

El ejército persa en el cine

Marc Mendoza Sanahuja
Universitat Autònoma de Barcelona

Introducción

El presente artículo no busca ir al nivel del detalle sobre la representación del mundo aqueménida en la gran pantalla. La precisión en el uso de tal arma o tal vestuario no es un punto relevante aquí. Si bien pueden aparecer mencionados, será en relación al tema principal del texto: ver las ideologías y las influencias que hay detrás de la imagen en sí. Es interesante comparar si la evolución de la investigación tiene algún impacto en la representación, o bien si ciertas convenciones se mantienen de manera inmutable. La antigua Persia cinematográfica cuenta con el gran hándicap de erigirse siempre como una antagonista y, por lo tanto, siempre le ha tocado el papel de “malo”.¹ Pese a ello, es interesante ver si el retrato es realista y equilibrado, o si bien no es más que un conjunto repetitivo de clichés y lugares comunes. Para no tener que intercalar demasiados excursos historiográficos en medio del análisis de los diferentes films, hay apartados introductorios donde se recogen específicamente un breve resumen de las principales líneas historiográficas.

Orientalismo

La obra básica para entender esta concepción es la que lleva este mismo título de 1978 escrita por E. Said. Sin extender excesivamente la descripción,² el Orientalismo caracteriza Oriente y los orientales como afeminados, viciosos, débiles, irracionales, estáticos, destructores, sensuales, bárbaros y esclavos. Enfrente tenemos un Occidente conformado por valores como la virilidad, la moralidad, la fuerza, la racionalidad, el dinamismo, la creación, el control, la civilización y la libertad. La definición de Oriente no es más que una creación

¹ Dejamos de lado las diferentes adaptaciones cinematográficas de la historia de Esther y Asuero/Jerjes, que cae más en la categoría de la ficción que no de la realidad histórica.

² Para una visión completa, vid. Said 1978.

totalmente tergiversada de los valores considerados propios. El concepto de Oriente no nace como una entidad en sí misma, sino como un reflejo contrario de la imagen de Occidente. Oriente es sólo una herramienta que usa Occidente para reforzar su propia identidad atribuyéndole lo que considera aborrecible.³

El Orientalismo también prefigura el sistema político por el cual se rigen sus representantes: el Despotismo. Un despotismo que, al igual que los pueblos asiáticos, no varía por el paso de los siglos. El sistema despótico es, por definición, enemigo de la libertad y su finalidad es esclavizar el mundo entero. Porque, dentro de estos Imperios, todos son esclavos excepto uno: en el caso persa, el Gran Rey. El déspota oriental será un monarca afeminado y débil, a causa de la gran influencia que se considera que tienen sobre él las mujeres de la corte y los eunucos. Encerrado en el serrallo e inmerso en un mar de mollicie, vivirá prácticamente aislado de los avatares de su pueblo, un pueblo servil y que lo adorará como a un dios. Un pueblo incapaz de cualquier iniciativa propia e intrínsecamente débil. Como gobernante, pues, será caprichoso y vanidoso, con una especial aptitud para la predación y la destrucción, buscando extender sus posesiones para mantener su viciado modo de vida.

Intolerance (1916)

La primera aparición de los persas en el mundo del cine data de hace 100 años. Lo hacen en una de las cuatro partes que componen la película muda *Intolerance*, de D.W. Griffith. Griffith, una de las figuras destacadas del primer cine norteamericano, es conocido fundamentalmente por la abiertamente racista y supremacista *The birth of a Nation (El nacimiento de una nación)*, rodada sólo un año antes. El capítulo que nos interesa relata la caída de Babilonia en el 539 a manos de Ciro el Grande (George Siegmann). La imagen que nos da sobre el fundador del Imperio Persa es, si más no, sorprendente. La imagen de Ciro, tanto en los autores antiguos⁴ y la Biblia⁵ como en los contemporáneos,⁶

³ Said 1978 [2002], 19-23; Sancisi-Weerdenburg 1987, 117-118.

⁴ Sin querer extender excesivamente la presentación de fuentes, uno sólo tiene que pensar en la idealizada representación de la *Ciropedia* de Jenofonte.

⁵ Ciro pone fin al exilio de Babilonia y permite la erección del segundo Templo de Jerusalén (*Is* 44, 28-55,13; *Dn* 5,1-6,1; *Esd* 1,1-11, 5,13-6,14; *2 Cr* 36,22-23)

⁶ Siguiendo la estela de los autores clásicos, la historiografía muestra a los persas de Ciro como un pueblo noble y poderoso. Ciro no es únicamente un gran rey para su pueblo, sino que es primer gran líder indoeuropeo/ario, según los historiadores de hasta mediados siglo XX. Como ejemplo, y por su mención específica al caso de Babilonia, podemos ver como Breasted 1916, 239-240 dice: “The history of the ancient world [...] was largely made up of the struggle between [the] southern Semitic line, which issued from the southern grasslands, and the northern Indo-European line,

ha estado reflejada de manera positiva casi unánimemente.⁷ En cambio, el Ciro de Griffith no suscita simpatía en el espectador. Se nos muestra enérgico, hasta el punto que a veces puede parecer exaltado. Otro aspecto que se subraya es su religiosidad (o superstición, según se vea), ya sea adorando al Sol o declarándolo sirviente de Bel. La intolerancia a la que remite el título del film, en esta parte, es encarnada por un Ciro que blande, según uno de los carteles, la espada de la guerra “*forged in the flames of intolerance*”. Enfrente suyo se encuentra el príncipe babilonio Belshazzar (Alfred Paget), “*apostle of tolerance and religious freedom*”. Será esta libertad religiosa la que conducirá a la traición de los sacerdotes de Bel que abrirán las puertas al ejército persa. Una de las ideas fuertemente fijadas en la historiografía en referencia a Ciro, en cambio, es su tolerancia religiosa, que hasta muy recientemente no ha sido cuestionada.⁸ Sinceramente, dudo que D. W. Griffith se anticipase en décadas a los investigadores. Si nos fijamos en el ejército, centrándose en el día a día en el campamento, se nos muestra a persas y medos haciendo ejercicio físico⁹ y practicando con el arco y la jabalina. De manera separada, se nos presenta a los etíopes¹⁰ y a los bárbaros ociosos. Bajo la etiqueta de bárbaros, nos muestra, unos extraños personajes llevando cornamentas animales, de nuevo a los etíopes y, por último, a unos individuos de apariencia china o mongol. Después de esta aparición, en las escenas de combate desaparecerán y sólo serán visibles soldados persas. Cuando haga referencia al ejército de Ciro, Griffith utilizará palabras con connotaciones tan negativas como “*threatening tide*” o “*hordes*”. Un ejército que ataca en turba, de manera brutal,¹¹ y que tiene como único objetivo destruir una civilización ancestral y borrar de la tierra su cultura superior. Es significativo que, siguiendo una escena del esplendoroso banquete babilonio, se nos muestre un campamento persa frenético y excesivo.

Si bien el retrato de los persas no es positivo, la valoración sobre los babilonios no es mejor. La oposición aquí no se presenta de una manera tan directa,

which came forth from the northern grasslands to confront the older civilizations represented in the Southern line. [...] The later wars between Rome and Carthage represent some of the operations of the Semitic left wing, while the triumph of Persia over Chaldea is a similar outcome on the Semitic right wing”.

⁷ Kuhrt 2007.

⁸ Van der Speck 2014, 258.

⁹ La mención en uno de los carteles a que Ciro obligaba a todos sus hombres a sudar al menos una vez al día nos lleva a pensar que la *Ciropedia* estaría entre las fuentes utilizadas, cf. X. *Cyr.* II. 1.29.

¹⁰ La mención de los etíopes nos remite nuevamente a Jenofonte (X. *Cyr.* 8.6.21; 8.8.1). En realidad, la sumisión no se producirá hasta el reinado de su hijo Cambises. Más que de anexión, se debería hablar de los etíopes como un pueblo tributario en los límites del Imperio: Briant 2002, 394-39.

¹¹ En una secuencia del primer ataque es posible ver un persa mordiendo a un enemigo.

pero, indudablemente, el énfasis principal de su crítica se encuentra centrado en la indolente Babilonia. La imagen transmitida es casi de un Orientalismo de manual. Uno de los elementos significativos de la visión orientalista es la idea del estancamiento y la decadencia tras el ascenso a causa de la molicie. Lo relatado en el film es una versión exprés de este concepto. Tras rechazar el primer embate persa, los babilonios se duermen en los laureles. Celebran fastuosamente esta victoria, con un banquete¹² con bailarinas, comida, bebida y bestias, en lo que denomina Griffith como "*Babylon's last bacchanal*". En medio de esta bacanal, serán sorprendidos por la inadvertida irrupción persa. Así, cuando quieran organizar la última defensa solamente serán capaces de encontrar una docena de hombres aún útiles. Los guerreros babilonios son superiores a las masas enemigas. En la victoria inicial, puede verse como, pese a ser superados numéricamente, rechazan al ejército persa. Pero los hombres disponibles para el asalto final son demasiado pocos y, pese a resistir temporalmente, acaban cayendo irremediamente. Esta imagen tiene un cierto regusto a las Termópilas y define claramente otra característica de la decadencia orientalista: la pérdida del poder militar. La otra causa de la caída de Babilonia serán las disputas internas, encarnadas en este caso en la irracionalidad religiosa, otro elemento típico de las construcciones orientalistas. Serán los sacerdotes de Bel los que abrirán gustosamente las puertas a Ciro. Así pues, Babilonia no cae tanto por mérito de los persas como por demérito de los propios babilonios. Para acabar la representación de la población de la ciudad se nos muestra como claramente servil, arrodillándose ante su rey, pero en la última escena ante el vencedor Ciro, sin demasiados remilgos. El colofón de este retrato condenatorio de Babilonia es el rey Belshazzar. Pese hacerlo, como hemos visto, apóstol de la tolerancia y la libertad religiosa, Griffith completa un retrato claramente orientalista. Belshazzar se nos muestra como un personaje dominado por las mujeres,¹³ afeminado,¹⁴ rendido a los lujos y con una valentía intermitente y limitada. Todas estas características están presentes en todas las representaciones orientalistas. Valorando todo lo expuesto anteriormente, queda bastante claro que la mayor crítica es la que recae sobre Babilonia.

Con todo esto, cuál es el mensaje que podía estar intentar transmitir Griffith? No sé hasta qué punto puede entenderse como una crítica a los Estados

¹² El banquete mostrado remite a la historia presente al capítulo 5 del *Libro de Daniel*, si bien omite el famoso episodio de la escritura en la pared. Por otro lado, Heródoto (1.191) también menciona que los babilonios fueron sorprendidos en medio de un ambiente festivo, pero la descripción del asalto persa (utilizando los canales) no concuerda con lo visto en la película.

¹³ De hecho, el cambio que enoja a los sacerdotes de Bel es la primacía que otorga a las sacerdotisas de la diosa Ishtar.

¹⁴ Antes del asalto final, da un gran beso en la boca a su guerrero más destacado.

Unidos del momento, encarnados en Babilonia. Después de la polémica suscitada por *The birth of a Nation*, lo hace de una manera más velada. Claramente, la amenaza es interna. Los componentes del ejército, más allá de los persas, son significativos. Los etíopes (cabe recordar que los enseña dos veces) podrían bien representar los afroamericanos, los mongoles a la creciente la inmigración asiática y los más estafalarios quizás a los indios americanos. La imagen grotesca del campamento persa no estaría tan alejada de las representaciones de la población negra en *The birth of a Nation*. El mensaje está claro para la población blanca norteamericana: si nos perdemos con disensiones internas y en la apatía, pese a ser superiores, las turbas que viven al margen de nuestra sociedad, más numerosas, pueden abalanzarse sobre nosotros y destruir nuestra civilización, y más si les seguimos haciendo concesiones. Por otro lado, la imagen no demasiado positiva transmitida de Ciro se enmarca dentro de este mismo objetivo. Parece bastante claro que la *Ciropedia*¹⁵ y la Biblia son dos de las fuentes de la película¹⁶ y que estas muestran a Ciro como un dechado de virtudes. Pese a ello, Griffith lo omite. Lo que a él más le importa no es la historia de Ciro, sino el peligro de las masas bárbaras. Pero Ciro es inherente a la caída de Babilonia y no puede eludirlo. Por lo tanto, como a causante de este hecho, debe dibujarlo como un líder que puede reunir bajo su égida toda la amalgama de pueblos marginales. Pese a ello, el contraste que dibuja entre los esforzados persas y los ociosos etíopes y bárbaros ya señala que no son tanto los primeros como los segundos la verdadera raíz del rechazo. El hecho que en las escenas de lucha los combatientes que uno puede ver sean siempre persas puede indicar el espíritu parasitario con el que concibe estos otros pueblos reunidos alrededor de Ciro.

Las Guerras Médicas en la historiografía

Las Guerras Médicas son uno de los episodios capitales en la historia de la Grecia antigua. Esto es innegable. El problema se genera cuando se quiere extender en exceso la significación de estos enfrentamientos. De hecho, de entrada, no es demasiado claro que estas derrotas significasen una catástrofe en el seno del Imperio Persa.¹⁷ Lo que sí que crearon es la primera versión del Orientalismo. La obra de Esquilo *Los persas* marca un precedente de la configuración del eterno conflicto entre Oriente y Occidente, y la caracterización

¹⁵ A parte de lo mostrado antes, hay que señalar también que la mención del personaje de Gobrias como lugarteniente de Ciro acaba de confirmarlo.

¹⁶ En el propio film, se menciona el uso como fuente de los cilindros de Ciro y Nabónido, también laudatorios con el rey persa.

¹⁷ Briant 2002, 160-161, 540-542.

de una viciada Asia frente a la superioridad moral de Europa.¹⁸ Este proto-Orientalismo, también caracterizado por autores como Ctesias o Jenofonte, es aceptado acríticamente por numerosos historiadores. Pero esto no significa que el historiador sea inocente por confiar en exceso en las fuentes. Los autores modernos viven en su propia versión moderna del Orientalismo y, por lo tanto, las descripciones de los antiguos se adecuan perfectamente con sus concepciones del Este.¹⁹ Evidentemente, ante un mundo griego que consideramos el antecedente del nuestro, Persia sólo tiene sitio en este discurso como la amenaza oriental del momento. Pese a ello, el caso persa presenta una particularidad: su origen indoeuropeo. Hasta mediados del siglo XX, las teorías indoeuropeas y arianistas estuvieron en el trasfondo de toda gran explicación histórica. Una de las visiones más en boga, en línea con el Orientalismo, era concebir esta oposición entre Este y Oeste como una oposición entre pueblos indoeuropeos y semíticos. Esta dualidad no representaba ningún problema para presentar a Ciro y sus persas como paladines de la causa indoeuropea.²⁰ Pero qué sucedía al llegar al momento de describir las Guerras Médicas? Si bien materializándose de diferentes maneras, la corriente mayoritaria consistía en obviar o minimizar las afinidades indoeuropeas entre griegos y persas, subrayando en cambio la alteridad y el no-europeísmo de los persas, volviendo al esquema orientalista.²¹ Este sesgo es todavía más grave si tenemos en cuenta el hecho que se hace un uso presentista y teleológico de la significación del resultado de las Guerras Médicas. El conflicto entre las *póleis* griegas y el Imperio Aqueménida es visto como el primer asalto del eterno conflicto entre Oriente y Occidente. En este contexto entran en juego una serie de palabras anacrónicas para explicar el conflicto greco-persa que aún acentúan más la implicación personal del autor y del lector: libertad, democracia, Europa, Occidente.²² Las victorias helenas son también victorias nuestras, victorias de nuestra civilización, victorias de la libertad.²³ Las repercusiones de aquellas

¹⁸ Said 1978 [2002], 89-90.

