de Álvaro Dosil sobre sus posibilidades pedagógicas, lo cierto es que el cinematográfico, aunque quizá todavía no en el terreno legal, se considera ya muy mayoritariamente como

Un sucinto pero preciso recorrido de cómo el patrimonio cinematográfico ha ido cobrando progresiva importancia y consideración con la llegada del siglo XXI es lo que, entre otras cosas, nos ofrece Gloria Camarero. Siguiendo a esta autora, en 1980 la UNESCO declaró la necesidad de salvaguardar y conservar las imágenes en movimiento; en 2005, este mismo organismo habló sin entrar en mayores precisiones de la “protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales” y, finalmente, todo esto condujo en España a la Ley 55/2007 del Cine, de 28 de diciembre de 2007⁸.

Parece evidente pues que, frente a planteamientos arcanos en los que el cine se ha visto tantas veces relegado por unos y por otros, en los últimos años sí que se le está dando la relevancia que merece a falta de que, en nuestra opinión, siga pendiente la asignatura de revisar una ley sobre Patrimonio, la de 1985, que ha quedado muy desfasada en muchos aspectos.

Quedaría, no obstante, entrar en otras cuestiones antes de analizar las películas que van a ser objeto de nuestro análisis y que consistirían sobre todo en aclarar qué es el cine histórico, si los largometrajes de los que vamos a hablar lo son o pueden encuadrarse en realidad dentro de este género y cuál va a ser el método que vamos a seguir.

La primera cuestión, en apariencia inocente, no puede ser más farragosa y, si entráramos de lleno ella, no tardaríamos en consumir todo el espacio de este artículo sin ni siquiera haber podido introducir la temática de la Antigüedad más remota en el cine estadounidense de comienzos de la Guerra Fría. Frente a definiciones sencillas y muy generales que plantean que es algo en donde cabe de todo con tal de que se hable del pasado⁹, algunos autores como Enric Alberich llegan a cuestionarse incluso que pueda ser considerado como género:

algo independiente de las otras categorías que conforman el Patrimonio Histórico Español; respectivamente, CIOMPI, Valeria, “La gestión cultural del patrimonio cinematográfico”, *Revista valenciana d'estudis autonòmics*, 20 (1997), pp. 23-38 y DOSIL, Álvaro, “Pedagogía fílmica: educar con el patrimonio cinematográfico”, en TOURINÁN LÓPEZ, José Manuel y OLVEIRA OLVEIRA, María Esther (eds.), *Pedagogía mesoaxiológica y construcción de ámbitos de educación. La función de educar (Ripeme-2021)*, Red Iberoamericana de Pedagogía, 2021, pp. 407-414.

8 CAMARERO GÓMEZ, Gloria, “Reflexiones entorno al patrimonio cinematográfico en España y su protección”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales. A Journal of Cultural Studies*, 25 (2012), pp. 1-17. El error ortográfico del título corresponde a su autora.

9 “En realidad, el cine histórico debe más a la tradición narrativa de la novela y a la tradición espectacular del teatro que a la historia factual del pasado [...] Por ello es tan legítimo denominar cine histórico a la biografía de un prohombre de la Revolución francesa, como a la descripción de la vida cotidiana y de los problemas sociales colectivos de un país en un cierto momento [...] Y esta labilidad justifica que en este libro se incluyan, de modo pertinente, episodios de la historia mítica, como las andanzas de Ulises por el Mediterráneo o la guerra de Troya”; GUBERN, Román, “Prólogo” en ALBERICH, Enric, *Películas clave del cine histórico*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009, p. 12.

“De hecho, puede afirmarse que el cine histórico no es propiamente un género. Carece, por ejemplo, de los sólidos códigos del western, del musical americano o del cine negro [...] En otras ocasiones, el cine histórico se presenta bajo los rasgos de otro género, ya se trate del cine de aventuras, del drama psicológico o del siempre ubicuo melodrama, sin olvidar las a menudo interesantes apuestas de un cine de autor más radical, que con frecuencia se acerca a lo histórico con una mayor voluntad analítica y con un ansia de renovación tanto formal como conceptual”¹⁰.

Efectivamente, hablar de cine histórico como tal supone hacerlo en realidad de multitud de planteamientos y de intenciones muy diferentes o, lo que es lo mismo, de largometrajes que tuvieron objetivos muy distintos y que, lejos de preocuparse por la fidelidad a los acontecimientos que mostraron, se afanaron en transmitir mensajes muy específicos e incluso divergentes en función de a qué espectadores se dirigían y en qué momento exacto lo hacían.

Valorando esta diversidad, en la que entraremos de lleno en breve, conviene tener en cuenta pues que, dentro de lo que podemos entender como cine histórico a fin de entendernos, se encierra en realidad una amalgama de tipologías muy dispares que José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà han dividido en cine no-ficcional y en ficción histórica. Entre los primeros, destacan las noticias filmadas, los noticiarios y revistas cinematográficas, los documentales, el cine familiar y los montajes documentales, mientras que, entre los segundos, citan los grandes espectáculos históricos, los filmes de época, las adaptaciones literarias, las biografías, las ficciones documentalizadas (*sic*), el cine militante, el político, el ensayo histórico, la historia imaginaria y, finalmente, algunas otras formas de ficción que incluyen el género pornográfico¹¹.

Como puede imaginarse, no es esta la única clasificación existente sobre el cine histórico, sino que cada autor tiende a proponer la suya propia, de manera que cualquier lector no tarda en darse cuenta de la nula unanimidad que hay al respecto. Así por ejemplo y frente a la vista anteriormente, Robert A. Rosenstone propone una mucho más sencilla en la que diferencia fundamentalmente entre dramas convencionales, dramas innovadores y documentales¹².

Por si la cuestión no fuera ya lo suficientemente compleja, la bibliografía que existe sobre cómo debe realizarse el análisis de una obra cinematográfica es abrumadora y también con notables diferencias entre autores. Podría

10 ALBERICH, Enric, *Películas clave...*, pp. 14-15.

11 MONTERDE, José Enrique; SELVA MASOLIVER, Marta y SOLÀ ARGUIMBAU, Anna, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, pp. 123-150.

12 ROSENSTONE, Robert A., *La Historia en el cine*, Madrid, Rialp, 2014.

resumirse en el hecho de que, en función de lo que nos interesa destacar de una película, lo haremos de una manera o de otra que puede llegar a ser muy diferente.

Volviendo a los orígenes, Marc Ferro señaló cuatro posibilidades a la hora de analizar una película histórica que serían, en su opinión, la crítica de documentos, la de autenticidad, la de identificación y la de análisis¹³. Sin posibilidad por nuestra parte de llegar en este artículo al grado de profundidad que él propone, seguiremos no obstante su modelo y realizaremos, en primer lugar, una presentación de las películas del periodo y de la temática que hemos elegido; en segundo, un enjuiciamiento crítico de las fuentes en las que se basaron así como la autenticidad de estas y, por último, una exégesis de los elementos ideológicos que calaron en la sociedad del siglo XX que ya estaba condicionada por un relato ultranacionalista que ahondaba sus raíces desde que Estados Unidos se erigió como nación.

Nuestra intención, por tanto, no es comparar ninguna de las cintas ni las dos versiones de Cecil B. DeMille que se filmaron en momentos históricos distintos, la primera en 1923 y la segunda en 1956, por varios motivos (Figs. 1 y 2).

El primero, porque a excepción de DeMille que dirigió *Sansón y Dalila* en 1949 y la ya citada *Los Diez Mandamientos*, el resto de los cineastas son distintos. Por consiguiente, se estaría juzgando, más que analizando, la producción de un director, así como su calidad.

El segundo, porque creemos que comparar los dos relatos de DeMille sería un ejercicio ineficaz puesto que, para examinar comparativamente un objeto de estudio, las producciones deben encuadrarse en el mismo marco cronológico o, al menos, ser coetáneas porque, de lo contrario, el contexto histórico carecería de sentido. Así, la de 1923 está rodada durante el periodo de prosperidad conocido como “Los Felices Años Veinte”, mientras que la segunda lo está durante la Guerra Fría, por no decir que, pese a compartir título y director, son dos películas completamente diferentes en cuanto a su propósito y temática.

El tercero, porque solo hemos seleccionado los siete filmes que se encuentran señalizados en el apartado dedicado a las fichas técnicas ya que examinaremos la cinematografía que se filmó en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX para comprender las mentalidades de ese momento histórico concreto, este es, el de los inicios de la Guerra Fría. Quedan exentos, por tanto, otros análisis que se focalicen en la naturaleza operística como por ejemplo la tragedia lírica de Giuseppe Verdi, *Nabucco* de 1841-1842 o la ópera

13 FERRO, Marc, *Cine e historia...*, pp. 92-125.



Fig. 1 izq. Cartel de Los diez mandamientos. 1923. Paramount Pictures. Wikipedia

Fig. 2 der. Cartel de Los diez mandamientos. 1956. Paramount Pictures.
Wikipedia

del mismo compositor, *Aída* de 1871 que versan, simultáneamente, sobre el Antiguo Testamento y sobre el Antiguo Egipto.

Del mismo modo, hemos descartado producciones animadas como *El Príncipe de Egipto* de 1998 dirigida por Brenda Chapman, Steve Hickner y Simon Wells o la superproducción *Éxodo: Dioses y Reyes* filmada por el afamado Ridley Scott en 2014 porque, a pesar de su calidad, se concibieron en diferentes cronologías y además en un contexto en el que la Guerra Fría había concluido.

Realizada esta puntualización queremos dejar constancia de que la finalidad de estas páginas no es otra que la de realizar un examen hermenéutico de las mentalidades de los directores de estos largometrajes para comprender la importancia que tuvo el cine —y que sigue teniendo— en la sociedad para adoctrinar a la ciudadanía en unos valores concretos durante una etapa histórica determinada. Por eso, abandonar la cronología fílmica de los inicios de la Guerra Fría lastraría enormemente nuestros objetivos.

2. LA ANTIGÜEDAD EN EL CINE DE LOS AÑOS 40-50 Y SUS FUENTES

Lo primero que se debe advertir antes de hablar del cine estadounidense de los años cuarenta y cincuenta es que, en sentido estricto, no hay nada que no se hubiera visto ya en las pantallas varios años e incluso décadas atrás. Con especial preferencia, eso sí, por la Grecia y Roma clásicas, lo cierto es que Egipto y el Próximo Oriente también se encuentran presentes desde los orígenes del cine.

