

Del dios cine y otros héroes. El mito griego a 24 fotogramas por segundo

Antonio Míguez Santa Cruz*
Marcos Rafael Cañas Pelayo**
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

Los autores presentan en este artículo una revisión de la Mitología Clásica a través del cine. Para ello se hace además un estudio crítico de las fuentes históricas disponibles y otras artes, como, por ejemplo, teatro y literatura. Como conclusión, se analiza el papel y la evolución de los héroes más célebres de la Antigüedad y sus modificaciones hasta nuestros días.

Palabras clave:

Cine, evolución social, héroe, tradición clásica, mitología clásica, simbolismo.

Of the god cinema and other heroes. The greek myth to 24 frames per second

Abstract:

In this paper, the authors present a revision of the Classical Mythology in cinema. To do so, it is made also a critical study of the historical sources available and others arts, like Theatre or Literature. To sum up, the article analyses the role and the evolution of the most important heroes during the Classical Period and their changes to nowadays.

Key words:

Cinema, social evolution, hero, classical tradition, classical mythology, symbolism.

1. MITOLOGÍA Y CINE

Se dice de la cultura occidental que bebe tanto de la filosofía y democracia griegas como del derecho romano. Sin desdeñar a quien defiende tamañas verdades, a nuestro juicio son muy considerables otros dos elementos, en este caso referentes al mundo de lo metafísico, ocupados en conjurar los miedos prelógicos que sobrevienen a toda sociedad en ciernes -los mitos griegos- y sustentadores del *status quo* alcanzado con la evolución de dicha sociedad -el cristianismo-. Uno se puede imaginar cómo estos factores actúan soterradamente en nuestra vida cotidiana, en nuestras relaciones personales y, por supuesto, en torno a nuestras expresiones artísticas, aunque seamos casi plenamente inconscientes de tales influencias. ¿Sería capaz de reconocer actualmente un joven ateo, obviamente no practicante, que su vida se halla enteramente condicionada por la cultura judeocristiana? Seguramente no, lo cual no implica que deje de estarlo. Como decía Thomas Henry Huexley, *los hechos no dejan de existir sólo porque sean ignorados*.

La temática que nos ocupa, sin embargo, nos hará pasar de soslayo por las religiones salvíficas, a las cuales sólo haremos referencia en contadas ocasiones, para centrarnos en una Mitología Clásica todavía en buena forma, pues la potencia del mito es inagotable y está fuera de toda duda. Sí; quizá su esencia sea aún más difícil de rastrear que la impronta cristiana; es incluso probable que el mito anide en una parte más primaria de nuestra *psique*, acaso más instintiva, más arcana, pero no deja de susurrarnos cuando, por un momento, abandonamos el *lógos*, e indagamos en los valores legendarios y precientíficos de nuestra creatividad.¹

El Cine, siendo un Arte, el séptimo de ellos, y por ende resultante de una forma de expresión humana, no está exento de influencias míticas. Y ya no hablamos sobre las adaptaciones de los ciclos mitológicos llevadas a la gran pantalla -donde enseguida estaremos- sino más bien sobre los clichés argumentales y los prototipos asentados del formato actual. Aquí cabría preguntarse cuán diferentes son el Ciclo de Yolco y *El Señor de los anillos* (Peter

Recibido: 21-V-2012. Aceptado: 19-VI-2012.

* Contratado de Investigación.

** Becario FPU.

¹ DETIENNE, M., *Los griegos y nosotros*, Ed. Akal, Madrid, 2007.

Jackson, 2001); qué diferencias sustanciales hay entre *La Odissea* y *La Princesa Mononoke* (Hayao Miyazaki, 1995) o *Centauros del desierto* (John Ford, 1956); tal vez la influencia ejercida por el *Mito de Prometeo* sobre el *expresionismo alemán* de primer cuarto de siglo pasado, sobre todo cuando nos referimos a *El Gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919), *El Golem* (Paul Wegener, 1920) o *Metrópolis* (Fritz Lang, 1931). La tragedia Ática, lejos de contradecir la teoría, más bien la sustenta; como si no fuese reconocible Edipo Rey en *Oldboy*, o más concretamente el componente vengador de la *Orestíada* en el cine de Park Chan-wook y Tetsuya Nakashima (*Confessions*, 2010). Podemos seguir tranquilamente; el subgénero animales asesinos, rebufo de *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975) deriva en realidad de la *Caza del jabalí de Calidón*, aquel *nodo* donde diversos héroes competían por dar caza a la enorme bestia de Artemisa; héroes que, por cierto, sirvieron de inspiración para toda la rínglera *Marvel*, actualmente en tan rabiosa pujanza. Del maestro Woody Allen, entre otras, cabe mencionar *Poderosa Afrodita* (1995), donde traslada infinidad de elementos de la tragedia griega a nuestro propio tiempo.