¹⁹ Colburn 2011, 96.

²⁰ Por ejemplo, Breasted (ver n. 6); Sykes 1915, I, 154-155: “we, too, may feel proud that the first great Aryan whose character is known in history should have displayed such splendid qualities”; Botsford 1922, 160: “a still more vigorously aggressive Indo-European race of mountaineers under a leader of extraordinary genius and ambition”.

²¹ Para un análisis más concreto y detallado, Samiei 2014, 180-245.

²² Samiei 2014, 218-234.

²³ Sykes 1915, I, 225: “Marathon, Salamis, and Plataea were victories not only for Greece but for mankind. It was the triumph of the higher ideals”; Darmesteter 1885, 20: “Marathon, Salamine et Platées n’en sont pas moins des victoires, non de la Grèce, mais de l’humanité: c’est le triomphe d’un idéal plus haut, d’une pensée plus féconde”.

batallas son capitales, por lo tanto, para entender el mundo contemporáneo. Porque, por supuesto, las diferencias entre orientales y occidentales son plenamente vigentes y, por lo tanto, el ejemplo de los antiguos sirve para legitimar el control y la explotación del Este por parte de Europa.²⁴ Durante la primera mitad del siglo XX, sólo unos pocos investigadores (Grundy, Jardé, Myres) defienden tesis más ponderadas y que minimizan o niegan la importancia dada a las Guerras Médicas para el futuro de la humanidad, resituándola a la escala que le corresponde: un conflicto regional al este del Mediterráneo.²⁵ Pero este modelo, desgraciadamente, no se impuso. En gran parte, se debe a su dependencia al concepto del arianismo. Después de la Segunda Guerra Mundial, tales postulados ya no eran aceptables.²⁶ El resultado fue que, en lugar de reformar estas visiones más contemporizadas, fueron completamente desterradas y la vieja tradición historiográfica continuó, si bien con un nuevo maquillaje, repitiendo las mismas fórmulas de siempre.

Ciro, como hemos visto, era un personaje celebrado por los autores clásicos y modernos. De hecho, ya desde antiguo hay una secuencia bien prefijada sobre los reyes persas, en palabras de Sancisi-Weerdenburg: “the good Cyrus, the harsh Cambyses, the organizing Darius and the weakling Xerxes”.²⁷ La idea básica es que después de Ciro el Imperio entra en una constante decadencia, únicamente frenada en época de Darío I, que pese a ser el iniciador de las hostilidades con Grecia, será visto como un buen monarca²⁸. En cambio, con Jerjes la imagen ya será la paradigmática del déspota oriental y será heredada por el resto de sus sucesores en el trono aqueménida. Esta será la imagen que persistirá de Jerjes durante siglos.²⁹

et plus noble, et, á vingt-cinq siècles de la victoire de Milatide, l’Europe et l’humanité en sont plus grandes aujourd’hui encore”.

²⁴ Sykes 1915, I, 302: “Given then the Greek character, it is reasonable to suppose that in ordinary conditions the position of the subject races would be better than under the rule of Persia, just as the Englishman shows incomparably greater consideration to the Indian than the Indians do to their fellow countrymen.”

²⁵ Samiei 2014, 200-217.

²⁶ Samiei 2014, 236-245.

²⁷ Sancisi-Weerdenburg 1987, 121.

²⁸ Entraremos más en detalle sobre la idea de la decadencia persa en el preámbulo sobre las películas sobre Alejandro y Darío III.

²⁹ Nöldeke (*Encyclopedia Britannica* 1886, s.v. ‘Persia’): “on a par with the absolute worst of Oriental despots in time of war, as vainglorious as he was effeminate”; Rawlinson 1862, III, 470-471: “Weak and easily led, puerile in his gusts of passion and his complete abandonment of himself to them – selfish, fickle, boastful, cruel, superstitious, licentious- he exhibits to us the Oriental despot in the most contemptible of all his aspects- that wherein the moral and the intellectual qualities are equally in decent, and the career is one unvarying course of vice and folly. From Xerxes we have to date at once the decline of the Empire [...]”.

En gran parte, el problema central es que la historia del Imperio Aqueménida fue durante mucho tiempo solamente un apéndice de la griega, forjando necesariamente una visión helenocéntrica. No será hasta principios de los años 80 que se puede comenzar a hablar verdaderamente de una disciplina autónoma. La celebración de los diversos congresos *Achaemenid History* con sus consecuentes publicaciones permitió la creación de una red de investigadores que hizo crecer exponencialmente el conocimiento acerca del mundo persa, librándose de las tendenciosas fuentes clásicas y dando voz, por fin, a los propios protagonistas y desmontando muchos de los mitos llenos de prejuicios y sin base que hemos visto hasta ahora. Pero, ¿es suficiente para revertir décadas y décadas de una construcción tan mal intencionada? Veamos cómo ha retratado el mundo del cine las Guerras Médicas.

La battaglia di Maratona (1959)

El título de esta película no esconde el evento que relata. La dirección de esta coproducción franco-italiana oficialmente recae sobre Jacques Tourneur, si bien los italianos Bruno Vailati y Mario Bava son los encargados de completarla.³⁰ Steve Reeves encarna al protagonista Filípides en un film que se enmarca dentro del prolífico mundo del péplum italiano de los años 50 y 60.³¹ Son películas cortadas por un mismo patrón donde el contexto histórico sólo sirve como telón de fondo para explicar las gestas del fuerte y heroico protagonista para salvar a sus amores. Evidentemente, la precisión histórica es algo superfluo.³² Así pues, no nos debe de extrañar que en *La battaglia di Maratona* el famoso enfrentamiento entre griegos y persas no tenga una gran trascendencia. No hay un intento de glorificar la batalla ni considerarla como una de las que salvó la libertad de Europa o la humanidad.³³ Las menciones a una pérdida de la libertad en caso de derrota son tímidas y contadas, sin un interés excesivo en subrayar continuamente la posible significación del conflicto. De esta manera, no es visto como un choque de civilizaciones. El Darío (Daniele Vargas) de la película no es representado como la viva imagen de la alteridad.

³⁰ Prieto Arciniega 2004, 89.

³¹ Entre otros títulos, hay que destacar los papeles de Steve Reeves en producciones similares, como *Le fatiche di Ercole* (1958), *Ercole e la regina di Lidia* (1959), *Il terrore dei barbari* (1959), *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959), *La guerra di Troia* (1961), *Romolo e Remo* (1961), *Il Figlio di Spartaco* (1962) o *La leggenda di Enea* (1962).

³² Sobre los aciertos y los errores históricos de la película, vid. Elley 1984, 68.

³³ Sobre la historiografía alrededor de la transcendencia de las Guerras Médicas para el futuro del mundo, vid. *supra*.

Se nos muestra como el líder de su ejército y nada más,³⁴ también beneficiado por la imagen benigna tradicional que nos transmiten las fuentes. No es supersticioso, ya que afirma que prefiere confiarse en sus soldados que no a los dioses. El aspecto físico no remite a ningún arquetipo orientalizante y bien podría ser uno más de los personajes griegos. Esta misma opinión es trasladable a sus soldados. Aquí no se nos muestra al ejército persa como un conglomerado apedazado de diferentes pueblos. Se nos muestra un ejército homogéneo, todos con el mismo vestuario. Si bien numerosos, en ningún momento se representa a los hombres de Darío como una alteridad aterradora. Son un enemigo en el campo de batalla y ya está. De hecho, físionómicamente los soldados griegos y los persas son iguales. Más allá de los colores específicos de sus vestidos, lo único que permite diferenciar con claridad un griego de un persa son los cascos/sombreros. El único espacio para una cierta extravagancia son una especie gran gong y un cráneo lanzado por una catapulta. Más allá de estos detalles menores, los persas no nos son mostrados demasiado diferentes a como nos habrían mostrado un enfrentamiento de la Guerra del Peloponeso. De hecho, el gran antagonista de la película no es Darío, sino el también ateniense Teócrito (Sergio Fantoni). Como ya sucedía en *Intolerance*, el gran peligro no es realmente el exterior, sino el interior. Teócrito encarna las posiciones quintacolumnistas presentes en la Atenas del 490, mostrando que el gran riesgo son las disensiones en el seno de la ciudad. También es él quien mata a Charis (Daniela Rocca) y secuestra a Andrómeda³⁵ (Mylène Demongeot), las dos mujeres entre las que se debate el protagonista Filípides. Por lo tanto, la película carece de cualquier objetivo más allá de entretener con una trama general muy común en otras producciones similares de la época.

***The 300 Spartans* (1962)**

En contraste con la “neutra” *La battaglia di Maratona*, esta película dirigida por el director americano de origen polaco Rudolph Maté desde el principio ya presenta sus intenciones. La voz en off inicial, al referirse a la batalla de las Termópilas, nos la describe como “punto de inflexión en la historia [...] donde 300 guerreros griegos lucharon por sus vidas, su libertad y *la nuestra*”. Al final del film se vuelve a incidir en el tema, por si acaso alguien lo había

³⁴ Lapeña Marchena 2011, 429 lo define como “más un personaje doliente y atrapado en un trágico destino que no alguien intrínsecamente malvado”.

³⁵ La elección del nombre está claramente influenciada por la mítica Andrómeda. Como ella, el héroe la acaba salvando en última instancia de morir en el mar (una engullida por Ceteo y la otra atada en la proa de una nave persa). Tampoco hay que olvidar que algunos autores griegos hacen de Perseo, el rescatador de Andrómeda, el ancestro de los persas.

olvidado: “Fue algo más que una victoria griega. Fue un ejemplo de lo que unos pocos Hombres pueden hacer para no someterse a la tiranía”. Después de los créditos iniciales de nuevo unas letras sitúan claramente el contexto de la historia:

“King Xerxes of Persia set in motion his enormous slave empire to crush the small group of independent Greek states- the only stronghold of freedom still remaining in the then known world”.

Antes siquiera que empiece la acción, las cartas ya están sobre la mesa y la perspectiva del espectador convenientemente dirigida. Es evidente que no se trata tanto de una película del pasado como una de actualidad. Al hablar de nuestra libertad, queda bien clara la ascendencia griega de nuestro sistema. Complementariamente, la caracterización de griegos y persas está situada en la eterna dicotomía entre el ingente y tiránico Este enfrentado al Oeste libre. Avanzado el film, durante la asamblea griega de Corinto, se dirá: “toda Asia cae sobre nosotros [...] son hombres fieros, salvajes, sedientos de sangre, despiadados”. Orientalismo de manual.

Por si existía cualquier duda, la voluntad de influenciar al público queda todavía más reforzada en la primera escena tras los créditos de inicio. Sentado en su trono, Jerjes (David Farrar) contempla el desfile sus inacabables tropas y hace llevar a su presencia al espía espartano Agatón (John Crawford), capturado por sus hombres. El diálogo entre ambos personajes ya hace de Jerjes un tirano cruel, vengativo y vanidoso enfrente a un íntegro espartano que no duda en tildar al Gran Rey como a “amo de esclavos”. El cuadro acabará completado con la molicie. En escenas posteriores, se nos retrata como alguien plenamente imbuido por los lujos de su tienda esplendorosa (mujeres, comida y bebida abundantes). Por último, Jerjes, como buen déspota que es, se encontrará totalmente influenciado y embelesado por la ambigua Artemisia (Anne Wakefield), reina de Halicarnaso.

A parte de todo esto, a nivel de vestuario, Jerjes y los persas están bastante bien representados. Los uniformes de los Inmortales, si bien más oscuros que los coloridos vestidos que se denotan de los relieves de Susa, no son demasiado desacertados. Más allá de los Inmortales es difícil precisar el resto de soldados. En general, empero, parece que hay una representación bastante homogénea, sin destacar la multinacionalidad de sus integrantes. Jerjes e Hidarnes (Donald Houston) ambos están encarnados por actores sin ningún rasgo fisiológico marcadamente oriental.³⁶ De hecho, el color claro del cabello de

³⁶ Como curiosidad, solamente mencionar que Richard Egan, el actor que hace de Leónidas, había estado poco antes el elegido para representar a Jerjes/Asuero en *Ester e il re* (1960).

Donald Houston no se intenta camuflar. Únicamente hay un detalle que no sé si creer que es por azar. Los Inmortales, como guardia personal del rey, aparecen muchas veces en segundo plano. La gran mayoría de ellos son de piel ligeramente más oscura y llevan un bigote que puede hacer pensar en alguien de origen turco o árabe. Contando la implicación que hubo en el rodaje por parte de las autoridades griegas y el ejército, no sé si puede ser una sibilina alusión al eterno enemigo turco. Más allá de esto, el ejército persa es presentado como inferior en todo momento a los espartanos. Una frase de Leónidas es el mejor resumen: “Jerjes tiene millones de hombres, nosotros griegos”. Claramente superados en el cuerpo a cuerpo,³⁷ los ataques contra los griegos acaban siempre en retirada. La cobardía viene acompañada de la inoperatividad, al no ser capaces de dar una respuesta rápida a la estrategia de sus rivales. El caso más flagrante es la internada nocturna que hacen los espartanos en el campamento persa.³⁸ Sorprendidos en medio de un ambiente festivo, los persas son atacados durante un buen rato hasta que la más mínima defensa es articulada. Así pues, rodeados por miles de enemigos, un puñado de espartanos causan una matanza. Jerjes, mientras, se encuentra en compañía de Artemisa. Y es que el ejército persa es caracterizado sin capacidad de iniciativa propia, enteramente dependiente del Gran Rey. Hablando de su posible muerte, Leónidas afirma que “Grecia lucharía con más bravura, pero sin Jerjes toda esa horda no sabría combatir”.

Para frenar a los persas, tenemos la dupla formada por el hombre de acción Leónidas de Esparta (Richard Egan) y el político Temístocles de Atenas (Ralph Richardson). Las representaciones de diferentes aspectos de la sociedad griega tienen un claro contrapunto negativo en su reflejo persa. El consejo de las ciudades griegas celebrado en Corinto, donde todos los participantes tienen derecho a opinar, contrasta con un Jerjes que, inmerso en los placeres de la noche e hipnotizado por Artemisia, desoye los oportunos consejos de su general Hidarnes y deja bien claro que todo se hace según su voluntad. Así, mientras Leónidas lucha al lado de unos hombres a los que conoce y protege, Jerjes se mira las batallas desde una distancia segura y no tiene ningún escrúpulo en enviar a sus soldados a la muerte (en boca suya: “nunca privo a mi pueblo de ese placer”). Por otro lado, las mujeres que aparecen en el film responden a modelos bien diferenciados. En el campamento persa, las mujeres no son más que otro de los lujos de los que gozan los hombres. La relación entre Jerjes y Artemisia es meramente libidinosa. La reina caria obnubila el

³⁷ Ya en los primeros compases del film, el traidor espartano Demarato vence al mejor guerrero persa en la tienda del rey Jerjes.