Si a cualquier cinéfilo rápidamente le viene a la cabeza *Intolerancia* (1916) y la monumental reconstrucción que David W. Griffith realizó de Babilonia justo antes de ser conquistada por Ciro II de Persia en el siglo VI a. C. o recuerda que una de las primeras películas del pionero Georges Méliès llevaba por título *Cleopatra* (1899), lo cierto es que, como demuestra Jon Solomon, estos no son más que un par de títulos de entre una multitud de ellos producidos a comienzos del siglo XX y, por desgracia, desaparecidos en su gran mayoría¹⁴.

Cuando el espectador contempla clásicos que comentaremos aquí como *Sansón y Dalila* (1949) o *Los diez mandamientos* (1956), debe tener muy claro que ninguno de estos títulos ni los elementos principales de cada una de sus historias fue concebido en aquellos años, sino que siempre podemos encontrar versiones anteriores, muchas de ellas realizadas en época del cine mudo.

Por otra parte, tampoco es ninguna novedad en el cine de los años cuarenta y cincuenta la adulteración de los acontecimientos o la transferencia de mensajes más o menos evidentes a los espectadores. Al igual que antes, ya en 1915, el citado David W. Griffith, uno de los padres del séptimo arte, era muy consciente del enorme potencial que tenía el cinematógrafo como vehículo de transmisión de ideologías, llegando a afirmar, según José María Caparrós, que “llegará un momento en que a los niños en las escuelas se les enseñe prácticamente todo a través de películas; nunca se verán más obligados a leer libros de Historia”¹⁵.

Desde sus orígenes, por consiguiente, el cine funcionó como un excelente vehículo transmisor de ideologías y buenos ejemplos de ello son las

14 El autor ofrece, entre otras cosas, un completísimo recorrido cronológico por, por un lado, la historia de Grecia y Roma y, por el otro, por los acontecimientos que se citan en el Antiguo Testamento, indicando en dos apéndices en qué películas se representaron cada uno de dichos sucesos. Obviando aquí el mundo grecorromano, Solomon cita *The Bible* (1921), *Cain and Abel* (1910 y dos versiones de 1911), *Noah's ark* (1929), *Abraham's sacrifice* (1912), *Sodom und Gomorrah* (1922), *Joseph in the Land of Egypt* (1914), *Moses and the Exodus* (1907) y muchas más; SOLOMON, Jon, *The Ancient World in the cinema*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001, pp. 330-331.

15 CAPARRÓS LERA, José María, “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”, *Quaderns de cine*, 1 (2007), p. 30.

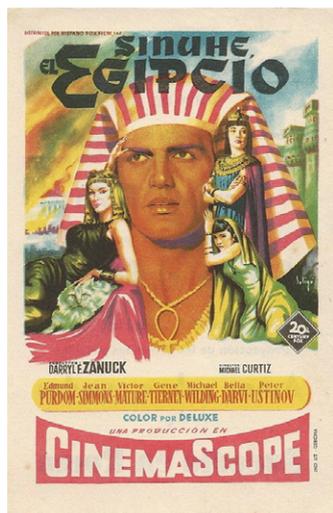


Fig. 3. Cartel de *Sinuhé, el egipcio*. 1954. Warner Bros Pictures. Flickr

reconstrucciones de la antigua Roma que se hicieron en la Italia de los años diez a la par que se producía el ascenso acelerado del fascismo, los fines moralizantes bajo los cuales se presentó la Antigüedad en el cine de los años veinte a fin de retratarla como una época llena de perversiones y vicios que había que superar o el antinazismo cada vez más patente en el cine estadounidense y británico de la segunda mitad de los años treinta y primera mitad de la década de los cuarenta en los que, como señala Marc Ferro con *La estrella del Norte* (1943), la Rusia soviética se presentó ante los espectadores como el mejor aliado que Estados Unidos podía tener¹⁶.

En resumidas cuentas, una misma historia contada en dos o más versiones distanciadas en el tiempo puede presentar enormes diferencias en función de lo que se quiera resaltar en cada momento. Ya hemos hecho alusión al caso de *Los diez mandamientos* y a sus dos versiones, la de 1923 y la de 1956.

Aunque habitualmente se ha tendido a presentar la segunda como un *remake* de la primera, lo cierto es que dicha afirmación no puede ser más inexacta, puesto que, si la historia bíblica centró la atención exclusiva de la versión de los años cincuenta, en la de 1923 no fue más que la trama secundaria que sirvió para apoyar una historia ambientada en el siglo XX, cuyo objetivo principal era condenar el olvido que la sociedad norteamericana había hecho de la religión y ofrecer, en palabras de Luis Enrique Ruiz, “una reflexión maniquea y llena de consejos morales sobre los excesos de la América de la postguerra, que es completada con un breve prólogo bíblico”¹⁷.

16 FERRO, Marc, *Cine e historia...*, p. 85.

17 RUIZ, Luis Enrique, *Obras maestras del cine mudo. Época dorada (1918-1930)*, Bilbao, Mensajero, 1997, p. 147.

Dicho todo esto, el cine en general y el de los años cuarenta y cincuenta en particular no mostró un interés ecuánime en todas las civilizaciones que existieron a partir de la invención de la escritura, sino que tan solo dos temas fueron los que le llamaron la atención: por un lado, el Egipto faraónico desde la IV dinastía hasta Cleopatra VII¹⁸; por el otro, el pueblo hebreo, indisolublemente unido también a la historia egipcia a causa de su cautiverio. No es que no se mencione a otros pueblos; todo lo contrario, se alude en las diferentes películas a los filisteos, a los etíopes o a los hititas, pero estos no son más que, si se nos permite, una mera comparsa que orbita en torno a los protagonistas de cada historia.

Por este motivo, egipcios por un lado e israelitas por el otro serán los que centren nuestra atención en las próximas líneas.

2.1. El Egipto faraónico

En sentido estricto, tan solo dos son las películas de este periodo que conceden a Egipto el protagonismo absoluto y no muestran a su civilización como el enemigo opresor de los israelitas. Estas son *Sinuhé, el egipcio* (1954) (Fig. 3) y *Tierra de faraones* (1955)¹⁹.

Desde el punto de vista de la historia de Egipto, *Tierra de faraones* es la que se adentra en la época más remota, puesto que se ambienta en el reinado del faraón Keops, entre los siglos XXVII y XXVI a. C.²⁰. El eje central de su historia es la construcción de la gran pirámide de Guiza, la mayor de las tres que conforman esta necrópolis.

Por su parte, *Sinuhé, el egipcio* traslada su acción a la segunda mitad del siglo XIV a. C. o, lo que es lo mismo, al periodo comprendido entre los reinados de Akenatón y Horemheb, justo antes de que se produjera el final de la dinastía XVIII y la llegada de la XIX con el advenimiento de los ramésidas.

Salta a la vista que entre una historia y otra hay, como mínimo, doce siglos de diferencia, lo cual para nada se aprecia en los largometrajes. Como si se tratara de un bloque monolítico, la historia de Egipto para el cine esta-

18 Nuestra decisión de dejar fuera de este artículo las épocas en las que entraron en escena griegos y romanos equivalen a prescindir del análisis de largometrajes tales como *César y Cleopatra* (1946) o *La serpiente del Nilo* (1953), en las que la célebre reina fue interpretada respectivamente por Vivien Leigh y por Rhonda Fleming.

19 La ficha técnica de las películas que aquí comentamos se encuentra en la parte final.

20 No precisamos la cronología puesto que existen algunas divergencias al respecto entre los historiadores y, como indica Jean Vercoutter, "no es posible fijar fechas absolutas para la duración de cada reinado, pero cabe afirmar que la dinastía se mantuvo en el poder desde el 2700 al 2500 a.C."; VERCOUTTER, Jean, "Egipto hasta finales del Imperio Nuevo", en LÉVÊQUE, Pierre (dir.), *Las primeras civilizaciones. De los despotismos orientales a la ciudad griega*, Madrid, Akal, 2013, p. 94.

dounidense fue siempre la misma en lo que se refiere a sus aspectos visuales y clichés. Si al hablar de *Sinuhé, el egipcio* Pablo Mérida resalta cómo “la publicidad del film dejó bien claro el despliegue realizado, anunciando la utilización de cantidades ingentes de bailarinas, toros, pirámides...”²¹, apenas hay diferencias en *Tierra de faraones*, que incluye un toro —más bien un novillo, a juzgar por su tamaño— al que se enfrenta el faraón, interpretado por Jack Hawkins, en una lucha cuerpo a cuerpo.

La visión estereotipada de Egipto por parte de Hollywood y el recurso a sus rasgos definitorios recurrentes, encajen o no encajen, procedan o no procedan, queda muy bien ejemplificada en la aparición de dromedarios, animal que, como ha señalado Esteban Llagostera, “no llegó a Egipto hasta el siglo I A. D. Procedía de Arabia, llegando con las caravanas de comerciantes árabes que arribaban a Egipto. Los egipcios lo adoptaron inmediatamente, al darse cuenta que es un animal creado expresamente para el desierto”²².

Si todos estos detalles podrían ser considerados como errores menores y sin más importancia de la que realmente tienen, ninguna de las dos películas resiste un análisis concienzudo de su veracidad histórica, en parte también por las fuentes, si se las puede llamar así, en que se basaron.

De las dos, *Tierra de faraones* puede considerarse la que más se aproxima a la realidad, habida cuenta de que la construcción de la gran pirámide de Keops fue una empresa monumental que se dilató a lo largo de los años porque, entre otros muchos factores, “apenas crecían plantas en aquel lugar, y no había agua, a excepción del río en la lontananza. No había carreteras, ni una sola casa en 100 *jets* (5,2 kilómetros) a la redonda. Todo tendría que planificarse y construirse para erigir la tumba del faraón”²³.

Juzgando la veracidad de la película, Alex von Tunzelmann ha destacado lo siguiente:

“En el film se hace referencia a Herodoto, quien escribió que la obsesión de Khufu por la construcción de la pirámide le trajo a su pueblo ‘todo tipo de desgracias... [él] decretó que todos los egipcios debían trabajar en tal ingente labor... trabajaban hasta cien mil hombres a la vez en turnos de tres meses sin descanso’”.