2. DE LOS COMIENZOS A LA TRILOGÍA ÓRFICA

Aparte de la influencia más o menos subconsciente ejercida por la mitología sobre el cine, existe la vertiente *formal* de influjo, esto es, las adaptaciones de episodios mitológicos directamente a la gran pantalla. Esta relación Cine/Mito existió desde los mismos albores de la cinematografía y es conocido que el mismo Georges Méliès, el afamado creador de *Viaje a la Luna* (1902), produjo una serie de cortos donde aparecían temáticas míticas. Ejemplos de ello son *Le tonneau des Danaïdes* (1900), *Le trois bacchantes* (1900) o *Le prophete de Thebes* (1908). No obstante, el *modo* de representar esta serie de mitos estaba supeditado a un cinematógrafo aún balbuceante, mucho más cercano a la atracción de feria que a cualquier tipo de expresión mínimamente intelectual.

A partir de estas fechas la producción entremezclará trabajos donde se reduce la tipología hasta la mediocridad, como por ejemplo *L'amour et Psyque* (Romeo Bosseti, 1908), con otros donde ya se empieza a vislumbrar cierta pulcritud en la representación. En este sentido se pueden nombrar el *Promethee* de Louis Feuillade (1908), el *Theseus and the Minotaurus* de Stuart Blackton (1910), aquel pionero en términos de animación, y *Les douze travaux d'Hercule* de Emile Cohl (1910), también de dibujos y que, aunque primaria, se erige en la única muestra de *los doce* en un mismo metraje -eso si obviamos el excelente homenaje desempeñado por *Las doce pruebas de Astérix*, de René Goscinny y Albert Uderzo en 1976-.

Una vez puesta en marcha la plasmación «literal» de los episodios míticos hubo positivos intentos por afrontarlos



Fotograma de «La sangre de un poeta» (Jean Cocteau, 1930).

desde una perspectiva simbólica, algunos piensan pretenciosa, pero finalmente muy considerable, y desde luego, más elevada cinematográficamente hablando. Jean Cocteau, uno de los representantes tardíos de la *Belle Époque*, artista notable en varias inclinaciones, fue el encargado de adaptar el mito de Orfeo allá por 1930, aunque eso sí, embadurnándolo con una pátina de surrealismo difícil de digerir para quien sencillamente busque una representación cercana al canon.²

La sangre de un poeta (1930) es, aparte de surrealismo puro, una muestra preñada de irreverencia política, crítica social, muerte y regeneración; tal vez características ajenas en un principio al mito órfico, pues la verdadera intención de Cocteau era despojar a Orfeo de todo elemento inservible para centrarse en lo que realmente interesaba al artista parisino: la conceptualización de Orfeo como *El Poeta* eterno, y de paso, comparar la figura generada con la suya propia. Con esta excusa, Cocteau nos sumerge en un viaje al interior de su mente privilegiada, donde nos son mostradas escenas metafóricas muy cargantes y que pretenden proyectar en el espectador una sensación de autoconsciencia y de aprehensión de lo subjetivo.

En este mundo *cocteauniano* se antoja complicado desentrañar los límites afines al mito, aunque algunos de los mensajes no dejan de estar claros: en el comienzo de la obra se nos transporta a un universo distinto por medio de los espejos, siempre recurrentes como alegorías de portales hacia planos alternativos. Así, participamos de un inframundo doméstico y personal donde se hallan claves para decodificar el propio carácter del autor; si el Orfeo de leyenda ansiaba sobre todo el amor de Eurídice, el protagonista de «La sangre de un poeta» busca el

² Si este fuera el caso se recomienda *Orfeo y Eurídice* (1991, 2x02) inserta en la serie *El cuento de los cuentos: mitos griegos*.



Perséfone en «La diosa de la primavera» (Wilfred Jackson, 1934).

autoconocimiento, dilucidarse a sí mismo. Este *yoísmo* exacerbado ha sido una de las puntas de lanza de la crítica, que como mencionamos anteriormente, califica el film de hedonista y fatuo. De una forma u otra la adaptación conlleva la incorporación de códigos apenas vistos, reconocibles tan sólo en la obra de Buñuel y, muchas décadas más tarde, en David Lynch y Lars Von Trier.

En la década de 50's Cocteau culminaría su fetichismo realizando dos películas más que, junto a la *Sangre de un poeta*, conformarían la llamada *trilogía órfica*. En 1950 saldría a la luz *Orfeo*, film mucho más convencional comparándolo con el anterior, aunque no por ello exento de claves y metáforas. La principal aportación de la cinta es plantear un viaje hacia el Hades por amor, pero, y he aquí la novedad, no hacía Eurídice, sino hacia la muerte, llamada por el protagonista *La princesa*. De alguna forma el autor intenta plasmar la importancia alcanzada por el *fin de la vida* en la Literatura, más si cabe cuando nos referimos a la poesía: *yo veo solo, a veces, atáúdes a vela*, dijo Pablo Neruda.