³⁸ Escaramuza no atestiguada históricamente. Lo más semejante es lo que se recoge en D.S. 11.10; Iust. 2.11.12–19; Plut. *Mor.* 866 a–b, pero las circunstancias son diferentes.

juicio del Gran Rey, afectando gravemente a sus decisiones de guerra y dejando entrever al final de la película un posible papel de Artemisia como agente del bando griego. Enfrente de esta concepción lujuriosa tenemos las castas mujeres espartanas, encarnadas por la reina Gorgo (Anna Synodou) y Ellas (Diane Baker), la amada de uno de los espartanos. Pese a ello, representan modelos ligeramente diferentes. Mientras Gorgo se muestra totalmente comprometida con los valores de Esparta, Ellas, pese a ser una espartana como toca, no acaba de aceptar la inherente belicosidad de esta ciudad y prefiere una vida pacífica.³⁹

A lo largo de la película, Leónidas y Temístocles serán los paladines de la necesidad de una anacrónica unidad panhelénica. Temístocles, en la asamblea griega, ya dice que “sólo resistiremos luchando juntos a esa corriente de tiranía”. Además, la única cosa que destaca de sus enemigos (después de calificarlos de feroces, salvajes, sanguinarios y despiadados) es que “su poderío sólo está en su unidad”. Leónidas frente a los reticentes miembros de lo que puede intentar representar el eforado o la gerusía espartana defenderá: “Ahora no importan las ciudades, sino Grecia, y sólo unidos podremos vencer a los que quieren esclavizarnos”. De hecho, en toda la cinta hay una tendencia constante a mostrar la resistencia en las Termópilas como un acto del conjunto de los griegos, difuminando la preeminencia espartana. De hecho, ya en la voz en off inicial que hemos visto, no se habla de espartanos, sino de “300 guerreros griegos”. En los instantes previos al asalto final, Leónidas dice al mensajero al que libra del fatídico destino: “El mensaje que hoy llevas puede dar siglos de libertad a Grecia”. Esta frase, además, sirve para conectar con el presente, perpetuando la libertad hasta nuestros tiempos. Para entender mejor de qué manera hay que entender esta reiteración sobre la idea de la unidad griega, quizás debamos fijarnos en las circunstancias en que se rodó esta película.

Desde el punto de vista griego, pues, puede haber una voluntad de subrayar la unión de un país que no hacía tanto había pasado por una guerra civil (1946-1949). Grecia, por su situación geográfica, se encontraba en contacto con miembros del Pacto de Varsovia, hecho que ciertamente tenían presente ambos bloques. Las disensiones internas entre una aproximación al Este o al Oeste será el justificante para que en 1967 se produzca el golpe de Estado que conducirá a la Dictadura de los Coroneles (1967-1974), que los golpistas justificaron como una medida necesaria ante una posible amenaza comunista. Si bien una Grecia unida y occidental era beneficiosa para los Estados Unidos, sería ingenuo pensar que este es el único objetivo de la película. De esta manera, se pueden realizar dos lecturas sobre a quién está representando la amenaza persa. La versión “oficial”, por así decirlo, aparece claramente en el

³⁹ Lapeña Marchena 2011, 433-434; Beigel 2013, 75-77.

pressbook de la película. Veámoslo en palabras de sir Ralph Richardson, Temístocles en el film:

“Like D-Day, the Battle of Thermopylae was a turning point in history, one of those happily infrequent moments when the forces of freedom and those of totalitarianism square off for a final showdown. And in both cases the armies of tyranny had the upper hand. [...] History has seen “world conquerors” come and go – Alexander, Julius Caesar, Napoleon, to name a few – but only Hitler had blacker intentions when he set out to rule the world than a man named Xerxes, the Emperor of Persia 24 centuries ago. In the fourth century BC (*sic*), the Persian Empire, located east of the Mediterranean Sea, controlled all the known world except Greece, a tiny peninsula made up of numerous city states. Xerxes decided to invade this last outpost of freedom with the largest army the world has ever seen. He amassed a military force of five million soldiers and advanced on Greece to be met at the narrow pass of Thermopylae by a token force of 300 Spartan soldiers”.⁴⁰

Así pues, Jerjes y su Imperio persa serien los antecesores de Hitler y su III Reich.⁴¹ Esta lectura en clave de la Segunda Guerra Mundial puede tener dos vertientes. La primera, de carácter más global, identificando los griegos con los aliados, subrayando el hecho de que Temístocles está interpretado por un actor británico y Leónidas por un americano. En segundo lugar, y ya en un ámbito puramente heleno, puede trazarse una analogía con la conquista alemana de Grecia. La resistencia griega, al igual que la espartana, si bien finalizó con derrota, hizo demorar los planes germánicos para iniciar la conquista de la Unión Soviética, retraso que acabó comportando que la operación acabase frustrada por el riguroso frío ruso. Además, en las Termópilas, en 1941, se produjo una heroica resistencia de soldados griegos y australianos frente las fuerzas de Hitler. La historia general de la película remite a producciones similares ambientadas en la Segunda Guerra Mundial donde un pequeño grupo de soldados resiste a unas tropas enemigas claramente superiores en número. Aún más, para el público norteamericano fundamentalmente, el sacrificio espartano es muy similar al de El Álamo.⁴² Pese a todo ello, en realidad parece que el mensaje principal hay que leerlo en la clave más estrictamente contemporánea: la Guerra Fría.⁴³ El rodaje es realizado en Grecia en el año 1961, en

⁴⁰ Lillo Redonet 2008, 120.

⁴¹ Éloy 2005a.

⁴² Para un análisis de cómo elementos de la historia de El Álamo se infiltran dentro de la película de Rudolph Maté, vid. Levene 2007, 394-398.

⁴³ De España 1998, 172-174.

uno de los momentos álgidos de la Guerra Fría. Sobre la producción sobrevuelan tanto intereses norteamericanos como griegos. La 20th Century Fox estaba entonces dirigida por Spyros P. Skouras, de origen griego. La producción contó con la entusiasta ayuda de la monarquía, el gobierno y el ejército de Grecia.⁴⁴ Por último, no debemos obviar que poco antes, en 1955, se había erigido la estatua de bronce de Leónidas en las Termópilas gracias a la financiación de 300 griegos americanos (autodenominados los “caballeros de las Termópilas”).⁴⁵ Como ya avanzábamos en referencia a la significación del film para las autoridades griegas, la gran amenaza al Este era la Unión Soviética y sus aliados del Pacto de Varsovia. En uno de los períodos más críticos de la Guerra Fría (en estas fechas se produce la Crisis de los Mísiles), la necesidad de unión de lo que era llamado “el mundo libre” era un mensaje frecuente. Así se entiende por qué lo presentan como una iniciativa no sólo de algunas *póleis*, sino como una empresa unitaria que deja de lado las diferencias previas para formar un frente común. Con tal propósito, los elementos más controvertidos de la sociedad espartana (como los ilotas o la *agogé*) son minimizados o eliminados, difuminando las diferencias para subrayar los puntos en común con el conjunto de los griegos.⁴⁶ Así la producción sirve como ejemplo para mostrar como la actitud más política y contenida de los europeos o los americanos de la Costa Este puede conjugarse perfectamente con la más enérgica y patriótica actitud de los americanos, especialmente del sur y el oeste de los Estados Unidos, destinados a liderar alianzas como la OTAN. Ante ellos se erige un ingente bloque comunista, aglutinador de los países del Este y con un ejército amenazador,⁴⁷ deseoso de poder contagiar su tiranía al mundo libre. Para acabar de redondearlo todo, hay la figura de Efiltes, el traidor griego, un personaje que se nos dibuja como de pasado oscuro e incierto, que encarna el temido quintacolumnista.⁴⁸

⁴⁴ Que aportan tanto los extras como el asesor militar, Cléanthis Damianos.

⁴⁵ Éloy 2005a; Prieto Arciniega 2009, 174-178.

⁴⁶ Cómo se realiza este proceso está perfectamente explicado en Levene 2007.

⁴⁷ La mención de Richardson a los cinco millones de efectivos, claramente exagerados, pueden basarse en una mención de Plutarco (Plut. *Mor.* 305D). Pese a ello, creo que la cifra puede estar relacionada con el número de efectivos del Ejército Rojo. En 1955 contaba con 5,7 millones de efectivos, si bien en 1958 se redujo a 3,6 millones: Dowling / Menning 2015, 66.

⁴⁸ Larsen 2016.

300 (2007) & 300: Rise of an Empire (2014)⁴⁹

La película *300*, basada en un cómic de Frank Miller y dirigida por Zack Snyder, es, sin duda, una de las que ha creado un mayor impacto en el siglo XXI. A nivel popular, ha creado una serie de imágenes fijadas en el imaginario colectivo y estableció un estilo (fotografía irreal, violencia y sexualidad sin censura, épica constante, mezcla de realidad y fantasía...) que ha tenido numerosos herederos.⁵⁰ Las repercusiones en el mundo académico no se demoraron y pronto múltiples historiadores dijeron la suya. Ciertamente, 9 años después de su estreno poco queda a decir. La imaginería de la película no tiene ninguna voluntad de ajustarse a la realidad, sino que está al servicio del espectáculo visual. ¿Sólo del espectáculo visual? No, el punto importante es que bajo la capa de músculos, sangre y monstruos de pesadilla hay un mensaje que resuena tanto en el primer como en el segundo film. Un mensaje que no es nuevo, un mensaje viejo (rancio, me atrevería a decir), pero que tiene una capacidad de resistencia sorprendente.

Las películas dan una visión surrealista de dos de las principales batallas de las Guerras Médicas: las Termópilas y Salamina. En esta peculiar representación, la dicotomía entre buenos y malos está claramente marcada físicamente. Los griegos muestran cuerpos apolíneos de una perfección inapelable que no dudan a lucir durante todo el metraje. Ante ellos, las hordas persas que esconden su individualidad con ropas que los cubren totalmente. Los rostros de los soldados rasos están frecuentemente cubiertos en un estilo que recuerda al de los beduinos. Enfrente a los caucásicos griegos, en las filas persas se acentúan los rasgos árabes y africanos. Cuando en sucesivas oleadas atacan otras naciones del Imperio, podemos ver tribus africanas, mongoles⁵¹ e indios. Los Inmortales, la temida elite militar persa, optan por vestimentas tipo *ninja* y unas pavorosas máscaras, que esconden unos rostros monstruosos todavía más temibles. No son los únicos monstruos que pueblan el campamento persa, sino que en diferentes momentos podemos ver a otros de estos ejemplares de *freak show*. Las deformidades también afectan a los lascivos Éforos de la ciudad de Esparta, corrompidos por el oro persa, y a Efialtes (Andrew Tiernan),

⁴⁹ Consideramos conjuntamente las dos películas. La segunda, dirigida por Noam Murro, continúa y amplía muchos de los conceptos vistos en la primera entrega. Por otro lado, cabe señalar que entre la entrega del artículo y su última edición, ha aparecido una secuela en formato cómic firmada por el propio Frank Miller. El título de esta continuación es *Xerxes*. La caída de la casa de Darío y el ascenso de Alejandro, aparecido a lo largo de cinco fascículos (se espera una edición compilada en marzo de 2019). Sobre la recepción del film en Irán, vid. Llewellyn-Jones 2018.

⁵⁰ En la línea de la Historia/Mitología Antigua: *Clash of Titans* (2010), *Spartacus* (2010-2013), *Immortals* (2011), *Wrath of Titans* (2012).

⁵¹ Resulta curioso que se repita la secuencia que advertíamos en *Intolerance*.

el griego que acabará entregando a sus compatriotas, es un jorobado deforme. Para acabar, Jerjes (Rodrigo Santoro) es representado como un alto *drag queen* que envilece su cuerpo con numerosos *piercings*. En otro nivel, los helenos, en especial los espartanos, son representados como viriles, racionales, justos, sacrificados, patriotas y, sobre todo, libres. En cambio, los persas son afeminados, cobardes, supersticiosos, lascivos, depravados, crueles y serviles⁵². Así pues, se puede ver muy claramente que la deformidad moral implica una deformidad física⁵³. La corrupción interior contagia el aspecto exterior. La escena más significativa en este respecto se encuentra en el segundo film. Jerjes, en un inicio un joven bien plantado, empujado por la muerte de su padre Darío (Yigal Naor) y manipulado por la ambiciosa Artemisia (Eva Green) que le imbuye el deseo de divinizarse, se libra a la influencia maliciosa de sacerdotes, magos y místicos, para acabar entregándose a un poder oscuro que lo reencarna en un “dios” bajo la forma corrompida que se puede ver a lo largo de las dos cintas. Jerjes, que cuenta con un físico imponente y una voz cavernosa, representa el rechazo a la masculinidad y a la virtud, sometiendo voluntariamente el cuerpo a las vejaciones de las decoraciones superfluas y a la ambigüedad sexual. Dicotomía aún más marcada con Leónidas (Gerard Butler), un hombre que ha forjado un cuerpo perfecto mediante el esfuerzo del duro entrenamiento militar espartano y las renunciaciones a la superfluidad. El contraste entre lo que supone para los hombres vivir en un sistema despótico o en uno supuestamente libre queda reflejado en un diálogo entre ambos:

- Jerjes: Mataría gustosamente a cualquiera de mis hombres por la victoria.
— Leónidas: En cambio yo moriría por cualquiera de los míos”.

La megalomanía de Jerjes se plasma en toda la pompa que lo acompaña, reflejada también en la capital persa que podemos ver en la segunda película (Persépolis?). Frente a la serena sobriedad de Esparta, vemos una gran ciudad perdida en el desierto, de proporciones exageradamente grandes.⁵⁴

⁵² El mejor resumen que he encontrado para los persas de Miller es de Cox 1887, 11-12: “For the Assyrian or the Persian the human body was a thing to be insulted and mutilated at his will, to be disgraced by servile prostrations, or to be offered in sacrifice to wrathful and bloodthirsty deities. For him woman was a mere chattel, while his children were possessions of which he might make profit by selling them into slavery”.

⁵³ Lapeña Marchena 2011, 434-435.

⁵⁴ En este sentido, la representación de la ciudad persa se ajusta a las concepciones de hasta primera mitad del s. XX, vid. Briant 2005a, 270-272.

Las mujeres también juegan un papel significativo en esta definición contrapuesta.⁵⁵ La reina espartana Gorgo (Lena Headey) nos es mostrada como una mujer enérgica, con una vocación cívica remarcable y cómplice de su marido. Cuando en el inicio de la primera película Leónidas arroja al emisario persa al pozo, toma la decisión después de intercambiar una mirada con su mujer y que esta asienta. La noche antes de que los espartanos marchen hacia las Termópilas, Leónidas y Gorgo protagonizan una apasionada sesión de sexo marital. En cambio, las mujeres persas representan una sexualidad depravada. Ante el puro concepto del sexo de los espartanos, en la tienda de Jerjes⁵⁶ se realizan prácticas “desviadas”, con mujeres mutiladas y desfiguradas, que no son más que un objeto. En el segundo film emerge el personaje de Artemisia, griega de origen, pero de corazón persa, como ella misma dice (acto seguido decapita un espía griego implicando una clara causalidad). Artemisia es enérgica también, pero, es cruel, vengativa, lasciva y manipuladora. Artemisia es la que con sus palabras acaba corrompiendo a Jerjes, del cual refuerza su influencia aislándolo mediante intrigas y asesinatos cortesanos. Es un relato típico de un débil déspota oriental, controlado por una mujer y las intrigas del harén. Intenta reproducir el modelo corrompiendo también al ateniense Temístocles (Sullivan Stapleton) ofreciéndole su cuerpo, pero, claro está, la superioridad moral griega lo hace inmune a las tentaciones, de la misma manera que en la primera película Leónidas rechaza las promesas de poder (con veladas insinuaciones eróticas) por parte de Jerjes.