21 MÉRIDA SAN ROMÁN, Pablo, *Michael Curtiz*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 357.

22 Siguiendo con los clichés y aunque se trate de una película que se comentará más adelante, este autor señala cómo el peinado que llevaba Yul Brinner en *Los diez mandamientos*, con una trenza lateral y el resto de la cabeza rapada, solamente lo llevaban los niños hasta que cumplían seis o siete años. Acaba concluyendo que “pequeños errores, existen a cientos, pero no vamos a detallarlos puesto que nos ocuparían muchísimo espacio”; LLAGOSTERA CUENCA, Esteban, *El Egipto faraónico en la historia del cine. Todas las películas sobre el Antiguo Egipto producidas en el mundo hasta nuestros días*, Madrid, Visión, 2012, p. 60.

23 SMITH, Craig B., *Guiza. Cómo se construyó la gran pirámide*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 94.

El film elimina la parte en la que Herodoto afirma que Khufu llegó a ‘tal grado de perversidad que, al verse necesitado de dinero, ordenó que su hija también debía aportar su grano de arena’, es decir, la prostituyó”²⁴.

Hay otro detalle significativo que no ha sido señalado por ningún autor. En la película, el faraón encarga la construcción de la pirámide al arquitecto Vashtar, a quien interpreta James Robertson Justice y lo hace después de descartar diferentes propuestas para los laberintos del interior que se van mostrando en la pantalla y que son más o menos enrevesados. Entre todos ellos, en un sobresaliente guiño que pasa desapercibido para cualquiera que no sea especialista, se incluye en un medio plano justo detrás de los actores el verdadero trazado que sí se llevó a cabo en la pirámide de Keops.

Con todo y pese a todos estos visos de realidad, Quim Casas destaca cómo el director de la película, Howard Hawks, pese a haber contado con el asesoramiento de historiadores del Departamento de Antigüedades de Egipto y por un egiptólogo francés, reconoció, por un lado, no tener la seguridad de que realmente en aquella época se hubieran utilizado los métodos constructivos que se muestran en el largometraje y, por el otro, haber rescatado “algunas ideas de un proyecto sobre la construcción de un campo de aviación en China durante la Segunda Guerra Mundial, en el que había estado trabajando unos meses antes”²⁵.

Un mayor fiasco desde el punto de vista de la veracidad histórica, que no del puro entretenimiento, es *Sinuhé, el egipcio*. A grandes rasgos, cuenta la vida de un médico de gente pobre que, por diversas circunstancias, se convierte en el del faraón Amenofis IV, también conocido como Akenatón como consecuencia de haber proclamado a Atón como el único dios reconocido por el Estado en detrimento de Amón.

Si la historia tiene un desarrollo más o menos admisible en su primera mitad en la que el peso fuerte del argumento se lo lleva la tórrida atracción que Sinuhé (Edmund Purdom) siente por Nefer (Bella Darvi), todo comienza a chirriar en el momento en el que Sinuhé y su amigo el general Horemheb (Victor Mature) envenenan al faraón (Michael Wilding) — quien lo acepta de buen grado e incluso les da las gracias por ello— y el segundo se proclama directamente su sucesor, como si Tutankamón o Ay, que no aparecen por ningún sitio, nunca hubieran existido.

Una vez más, la clave de la deformación, o por lo menos una de ellas, se encuentra en la fuente, puesto que esta película se basa en la novela homóni-

24 VON TUNZELMANN, Alex, *La loca, loca, loca historia del mundo según el cine*, Madrid, T&B Editores, 2016, p. 24. Khufu es el nombre egipcio de Keops.

25 CASAS, Quim, *Howard Hawks. La comedia de la vida*, Barcelona, Dirigido por, 1998, p. 355.

ma que el finlandés Mika Waltari había escrito en 1945²⁶. Sin posibilidad aquí de realizar una profunda comparación entre la novela y la película²⁷, fue el propio Waltari el que, inspirándose en un texto egipcio que narra la historia de un hombre que huye de Egipto temeroso de ser acusado del asesinato de Amenemhet I, fundador de la dinastía XII, trasladó la acción a la época de Akenatón, esto es, a la XVIII²⁸.

Con ambas películas parece que puede llegarse a una conclusión más o menos sólida en el tema que nos ocupa y es que, independientemente de todo lo que Hollywood añadía de su propia cosecha para entroncar con determinados postulados ideológicos que se querían transmitir, cuestión sobre la que se profundizará más adelante, gran parte de los problemas de veracidad que presentan estos largometrajes se deben a las fuentes que utilizaron para documentarse y a la mezcla de elementos muy dispares. La misma tendencia se observa con total claridad cuando hablamos del cine bíblico.

2.1. El cine bíblico

Tampoco exclusivo de los años cuarenta y cincuenta, el cine de temática bíblica, en tanto en cuanto se identificaba con unos valores que querían realizarse al haber empezado a entrar en crisis en algunos sectores sociales que, básicamente, afectaban al orden patriarcal que estaba adscrito al puritanismo, experimentó un gran auge en los dos primeros tercios del siglo XX, antes de que cayera en declive a partir, sobre todo, de los años setenta. Ya hemos hecho mención a cómo prácticamente la totalidad de las historias que se rodaron en este periodo tienen sus correspondientes versiones antecesoras en época del cine mudo.

De esta manera, se observa una gran tendencia que consiste en la elección de un personaje bíblico del que se cuenta su vida, sin que ninguna producción pueda realmente encuadrarse dentro del género biográfico. Títulos como *Sansón y Dalila* (1949), *David y Betsabé* (1951), *El hijo pródigo* (1955) que Fernando Wulff definió como una “más que libérrima *interpretatio hollywood-*

26 Aunque hay varias ediciones, una de ellas de gran accesibilidad es WALTARI, Mika, *Sinuhé, el egipcio*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

27 No es posible por razones de espacio, si bien sería una labor más que necesaria teniendo en cuenta que la novela de Waltari contiene no pocos pasajes que no pasaron a la película o que se suavizaron notablemente. Destacan en especial los encuentros amorosos entre los diferentes personajes, con un alto grado de erotismo en la novela que la mentalidad conservadora estadounidense de los años cincuenta provocó que la película no muestre.

28 ALONSO, Jorge; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Juan J., *El antiguo Egipto en el cine*, Madrid, T&B Editores, 2010, p. 103.

yensis"²⁹ o *Salomón y la reina de Saba* (1959) constituyen una buena muestra de lo que decimos, mientras que la película por excelencia de este periodo, *Los diez mandamientos* (1956), no supone ninguna excepción puesto que, pese a llevar este título, está enteramente concebida como una trayectoria por la vida de Moisés.

Todo lo anteriormente dicho para las películas ambientadas en el antiguo Egipto es perfectamente aplicable e incluso puede llevarse mucho más allá en tanto en cuanto abordan la vida de personajes de los que apenas nos ha llegado nada de información que pueda considerarse más o menos fiable.

Precisamente, todas las invenciones que contiene el cine bíblico de los años cuarenta y cincuenta ha provocado que este sea comentado en no pocas ocasiones con notables dosis de sarcasmo e ironía por parte de algunos especialistas que, no obstante, lo han hecho sin perder el rigor y siempre justificando cada dato con nutridas referencias bibliográficas.

Así, por ofrecer una muestra, Alex von Tunzelmann señala cómo Sansón (Victor Mature) es "sometido a trabajos forzados y atacado por gladiadores en miniatura (no, esto no sale en la Biblia, pero la cinta es muy larga y alguien se puso creativo)", cómo la bacanal de la reina de Saba (Gina Lollobrigida) "consiste en que [...] baila el baile de la gallina en bikini, mientras sus acólitas bailan la conga y les da la risa floja" o cómo "menudo chasco cuando Ramsés se niega a escuchar el ruego de Moisés de que deje partir a su pueblo y sobre Egipto caen... cuatro plagas. Las otras seis sólo se mencionan de pasada, porque DeMille no supo cómo hacer lo de las ranas, las moscas, los piojos, las úlceras, las langostas y la muerte del ganado"³⁰.

En un tono mucho más serio, la autora aborda los enormes problemas de rigor histórico que contiene *Los diez mandamientos*, sin duda la película más representativa de este periodo.

"Una de las razones de que sea tan complicado poner fecha a la vida de Moisés es que el Éxodo no especifica qué faraón es el que se menciona en sus páginas. La película opta por la hipótesis tradicional, Seti I como padre adoptivo de Moisés y Ramsés II como su hermano, pero la escena en que Moisés felicita a Seti por su victoria en Kadesh es errónea, puesto que fue Ramsés quien

29 El autor sugiere, con total acierto en nuestra opinión, cómo a este mero entretenimiento también contribuyó la gran belleza de Lana Turner, que interpreta a una sacerdotisa de Baal; WULFF ALONSO, Fernando, "Notas a propósito del Próximo Oriente Antiguo y Egipto en el cine", *SCOPE. Estudios de imagen*, 1 (1996), p. 61.

30 VON TUNZELMANN, Alex, *La loca, loca, loca...*, pp. 39, 36 y 27.

Debe, no obstante, precisarse que Seti I sí se enfrentó a los hititas en Kadesh, si bien, parece que con un resultado incierto que, desde luego, no podría haber sido merecedor de la felicitación que aquí le dispensa Moisés; VERCOUTTER, Jean, "Egipto hasta finales...", p. 168.



Fig. 4. Charlton Heston interpretando a Moisés en *Los diez mandamientos*. 1956. Paramount Pictures. Wikipedia

libró esta batalla. Y el triángulo amoroso entre Moisés, Nefertiti y Ramsés no aparece en las Escrituras ni en los libros de Historia”³¹.

Efectivamente, lo que encontramos en todas estas películas es una mezcla de acontecimientos de diferentes épocas y no solo ya, como sucedía en *Sinuhé, el egipcio*, dentro del mismo marco cronológico y territorial, sino incluso abarcando sin ningún complejo toda la Antigüedad y trayendo a estos siglos cuestiones y problemas que tuvieron que ver más con la posterior historia de Roma que con la de Egipto y Próximo Oriente. Sin posibilidad de entrar en detalles, hay dos temas que son especialmente representativos de esto que afirmamos.

El primero de ellos es la decisión de Seti I en *Los diez mandamientos* de decretar el asesinato de los israelitas recién nacidos en un abierto paralelismo nada contrastado con Herodes y con la matanza de los inocentes, una mezcla que no resulta nada extraña viniendo de Cecil B. DeMille y teniendo en cuenta lo que este director había ya hecho en *Las cruzadas* (1935)³². (Fig. 4)

El segundo, que se relatará más adelante con mayor detalle, consiste en todos los debates que se plantean en muchas de estas películas entre la adoración a un único dios por parte de sus protagonistas masculinos (David, Salomón..., aun cuando flaqueen en sus convicciones) y a varios por parte de las seductoras y pecaminosas mujeres que se cruzan en sus vidas. Ciertamente, estos largometrajes anticipan con ello toda una serie de controversias

31 VON TUNZELMANN, Alex, *La loca, loca, loca...*, pp. 26-27.

32 En esta película, DeMille mezcló a su antojo los acontecimientos y personajes de la Primera y de la Tercera Cruzada, aun cuando existen casi cien años de separación entre ellas.

y preocupaciones que, excepción quizá hecha de la época del culto a Atón, son más propias, por lo menos a tan gran escala, de la Antigüedad tardía y de fenómenos que tuvieron lugar, en palabras de José Ramón Aja, “en las postrimerías del siglo II y primera mitad del III”³³.

En resumidas cuentas, y una vez más al margen de ideales concretos de la época, la mezcla de fuentes muy variopintas es lo que origina todos estos caos. La Biblia aparece como referente de prestigio en los títulos de crédito de todas estas películas, lo que les hace presuponer, por lo menos de cara al espectador, toda una pátina de verdad que no puede ni debe ser cuestionada. En ningún momento se hace referencia a las enormes lagunas que esta contiene para proceder a una reconstrucción de los acontecimientos de nuestro pasado más lejano.

Frente a ello, una realidad mucho más compleja en la que los textos sagrados se entremezclan con otras obras de autores de la Antigüedad y, al mismo nivel que ellos, con novelas que habían sido publicadas en diferentes momentos de los siglos XIX y XX. Los títulos de crédito de *Los diez mandamientos* son especialmente reveladores de lo que quiso vender Cecil B. DeMille, esto es, un ingente trabajo de investigación que había llevado consigo la consulta de “950 libros, 984 revistas, 1286 recortes de periódicos y 2964 fotografías”, amén de numerosas fuentes entre las que se incluían:

“las Sagradas Escrituras (Libro del Éxodo), textos de Filón el judío, Flavio Josefo y Eusebio de Cesarea, y el ‘Midrash Rabbah’, texto sagrado judío. Y tres libros modernos: ‘Prince of Egypt’, de Dorothy Clarke Wilson (¿no les recuerda la película de dibujos animados producida por Steven Spielberg *El Príncipe de Egipto?*); ‘Pillar of Fire’, del reverendo J. H. Ingraham; y ‘On Eagle’s Wings’, del reverendo G. E. Southon”³⁴.

A la vista queda cómo para los cineastas todo valía y, en este caso concreto, debe tenerse en cuenta la pretensión que tenía Cecil B. DeMille de quedar como la máxima autoridad en el tema después de que, un año antes, *Tierra de faraones* hubiera mostrado a los egipcios construyendo la pirámide de Keops en medio del júbilo y la alegría —por lo menos en los primeros momentos— y que esto fuera diametralmente opuesto al Egipto opresor que había mostrado en 1923 y que volvió a resaltar sin dudar en 1956.

Del mismo modo, la selección de pasajes bíblicos fue totalmente interesada y todos aquellos que no encajaban con el mensaje que querían transmitir las películas eran sistemáticamente ignorados, como por ejemplo sucedió con aquel en el que la misma Biblia cuenta cómo los hebreos se quejaban por

33 AJA SÁNCHEZ, José Ramón, *Agua mágica. El Nilo en la memoria y la religiosidad del Mundo Antiguo*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia y Universidad de Cantabria, 2015, p. 373.

34 ALONSO, Jorge; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Juan J., *El antiguo Egipto...*, p. 142.

haberse adentrado en el desierto “al recordar la carne, el pescado y otros alimentos de que disfrutaban en Egipto (Números 11,5)”³⁵.

La fidelidad no era lo principal, sino las rivalidades entre unos directores y otros, entre unas productoras y otras por ofrecer la mejor película y por venderla como la más fiel de todas, aun cuando no fuera así. Realmente, el pasado era lo de menos. Lo importante, en realidad, era el presente.

3.LA GUERRA FRÍA CULTURAL

El marco cronológico que empleamos para examinar los productos cinematográficos estadounidenses que hemos seleccionado abarca desde 1945 hasta 1960, es decir, los inicios de la Guerra Fría. En 1945 concluyó la Segunda Guerra Mundial que se saldó con la derrota de las potencias del Eje, las fuerzas nazi-fascistas, y con la consiguiente victoria de los países Aliados capitaneados por Estados Unidos (EEUU) y por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Estas dos potencias hegemónicas se erigieron como representantes de la libertad porque habían detenido a los regímenes dictatoriales, pero sus respectivas ideologías se situaron a las antípodas.

Mientras que el gobierno estadounidense, bajo la presidencia de Harry S. Truman, simbolizaba los valores capitalistas, el régimen soviético, bajo la tutela de Iósif Stalin, representaba los comunistas. Desde que triunfó en Rusia la Revolución de octubre de 1917, el país norteamericano había oficializado un sentimiento anticomunista con lo que se denominó Primer Susto Rojo o *First Red Scare* que hacía referencia al temor que existía de que esos ideales se expandieran por la región norteamericana al igual que lo que había ocurrido en algunos territorios europeos³⁶.

Esta postura se agudizó cuando el senador republicano Joseph Raymond McCarthy, quién ostentó su cargo entre 1947 y 1957, utilizó estrategias propagandísticas para demonizar el comunismo e incluso distribuyó noticias falsas en las que daba cuenta de que los comunistas se habían infiltrado en las instituciones públicas para revelar información a la URSS³⁷. Al contrario de lo que pueda parecer, el Partido Comunista Americano (PCUSA) hizo una labor encomiable porque despertó la conciencia de clase y tuvo bastante repercusión entre los artistas³⁸.

35 ALONSO, Jorge; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Juan J., *El antiguo Egipto...*, p. 150.

36 BENNETT, David H., *The party of fear: from nativist movements to the new right in American history*, New York, Vintage Books, 1995, pp. 183-189.

37 JERVIS, Robert, “The impact of the Korean War on the Cold War”, *The Journal of Conflict Resolution*, (24) 4 (1980), pp. 563-592.

38 CRESPO JUSDADO, Alejandro, *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral, 2009, p. 17.

La ciudadanía estadounidense, que aceptó sin reservas el anticomunismo dictado desde Washington, identificó al régimen soviético como el enemigo exógeno que debía evitar, en parte, porque se caracterizó por un marcado ateísmo y por un colectivismo rampante. Esta visión distaba mucho de la perspectiva providencial e individual del país y, por primera vez desde que se había erigido como una nación, Estados Unidos sufrió una crisis de identidad que, lejos de mitigarse con empresas propagandísticas, se agravó a medida que la población afrodescendiente se movilizaba en pro del movimiento de los Derechos Civiles de los años cincuenta.

La cuestión racial, el fundamentalismo cristiano y el clasismo eran los ideales de los White, Anglo-Saxon and Protestant (WASP) que era —y sigue siendo— el sector elitario que dominaba —y domina— la esfera económica y política de la nación estadounidense. Con el triunfo del comunismo, con las protestas del colectivo afrodescendiente de signo izquierdista y con la eclosión de células feministas, los WASP vieron en peligro sus intereses³⁹. Esto se explica porque desde el triunfo de la Revolución de Independencia, conflicto que aconteció entre 1775 y 1781, se estableció una hegemonía blanca que, tras más de doscientos años, debía afrontar la nueva realidad social para hacer frente a las movilizaciones sociales. Esta suerte de etnocracia dominaba el país desde la colonización y nunca planteó una equidad social. Tras la Guerra de Secesión, término con el que se conoce a la Guerra Civil estadounidense que tuvo lugar entre 1861 y 1865, se abolió la esclavitud, pero no se erradicó la segregación racial.

Este *apartheid* que se oficializó en el periodo posbélico o Reconstrucción, es decir, desde 1865 hasta 1877, se caracterizó por la disolución del primer Ku Klux Klan (KKK) y por la legislación segregacionista Jim Crow que estuvo vigente hasta 1967. El racismo, por tanto, siempre ha cumplido una función social en el país y, dado el avance del comunismo, fue conveniente presentar a esa ideología como impulsora de los Derechos Civiles durante la Guerra Fría.

En general, el aparato gubernamental instrumentalizó el cine para distorsionar la geopolítica del momento, pero, al contrario de lo que pudieran plasmar otros filmes como *Con la muerte en los talones* dirigida en 1959 por Alfred Hitchcock que narraba la historia del secuestro de Roger Thornhill para hacer hincapié en la presencia de los servicios de inteligencia o *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* filmada en 1964 por Stanley Kubrick que relataba que el general de las Fuerzas Aéreas Jack D. Ripper quería iniciar un conflicto nuclear con la URSS, estos largometrajes que hemos examinado

39 BOCHICCHIO, Ana-Laura, "Christian Identity y el paradigma teo-político de Wesley Swift en el contexto de la formación del cristianismo antisemita estadounidense", *Forum. Revista del Departamento de Ciencia Política*, 21, (2021), pp. 98-121.

se centran en un mensaje providencial. Así, presentan el triunfo del cristianismo a través de personajes bíblicos como Moisés o David frente al ateísmo abanderado, en este caso, por la URSS y por los efectos de la posguerra que, inevitablemente, implicaron una ruptura con los valores sociales que imperaban en la sociedad estadounidense.

A continuación, daremos cuenta de los tópicos que, a nuestro parecer, tienen mayor incidencia en estas películas. En primer lugar, el israelismo británico por su presencia, fundamentalmente, en el cine de Cecil B. DeMille. En segundo lugar, el nativismo que es la postura ideológica que ampara al nacional frente al extranjero⁴⁰. Finalmente, el desarrollo del arquetipo de la *femme fatale* como objeto seductor que corrompe al personaje masculino.