Los defensores del film se escudan tras las fuentes clásicas.⁵⁷ El hecho que se usen frases ya presentes en éstas y que las situaciones se relaten de una manera aproximada no implica una ausencia de responsabilidad de los realizadores. La interpretación y la plasmación que se haga de las fuentes es una responsabilidad exclusiva de éstos. Los hechos pueden tener bases en los autores clásicos (sin entrar en la parcialidad de sus juicios), pero la forma de representarlos salta a la vista que escapa de cualquier apreciación que pudieran hacer los antiguos. Además, hay cambios flagrantes, como la caracterización de Jerjes.⁵⁸ Por eso, para justificar todos los excesos de la película (y de la novela gráfica) y esta visión tan descaradamente sesgada, dicen que se trata

⁵⁵ Beigel 2003.

⁵⁶ Un nido de pecado en toda regla. Para reforzar el mensaje, un macho cabrío, reminisciente del diablo cristiano, nos da la bienvenida a la tienda.

⁵⁷ Las “defensas” que aquí examinamos son las desplegadas por Hanson 2006; 2007a; 2007b; Murray 2007.

⁵⁸ Para un breve resumen del Jerjes de las fuentes clásicas, vid. Alvar 2007. De nuevo, el mejor resumen sobre la imagen de la realeza persa en vistas a estas películas proviene de Cox 1887, 75: “as representatives of the deity, show themselves only on rare occasions in all the paraphernalia of barbaric royalty, and otherwise remained in the seclusion of the seraglio, objects of mysterious veneration and dread”.

del relato subjetivo de Dilios (David Wenham), el narrador de la historia. Pero este es un argumento tramposo. En primer lugar, debemos recordar que tanto Dilios como su historia son creaciones de Miller (y Snyder en aquellas escenas exclusivas del film). No hay ningún relato de Dilios en el que basarse más allá del que construyen ellos. En segundo lugar, algunas de las escenas no pueden ser vistas por este narrador y, por lo tanto, no hay manera que sepa lo que realmente sucede. Así que, si bien se nos relata la mayoría de la historia a través de un narrador subjetivo, hay puntos de ella que forzosamente implican un cambio a un narrador omnisciente. Por último, esta figura desaparece en la secuela. De esta manera, este recurso para eludir responsabilidades y lavarse las manos en relación a los mensajes transmitidos no es aplicable para esta segunda película y, por extensión, tampoco en la primera, ya que no hay una modificación sustancial en el tratamiento de los hechos y los personajes. El último argumento esgrimido es el de subordinarlo todo al producto como simple entretenimiento. Pese a ello, los autores se traicionan a sí mismos y, diseminados por los films, encontramos numerosos indicios de que se busca transmitir unos mensajes más allá de la simple narrativa.

Películas y cómic señalan en todo momento la transcendencia de los hechos relatados. El argumentario es el viejo conocido del Orientalismo y la eterna oposición entre la libertad de Occidente y el despotismo de Oriente. Veamos algunos ejemplos de lo que se puede escuchar en la película:

“Esta bestia está hecha de hombres y caballos, lanzas y espadas. Es un inmenso ejército dispuesto a devorar a la pequeña Grecia, de borrar la única esperanza de razón y justicia que le queda al mundo”.

“Tienes muchos esclavos, Jerjes, pero pocos soldados”.

“Una nueva era comienza. Una era de libertad y el mundo entero sabrá que 300 espartanos dieron su vida por defenderla”.

“Enviemos el ejército para preservar la libertad, la justicia, el orden y la razón [...] para que reine la esperanza”.

“Los persas no se detendrán hasta que nuestro único refugio sean los escombros y el caos”.

“Que toda alma libre que pase por ese lugar en los innumerables siglos que están por llegar...”.

“Entregaron su vida no sólo por Esparta, sino por toda Grecia y por la promesa que este país representa”.

“En este día liberamos al mundo del misticismo y la tiranía. Y damos la bienvenida al futuro más esperanzador que hayamos imaginado”.⁵⁹

“Maratón: el rey persa Darío, disgustado con la idea de libertad griega, ha venido a Grecia a ponernos de rodillas”.

“Todo por una idea, una Grecia libre, un experimento ateniense llamado democracia. ¿Merecería la pena esa idea? ¿Tanto sacrificio?”.

“Temerán su amor por la madre Grecia, pero sobre todo, temerán su libertad”.

“Solo existen los atenienses y la suerte del mundo entero depende de ellos”.

“Elegimos morir de pie antes que vivir de rodillas”.

“Prefiero morir como un hombre libre antes que un esclavo”.

Creo que es inútil seguir manteniendo que las películas sólo relatan hechos antiguos. Se adhieren a la línea de pensamiento que hace de las Termópilas un punto clave para la subsistencia y la construcción de la civilización occidental. El enfrentamiento en aquel lugar de Grecia no es más que uno de los primeros asaltos del eterno y aún vigente conflicto entre el Este y el Oeste como sistemas antagónicos de valores. Snyder toma gustosamente estos mensajes ya presentes en la obra de Miller. Y no se trata de una valoración exagerada y tendenciosa. El propio Miller ha manifestado,⁶⁰ en numerosas ocasiones, esta visión que emana de la lectura de su cómic:

“[...] it is ironic that a tribe [los espartanos] that was as tyrannical to so many of their subjects was also a fountainhead of freedom, but those were times full of irony. Without Sparta there would never have been a flourishing of Athens, and without Athens we wouldn't have had Rome. So, while the Spartans were a very rough bunch, they were also necessary against a tyrant who had swallowed the rest of the world”.⁶¹

⁵⁹ Una frase muy similar aparece también en la secuela.

⁶⁰ Sobre el análisis de la ideología y las declaraciones de Miller, vid. Fairey 2011, 162-170; Jenkins 2015, 111-119.

⁶¹ Entrevista del 05/05/07: <http://moviehole.net/200710484interview-frank-miller> (fecha de consulta: 06/09/2018).

“It was very important to streamline the appearance of characters to make them more dynamic and to lose the sin of this being an old story. It’s not an old story; it’s an eternal story”.⁶²

Por lo tanto, Miller comulga completamente con estos ideales y así lo ha manifestado sin ambages. De hecho, las lecturas recomendadas que apunta al final de la novela gráfica son reveladoras. En primer lugar, aparte de Heródoto, señala *The Hot Gates*, de William Golding. Es un artículo relatando las impresiones del propio autor en su visita a las Termópilas. La frase con la que concluye el relato no necesita más comentario:

“A little of Leonidas lies in the fact that I can go where I like and write what I like. He contributed to set us free”.

La siguiente obra que recomienda es *Thermopylae: The Battle for the West*, de Ernie Bradford. El título habla por sí solo y ya da una buena idea de lo que puede encontrarse en su interior. Y por último, la lista se cierra con *The Western Way of War*, de Victor Davis Hanson, uno de los representantes más destacados de la derecha americana más beligerante. No creo que a nadie le extrañe que haya comparado a Jerjes con Bin Laden y Tojo, y las Termópilas con Normandía,⁶³ o que tenga un artículo con el inequívoco título de “The Twenty-Five Hundred Years’ War”. Como veremos, también se involucró en la realización y promoción del film.

Desde el 11-S, esta retórica del choque de civilizaciones se ha visto de nuevo reforzada y ha aumentado su presencia. *300* aparece como cómic entre mayo y setiembre de 1998, por lo tanto, es anterior a los atentados del 2001. Pese a ello, el clima de miedo y paranoia ya era bien latente y estos ataques únicamente generaron una escalada de esta sensación.⁶⁴ Miller, en declaraciones ya posteriores a setiembre de 2001, decía:

“Let’s finally talk about the enemy. For some reason, nobody seems to be talking about who we’re up against, and the sixth century barbarism that they actually represent. These people saw people’s heads off. They

⁶² Holoka 2007, 4.

⁶³ Hanson 2002, 66-67.

⁶⁴ En 1997, un comando de 6 terroristas islamistas asesinó a 58 turistas en el templo de Hatshepsut (Egipto). En agosto de 1998, miembros de Al Qaeda y el EIJ atentaron contra las embajadas norteamericanas en Tanzania y Kenia causando 224 víctimas mortales. En Iraq, en esas fechas, el jefe de la misión de la ONU que supervisaba el desarmamiento del país después de la Guerra del Golfo, dimitió criticando la dejadez de la administración Clinton y la ONU en el control de la destrucción de las armas.

enslave women, they genitally mutilate their daughters, they do not behave by any cultural norms that are sensible to us. I'm speaking into a microphone that never could have been a product of their culture, and I'm living in a city where three thousand of my neighbors were killed by thieves of airplanes they never could have built. [...] Where I would fault President Bush the most, was that in the wake of 9/11, he motivated our military, but he didn't call the nation into a state of war. He didn't explain that this would take a communal effort against a common foe. So we've been kind of fighting a war on the side, and sitting off like a bunch of Romans complaining about it".⁶⁵

Miller es, por lo tanto, defensor de una línea de actuación directa y crítica con la pausada reacción de la política. Esto es justamente lo que claramente expone en su cómic y en las películas. Leónidas, pese a la oposición de los corruptos éforos, toma la iniciativa para defender a los suyos de la amenaza que supone Persia. Gorgo aconseja a su marido la noche anterior a su partida: "No es lo que un ciudadano de Esparta debería hacer, o un marido, o un rey. Pregúntate, amado mío, qué haría un hombre libre". Y este mensaje, el ejemplo de los espartanos, es claramente exportable a nuestros días: "Heroic sacrifice is the essence of civilization".⁶⁶ Como se dice en el segundo film, casi dirigiéndose al espectador: "La responsabilidad de un hombre es defender su patria y su país". El sacrificio por los suyos y su patria en defensa de la libertad es un hito aún asumible en nuestros tiempos. *300* legitima las ramas más militaristas de la política americana, abominando la diplomacia. Si bien la declaración de Miller es en relación al 11-S es plenamente transportable a la cuestión del armamento iraquí en 1998.⁶⁷ De esta manera, y para enfatizar todavía más este mensaje, se introduce en el film una subtrama ausente en la novela gráfica. Se trata del enfrentamiento entre Gorgo y Terón (Dominic West) en Esparta. Gorgo es el altavoz de la causa belicista, que aboga por el envío del ejército en ayuda a su marido. Terón, en cambio, es la pura encarnación de la política. Un personaje intrigante, amoral y corrupto que, al igual que los éforos, ha sido comprado por el oro persa. Es un contraste total con la posición de Leónidas y Gorgo, ya que mientras ellos anteponen los deberes cívicos a lo personal (Leónidas sacrifica su vida y Gorgo mantiene relaciones con Terón con tal conseguirse su apoyo), Terón sólo busca su propio beneficio. La pos-

⁶⁵ Entrevista del 10/03/07: <http://www.theatlasphere.com/metablog/612.php> (fecha de consulta: 06/09/2018).

⁶⁶ Entrevista del 09/03/07: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3663638/The-high-priest-of-heroism.html> (fecha de consulta: 06/09/2018).

⁶⁷ Vid n. 64, *supra*.

tura en contra de la pasiva diplomacia queda resumida en la frase de Temístocles de la segunda entrega: “¿Negociar con una tiranía? Dadme un ejemplo de cuando esto ha beneficiado una nación [...] Sólo podemos juzgar el futuro por lo vivido en el pasado”.

Este no es el único cambio que hay entre la película y el libro. Las adiciones son significativas y siguen casi punto por punto las observaciones que hacía Miller en esas declaraciones que hemos visto. Se le añade una línea machista al emisario persa enviado a Esparta al intervenir Gorgo en la conversación. ¿Un tic sexista típico de las sociedades integristas actuales? Así, y en línea con las palabras que antes hemos visto, hay un mayor énfasis en las decapitaciones. En el cómic nada más aparece la de los generales de Jerjes y sin el repugnante personaje de manos de cuchillas del film. En cambio, en la película, además de añadir este innecesario monstruo, ya en el inicio se nos muestra como el emisario persa que acude a Esparta lleva los cráneos de reyes subyugados, como una clara amenaza. Este detalle es aún más magnificado en la segunda cinta, donde puede verse como el emisario entrega más al rey Darío en una habitación abarrotada de calaveras. En la primera, también se ve la traidora decapitación de Astinos (Tom Wisdom), el hijo del capitán espartano (Vincent Regan), mientras que en la segunda ya hemos mencionado la ejecución del espía griego en manos de Artemisia, que culmina la acción dando un beso en la boca a la cabeza cercenada. Haciéndose eco de las declaraciones de Miller, vemos las mutiladas mujeres persas, que en el cómic no aparecen. Además, añaden el episodio del ataque a la ciudad que encuentran completamente desolada los espartanos en su camino al norte. Los persas, no satisfechos con la masacre de la población, se toman su tiempo para clavar los cuerpos de todos los pobladores en un árbol.

Más adelante, ya en las jornadas de resistencia en el angosto paso, Snyder y compañía debieron pensar que las oleadas constantes de hombres no eran suficiente. Añaden un rinoceronte y un gigante *berseker* Inmortal. Más allá del mero espectáculo se me antoja que la adición de los magos lanzando bombas (!) a los espartanos, no puede ser otra cosa que una representación del terrorismo fundamentalista islámico. En general, hay una acentuación de la grotesca representación de los persas. Se refuerzan los rasgos orientalizantes y africanizantes. El caso más extremo es el de los Inmortales. Ya en el ataque al poblado griego, dejan en el suelo unas huellas más animales que humanas y el niño, el único superviviente, habla de “bestias en mitad de la noche con sus garras y colmillos”. Cuando por fin se produce el cara a cara entre espartanos y Inmortales, la voz en off habla de “dientes afilados como colmillos, desalmados”. Cubiertos con la máscara, solamente podemos ver por unos segundos el rostro que ésta esconde. La imagen remite directamente a los orcos de *El Señor de los Anillos*. No es el único elemento que parece emanar de la trilogía de Peter Jackson. El gigante juega un rol similar al del trol de Minas

Moria, los elefantes de dimensiones titánicas con torres en la espalda recuerdan poderosamente a los Mûmakil y Efialtas tiene similitudes con Gollum.⁶⁸ Incluso se podría decir que los soldados persas recuerdan a los Haradrim como imagen estereotipada de los orientales. No es la única apelación a la cinematografía reciente. Los campos dorados de trigo juegan el mismo papel que en *Gladiator*, como símbolo de la vida familiar y el esfuerzo, así como la paz del más allá.⁶⁹ Así pues, la película amplía las visiones de los cómics, enfatizando más la maldad inherente persa. La deshumanización que afecta a los persas es la misma que se quiere traspasar a los enemigos contemporáneos de los EEUU. Matar, pues, a no-humanos facilita la faena. Leónidas y sus espartanos representan, por lo tanto, las posiciones más beligerantes sobre el liderazgo militar de los norteamericanos, en especial en relación a Oriente Medio.⁷⁰

En el proceso de rodaje y montaje, un par de expertos fueron consultados. Por un lado, hay Paul Cartledge. Según afirma él en una entrevista,⁷¹ su participación se limitó a aclarar la pronunciación correcta del nombre Leónidas. Se me hace extraño pensar que alguien tan renombrado como él fuese “molestado” por esta minucia (que además desoyeron). En referencia al film, Cartledge tiene una opinión positiva.⁷² Únicamente, advierte que la distinción entre buenos y malos no es tan sencilla y marcada, pero en general el mensaje que transmite es correcto. Esta opinión está claramente en línea con lo que se puede leer en su libro, que oportunamente se publicó en aquellas fechas, *Thermopylae: The battle that changed the world*. El título ya muestra claramente de qué pie cojea Cartledge y en la publicación hallamos numerosas alusiones a las desastrosas consecuencias que hubiese comportado una derrota total griega para la existencia del civilizado mundo occidental y vincula las Termópilas y el 11-S.⁷³ El segundo académico que consultan no es otro que Victor Davis Hanson, al cual ya hemos mencionado anteriormente. Hanson disfrutó de un visualizado en primicia de la primera película antes de su estreno. En

⁶⁸ La manera como se nos muestra de manera velada, siguiendo desde las sombras la expedición es una clara reminiscencia. Como Gollum podemos ver en un momento su mano con dedos alargados y la frase de *300* “lleva siguiéndonos desde que salimos” es la versión del “lleva tres días siguiéndonos” de *El Señor de los Anillos*.