3.1 *El israelismo británico*

La Corona británica en el siglo XVIII se convirtió en la potencia talasocrática por antonomasia de Europa y no tardaron en surgir ensayistas que tergiversaron la Historia, la Religión y la Etnografía con fines propagandísticos. El milenarismo resignificó una narrativa imperialista a través del israelismo británico.

El israelismo británico o anglo-israelismo es la doctrina del fundamentalismo cristiano que defiende que los anglosajones son, en realidad, el pueblo elegido de Dios en lugar de los judíos⁴¹. Esta visión providencialista de la Historia explica que los anglosajones formarían parte de diez de las doce tribus de Israel que se vieron en la obligación de huir de su territorio a consecuencia de la invasión del Imperio Neo-Asirio en el siglo VIII a.C⁴². Esta vertiente teo-política escindió a los israelitas en dos pueblos: los herederos del Reino de Judá, que serían los judíos cuyo nombre deriva de la nomenclatura de esa tribu, y los sucesores de José, es decir, los israelitas británicos⁴³.

Los descendientes de este último, Efraín y Manasés, se identificarían simultáneamente con los británicos y con los norteamericanos. Por ello, compartirían el idioma, las costumbres, la progenitura y el derecho por naci-

40 MUDDE, Cas, *Populist radical right parties in Europe*, Cambridge, University Press, 2007, pp. 18-20.

41 CHIP, Berlet y LYONS, Matthew N., *Right-Wing Populism in America: Too Close for Comfort*, New York, The Guilford Press, 2000, p. 121.

42 GARNIER, John, *Israel in Britain. A brief statement of the evidences in proof of the Israelitish origin of the British race*, London, Robert Bank & Son, 1890, p. 5; [consulta: 02 de mayo de 2022], disponible: <https://archive.org/details/israelinbritainb00garn>.

43 HINE, Edward, *The British nation with the lost ten tribes of Israel*, London, Robert Bank and Son, 1902, p. 15, [Consulta: 03 de mayo de 2022] Disponible: <https://archive.org/details/forty-sevenidenti00hine>.

miento de ser los elegidos de Dios⁴⁴. EEUU se sintió heredero de este legado, pero no se debe pasar por alto lo presente que está en su ideario, aunque no forme parte de ella, la Mancomunidad de Naciones o *Commonwealth of Nations* porque es la organización británica que mantiene lazos con los países o territorios que algún día pertenecieron al Imperio británico.

Esta corriente fundamentalista, que se intensificó en Canadá y en Estados Unidos a inicios del siglo XX, explicó que los anglosajones eran israelitas por las migraciones de los danitas a lo largo de Europa. Primero se extendieron por el Caspio, más tarde se asentaron en los territorios germanos y, finalmente, se emplazaron en Irlanda y Reino Unido⁴⁵. Para sustentar esa argumentación y para establecer un sustrato racial, los ideólogos compararon la lingüística hebrea con el inglés y con el gaélico irlandés⁴⁶.

Los anglosajones, es decir, los supuestos descendientes de Dios, habían desempeñado una empresa colonizadora en el Este de América del Norte antes de que se instalaran los primeros colonos británicos en el siglo XVII. Los primeros asentamientos en la costa Este de la región se llevaron a cabo por los pueblos nórdicos en el siglo XI⁴⁷. Con la manipulación de todos estos datos se hizo hincapié en la supuesta supremacía en términos raciales, culturales y sociales de los estadounidenses⁴⁸. El biologicismo racial, en este caso, se empleó como un instrumento que justificaba que los sajones, a pesar de su pasado pagano, siempre tuvieron una base cristiana y por ese motivo se convirtieron al cristianismo⁴⁹. Con todo ello, no es extraño que los extremistas de derechas se apropiaran de estos discursos en el siglo XX y que, además, se diera profundidad a un antisemitismo de signo teológico que en los años cincuenta asumió connotaciones raciales a consecuencia del nacional-socialismo alemán.

Este pensamiento, que, como se ha indicado, tuvo su génesis en Reino Unido, se plasmó en Estados Unidos por dos motivos: el primero porque, después de la Revolución de Independencia Americana, los colonos derrotaron a la Corona británica; el segundo porque, tal y como afirmó Nancy Isenberg, a pesar del triunfo revolucionario que reemplazó la monarquía

44 ALLEN, John Harden, *Judah's sceptre and Joseph's birthright*, Boston Mass, A. A. Beauchamp, 1917, pp. 66-71; [consulta: 03 de mayo de 2022] disponible: <https://archive.org/details/judahssceptrejos00alle>.

45 GARNIER, John, *Israel in Britain. A brief...*, pp. 27-29.

46 HINE, Edward, *The British Nation...*, pp. 12-16

47 BENNETT, David H, *The party of fear: The American...*, p. 214.

48 GARNIER, John, *Israel in Britain. A brief...*, p. 34.

49 WILSON, John, *Lectures on our Israelitish origin*, London, James Nisbet and company, 1876, p. 282; [consulta: 03 de mayo de 2022], disponible: <https://archive.org/details/lecturesonourisr00wilsuoft>.

constitucional británica por una república democrática, el nuevo país mantuvo un modelo social que impedía la movilización social y que, por tanto, era fundamentalmente clasista⁵⁰.

En este planteamiento los protestantes blancos y anglosajones, es decir, los WASP preservaron el privilegio de ser descendientes británicos. En tal sentido, adoptaron el israelismo británico y lo reformularon para amoldarlo al momento histórico que estaban viviendo. Estados Unidos, aun estando en un estado embrionario, había surgido con la iniciativa revolucionaria de los colonos que por aquel entonces eran el trece por ciento de la sociedad, y habían desbancado a un imperio. La nueva élite forjó un sentimiento nacionalista basado en cinco pilares: la democracia, los derechos humanos, la libertad, la prosperidad y la igualdad.

Estos privilegios solo estaban reservados para la élite que clasificó a la ciudadanía en categorías. Los blancos empobrecidos formaron parte de una nueva identidad cultural que recibió el nombre de "basura blanca". Por su parte, los esclavos negros no poseían ningún derecho. Las minorías asiáticas que se habían asentado en la cornisa californiana con motivo de la fiebre del oro eran perseguidas y condenadas al ostracismo social. Finalmente, la diáspora católica corrió la misma suerte que los anteriores⁵¹.

La Guerra Fría implicó la quiebra de estos valores sociales ante la preponderancia comunista que se extendió por África y Asia, así como también por Iberoamérica. En los años posteriores a la guerra se difundió que la URSS era un régimen totalitario. Por su parte, su propaganda presentó a EEUU como un sistema democrático-liberal justo, pero, como hemos expuesto, esto no se correspondía con la realidad⁵². En primer lugar, porque la democracia liberal no existía *stricto sensu* en el país pues la conjugación, de un lado, de democracia, y de otro, de liberalismo garantizaba un estado de derecho, libertad de cátedra y de prensa, pero durante el mandato de McCarthy se promovieron purgas, conocidas como la Caza de Brujas, que afectaron a intelectuales, a las minorías raciales progresistas y a periodistas⁵³.

En segundo lugar, hemos dejado constancia de que el racismo es inherente a la sociedad estadounidense por el modelo racial que se implantó en época colonial y este no perjudicaba solo a los ciudadanos negros, sino también a los judíos. El israelismo británico fue el pilar del movimiento de Identidad Cristiana, que surgió en los años cuarenta, y además nutrió los

50 ISENBERG, Nancy, *White trash. The 400-year untold history of class in America*, Atlantic Book, 2017, p. 136.

51 CHIP, Berlet y LYONS, Matthew N., *Right-Wing Populism...*, pp. 20-40.

52 BOCHICCHIO, Ana-Laura, "Christian Identity ...", p. 102.

53 PLATTNER, Marc F, "Illiberal democracy and the struggle on the right," *Journal of Democracy*, 30 (2019), pp. 5-19.

discursos de políticos ultraderechistas que conjugaron el antisemitismo, que había derivado del pensamiento de intelectuales norteamericanos adscritos a esta impronta, con un supremacismo blanco que reformularon los neonazis estadounidenses una vez hubiera fracasado el Tercer Reich.

Para blanquear los episodios más cruentos de su Historia y para evitar que la opinión pública tildara de antisemita a la potencia capitalista, en diversos largometrajes bíblicos se incorporó la estrella de David como símbolo de la libertad. Tal es el caso de la ya nombrada *David y Betsabé*, dirigida por Henry King, que narraba la vida de David después de haber matado al gigante Goliat. El protagonista portaba con orgullo la estrella de David en su indumentaria. Lo mismo ocurrió con el personaje principal de *Salomón y la reina de Saba* filmada en 1959 por King Vidor. Esto es una inexactitud histórica pues ese emblema no comenzó a generalizarse en la iconografía judía hasta el siglo III d.C, pero estos filmes estaban ambientados antes de Cristo, ya que la acción de la primera transcurriría en el siglo XI a.C. y la de la segunda en el X a.C.

Creemos que ambos cineastas emplearon ese emblema porque el Estado de Israel se fundó en 1948, tres años después del Holocausto, y se habría utilizado como un icono que representaba la libertad de los pueblos. Implicaba, por tanto, la liberación del yugo dictatorial que significaban los regímenes nazi-fascistas. Nuestra teoría apunta a que la representación de David y de Salomón, lejos de evocar a los líderes judíos que habían unificado las doce tribus bajo un único reino, el de Israel, querían reflejar ese israelismo británico en el que Israel (Estados Unidos) había acabado con la opresión (el nazismo y el fascismo) mediante un discurso providencial. Esta potencia podría derrotar a todos los enemigos de Dios (el comunismo ateo).

En vista de que el angloisraelismo evolucionó hasta que desarrolló una base antisemita, en el filme de *Salomón y la reina de Saba* encontramos un elemento que apoya nuestra premisa. El hermano de Salomón, Adonías, se presentó como un hombre sin escrúpulos, manipulador y belicista. Podrían ser los equivalentes a Abel y Caín, es decir, los hijos de Adán y Eva. Caín asesinó a su hermano por celos. La identidad cristiana tuvo en cuenta esta referencia bíblica y equiparó a los cainitas con los judíos⁵⁴. Además, Jesucristo fue asesinado también por los judíos y, en las cintas, en ningún momento se hace alusión a los judíos como tal, sino que se aplica el término de israelitas para designar a los integrantes de las tribus de Israel y, posteriormente, a todos los miembros del reino.