⁶⁹ Lapeña Marchena 2011, 431.

⁷⁰ Lapeña Marchena 2011, 436-438; Fornis Vaquero 2011, 44; Jenkins 2015, 115; Fandiño Pérez 2008, *passim*.

⁷¹ Entrevista del 05/03/07: http://usatoday30.usatoday.com/tech/science/columnist/vergano/2007-03-05-300-history_N.htm (fecha de consulta: 06/09/2018).

⁷² Reseña del 02/04/07: <https://www.theguardian.com/film/2007/apr/02/features.arts> (fecha de consulta: 06/09/2018).

⁷³ Cartledge 2006, xv: “The events of 9/11 in New York City and now 7/7 in London have given this project a renewed urgency and importance within the wider framework of East-West cultural encounter”.

numerosos artículos, la ha defendido públicamente y, de hecho, firma el prólogo del libro sobre el arte de la película. Previendo de los personajes de pesadilla que aparecen,⁷⁴ Hanson no encuentra ningún reparo a la producción. Considera que preserva lo que él denomina “*the spirit of the Thermopylae story*”, atribuyendo cualquier sesgo que los críticos pudiesen criticar a lo que ya se puede leer en las fuentes. Lo que sucedió en las Termópilas es un ejemplo de la eterna lucha entre el Este y el Oeste, y las moralejas son plenamente actuales:

“The phrase “300 Spartans” evokes not only the ancient battle of Thermopylae, but also the larger idea of fighting for freedom against all odds — a notion subsequently to be enshrined through some 2500 years of Western civilization. [...] this universal idea of Western soldiers willing to die as free men rather than to submit to tyranny”.⁷⁵

“That freedom of expression explains why we rightly consider the ancient Greeks as the founders of our present Western civilization - and, as millions of moviegoers seem to sin, far more like us than the enemy who ultimately failed to conquer them”.⁷⁶

Por lo tanto, los enemigos representados no son tanto los persas antiguos como los actuales enemigos de Occidente en general y de Estados Unidos en concreto.⁷⁷ Los rasgos exageradamente alterizantes de los soldados persas, con su uniformador rostro cubierto al estilo beduino/árabe, evoca la insurgencia iraquí, los talibanes y los terroristas islamistas. En este sentido, Grecia se erige como el único reducto frente a la tiranía y el misticismo.⁷⁸ Persiguiendo este objetivo se elimina cualquier reducto de estos aspectos en la sociedad espartana.⁷⁹ Así, se elimina toda mención a los ilotas y otros esclavos griegos o a la jerarquizada sociedad de Esparta. Con este maquillaje, la polis lacedemonia

⁷⁴ Pese que no cree que se desvíe tanto de algunas producciones de Esquilo: Hanson 2007a.

⁷⁵ Hanson 2006.

⁷⁶ Hanson 2007b.

⁷⁷ Fairey 2011, 163.

⁷⁸ Un bueno y breve análisis de la absurdidad de estos dos conceptos en Lendering 2007.

⁷⁹ Fornis 2011, 44.

puede pasar perfectamente para el público como una defensora de la democracia y la libertad.⁸⁰ Tampoco se nos menciona cualquier signo de religiosidad cotidiana,⁸¹ siendo sólo la claramente arcaizante y peyorativamente caracterizada *Carneia* el único asomo de un festival religioso griego. Además, una serie de imágenes en la segunda película evocan plenamente los conflictos actuales, sumándose a las adiciones que se hacen en la primera en plena línea con los postulados de Miller. De este modo, música árabe sirve como banda sonora en varios puntos culminantes. Por ejemplo, con la imagen de Atenas en llamas o en la presentación de Darío. Más significativo, es que estas mismas músicas aparezcan justamente en una de las alusiones más toscas en la identificación de los persas. En uno de los asaltos finales de Salamina, una oleada de soldados persas cargados con unos fardos a la espalda escalan desarmados a las naves griegas. Una vez arriba, sus compañeros desde otros barcos les lanzan flechas ardiendo a los fardos y, evidentemente, vuelan por los aires. No cabe decir que son los émulos de los terroristas suicidas del presente. No hay nada en el pasado que justifique tal incorporación. Por último, nos preguntamos si la imagen de la gran estatua de Atenea abatida por los persas en la Acrópolis de Atenas no es una evocación a la estatua de la Libertad, siendo una visión apocalíptica de lo que puede llegar a pasar.

Miller reconoce que la película de Maté fue muy influyente en su infancia.⁸² Pero desde el punto de partida, Miller y posteriormente Snyder y Munro, trasladan la oposición entre persas y griegos a un nivel superior. Donde en Maté las alusiones eran veladas, aquí son mucho más abiertas. ¿Se puede acusar al escritor y a los cineastas de propugnar ideas fascistas o *neocons*?⁸³ Lo que sí que se puede afirmar es que, como mínimo, se sienten cómodos.⁸⁴ Es significativo que, además, estas anticuadas ideas sigan teniendo cabida en ciertos historiadores de renombre. Como ya he expresado antes, es sorprendente la enorme perseverancia que muestran estas posiciones. Y no es más que por el hecho que simplifican pasado y presente (y futuro) fundiéndolos en una concepción única del progreso de la historia. Lo que sirve para explicar el

⁸⁰ Como Michael Wood (2007) acertadamente nota, respecto al cómic se elimina la incómoda frase pronunciada por Leónidas: “I didn’t ask. Leave democracy to the Athenians”.

⁸¹ Además, hay que pensar que la religión politeísta podría resultar contraproducente al tener un público receptor imbuido en el monoteísmo: Lapeña Marchena 2011, 431

⁸² Holoka 2007, 4. El vestuario que lleva el segundo emisario persa es el mismo que vemos en el *Hidarnes* de la película del 62. Pero aquí no hay lugar para un general persa hábil.

⁸³ Fandiño Pérez 2008; Fornis 2011, 44.

⁸⁴ En palabras de Wood (2007): “The novelist and the moviemakers are not fascists; only in love with a fascist fantasy, and perhaps even in love only with its picture possibilities.”

pasado, sirve para justificar el presente. El gran problema es que estas ideas tienen una mayor facilidad de divulgación, sobre todo entre el gran público. Por mucho que se hayan producido los avances significativos en la historiografía aqueménida de los últimos años que señalábamos, su escasa difusión más allá de los círculos especializados (y como ya hemos visto, con dificultades) hace casi imposible una modificación de las concepciones sociales. La mayoría de espectadores, tras visualizar un film, no siguen investigando.⁸⁵ La imagen allí mostrada es la que queda y la juzga en su código de valores, comparando lo visto con su mundo. En este caso, la típica frase de “vale más una imagen que mil palabras” es totalmente válida. Más de 25 años de reforma en la investigación sobre el Imperio Persa, son borrados por una hora y tres cuartos de metraje. Un caso excepcionalmente agravado por la gran popularidad que ha llegado a atesorar esta producción y la consiguiente proliferación de documentales y libros que siguen repitiendo estos mismos parámetros en la estela de un producto tan exitoso.

La decadencia persa y la renovación de Alejandro en la historiografía⁸⁶

Retomando las visiones historiográficas sobre el Imperio Persa es el turno de ver la idea de la decadencia que tan fuertemente arraigó en los investigadores. Ya hemos visto que al lidiar con los persas se solía loar la figura de Ciro y sus hombres para después vilipendiar al resto de reyes (con la excepción generalizada de Darío I) y sus tiránicos ejércitos. El tema de la decadencia persa se encuentra ya en la obra de Bossuet de 1681 *Discours sur l'histoire universelle*,⁸⁷ que nace en gran parte como una analogía de los males atribuidos a los otomanos. La mayoría de autores atribuyen la causa principal de este progresivo declive al lujo y el ambiente predominantemente femenino de los palacios en que se crían los herederos al trono aqueménida.⁸⁸ Los reyes que genera esta

⁸⁵ López Calle 2007, 398-399

⁸⁶ Para la elaboración de este apartado han estado imprescindibles los artículos Pierre Briant al respecto: Briant 2005a-b, 2009a-b. También el capítulo bibliográfico de Briant 2003, 85-130.

⁸⁷ Briant 2005a, 269.

⁸⁸ Hay quien buscará otros motivos. Darmesteter (1885, 19) señala la influencia de los magos. St.-Felix lo considera el resultado combinado del poder excesivo de los sátrapas, el debilitamiento de la casa real y la endogamia (Briant 2003, 118-119). En otra línea, hallamos los que defienden la corruptibilidad contagiada por Babilonia y los pueblos semitas (Botsford 1922, 190-191; Altheim 1954, 76-77; Hegel sitúa el lugar del cambio en el Indo, *vid.* Samiei 2014, 205-206). Gillies (1786 [1820], 351) ve la decadencia como resultado del despotismo y la superstición que aparece por este contacto.

educación presentan las características del típico déspota oriental: afeminado, apático, caprichoso, cruel, esclavizador e incapaz. De hecho, si Darío I se escapa de esta “maldición” es por el simple hecho que él no crece en este pernicioso contexto.⁸⁹ Los males de los monarcas se extienden al resto del Estado. La apatía y la incapacidad de los reyes tienen como síntomas el declive y el estancamiento del Imperio. El Imperio Persa se convierte en un estado predador al servicio de la élite y a costa de sus súbditos que se inmoviliza al no poder seguir aumentando su número por los reveses bélicos, abocándose al desastre.⁹⁰

En este contexto se inscribe la figura de Darío III,⁹¹ siendo el último eslabón de un proceso que se inicia con la muerte de Ciro y se acelera después de la de Darío I. Pese a ello, sorprendentemente, cuenta con numerosos defensores dentro de la historiografía. Estos remarcan que supone una mejora respecto a los anteriores, erigiéndose como un personaje con una cierta valentía, con capacidades, pacífico y que parece rehuir de los vicios. Simplemente, el reto que supone un rival de la talla de Alejandro es demasiado grande y, en otras circunstancias, podría haber sido un buen gobernante. Pero en otros sectores (sobre todo vinculados al liberalismo inglés) lo ven como un déspota más. En muchos de ellos aparece la contraposición entre su apatía y la energía de su predecesor, Artajerjes III, que pese a ser un rey cruel y veleidoso, da una nueva esperanza al Imperio y frena parcialmente el largo declive. En cambio, hacen de Darío III un cobarde, sin visión militar, inactivo, sentimental y vanidoso, que no supone ningún obstáculo para los planes de Alejandro. No se trata de un trato excepcionalmente duro, sino que responde a una descripción arquetípica del déspota oriental y no se le culpa de precipitar la caída del Imperio. Es el protagonista circunstancial de un hecho que tenía que suceder en un momento u otro.

De esta manera, según esta historiografía, cuando Alejandro conquista el Imperio Aqueménida se encuentra con un Estado que lleva estancado décadas y décadas. Para muchos, la llegada de los macedonios a Asia supone el estímulo necesario para reactivar un mundo paralizado.⁹² Se exalta la obra constructiva de Alejandro para subrayar las diferencias con la parálisis persa. Durante los siglos XVIII y XIX se crea el paradigma del “Alejandro mercader”, como creador de los intercambios entre Oriente y Occidente a nivel comercial, activando y creando rutas. A Alejandro se le concede el papel de reformador

⁸⁹ Briant 2003, 116-117. La idea de esta secuencia de decadencia ya puede hallarse en Plat. *Leg.* 3, 694a-698a y en el capítulo final de la *Ciropedia*.

⁹⁰ Briant 2009b, 178.

⁹¹ El análisis más detallado sobre la figura de Darío III a la historiografía puede hallarse en Briant 2003, 85-130.

⁹² Briant 2009b.

de un sistema condenado al fracaso para dar una vitalidad nunca antes conocida al continente asiático. Si bien hubo discrepancias sobre si existió una planificación escrupulosa tras esta regeneración económica, nadie negaba los efectos que tuvo la conquista a largo plazo. Estas visiones tienen pleno sentido en el contexto en que se articulan: durante el gran desarrollo del colonialismo europeo. Alejandro se convierte en un modelo colonial a imitar y a exportar, justificando las bonanzas de la colonización contemporánea.⁹³ Igual que con Alejandro, las potencias europeas estaban llevando el progreso económico a regiones paralizadas por la ineficacia inherente a sus sistemas. Como resultado, los actos negativos que tienen lugar durante la conquista de Alejandro son eliminados o justificados.⁹⁴ En el período justamente anterior al auge colonialista, no se había omitido tan abiertamente estos episodios incómodos. Algunos consideran que hay un cierto mal que se encuentra tan arraigado en la esencia de los orientales que la conquista, pese a los intentos, no genera ningún cambio substancial.⁹⁵ De hecho, esta corrupción que ya había contagiado a los persas⁹⁶ acaba afectando a los griegos y macedonios. Bossuet criticó ya ciertos comportamientos de Alejandro (considera que después de la muerte de Darío actúa como un bandolero). Estableció que se produce un momento de cambio a partir del asedio de Tiro. Desde entonces en Alejandro se imponen los vicios y se deja llevar por las pasiones más salvajes. Niebuhr y Grote vieron en estos episodios violentos en relación a la “despotización” y la “asianización” del rey macedonio. Así pues, en general, en los contados casos en que se haga mención a estos hechos más negativos se culpará más al ambiente asiático, que no a la persona de Alejandro. La posición más abiertamente enaltecida de la obra de Alejandro es, sin duda, la de la unidad de la humanidad propuesta por W. W. Tarn, tesis que tuvo su más señalada contraréplica en E. Badian.⁹⁷ Habrá que esperar hasta el período post-colonial para comenzar a encontrar las condenas más explícitas a estas conductas desmesuradas de Alejandro, con las figuras destacadas de Bosworth y Worthington. Pese a todo, sería ingenuo pensar que esta se trate actualmente de la postura hegemónica. Muchos autores de renombre se oponen frontalmente a una excesiva “demonización” de Alejandro. Así, en el imaginario colectivo aún subsiste la imagen del primer gran héroe colonizador, el primer precedente de los beneficios que genera y ha generado siempre la exportación de la cultura occidental a las incapaces naciones del Este.

⁹³ Briant 1979.

⁹⁴ Briant 2005b.

⁹⁵ Robinson 1936, 400-412.

⁹⁶ Vid. n. 88.

⁹⁷ Badian 1958.

Alexander the Great (1956)

Esta cinta escrita, dirigida y producida por Robert Rossen en 1956 no fue un gran éxito de público. En gran parte, este hecho se debe a que se deshizo de algunos lugares comunes en el péplum de la época y buscó dar un mayor rigor histórico a la cinta, otorgando una mayor gravedad a las situaciones y huyendo de escapadas superfluas al entretenimiento más banal.⁹⁸ Tampoco ayuda el recorte de unos 45 minutos de metraje por parte de la Metro Goldwyn Mayer, que se quedó en 2:10 h de duración. Si bien es cierto que busca ser fiel a los hechos, se permite ciertas licencias y da entrada a elementos procedentes de Pseudo-Calístenes.⁹⁹ Pese a ello, es notable que se preserven bastantes detalles menores de las fuentes que enriquecen el film. Conceptualmente, la película tiene como a tema principal la relación paterno-filial de Filippo (Frederic March) y Alejandro (Richard Burton). La muerte de Filippo no sucede hasta que ha transcurrido, aproximadamente, la primera hora de metraje. De hecho, los persas (si bien se los menciona en diversas ocasiones antes) no aparecen en pantalla hasta la hora y diez minutos. E incluso así, la alargada sombra de Filippo sigue planeando sobre el film. Uno se pregunta hasta qué punto el deseo de destronar a Darío (Harry Andrews) no es más que una continuación de este complejo edípico. La conquista del Imperio se convierte en la única manera de superar las gestas de su padre.¹⁰⁰

Por lo tanto, la conquista del Imperio Persa se muestra en el film de una manera muy abreviada, quedando reducido, prácticamente, a dos batallas,¹⁰¹ junto con algunas pequeñas escenas complementarias. En los momentos en que podemos ver a los persas debemos admitir que su caracterización es muy correcta. De hecho, de entre todas las películas aquí discutidas es la que nos da una imagen más similar a la que puede observarse en las cerámicas griegas o los relieves persas. Más allá del vestuario, los persas de la cinta suelen presentar una notable barba, también en la línea de las representaciones tanto griegas como persas.¹⁰² Si bien es cierto que se ve en algún símbolo que no

⁹⁸ Shahabudin 2010, 94-98.

⁹⁹ Antela / Prieto 2008, 266-271.

¹⁰⁰ Wieber 2008, 153 lo sitúa en el contexto del conflicto generacional latente en las sociedades occidentales, y especialmente la norteamericana, en la década de los 50.

¹⁰¹ A parte de las batallas contra los persas también se muestra la de Queronea.

¹⁰² También se nos muestran otros contingentes, como indios o los reincidentes cazadores africanos.

sería idiosincráticamente persa,¹⁰³ en general, la representación es bastante correcta.¹⁰⁴ El rey Darío III no se nos muestra, en ningún caso, como un verdadero déspota asiático en que se acentúen los característicos rasgos negativos que hemos ido viendo. Se le da un trato bastante ponderado y equiparable con Alejandro. Por ejemplo, justo antes de Gaugamela, se nos muestran en secuencias seguidas como ambos monarcas veneran piadosamente a sus propios dioses de manera muy similar, sin caer en la tentación de crear un contraste entre ellos.¹⁰⁵ Si únicamente se les puede atribuir algún aspecto negativo a Darío y a los persas es su excesiva contención en la guerra en comparación con la energía otorgada a los griegos, como queda bien reflejado en la discusión estratégica entre los altos cargos persas y el griego Memnón. Pero tampoco es algo modificado por el cineasta, sino que narra los hechos como aparecen en las fuentes. Así pues, no se le puede adjudicar ninguna malicia a Rossen, que dedicó tres años a documentarse para escribir la película. De hecho, cuando representa la tienda del Gran Rey huye de los convencionalismos y no nos la muestra siendo un refugio de placeres y de sensualidad. Si bien lujosamente decorada, no cae en el tópico orientalista.

El mensaje que hay detrás de la película también se escapa de las tendencias que habíamos visto hasta ahora de reducirlo al sempiterno conflicto entre el Este y el Oeste como mundos antagónicos. Aun así, durante la primera parte del film aparecen ciertos discursos que corresponden perfectamente a los postulados historiográficos que hemos visto antes y que destilan colonialismo. Así, por boca y por influencia de Aristóteles (Barry Jones), oímos discursos que subrayan la necesidad de la conquista del Imperio Persa por la inherente superioridad griega. No sólo esto, sino que se la designa en numerosas ocasiones como una “misión divina”. Los más elevados griegos deben tener casi como obligación difundir su cultura hacia el Este. En relación a las bondades que generaría la conquista por parte de Alejandro es bastante revelador el diálogo entre Barsine (Claire Bloom) y Memnón (Peter Cushing), que es una muestra clarísima de aquella idea del Alejandro renovador en un Asia estancada:

¹⁰³ Por ejemplo, es posible ver en numerosas ocasiones en primer plano estatuas de *Apkallus* sumerios.

¹⁰⁴ Destaco en la decoración de la tienda una representación de los Inmortales calcada a la de los relieves de Susa. De hecho, los propios Inmortales de la película son un fiel reflejo de estos relieves.

¹⁰⁵ En ningún momento se nos oculta la religiosidad de Alejandro. Aristandro es frecuentemente visible al lado de Alejandro. Además, la cuestión de la divinización no se nos presenta como una ocurrencia megalómana. Desde un inicio se incide en la presunta divinidad de Alejandro y, por lo tanto, la ratificación de ésta posteriormente se asume como una cosa más o menos natural.

- “— Barsine: El Imperio persa por el cual luchas está aletargado y corrompido, camina hacia la destrucción.
— Memnón: El mundo en que vivimos también,
— Barsine: No, precisa infundirle valor, nueva savia. El vigor y la savia han llegado a Asia como llegaron a Grecia [...]
— Memnón: Alejandro...
— Barsine: [...] La misma Atenas en la que creemos quizás esté también caduca y corrompida, pero tanto por su ideal como por su gloria merece sobrevivir [...] La victoria persa no conduce a ese fin, la de Alejandro sí”.

Pero la película de Rossen no es un alegato de la superioridad de Occidente y los bienes de la colonización. De hecho, parece que la inclusión de estos diálogos tenga una intención más crítica que enaltecedora. Se trata de la presentación de los prejuicios previos de la mayoría. Durante la película, una vez iniciada la conquista, en ningún momento se nos esconden sus efectos negativos. Así, vemos incendios de ciudades, abusos de los soldados, ejecución de mercenarios o esclavización de los vencidos. Por lo tanto, se nos muestra la colonización con todas sus facetas, sin censuras. Rossen no se queda en la simple crítica y parece abogar por una solución. En el tramo final de la producción se puede ver el giro que sufre la política de Alejandro. Después de leer la última carta de Darío, Alejandro empieza a comprender que la única manera de asegurar la estabilidad de sus posesiones y la felicidad de sus súbditos es apostar por la unión de los pueblos en fraternidad. El proceso culmina, después de eliminar las posiciones más reaccionaras encarnadas por Clito el Negro (Gustavo Rojo), con las bodas de Susa, como símbolo de la unión de los dos mundos. Esta idea dentro de la historiografía tiene como gran defensor a Tarn. Pero para entender mejor este mensaje, debemos dar una breve ojeada a las circunstancias en qué se escribe esta película. Rossen en 1951 tuvo que abandonar los Estados Unidos después de ser incluido en la lista negra por vínculos comunistas. En su exilio en Italia inició la escritura del guion para el film. Volvió a su país natal al 1953 después de revelar nombres de otros camaradas. De esta manera se puede concebir la película como una defensa de la vía diplomática y cooperadora frente a la más belicista y aislacionista a la que estaba conduciendo la Guerra Fría.¹⁰⁶ La solución, por lo tanto, no pasa en conquistar y aniquilar si es necesario al enemigo, sino que se avanzará más buscando aquello que hay en común y ganándose los “corazones de los hombres” con un diálogo fructífero entre ambas partes.

¹⁰⁶ Wieber 2008, 150-153.

Alexander (2004)

Prácticamente 50 años después, Oliver Stone rodó una nueva versión de la vida del conquistador macedonio. Prácticamente 50 años después, los tópicos orientalistas son más acusados. Darío III (Raz Degan) se limita a ser un figurante. A duras penas dice un par de órdenes durante la batalla de Gaugamela. Evidentemente, se nos muestra desde la relativa seguridad de su carro en claro contraste con el valiente Alejandro (Colin Farrell) que encabeza la ofensiva de su caballería. Esta escena sirve para desplegar una serie de tópicos de Orientalismo de manual. Todo rey oriental es cobarde y, por lo tanto, observa la batalla desde la distancia y huye a la más mínima señal de peligro.¹⁰⁷ Además, temeroso de luchar utilizará tácticas traidoras, como se insinúa en el film de la posible presencia de oro persa detrás de las revueltas griegas y el asesinato de Filipo (Val Kilmer). El ejército persa es un cúmulo mal apedazado y que ataca siempre como una turba enfrente al ordenado y superior ejército greco-macedonio, contra el cual no tiene ninguna posibilidad. Los soldados macedonios saben en todo momento que tienen que hacer y podrían combatir autónomamente. En cambio, los persas dependen totalmente de Darío. En una frase que evoca al Leónidas de Maté, Alejandro dice: “Si yo muriera sería un macedonio más, pero los persas no pueden moverse sin las órdenes de Darío”. Alejandro conoce a sus hombres, como demuestra en el discurso inicial nombrando por sus nombres a varios soldados rasos o abandonando su persecución de Darío para socorrer al necesitado Parmenión (John Kavanagh), y se preocupa por ellos, ejemplarizado por la visita a los heridos y la misericordiosa muerte que da a un moribundo soldado ilirio. Por lo contrario, Darío se escapa sin preocuparse de nada más que no sea su propia integridad. Evidentemente, esta nula relación de Darío y sus hombres frente a la camaradería y el respeto de los soldados de Alejandro radica en una diferencia: unos son libres y los otros esclavos. La arenga previa a la batalla sintetiza esta ideología:

“— Alejandro: Darío Codomano, que esclaviza a sus propios hombres para combatir. ¿Quién es ese rey que huye en la batalla? Esos hombres no combaten por su tierra, combaten porque ese rey les ordena hacerlo, pero no sienten ninguna lealtad hacia un rey de esclavos [...] Estamos aquí como macedonios y hombres libres [...] ¡Por la libertad y por la gloria de Grecia!”

¹⁰⁷ De la boca de Alejandro sale: “Y si Darío no es un cobarde que se esconde tras sus hombres, se enfrentará a mí mañana”.

Parece bastante chocante la referencia a la libertad de Grecia en un momento en que ellos son la potencial amenaza para la libertad de los pueblos del Imperio. Pero es evidente que, cuando hay que hablar de amenazas, sólo se contempla la dirección Este-Oeste. Cuando va de Oeste a Este se la debe llamar misión civilizadora. Incluso Stone le atribuye una dimensión teleológica, como las que habíamos visto para las Guerras Médicas:

“This battle between East and West was one that determined the course of history”.¹⁰⁸

Hay quien podría decir que, simplemente, muestra el pensamiento de los antiguos, como numerosos textos atestiguan. Pero, en realidad, las palabras de Alejandro son las de un Stone que dice que los persas tenían una “slave mentality” y se regían por un “system of corruption”.¹⁰⁹ La misión de Alejandro es totalmente favorable ya que “he would change –or let’s say, for those who prefer Persian to Greek rule, “improve upon”- an empire built on a corruption, loss of freedom, and cruelty repellent to most Greeks”.¹¹⁰ Dicho esto, no creo que haya sorpresa alguna por el acentuado Orientalismo de la representación de Stone. Para entrar brevemente en la cuestión de la imagen de los persas, Stone obvia los coloridos, pero acertados trajes del film de Rossen y les da una imagen más apagada. La imagen de los soldados es contemporáneamente oriental (y de nuevo, se pueden ver etíopes), con barbas y pieles morenas. Pero lo más significativo, quizá, es la raya y sombra de ojos que se puede ver en todos ellos. Es una imagen bastante recurrente en la representación moderna de orientales.¹¹¹ Aun así, me pregunto si no hay nada más detrás de esta representación. El uso de raya de ojos está limitado, además de en los persas y otros orientales, a mujeres y a Hefestión (Jared Leto). Alejandro también parece llevar un ligero maquillaje ocular durante algunas escenas, pero en la escena del banquete final, con un rey macedonio consumido por el dolor, el desengaño y la molicie, éste también presenta una marcada sombra de ojos. Por todo esto me parece que no es algo trivial y que se identifica con la feminización. Por lo tanto, ¿es posible que Stone esté vinculando este maquillaje con el afeminado carácter típico atribuido a los orientales? ¿Es algo deliberado o es sólo una convención visual sobre los pueblos orientales que nos conduce inherentemente a esta consideración? Dado que Hefestión, que no es en ningún caso

¹⁰⁸ Stone 2010, 342.

¹⁰⁹ Carney 2010, 164 n. 83.

¹¹⁰ Stone 2010, 345.

¹¹¹ Casi bien obligada en el caso de los egipcios. Buscando por Internet he encontrado alguna mención de que, según algunas fuentes, Darío I utilizaba maquillaje ocular. He estado incapaz de hallar a qué fuentes se hacía referencia, lo que me lleva a pensar que no es más que una falsa información.

un asiático, también lo lleva, me inclino a pensar que no se trata de una simple coincidencia.

Como con Rossen la relación de Alejandro con sus padres ocupa un papel fundamental en el desarrollo de la historia. La imagen del protagonista está íntimamente relacionada con esta dicotomía y es la de un joven que, por momentos, parece que haya iniciado la conquista del Imperio Aqueménida nada más para sobrepasar el recuerdo de su pare y huir de su posesiva madre. Pero no. El film, como su predecesor, tiene como a *leit motiv* la visión de la unión de la humanidad tan “tarniana”. En este caso, empero, no se trata de un proceso de aprendizaje como en la de Rossen. La misión del Alejandro de Stone se encuentra ya configurada desde el inicio y es este deseo el que empuja su acción. En una conversación que huele a Plutarco en un balcón del palacio de Babilonia, Alejandro esboza a Hefestión sus planes:

- “— Alejandro: Este pueblo necesita un cambio [...] No entierran a sus muertos, aplastan los cráneos enemigos bebiéndose su polvo, copulan en público. ¿Qué van a saber pensar o cantar o escribir si no saben leer? [...] Podríamos unir estas tierras y a sus pueblos.
- Hefestión: [...] [En las Alejandrías] atraen a los hombres para convertirlos en esclavos.
- Alejandro: ¡Pero si las hemos liberado de la Persia donde todos vivían como esclavos! Liberar todos los pueblos sería ir más allá de la gloria de Aquiles, Heracles... Rivalizaría con Prometeo”.

Pero como su maestro Aristóteles (Christopher Plummer) ya anticipa en los primeros compases del film, “Oriente acostumbra a tragarse a los hombres y a sus sueños”. En esta frase se puede resumir perfectamente la película.¹¹² Conforme más se interna en Asia, Alejandro ve sus sueños de gloria esfumarse y se corrompe. Incomprendido por sus compañeros macedonios, vemos un Alejandro cada vez más inmerso en el hedonismo, la sensibilidad extrema y la paranoia. Este modelo no se aleja del que defendían ciertos historiadores sobre la corruptibilidad inherente de Oriente. Un par de frases en la película refuerza esta idea (ambas son de Ptolomeo, la primera como narrador (Anthony Hopkins) y la segunda como personaje (Elliot Cowan)):

“— Ptolomeo: Babilonia fue una concubina más fácil de penetrar que de abandonar”.

“— Ptolomeo: ¿Ninguno teme que esta gran fortuna pueda conducirnos a la destrucción?”.

¹¹² Antela / Prieto 2008, 271-278.