54 BOCHICCHIO, Ana-Laura, "Maternidad republicana durante la Guerra Fría en Estados Unidos: amas de casa, anticomunismo y racismo", *Huellas de Estados Unidos. Estudios y debates sobre América Latina*, 18, (2020), pp. 44-64.

Cecil B. DeMille (1881-1959) es el único director de las películas seleccionadas que escogió minuciosamente todos los elementos bíblicos que pudo para usarlos en su beneficio con unas pretensiones pedagógicas⁵⁵. Su padre fue un empresario episcopaliano y su madre fue una judía alemana que había emigrado en su adolescencia al Nuevo Mundo. DeMille, con diecisiete años quiso alistarse en el ejército durante la Guerra hispano-americana que tuvo lugar en 1898, pero no pudo porque no contaba con la mayoría de edad. Creció en el seno de una familia fundamentalmente conservadora y jamás ocultó su afiliación al Partido Republicano, ni su afinidad hacia el ideólogo de la Caza de Brujas.

Con sus largometrajes, *Sansón y Dalila* de 1949 y *Los diez mandamientos* de 1956⁵⁶ difundió sinuosamente el israelismo británico porque Sansón procedía de la tribu de los danitas y Moisés de la de los levitas. Estas eran dos de las diez tribus perdidas. Estos filmes, además, sirvieron para demostrar al senador McCarthy que había una parte de Hollywood que era fiel a su causa⁵⁷. Esto, en parte, le protegió porque los primeros objetivos en los que se centraron las políticas anticomunistas fueron los artistas progresistas que desafiaron a los conservadores con un estilo de vida que combinaba el socialismo con la liberalización sexual. El senador no dudó en alertar a la población del "Terror Lila" o *Lavender Scare* que era la creencia de que la homosexualidad reemplazaría a la familia tradicional.

Sansón y Dalila proyecta la historia de Sansón, un pastor que tiene una fuerza sobrehumana por mandato divino (Fig. 5). Perteneciente a la tribu de Dan, el protagonista se enfrenta a los filisteos, la potencia que oprime a su pueblo. Los danitas, desde esta corriente fundamentalista, comparten con los anglosajones la vida comunal, agrícola y de pastoreo y tendrían conocimientos navales gracias a los cuales podrían haber surcado el Mar Caspio, el Canal de la Mancha y habrían llegado a América⁵⁸.

En el caso de *Los diez mandamientos* se narra la trayectoria biográfica de Moisés y, aunque se centra en su conversión al monoteísmo, DeMille nos ofrece información relevante sobre el Egipto faraónico con la simbología de los tocados que portaba el faraón. En primer lugar, el klap que, aunque estaba presente en la indumentaria egipcia desde hacía siglos porque estaba rela-

55 MENDES, Elsa Maria Carneiro, *A cruz, o gládio e a espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille*, Coimbra, Coimbra University Press, 2015, p. 254.

56 Alejandro Crespo Jusdado analizó esta cinta, pero no concedió importancia al israelismo británico aunque tuvo en cuenta la simbología de la Revolución de Independencia Americana; CRESPO JUSDADO, Alejandro, *El cine y la industria de Hollywood...*, pp. 387-389.

57 DEMILLE PRESLEY, Cecilia y VIERA, Mark A., *The art of the Hollywood epic*, Philadelphia, Philadelphia Press, 2014, p. 332

58 HINE, Edward, *The British Nation...*, p. 38.



Fig. 4. *Hedy Lamarr y Victor Mature en Sansón y Dalila*. 1949. Paramount Pictures. Wikipedia

cionado con la muerte, se generalizó al uso cotidiano en el Imperio Nuevo pues encarnaba la divinidad del faraón. En segundo lugar, la doble corona o *sejemty* que representaba la unión del Alto y Bajo egipcio y era de color blanco y rojo. Finalmente, la corona de guerra, con tonalidades azules, que era la que portaba Ramsés cuando quiso dar muerte a los israelitas⁵⁹. Moisés era levita, pero los integrantes de esa tribu no poseían ningún terruño concreto. Así, muchos de ellos se asociaron con otras tribus⁶⁰.

En lo que respecta al resto de películas, no se nombra a ninguna tribu de Israel en específico porque, a excepción de estas dos, en el resto el reino de Israel estaba unificado, pero todas ellas emiten un mensaje claro y conciso: el cristianismo es la única religión que puede derrotar al enemigo, ya sea el comunismo, ya sea otra religión. En *David y Betsabé* se rechazaban a los dioses locales como Dagón o se presentaban como deidades falsas, como en el caso de Saba en *Salomón y la reina de Saba*, a figuras zoomorfas, o en el de *Los diez mandamientos* con el becerro de oro⁶¹.

Es, además, ilustrativo que, en *Sinuhé, el egipcio*, Michael Curtiz hiciera hincapié convenientemente en la persecución de los seguidores de Atón porque nos parece similar a la persecución que llevaron a cabo los romanos contra los cristianos. Es incuestionable la martirología en la que se encuadra a los protagonistas de estos filmes que, indudablemente, son hombres. La dulcificación de los varones en contraposición a la demonización de algunas mujeres —sobre este aspecto entraremos en profundidad más adelante— explica la naturaleza patriarcal, no solo del angloisraelismo, sino también de la década en la que se produjeron estos filmes donde el rol de las mujeres era meramente reproductor.

59 DEMILLE PRESLEY, Cecilia y VIEIRA, Mark A., *The art of the...*, pp. 375-392.

60 HINE, Edward, *The British Nation...*, pp. 106-107.

61 MENDES, Elsa Maria Carneiro, *A cruz, o gládio e a espada...*, pp. 290-295.

Sansón, Moisés, David, Salomón, Sinuhé o Micah en *El hijo pródigo*, dirigida en 1955 por Richard Thorpe, comparten esa condición de víctimas, ya sea por la mala influencia femenina o por el vicio al que les conducen los que profesan otros credos o que no profesan ningún culto y tienen en común su adoración a Dios. El Dios verdadero, el Dios que los protege y los conduce a la victoria en las guerras. El Dios que, en definitiva, les perdona por los errores que hayan podido cometer por su carencia de fe y que, incluso, dada su benevolencia, hace que los paganos se conviertan, como fue el caso de Salomé o de la reina de Saba. Este fundamentalismo cristiano tiene una misión dual, expandirse bajo una fachada paternalista y caritativa y evitar el proceso de modernización. Para explicar esto, debemos concederle la importancia necesaria al nativismo.

3.2 *El nativismo*

El nativismo es la postura ideológica que ampara a los nacionales frente a los extranjeros. Fue una fuerza electoral determinante en el país desde la segunda mitad del siglo XIX porque constituyó el pilar principal del Partido Nativo Americano (PNA), que más tarde se rebautizó como Partido Americano (PA), y estuvo involucrado en la persecución de inmigrantes que no eran cristianos⁶².

Antes de la Guerra Fría, se habían producido linchamientos contra la comunidad negra y se habían promovido ataques que afectaban a las minorías étnico-religiosas, pero en los años cincuenta se quiso limpiar esa imagen y pronto se adoptó un lenguaje nativista que justificaba la guerra siempre y cuando se hiciera en nombre de Dios y contra el comunismo ateo. Desde 1945 hasta 1949 la administración estadounidense ostentó el monopolio de la producción de armas nucleares y de 1951 en adelante la industria armamentística se convirtió en el motor económico del país. La lucha contra el comunismo no se limitó a lo que representaba la URSS, sino que también se extrapoló a otros conflictos en distintas partes del orbe. En algunos casos lo hizo de forma directa como su intervención en la Guerra de Corea (1950-1955) y en la Guerra de Vietnam (1955-1975), y en otros, la administración desplegó una estrategia indirecta, fundamentalmente, en Iberoamérica para derrotar a los insurgentes comunistas que habían tomado el ejemplo de la Cuba de Fidel Castro⁶³.

En esos años, muchos países del Tercer Mundo, motivados por un espíritu de emancipación que había transmitido la URSS, se rebelaron contra

62 MUDDE, Cas, *The Far Right in America*, New York, Routledge, 2017, pp. 4-5.

63 BOGGS, Carl y POLLARD, Tom, *The Hollywood war machine: U.S Militarism and Popular Culture*, New York, Routledge, 2016, pp. 24-44.

sus respectivas metrópolis y se sucedieron diversas guerras coloniales que precipitaron, con los posteriores procesos de descolonización, el desmembramiento del Imperio belga, del británico, del galo y del portugués, pero el papel de Estados Unidos se tornó clave, no solo porque abasteció militarmente a los países europeos que estaban fuera de la órbita soviética, sino también porque confeccionó una política exterior intervencionista que sentó las bases de la “guerra buena”.

Las películas que hemos examinado proyectan el nativismo para hacer una relectura negativa de la inmigración, ya sea para presentarnos a los migrantes como portadores del paganismo o de otros cultos, ya sea para invadirlos. Convenientemente, las potencias opresoras a ojos de los estadounidenses, los egipcios y los pueblos contrarios a Israel, siempre tenían unas pretensiones imperialistas. En *Los diez mandamientos* y en *Sinuhé*, el egipcio aparece la figura de los guerreros sherden que formarían parte de los llamados pueblos del mar.

Estos, que provenían de Oriente Próximo, pudieron estar involucrados en la caída de la civilización micénica y del Imperio hitita en el siglo XIII a.C. Sus actividades de rapiña los llevaron al delta del Nilo y pasaron a formar parte del ejército del faraón, Ramsés II, por quien lucharon en la batalla de Kadesh⁶⁴. En ese sentido, sería acertada la puesta en escena de DeMille, pero en el caso del film de Michael Curtiz esta aparición carece de sentido porque el faraón de esta era Akenatón que vivió cien años antes de ese contacto con los pueblos del mar.

A pesar de esta inexactitud histórica, nos hemos percatado de que el mensaje que se distribuye es simple: Egipto tenía unas costumbres y unos ritos que se alejaban del de los israelitas, pero lo más importante es que tenía en cuenta factores extranjerizantes, en este caso, los guerreros sherden, pero también se mostró proclive a estrechar lazos con otros pueblos. El mestizaje y el paganismo, desde esta cosmovisión, promovieron el declive de la civilización egipcia. Los sherden, además, eran conocidos también con el nombre de filisteos y entraron en conflicto con el Reino de Israel⁶⁵, algo que se reflejó en *Salomón y la reina de Saba*.