Babilonia en la película se convierte, pues, en el punto de inflexión. Resulta curioso que sea la única ciudad asiática que se puede ver en el film. Stone obvia Persépolis (y, por lo tanto, silencia su incómodo incendio), Susa, Pasargada y otras grandes ciudades del Imperio. De hecho, homogeneiza el territorio aqueménida y los rótulos muestran incongruentes “Gaugamela, Persia” o “Babilonia, Persia”. Para él, todo Oriente debe ser igual y, por lo tanto, no hay tiempo que perder en minucias. Babilonia, incongruentemente, nos es mostrada como una gran capital del Imperio Persa.¹¹³ La elección de Babilonia para jugar este papel único en el film debe estar probablemente ligada a su evocador nombre para el espectador occidental. Babilonia, en nuestra cultura, ha atesorado la fama de ser un nido de pecado y lujuria. Por lo tanto, no necesita más presentación, uno ya sabe qué esperar. Y por eso, aparece la quintaesencia de cualquier retrato orientalista: el harén.¹¹⁴ Un harén que bebe directamente del imaginario de los pintores del siglo XIX y que desde muy pronto penetró en las convenciones de Hollywood. Es un espacio lleno de delicias, con chicas jóvenes y eunucos. Toda imagen de la grandeza de la civilización que acaban de conquistar queda subordinada a la visión de este espacio de ensueño. Stone deja que el espectador se embelese contemplando los cuerpos insinuantes de las muchachas que, en lugar de mostrarse sorprendidas o violentadas por la irrupción de los macedonios, se muestran deseosas de complacer a los nuevos amos. Una representación que obvia la mayor amplitud del concepto de harén, que incluía a las mujeres de la familia real, sus hijos y los esclavos. Lo que nos muestra Stone es un tópico que tiene más a ver con un burdel. Modifica la historia de la captura después de Issos, que no tiene nada de sugerente, para trasladarla a la capital de la lujuria, Babilonia. Una sensualidad no ausente de riesgo y que connota la perdición:

“— Alejandro: ¿Es posible que nos engañen con su belleza y nos destrocen el alma?”

Este hecho parece ratificado por los efectos de la molicie bien palpables en la siguiente escena, después de tres meses asentados en Babilonia. Encabezando el harén, Alejandro se encuentra con la servicial hija de Darío, Estatira (Anelise Hesme), que es conocida con el exótico (e inventado) nombre de la “Princesa de las Mil Rosas”. La importancia de las mujeres aqueménidas queda limitada a esta excitante imagen. En general, todo lo que rodea al sexo femenino en esta cinta acaba recluido en el ámbito del erótico exotismo. He-

¹¹³ Sorprende ver el *faravahar* zoroástrico omnipresente en Babilonia.

¹¹⁴ El harén de la película está perfectamente analizado en Llewelyn-Jones 2010.

cho que queda evidenciado también en Roxana. La elección de la actriz Rosario Dawson¹¹⁵ con su mezcla de rasgos étnicos, tiene más a ver en mostrar aquello que nosotros podemos concebir como exótico que no a representar de manera verosímil a una mujer bactriana o sogdiana.¹¹⁶ De la misma manera, en su boda, Roxana lleva un vestuario que evoca los burkas afganos, si bien con un acabado más lujoso y colorido, en línea con el resto de vestuario. Una Roxana que es salvaje y que Alejandro tiene que domar en su primera noche juntos, y que está irracionalmente celosa por la intimidad entre su marido y Hefestión.¹¹⁷ Así, tanto en el caso bactriano como en el babilonio, las mujeres son una prolongación del carácter de su tierra. Una indómita y rebelde tierra bactriana frente a una complaciente, pero potencialmente corruptora Babilonia.

Volviendo a la conversación del balcón, debemos centrarnos ahora en la misión civilizadora que se le concede a la conquista de Alejandro.¹¹⁸ Conforme entra en contacto con el territorio asiático, Alejandro debe apartar la noción homogeneizadora inculcada por su maestro Aristóteles de los orientales como bárbaros.¹¹⁹ Generalizando, puede decirse que Alejandro percibe la existencia de un mundo en que se conjugan la exuberancia de las grandes ciudades con el brutal espacio tribal. En los dos casos es necesario un cambio: a unos para moverlos de su complaciente y decadente inmovilidad, y a los otros para alejarlos de la barbarie. La misión civilizadora de Alejandro ha llegado para barrer todos los males de Oriente. Como claramente enuncia en el diálogo, el rey macedonio se ve como un libertador¹²⁰ que quiere unificar sobre los grandes valores de la cultura helénica (y por lo tanto, civilizada) el mundo entero. En todo momento, Alejandro nos es mostrado como un héroe con una mentalidad muy avanzada a su tiempo. Esta es la imagen idealizada que tiene y nos muestra Oliver Stone, como se ha ocupado de recalcar en numerosas ocasiones:

¹¹⁵ Stone asegura que la elección se debe al parecido con la actriz Angelina Jolie que encarna a Olímpia, buscando reflejar el latente complejo edípico de Alejandro.

¹¹⁶ En este sentido, y también extensible a la inclusión del harén, las palabras del asesor histórico del film, Robin Lane Fox, son claras: “the set-buildings, which could not totally depart from audiences’ expectations of Greek or Babylonian imagery”. Cf. Lane Fox, “Riding with Alexander”, entrevista del 14/09/04: <http://archive.archaeology.org/online/interviews/fox.html> (fecha de consulta: 06/09/2018).

¹¹⁷ En palabras de Stone 2010, 346: “She sees [Hefestión] in an illogical archaic way as a biological threat to her and her son’s supremacy”

¹¹⁸ Para una visión más completa, vid. Harrison 2010.

¹¹⁹ Queda resumido en la siguiente frase de la película: “Aristóteles los llamaba bárbaros, pero él jamás había estado en Babilonia”.

¹²⁰ Como ya hemos visto, el discurso de Gaugamela, acaba con un “¡Por la libertad y la gloria de Grecia!”

“I would call him not an Imperialist [...], but rather a “proto-man”, an enlightened monarch naturally in search of one land, one world –the unity, so to speak of the world”.¹²¹

Stone compra el pack completo y también incorpora en su visión el Alejandro mercader de la historiografía colonial:

“Alexandre n'a jamais rien imposé. En premier lieu, il respectait les autres religions. Sur le plan politique, il conservait le système du pays et se contentait d'améliorer certains aspects. Il importait beaucoup de la culture hellénique. D'un autre côté, il apprenait énormément à leur contact. Il a été l'initiateur d'échanges commerciaux intenses au sein de son empire et le boum économique qui s'en Est suivi a perduré jusqu'à l'avènement de l'empire romain”.¹²²

Así pues, el Alejandro de Stone es el Alejandro campeón de la civilización y modelo de la colonización. En este sentido, recae en las mismas negligencias al obviar todas las acciones reprobables que tienen lugar durante su carrera. Así, los episodios de destrucción de Tebas, Tiro, Gaza y Persépolis nada más merecen una breve mención por boca del narrador Ptolomeo, que también justifica las ejecuciones en los motines y supuestas conspiraciones.¹²³ También se unifica la historia de Beso y Espítámenes. Así, no ha de presentar la cruenta muerte a la que condena al usurpador del trono aqueménida. A diferencia de Rossen, Stone es incapaz de ver las sombras de su héroe. Todo es por el bien del progreso y la humanidad.

“The man did not loot the East, but sought to create something, [...] binding the East and West together”.¹²⁴

“Achille avait beau être son modèle, jamais Alexandre n'a fait preuve de brutalité”.¹²⁵

“Yes, he killed, but he killed in the cause of peace, and he brought peace”.¹²⁶

¹²¹ Stone 2010, 340-341.

¹²² Éloy 2005b, juntamente con otras declaraciones del mismo tono.

¹²³ Harrison 2010, 223.

¹²⁴ Stone 2010, 346.

¹²⁵ Éloy 2005b.

¹²⁶ Chaniotis 2008, 196.

En general, como hemos visto, todas las visiones de Stone se encuentran plasmadas en el personaje del viejo Ptolomeo que sirve como narrador de la historia. Como en el caso del Dilios de 300 es ingenuo pensar que cualquier deformación de la realidad es culpa suya. Son personajes y, como tal, se deben a sus creadores.¹²⁷ En todo momento, Ptolomeo se muestra elogioso con el conquistador macedonio y se encarga de borrar cualquier mínima posible mancha sobre el ideal puro de Alejandro.

Pese a que la idea del film ciertamente es muy anterior, la producción de Stone emana un inevitable actualismo. Cuando se estrena en 2004, los Estados Unidos están inmersos en sus campañas en Iraq y Afganistán. Sería ingenuo calificar al director de afín a Bush,¹²⁸ pero es cierto que los mensajes que abandera su Alejandro son muy similares a los que justifican las intervenciones norteamericanas en Oriente Medio.¹²⁹ Hay quien ha encontrado un parecido entre el actor que encarna a Darío y Osama Bin Laden,¹³⁰ pero eso ya queda a criterio de cada uno. En este sentido, son interesantes unas declaraciones del director que compara las actuaciones de Bush y Alejandro:

“I don’t think Alexander would have made the fatal mistake Bush did of disbanding the Iraqi army, or of alienating the locals with a lack of central authority and presence. He never wavered in going after a band of robbers or a rebel tribe. He would track down such people for weeks if necessary, even months... I don’t think that President Bush ever figured that out. How could we as a nation turn away from the promised chase for Osama Bin Laden, and divert our resources into Iraq? This was fundamentally flawed military policy, which Alexander would have avoided at all costs”.¹³¹

Por lo comentado, parece que reprenda las justificaciones coloniales del siglo XIX para hacer de Alejandro un modelo a seguir. Las palabras de Stone no dejan duda: si hubiésemos actuado como Alejandro nos habríamos ahorrado muchos quebraderos de cabeza. Por lo tanto, si bien no puede decirse que el film sea una respuesta directa al conflicto de Iraq, sí que tiene mucho que ver con la política de los EEUU en la región en las últimas dos o tres décadas. La crítica se encuentra más en los métodos que no en el contexto. Seguir la vía

¹²⁷ López Calle 2007.

¹²⁸ Precisamente, Stone destaca per su acerada crítica al mandato de George W. Bush. Más allá de las declaraciones, su película *W.* (2008) sobre este presidente es suficientemente elocuente sobre la imagen negativa que tiene sobre él.

¹²⁹ Como bien indica Chanotis 2008, 195-196, sólo a unos pocos espectadores les sonará más a Droysen que no a Bush.

¹³⁰ Antela / Prieto 2008, 276.

¹³¹ Crowds 2005, 22.

de Alejandro sería seguir una vía contrastada y modélica. Por otro lado, la visión de la India, sobre todo en la batalla de Hidaspes, tiene mucho en común con el Vietnam donde combatió el propio Oliver Stone y en que transcurre su *Platoon*.¹³² Una India, empero, que tiene muchos visos de actualidad ya que nos define a sus enemigos como “tribus empujadas por fanáticos religiosos a morir por sus extraños dioses”. Creo que no es descabellado afirmar que Stone está pensando en grupos terroristas actuales, más que no en los brahmanes antiguos.

Stone sigue a ultranza la visión más “heroificante” del monarca macedonio. En este sentido obvia las numerosas reconstrucciones de los hechos que han aparecido en los últimos años y fía toda su suerte a esta corriente y a la aportación única de las fuentes grecolatinas.¹³³ Así, como asesor histórico principal, se decanta por alguien que se adhiere completamente a esta visión idealizada de Alejandro: Robin Lane Fox. A cambio de su aportación al film, sólo pidió cabalgar al lado de Alejandro en las batallas de la película. Stone conocía el libro con más repercusión de Lane Fox, su *Alexander the Great* de 1973. La obra ya se mueve claramente en estas mismas líneas y nos muestra un Alejandro aventurero e idealista, casi más un personaje de la novela romántica del XIX que no uno real. Pero el libro se escribió más de 30 años antes del estreno del film. Son muchos años y bien podría haber variado sus apreciaciones. Nada más alejado de la realidad. Rescatando de la hemeroteca algunas entrevistas hechas en relación a su participación en la película, la impresión es que, de hecho, parece que su devoción por la figura de Alejandro se ha acentuado. Además, desdeña y no entra a discutir posiciones más desmitificadoras que han surgido al largo de los años.¹³⁴ Sería ingente recoger las numerosas maneras en qué Lane Fox en estas entrevistas expone las ideas sobre los grandes planes de Alejandro. Pese a ello, es interesante ver como lidia y justifica los asuntos más espinosos de la carrera del macedonio siguiendo una clara línea que se remonta a la historiografía colonialista.

¹³² Chaniotis 2008, 194.

¹³³ La reseña de Briant 2005c para *Le Monde* del 6/01/2005 es muy ilustrativa. Sobre la omisión de las fuentes orientales, vid. Lendering 2004.

¹³⁴ La entrevista publicada a *El País* el 16/02/2008 es un manual a este respecto. Sobre la opinión de Briant de que Alejandro no arriesgaba tanto, lo resuelve con un sencillo “Bah, Briant es francés. [...] Debería haberlo visto aquel día en las murallas de la fortaleza india!” (Es de suponer que, a diferencia de Ptolomeo, él sí estuvo). Sobre Bosworth, resuelve la discusión con: “A Bosworth no le gusta Alejandro”: http://el-pais.como/diario/2008/02/16/babelia/1203122352_850215.html (fecha de consulta: 06/09/2018).

“Military conquest of thousands of ‘barbarian’ peoples and lands was widely considered glorious--nobody at the time is known to have attacked Alexander for killing “enemy” Indians whom he invaded! [...] If people surrendered to Alexander, they were spared and their leaders were often reinstated. Often, he himself was received as a “liberator,” replacing a Persian Empire which was not exactly loved by one and all. When he sacked whole cities who opposed him--Thebes or Tyre--his ferocity shocks us, but it was not outside the conduct of war by other contemporaries [...] In India, it was he who invaded an “innocent” land, and then killed women, children, and fugitives of peoples who refused to surrender. But here, too, he was being guided, or used, by other Indian leaders who wanted to do down their enemies--and in his vast army, no more than a fifth would have been Macedonians, while more than half were Orientals, including many Indian recruits, fighting with him. When he arrived, Indian chiefs were fighting one another, or were bitter enemies. When he left, these internal wars were ended--at least until his unforeseen early death”.¹³⁵

Es casi punto por punto todo el argumentario que puede verse en el metraje. La contribución de Robin Lane Fox no es altruista. La participación como asesor le asegura fijar en el imaginario colectivo su propia imagen sobre el mundo de Alejandro. De nuevo, como en el caso de *300*, años y años de investigación y de debate quedan erosionados gravemente por un par de horas largas de película. Lo peor de todo, empero, es que en ambos casos la visión que se ha impuesto no es precisamente la vanguardia, sino que se asienta y es continuadora de una historiografía pasada y que sigue manteniendo estereotipos y modelos propios del colonialismo y el Orientalismo.

Conclusiones

En líneas generales, evidentemente con diferencias entre todos los films aquí analizados, hay una serie de elementos comunes que aparecen en muchos de ellos:

— El ejército persa ataca siempre como una horda desordenada que se estrella inevitablemente contra las ordenadas líneas griegas. Pese a que se presenta en ocasiones el carácter multiétnico del Imperio suele haber una cierta homogeneización (sólo rota por los omnipresentes etíopes).

¹³⁵ “Riding with Alexander”: <http://archive.archaeology.org/online/interviews/fox.html> (fecha de consulta: 06/09/2018).

— Los soldados persas tienen una absoluta dependencia respecto a su rey. En múltiples ocasiones se subraya la idea que la muerte del líder griego no sería una desgracia, a diferencia de la del Gran Rey.

— Los persas tienen una aptitud especial para la cobardía. Pese a superar en número claramente a sus rivales, acostumbran a huir en cuanto hay dificultades.