El nativismo, por su parte, está vinculado con el comunitarismo que desempeña un papel clave dentro del anglo-israelismo porque es, precisamente el localismo, el elemento que vertebra la vida de los ciudadanos. Esta visión tan inherente de los regímenes teocéntricos, en el caso de Estados Unidos, ahonda sus raíces en la Revolución de Independencia. Samuel Cornell

64 SANMARTÍN, Joaquín y SERRANO, José Miguel, *Historia antigua del Próximo Oriente: Mesopotamia y Egipto*, Madrid, AKAL, 1998, pp. 142-158.

65 SANMARTÍN, Joaquín y SERRANO, José Miguel, *Historia antigua...*, p. 156.

sostuvo que los colonos americanos, motivados por Dios, se rebelaron contra la metrópoli porque quería controlar la emisión de armas para limitar su uso y porque sus actividades políticas estaban supeditadas al centralismo británico. El comunitarismo aboga a favor de un sistema descentralizado para que sea, precisamente, la comunidad la que vele por los intereses del municipio, en lugar de un órgano supraestatal⁶⁶.

Este planteamiento descentralizado entronca con la cultura de las armas y, por ende, con los republicanos radicales y con los confederados. Además, durante los años de la Reconstrucción surgieron unas fuerzas milicianas que recibieron el nombre de vigilantes o *Minutman* que asaltaron a la población que no era cristiana ni caucásica⁶⁷. Este icono rural no tardó en romantizarse por lo que se asoció con el orden, la paz y la democracia, cuando, realmente, no eran más que una muestra fidedigna de la corrupción del sistema. El comunitarismo, en estas películas, es el espejo de las tribus de Israel y la organización por la que se rige el Reino de Israel porque también implica la animadversión hacia la modernización y los consecuentes cambios que esta conlleva: el laicismo, el auge de la democracia social y la emancipación femenina. Estas características suponen una alteración en los valores tradicionales y, por tanto, era lícito comenzar una “guerra buena” con propaganda o con violencia.

El comunitarismo, netamente patriarcal, servía para frenar el proceso modernizador y, en especial, la emancipación de las mujeres porque la crisis de identidad que había en el país tras el inicio de la Guerra Fría se materializó también en una quiebra de la masculinidad. Por eso el cine de los años cuarenta había diseñado un enemigo que explicaba las desdichas de los hombres, es decir, la *femme fatale*.

3.3 *La femme fatale*.

Fernando Wulff Alonso apuntó en 1996 que los personajes bíblicos femeninos de alguna de estas cintas eran resignificados con atributos que las demonizaban, pero no hizo hincapié en ello⁶⁸.

Betsabé, la reina de Saba o Nefer son algunas figuras que, a nuestro entendimiento, simbolizan los rasgos de la *femme fatale* o mujer fatal que fue un estereotipo que se popularizó en el cine negro de los años cuarenta —aunque con más que notables antecedentes en los años veinte y treinta que no han

66 CORNELL, Samuel, *A well-regulated militia: the founding fathers and the origins of gun control in America*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 12-30.

67 CHIP, Berlet y LYONS, Matthew N., *Right-Wing Populism in America...*, p. 26.

68 WULFF ALONSO, Fernando, “Notas a propósito...”, pp. 49-62.

sido lo suficientemente estudiados en su conjunto — para expresar que era ese tipo de mujer la que causaba las desgracias al hombre a través de manipulación y de seducción. Este icono tuvo sentido en una época en la que las mujeres empoderadas, con motivo de la segunda posguerra mundial, aspiraban a ser más que simples amas de casas o “Ángeles del Hogar” que se desviaban de su función meramente reproductora. Esto sentó las bases de una fragilidad masculina que veía en peligro la desviación del orden tradicional.

El “Ángel del Hogar” fue un arquetipo victoriano que se configuró en torno a la ama de casa perfecta que debía dedicar su vida al cuidado de la prole y de los ancianos. Este modelo, que se implantó en las colonias, sigue perviviendo en el imaginario social del país y está supeditado al comunitarismo y al mundo pre-moderno. La modernización trajo consigo la democracia, el capitalismo, el comunismo e, inevitablemente, el desarrollo de los núcleos urbanos. También la emancipación femenina.

Esto, que distaba mucho del puritanismo estadounidense, se plasmó en el cine y pronto la mujer fatal, es decir, la mujer moderna fue demonizada y se presentó con un apetito sexual insaciable sin precedente y como una estrategia que desplegaba sus artes manipulativas para desviar al héroe de su objetivo. Este perfil se contrapuso al de la mujer local que era el “Ángel del Hogar” que velaba por su familia y que siempre proporcionaba sustento moral al protagonista de las películas. Durante la Guerra Fría muchas mujeres adoptaron un discurso anticomunista porque habían percibido que el comunismo era sinónimo de igualdad y se organizaron en células que denunciaban los efectos de la modernización y de la democracia⁶⁹.

La *femme fatale* está arraigada en la cultura occidental desde los años cuarenta, pero tuvo su génesis en Oriente, tal y como puntualizó Pam Keesey al reflejar que el arte recurría a la mitología del Antiguo y del Nuevo Testamento para demonizar a las mujeres. Esto no es patrimonio exclusivo del monoteísmo, pues en el politeísmo se hallan ejemplos como con la diosa Ishtar, así como también en el folclore. Ya en el Medievo, se presentó una alternativa a este constructo social con la Buena Doncella que, a partir del siglo XIX, sería reconfigurada como el “Ángel del Hogar”⁷⁰.

Hay un alimento que se relaciona con el orientalismo y es la uva⁷¹. Esa fruta simboliza la abundancia, la fertilidad y el deseo. No es casual que Dalila, la reina de Saba y Nefer las ingirieran enfrente de los héroes bíblicos a los que querían torturar y desviar de su misión proselitista. Estos eran Sansón,

69 BOCHICCHIO, Ana-Laura, “Maternidad republicana...”, pp. 50-60.

70 KEESEY, Pam, *Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale*, New Jersey, Cleiss Press, 1997, pp. 86-95.

71 WULFF ALONSO, Fernando, “Notas a propósito...”, pp. 55-58.

Salomón y Sinuhé. Vemos, por tanto, una similitud con la manzana, la fruta prohibida, que degustó Eva y que provocó que Dios la expulsara del Paraíso junto a Adán.

En estas historias se percibe un discurso nativista pues precisamente estas mujeres fatales son extranjeras, por lo que representaban una amenaza dual: de un lado, la quiebra de los valores locales, pues las mujeres comprensivas y buenas esposas son las que viven en el mundo rural como Séfora en *Los diez mandamientos* o Miriam en *Sansón y Dalila*; del otro, la filtración de migrantes que portan el vicio, la corrupción y otros valores. En definitiva, dos rasgos que son negativos.

Dicho esto, estimamos oportuno señalar un aspecto que nos ha llamado particularmente la atención y que demuestra, tal y como presentamos en las primeras páginas, que el cine mostraba las problemáticas del momento pues, tanto en *Sansón y Dalila* como en *David y Betsabé* aparecen esclavas negras con una indumentaria similar a la que portaba el personaje de Mammy (Hattie McDaniel) en *Lo que el viento se llevó*, dirigida por Víctor Fleming y por los no acreditados George Cukor y Sam Wood en 1939.

Por el contrario, en la producción de King Vidor de 1959 sobre el rey Salomón, el personaje de la reina de Saba, a pesar de que ese territorio se debería emplazar probablemente en lo que hoy conocemos como Yemen o bien en Somalia, está interpretado por la actriz italiana Gina Lollobrigida, de rasgos caucásicos y totalmente desprovista de ninguno de los que se supone que debería tener quien haya nacido en esa parte del mundo. Es evidente que, desde esta cosmovisión, los ciudadanos negros deberían estar supeditados a los ciudadanos blancos.

4. CONCLUSIONES

La finalidad de este artículo ha sido reflejar la realidad social estadounidense en el cine hollywoodiense durante los primeros años de la Guerra Fría. Hemos apuntado que, aunque el anticomunismo fuera uno de los vértices sobre los que se confeccionó un programa ideológico que se transmitió a través de los productos cinematográficos con un afán adoctrinador, no fue el único. Al margen de otras producciones fílmicas que auguraban una supuesta invasión soviética, estas cintas bíblicas reforzaron sinuosamente un mensaje providencialista basado en el israelismo británico, en el nativismo y en el comunitarismo. Estos componentes fueron determinantes para exaltar una narrativa capitalista, antidemocrática y netamente tradicionalista que estaba enraizada en la Guerra de Independencia Americana y que miraba con desconfianza a la modernización y a lo que este proceso implicaba.

Al margen de la animadversión que existe dentro de una parte sustancial del academicismo hispano-parlante, los estudios culturales nos ofrecen un enfoque novedoso a través de la cultura popular para comprender la problemática del momento en el que se filmaron estas películas. Esto no ocurre, sin embargo, en el mundo anglosajón, pionero en estas investigaciones desde 1964 cuando Richard Hoggard impulsó la creación del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) en la Universidad de Birmingham.

5. FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS COMENTADAS⁷²

Sansón y Dalila (Samson and Delilah, 1949), 131 minutos.

Dirección: Cecil B. DeMille.

Fotografía: George Barnes.

Guion: Jesse Lasky Jr., Fredric M. Frank.

Intérpretes: Hedy Lamarr, Victor Mature, George Sanders, Angela Lansbury, Henry Wilcoxon, Olive Deering y Fay Holden.

Música: Victor Young

Productora: Paramount Pictures.

David y Betsabé (David and Bathsheba, 1951), 111 minutos.

Dirección: Henry King.

Fotografía: Leon Shamroy.

Guion: Philip Dunne.

Intérpretes: Gregory Peck, Susan Hayward, Raymond Massey, Kieron Moore, James Robertson Justice, Jayne Meadows, John Sutton y Dennis Hoey.

Música: Alfred Newman.

Productora: 20th Century Fox.

Sinuhé, el egipcio (The Egyptian, 1954), 141 minutos.

Dirección: Michael Curtiz.

Fotografía: Leon Shamroy.

Guion: Philip Dunne, Casey Robinson.