— Los monarcas aqueménidas son unos nulos líderes militares. Sin sentido estratégico, incapaces de reaccionar, cobardes y sin ningún tipo de empatía para con sus súbditos. En el ámbito privado, acostumbran encontrarse dominados por la molicie y las mujeres, que los manipulan fácilmente y los llevan a la perdición.

— Muchos de estas características se relacionan con la caracterización de los persas como esclavos,¹³⁶ que luchan servilmente frente a los altos valores que impulsan las acciones de los griegos libres. El Gran Rey es un déspota que no duda en mostrarse cruel cuando las cosas se tuercen.

Después de analizar estas siete películas, la sensación general es que es perceptible una evolución en negativo, paradójicamente a la inversa de lo que ha sucedido con la investigación histórica. Desde la década de 1950 se comenzó a generar una historiografía post-colonialista, en 1978 se publicó el influyente libro de Said, *Orientalismo* y en los 80 también se configuraba la red que originaría los *Achaemenid History*. Pese a estos avances evidentes, entre otros, la visión que se tiene sobre el mundo oriental y el persa en particular no ha variado para nada hacia mejor desde *Intolerance*. Los mismos clichés pueden verse en las producciones más recientes. La Babilonia representada en 2004 es descendiente directa de la de 1916. Resulta sorprendente que las películas más respetuosas sean la *Battaglia di Maratona* y *Alexander the Great*, cuando las primeras visiones críticas con la historiografía precedente sólo comenzaban a despuntar. Respecto a los persas no muestran una imagen estereotipada y huyen de las grandes lecturas teleológicas. En cambio, en el siglo XXI ya no hay lugar para mostrar un mundo oriental desde un foco, como mínimo, neutral. Los grandes peligros para los países occidentales se encuentran ahora justo en aquellas mismas tierras. Y, desde unas concepciones orientalistas, eso equivale a que el enemigo sigue siendo el mismo. Por lo tanto, los eventos del pasado no son más que actos previos de los del presente, de donde se pueden extraer enseñanzas y modelos para nuestro mundo, y mediante los cuales podemos emitir al público los mensajes convenientes. Esto queda reflejado en la

¹³⁶ Sobre esta cuestión en la historiografía, vid. Antela-Bernárdez / Zaragoza 2019.

manera que algunos de estos personajes interesados conciben la posible victoria final persa:

“Had things gone the other way mosques and minarets would dominate Europe”.¹³⁷

“We would live under a much different tradition today – writers under death sentences, women secluded and veiled, universities mere centres of religious zealotry, thought police in our living rooms and bedrooms – had Themistocles and his sailors failed”.¹³⁸

En esta línea, en los persas de *Alexander* (2004) y *300*, uno no ve a los súbditos del Imperio Aqueménida, sino que ve al Irán nuclear y a los terroristas integristas de Iraq, el Afganistán y el resto de países de Oriente Medio. En *Intolerance* y en *The 300 Spartans* también los persas evocan el peligro generado desde la alteridad, pero en estos casos son representaciones de otras amenazas, escondidas bajo la redefinible capa del Orientalismo. Además, no se las puede culpar, ya que seguían las interpretaciones contemporáneas más en boga. En cambio, en las cintas actuales la caracterización es más personal y ya no son un enemigo metafórico. Son los mismos los de ahora que los de hace 2500 años, igual que nosotros seguimos preservando la alma griega. El uso de la pantalla cinematográfica y otros medios de masas interesa a ciertos sectores políticos y sociales. Y, desdeñando los avances en la investigación, lo hacen con la colaboración y la connivencia de algunos representantes del mundo académico (i.e. Cartledge, Hanson, Lane Fox) que dotan de una capa de legitimidad y credibilidad a estos intereses. Y es que, como suele decirse, una imagen vale más que mil palabras. El trabajo de decenas de investigadores y décadas de estudio y renovación historiográfica poco pueden hacer contra unos minutos de metraje.

¹³⁷ Green 1970, xxiii.

¹³⁸ Hanson 2000, 34

Bibliografía

- Altheim, F. 1954: *Alexandre et l'Asie: histoire d'un legs spirituel*. Paris.
- Alvar. J. 2007: “Jerjes ¿una ‘drag queen’?”, *Clío: Revista de Historia* 69, 14-8.
- Antela, B., / Prieto Arciniega, A. 2008: “Alejandro Magno en el cine”, en P. Castillo / M. García Morcillo / C. Herreros (eds.): *Imagines: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Logroño, 263-79.
- Antela-Bernárdez, B. / Zaragoza, C., 2019: “Los persas como esclavos en la historiografía”, en A. Alvar (ed.): *Historiografía de la esclavitud*, Getafe [en prensa].
- Badian, E. 1958. “Alexander the Great and the Unity of Mankind”, *Historia* 7, 425-44.
- Beigel, T. 2013. “With Your Shield or On it: The Gender of Heroism in Zack Snyder's *300* and Rudolph Maté's *The 300 Spartans*”, en A. B. Renger / J. Solomon: *Ancient Worlds in Film and Television: Gender and Politics*, Leiden – Boston, 65-78.
- Botsford, G. W. 1922: *Hellenic History*. New York.
- Breasted, J. H. 1916: *Ancient times: a history of the early world*. Boston.
- Briant, P. 1979: “Impérialisme antique et idéologie coloniale dans la France contemporaine: Alexandre modèle colonial”, *DHA* 5, 283-92
- 2002: *From Cyrus to Alexander a history of the Persian Empire*, Winona Lake, Ind.
- 2003: *Darius dans l'ombre d'Alexandre*, Paris.
- 2005a: “Milestones in the Development of Achaemenid Historiography in the Times of Ernst Herzfeld (1879-1948)”, en A. C. Gunter / S. Hauser (eds.): *Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Archaeology (1900-1950)*, Leiden-Boston, 263-80.
- 2005b: “Alexandre et l'hellénisation de l'Asie: l'histoire au passé et au présent”, *Studi Ellenistici* XVI, 9-69.
- 2005c: “Alexandre le Grand, ‘héros civilisateur’”, *Le Monde* (06-01-2005): http://www.lemonde.fr/archives/articulo/2005/01/06/Alejandro-le-grand-heros-civilisateur-par-pierre-briant_393159_1819218.html (fecha de consulta: 06/09/2018).
- 2009a: “Le thème de la “décadence perse” dans l'historiographie européenne du XVIII^e siècle: remarques préliminaires sur la genèse d'un mythe”, en L. Bodiou / V. Mehl / J. Oulhen / F. Prost / J. Wilgaux (eds.): *Chemin faisant. Mythes, cultes et société en Grèce ancienne*, Rennes, 19-38.
- 2009b: “Alexander and the Persian empire, between “Decline” and “Renovation””, en W. Heckel / L. A. Tritle (eds.): *Alexander the Great. A new history*, London, 171-88.

- Carney, E. 2010: "Olympias and Oliver: Sex, Sexual Stereotyping, and Women in Oliver Stone's *Alexander*", en P. Cartledge / F. Rose (eds.): *Responses to Oliver Stone's Alexander: film, history, and cultural studies*, Madison, Wis., 135-67.
- Cartledge, P. 2006: *Thermopylae: the battle that changed the world*, London.
- Chaniotis, A. 2008: "Making Alexander Fit for the Twenty-first Century: Oliver Stone's *Alexander*", en I. Berti / M. García Morcillo (eds.): *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, 185-201.
- Colburn, H. P. 2011: "Orientalism, Postcolonialism, and the Achaemenid Empire: Meditations On Bruce Lincoln's Religion, Empire, And Torture", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 54(2), 87-103.
- Cox, G. W. 1887: *The Greeks and the Persians*, New York.
- Crowdus, G. 2005: "Dramatizing Issues That Historians Don't Address: An Interview with Oliver Stone.", *Cineaste* 30 (Spring), 12-23.
- Darmesteter, J. 1885: *Coup d'oeil sur l'histoire de la Perse: leçon d'ouverture du cours de langues et littératures de la Perse faites au Collège de France le 16 avril 1885*, Paris.
- De España, R. 1998: *El peplum: la antigüedad en el cine*, Barcelona.
- Dowling, T. C. / Menning, B. 2015. *Russia at war: from the Mongol conquest to Afghanistan, Chechnya, and beyond*, Santa Barbara, CA.
- Elley, D. 1984: *The epic film: myth and history*, London.
- Éloy, M. 2005a: "La bataille des Thermopyles", *Péplum*. <http://www.peplums.info/pep30a.htm> (fecha de consulta: 06/09/2018).
- 2005b. "Alexandre", *Péplum*. <http://www.peplums.info/pep23.01.htm> (fecha de consulta: 06/09/2018).
- Fairey, E. 2011: "Persians in Frank Miller's *300* and Greek Vase Painting", en G. Kovacs / C. W. Marshall (eds.): *Classics and Comics*, Oxford, 159-72.
- Fandiño Pérez, R. G. 2008. "Una vez más fascinante fascismo. Comentarios sobre *300* de Zack Zinder (2007)", *Historia Actual On-line* 15, 145-56
- Fornis Vaquero, C. 2011. "Un sendero de tópicos y falacias: Esparta en la ficción y en la historia popular", *SPAL: Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla* 20, 43-52
- Gillies, J. 1820 [1786]: *The history of ancient Greece, its colonies, and conquests: part the first: from the earliest accounts till the division of the Macedonian empire in the East: including the history of literature, philosophy, and the fine arts*, London.
- Green, P. 1970: *The year of Salamis, 480-479 BC.*, London.
- Hanson, V. D. 2000: "No Glory That Was Greece", en R. Cowley / S. E. Amrose (eds.): *What if? The world's foremost military historians imagine what might have been*. London, 15-35.

- 2002: *An autumn of war: what America learned from September 11 and the war on terrorism*, New York.
- 2006: “Victor Davis Hanson: History and the Movie ‘300’”. <http://carnag-eandculture.blogspot.com.es/2007/03/victor-davis-hanson-history-and-movie.html> (fecha de consulta: 06/09/2018).
- 2007a: “With your shield or on it”, *City Journal* (07/03/07). <http://www.city-journal.org/html/your-shield-or-it-9420.html> (fecha de consulta: 06/09/2018).
- 2007b: “‘300’ Fact or Fiction”, *Townhall* (22/03/07). http://townhall.com/columnists/victordavishanson/2007/03/22/300_fact_or_fiction (fecha de consulta: 06/09/2018)
- Harrison, T. 2010; “Oliver Stone, Alexander, and the Unity of Mankind”, en P. Cartledge / F. Greenland (eds.): *Responses to Alexander: Film, History and Culture Studies after Oliver Stone's Alexander*, Madison, Wis., 219-42.
- Holoka, C. J. 2007. “300: History, Graphic Novel, Movie”, *Michigan War Studies Review* 3. <http://www.miwsr.com/2007/20070504.asp> (fecha de consulta: 06/09/2018).
- Jenkins, T. E. 2015: *Antiquity now: the classical world in the contemporary American imagination*, Cambridge.
- Kuhrt, A. 2007. “Cyrus the Great of Persia: Images and Realities”, en M. Heinz / M. H. Feldman (eds.): *Representations of Political Power: Case Histories from Times of Change and Dissolving Order in the Ancient Near East*, Winona Lake, Ind., 169–91.
- Lapeña Marchena, O. 2011: “Algunas reflexiones acerca del tratamiento cinematográfico de las Guerras Médicas”, en J. M. Cortés Copete / E. Muñiz Grijalvo / R. Gordillo Hervás, (eds.): *Grecia ante los Imperios. V Reunión de historiadores del mundo griego*, Sevilla, 427-38.
- Larsen, A. E. 2016: “*The 300 Spartans: Cold War at the Hot Gates*”. <https://aelarsen.wordpress.com/2016/07/17/the-300-spartans-cold-war-at-the-hot-gates/> (fecha de consulta: 06/09/2018).
- Lending, J. 2004: “The good, the bad and the prejudiced: Oliver Stone's *Alexander*”. <http://www.livius.org/opinion/opinion0001.html> (fecha de consulta: 06/09/2018).
- 2007: “Thermopylae: The metamorphoses of a myth”. <http://www.livius.org/opinion/opinion0003.html> (fecha de consulta: 06/09/2018)
- Levene, D. S. 2007: “Xerxes Goes to Hollywood”, en E. Bridges / E. Hall / P. J. Rhodes (eds.): *Cultural Responses to the Persian Wars. Antiquity to the Third Millennium*, Oxford, 383-403.

- Lillo Redonet, F. 2008: "Sparta and Ancient Greece in *The 300 Spartans*", en I. Berti / M. García Morcillo (eds.): *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, 117-30.
- Llewellyn-Jones, L. 2010: "'Help me, Aphrodite!' Depicting the Royal Women of Persia in *Alexander*"", en P. Cartledge / F. Greenland (eds.): *Responses to Alexander: Film, History and Culture Studies after Oliver Stone's Alexander*, Madison, Wis., 243-81.
- Llewellyn-Jones 2018: "Trouble in the Tehran Multiplex: Xerxes, 300 and 300: Rise of an Empire in Iran", en A. Augoustakis / S. Raucci (eds.): *Epic Heroes on Screen*, Edinburgh, 191-205.
- López Calle, J. L. 2007: "El asesor histórico en el cine histórico de Hollywood reciente: *Troya, Alexander, 300*", *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, 398-405.
- Murray G. N. 2007: "Zach Snyder, Frank Miller and Herodotus: Three takes on the 300 spartans", *Akroterion* 52, 11-35.
- Prieto Arciniega, A. 2004: *La antigüedad filmada*, Madrid.
- 2009: "Esparta reinventada: el cine", en J. M. Caparrós (ed.): *Historia & Cinema*, Barcelona, 171-186.
- Rawlinson, G. 1862: *The five great monarchies of the ancient Eastern world: or, the history, geography, and antiquities of Chaldaea, Assyria, Babylon, Media and Persia*, London.
- Robinson, D. M. 1936: *A short history of Greece*, New York.
- Said, E. W. 1978 [2002]: *Orientalismo*, Barcelona
- Samiei, S. 2014: *Ancient Persia in western history: Hellenism and the representation of the Achaemenid empire*, London.
- Sancisi-Weerdenburg, H. 1987: "The fifth oriental monarchy and Hellenocentrism: Cyropaedia VIII and its influence", en H. Sancisi-Weerdenburg / A. Kuhrt (eds.): *Achaemenid history 2: The Greek sources*, Leiden, 117-31.
- Shahabudin, K. 2010: "The appearance of history: Robert Rossen's *Alexander the Great* (1956)", en P. Cartledge / F. Greenland (eds.): *Responses to Alexander: Film, History and Culture Studies after Oliver Stone's Alexander*, Madison, Wis., 92-116.
- Stone, O. 2010: "Afterword", en P. Cartledge / F. Rose (eds.), *Responses to Oliver Stone's Alexander: film, history, and cultural studies*, Madison, Wis., 337-51.
- Sykes, P. M. 1915: *A history of Persia*, London.
- van der Speck, R. J. 2014: "Cyrus the Great, Exiles, and Foreign Gods: A Comparison of Assyrian and Persian Policies on Subject Nations", en M. Kozuh / W. F. M. Henkelman / C. E. Jones / C. Woods (eds.): *Extraction & Control: Studies in honor of Matthew W. Stolper*, Chicago, 233-64.
- Wieber, A. 2008: "Celluloid Alexander(s): A Hero from the Past as Role Model for the Present?", en I. Berti / M. García Morcillo (eds.): *Hellas on*

screen: cinematic receptions of ancient history, literature and myth,
Stuttgart, 147-62.

Wood, M. 2007: "At the Movies", *London Review of Books* 29 (8), 19.