Intérpretes: Jean Simmons, Victor Mature, Edmund Purdom, Gene Tierney, Peter Ustinov, Bella Darvi, Michael Wilding, John Carradine, Judith Evelyn y Henry Daniell.

Música: Bernard Herrmann y Alfred Newman.

Productora: 20th Century Fox.

⁷² Hacemos constar únicamente las películas que hemos comentado y que guardan relación con la temática de este artículo y no las que tan solo hemos mencionado sin más. Del mismo modo, hemos optado por fichas reducidas que ofrecen la información básica de cada película a fin de no sobre-dimensionar la extensión de este apartado.

El hijo pródigo (*The Prodigal*, 1955), 112 minutos.

Dirección: Richard Thorpe.

Fotografía: Joseph Ruttenberg.

Guion: Joseph Breen, Samuel James Larsen, Maurice Zimm.

Intérpretes: Lana Turner, Edmund Purdom, Louis Calhern, Audrey Dalton, James Mitchell, Neville Brand, Walter Hampden, Taina Elg, Francis L. Sullivan y Joseph Wiseman.

Música: Bronislau Kaper.

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Tierra de faraones (*Land of the Pharaohs*, 1955), 105 minutos.

Dirección: Howard Hawks.

Fotografía: Lee Garmes y Russell Harlan.

Guion: William Faulkner, Harry Kurnitz, Harold Jack Bloom.

Intérpretes: Jack Hawkins, Joan Collins, Dewey Martin, Alex Minotis, Kerima, James Robertson Justice, Luisella Boni, Sydney Chaplin, James Hayter y Piero Giagnoni.

Música: Dimitri Tiomkin.

Productora: Warner Bros.

Los diez mandamientos (*The Ten Commandments*, 1956), 219 minutos.

Dirección: Cecil B. DeMille.

Fotografía: Loyal Griggs.

Guion: Æneas MacKenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss y Fredric M. Frank.

Intérpretes: Charlton Heston, Yul Brynner, Anne Baxter, Edward G. Robinson, Yvonne De Carlo, Debra Paget, John Derek, sir Cedric Hardwicke, Nina Foch, Judith Anderson y Vincent Price.

Música: Elmer Bernstein.

Productora: Paramount Pictures.

Salomón y la reina de Saba (*Solomon and Sheba*, 1959), 139 minutos.

Dirección: King Vidor.

Fotografía: Freddie Young.

Guion: Anthony Veiller, Paul Dudley y George Bruce.

Intérpretes: Yul Brynner, Gina Lollobrigida, George Sanders, Marisa Pavan, José Nieto, David Farrar, John Crawford, Jean Anderson, Alejandro Rey, Finlay Currie y Harry Andrews.

Música: Mario Nascimbene y Malcolm Arnold.

Productora: Edward Small Productions.

BIBLIOGRAFÍA

AJA SÁNCHEZ, José Ramón, *Aguas mágicas. El Nilo en la memoria y la religiosidad del Mundo Antiguo*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia y Universidad de Cantabria, 2015.

- ALBERICH, Enric, *Películas clave del cine histórico*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: <https://books.google.es/books?id=2D4m6MITG8EC>.
- ALONSO, Jorge; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Juan J., *El antiguo Egipto en el cine*, Madrid, T&B Editores, 2010.
- ALLEN, John Harden, *Judah's sceptre and Joseph's birthright*, Boston Mass, A. A. Beauchamp, 1917; disponible: <https://archive.org/details/judahssceptrejos00alle/page/n7/mode/2up>.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio, "La Edad Media en el cine de Estados Unidos", *Imago temporis. Medium Aevum*, 2 (2008), pp. 426-452, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: <https://raco.cat/index.php/ImagoTemporis/article/view/216352/288538>.
- BENNETT, David H, *The party of fear: The American Far-Right from Nativism to Militia Movement*, New York, Vintage Books, 1995.
- BOCHICCHIO, Ana-Laura, "Christian Identity y el paradigma teo-político de Wesley Swift en el contexto de la formación del cristianismo antisemita estadounidense", *Forum. Revista del Departamento de Ciencia Política*, 21 (2021), pp. 98-121, [consulta: 05 de mayo de 2022], disponible: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/forum/article/view/90334>.
- BOCHICCHIO, Ana-Laura, "Maternidad republican durante la Guerra Fría en Estados Unidos: amas de casa, anticomunismo y racismo", *Huellas de Estados Unidos. Estudios y debates sobre América Latina*, 18 (2020), pp. 44-64, [consulta: 05 de mayo de 2022], disponible: http://www.huellasdeeu.com/ediciones/edicion18/02_Ana_Laura_Bochicchio_pp.44-64.pdf.
- BOGGS, Carl y POLLARD, Tom, *The Hollywood war machine: U.S Militarism and Popular Culture*, New York, Routledge, 2016.
- CAMARERO GÓMEZ, Gloria, "Reflexiones entorno al patrimonio cinematográfico en España y su protección", *Teatro: Revista de Estudios Culturales. A Journal of Cultural Studies*, 25 (2012), pp. 1-17, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1301&context=teatro>.
- CAPARRÓS LERA, José María, "Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción", *Quaderns de cine*, 1 (2007), pp. 25-35, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11372/1/Quaderns_Cine_N1_04.pdf.
- CASAS, Quim, *Howard Hawks. La comedia de la vida*, Barcelona, Dirigido por, 1998.
- CIOMPI, Valeria, "La gestión cultural del patrimonio cinematográfico", *Revista valenciana d'estudis autonòmics*, 20 (1997), pp. 23-38.
- CHIP, Berlet y LYONS, Matthew N., *Right-Wing Populism in America: Too Close for Comfort*, New York, The Guilford Press, 2000.
- CORNELL, Samuel, *A well-regulated militia: the founding fathers and the origins of gun control in America*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- CRESPO JUSDADO, Alejandro, *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral, 2009; disponible: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/2672>.

- DEMILLE PRESLEY, Cecilia y VIEIRA, Mark A., *The art of the Hollywood epic*, Philadelphia, Philadelphia Press, 2014.
- DOSIL, Álvaro, "Pedagogía fílmica: educar con el patrimonio cinematográfico", en TOURINÁN LÓPEZ, José Manuel y OLVEIRA OLVEIRA, María Esther (eds.), *Pedagogía mesoaxiológica y construcción de ámbitos de educación. La función de educar (Ripeme-2021)*, Red Iberoamericana de Pedagogía, 2021, pp. 407-414.
- FATÁS CABEZA, Guillermo, "Espartaco, de S. Kubrick", en UROZ, José (ed.), *Historia y cine*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp. 63-78.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- GARNIER, John, *Israel in Britain. A brief statement of the evidences in proof of the Israelitish origin of the British race*, London, Robert Bank & Son, 1890; disponible: <https://archive.org/details/israelinbritainb00garn/page/n1/mode/2up>.
- HINE, Edward, *The British Nation Identified with Lost Israel*, London, Robert Bank and Sons, 1902.
- ISENBERG, Nancy, *White trash. The 400-Year Untold History of Class in America*, Atlantic Book, 2017.
- JERVIS, Robert, "The impact of the Korean War on the Cold War", *The Journal of Conflict Resolution*, (24) 4 (1980), pp. 563-592, [consulta: 11 de junio de 2022], disponible: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/002200278002400401>.
- KEESEY, Pam, *Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale*, New Jersey, Cleiss Press, 1997, pp. 15-35.
- LLAGOSTERA CUENCA, Esteban, *El Egipto faraónico en la historia del cine. Todas las películas sobre el Antiguo Egipto producidas en el mundo hasta nuestros días*, Madrid, Visión, 2012.
- MENDES, Elsa Maria Carneiro, *A cruz, o gládio e a espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille*, Coimbra, Coimbra University Press, 2015.
- MÉRIDA SAN ROMÁN, Pablo, *Michael Curtiz*, Madrid, Cátedra, 1996.
- MONTERDE, José Enrique; SELVA MASOLIVER, Marta y SOLÀ ARGUIMBAU, Anna, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.
- MUDDE, Cas, *Populist radical right parties in Europe*, Cambridge, University Press, 2007.
- MUDDE, Cas, *The Far Right in America*, New York, Routledge, 2017.
- PLATTNER, Marc F., "Illiberal democracy and the struggle on the right," *Journal of Democracy*, 30 (2019), pp. 5-19, [consulta: 11 de junio de 2022], disponible: <https://www.journalofdemocracy.org/articles/illiberal-democracy-and-the-struggle-on-the-right/>.
- ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- ROSENSTONE, Robert A., *La Historia en el cine*, Madrid, Rialp, 2014.
- RUIZ, Luis Enrique, *Obras maestras del cine mudo. Época dorada (1918-1930)*, Bilbao, Mensajero, 1997.
- SANMARTÍN, Joaquín y SERRANO, José Miguel, *Historia antigua del Próximo Oriente: Mesopotamia y Egipto*, Madrid, AKAL, 1998.
- SMITH, Craig B., *Guiza. Cómo se construyó la gran pirámide*, Barcelona, Crítica, 2007.
- SOLOMON, Jon, *The Ancient World in the cinema*, New Haven y Londres, Yale Uni-

- versity Press, 2001.
- VERCOUTTER, Jean, “Egipto hasta finales del Imperio Nuevo”, en LÉVÊQUE, Pierre (dir.), *Las primeras civilizaciones. De los despotismos orientales a la ciudad griega*, Madrid, Akal, 2013, pp. 59-182.
- VON TUNZELMANN, Alex, *La loca, loca, loca historia del mundo según el cine*, Madrid, T&B Editores, 2016.
- WALTARI, Mika, *Sinuhé, el egipcio*, Barcelona, Debolsillo, 2005.
- WILSON, John, *Lectures on our Israelitish origin*, London, James Nisbet and company, 1876; disponible: <https://archive.org/details/lecturesonourisr00wilsuoft/page/n7/mode/2up>.
- WULFF ALONSO, Fernando, “Notas a propósito del Próximo Oriente Antiguo y Egipto en el cine”, *SCOPE. Estudios de imagen*, 1 (1996), pp. 49-62, [consulta: 17 de junio de 2022], disponible: https://www.researchgate.net/publication/281448216_Notas_a_proposito_del_Proximo_Oriente_Antiguoy_Egipto_en_el_cine.