En 1959 el *Testamento de Orfeo* nos confirma, por si hubiera quedado flotando algún género de duda, que Jean Cocteau se comparaba a sí mismo con Orfeo, el poeta perfecto. Un Cocteau en la última etapa de su vida da rienda suelta, pues, a un simbolismo menos sofisticado, no comparable a la expresión visual de Kurosawa en sus *Sueños* (1989), ni a la capacidad cinematográfica de Pasolini o Godard, pero valorable en su conjunto si atendemos a su carácter privado e intimista.

Para acabar con este pequeño repaso por los inicios del Cine mitológico es de obligada mención *The goddess of Spring* (Wilfred Jackson, 1934), un *cartoon* de las *Silly Symphonies* de *Disney* cuya temática aborda el rapto de Perséfone a manos de Hades. Es cierta la desmesurada impregnación de la época en el corto, con un Hades de estética diabólica y una Perséfone más parecida a Jean Harlow que a cualquier diosa griega, pero ciertamente el alegorismo y significado del mito permanecen intactos, y

para cualquier niño será fácil entender cómo los antiguos griegos justificaban el paso de las estaciones.

3. ULISES Y EL IMPULSO DEL GÉNERO

Las décadas de 30's y 40's supusieron un periodo poco o nada fecundo en cuanto a películas mitológicas se refiere. A romper este prolongado barbecho hubo de venir el carismático Kirk Douglas, quien, con acierto y precisión, cedió sus duros rasgos a Ulises en la afamada adaptación de Mario Camerini de 1954. El éxito desmesurado de una película ágil, perfectamente ejecutada, y llena de pasajes fantásticos, supuso un aluvión, ahora sí ininterrumpido, de films de corte mitológico. Pero ¿qué representa Ulises para el cine?



Póster publicitario con Ulises atado al mástil.

Odiseo, en contraposición con los héroes de la épica griega, representa unos valores renovados. Personajes como Aquiles, Hércules o Diomedes encarnan las cualidades necesarias para una sociedad primaria, donde a *bronce se mata y a bronce se muere*. Con la evolución social y la instauración de instituciones democráticas, la *oratoria* y la *demagogia* se convirtieron en armas tan poderosas como antaño fueron las espadas o las lanzas. En el *Ajax* de Sófocles se narra cómo, tras la muerte de Aquiles, Ulises y Ayante, primo del périda, se disputan el derecho a heredar su armadura. La forma de decidir tan honroso premio hubiera sido en condiciones normales un combate singular, pero los jefes griegos determinaron que la disputa se llevaría a cabo mediante un discurso; quien mejor expusiera las razones del porqué poseer el preciado tesoro, se lo llevaría. Ulises, obviamente, convenció a la asamblea de reyes, incluso a pesar del parentesco de Ajax. Éste, avergonzado por haber quedado en ridículo, se suicidó con la espada de Héctor.

Queda claro cómo la armadura de Aquiles, el héroe por excelencia de los griegos, representa el traspaso de poder hacia un nuevo tipo de héroe que utiliza la razón como motivo vital. Ulises se fue convirtiendo de esta forma en un icono

de pensamiento; sus viajes se interpretaron como un rito de iniciación, y poco a poco su figura se identificaba con la del hombre que soporta cualquier dolor *-pathei matos-* con tal de llegar a un fin. Ítaca, tan presente en la poesía, fue a partir de entonces *el lugar* o el *estado* de consciencia deseado por cualquiera. Todo estaba preparado: el cristianismo más conservador identificó al personaje con un mártir, una suerte de santo triunfante sobre las tentaciones. No es baladí que la imagen elegida para la distribución en la América de McCarthy fuere la de Ulises atado al mástil. Había quien le interesaba vender la figura de un Ulises abnegado soportando el canto de las sirenas -clara metáfora de la malevolencia femenina- y así se hizo. Poco importaba que en realidad Ulises deseara escuchar la melodía de aquellos seres fantásticos. Esta avidez de conocimiento y curiosidad son muy afines con los tópicos del personaje, aunque sí se podría aplicar el tema de la autocontención cuando rechaza a Circe, uno de los pocos hitos argumentales respetados con respecto al poema de Homero³.

Porque, obviamente, y a pesar de la excelencia de un film que ha marcado a generaciones, el mito se simplifica respetando tan sólo algunos motivos esenciales. A este respecto cabría mencionar, aparte de la desaparición de muchas aventuras,⁴ la poca relevancia otorgada a los dioses, tal vez, de nuevo, por ciertos motivos de mercado. En la versión de 1997, protagonizada por Armand Assante, (*La Odisea*, Andrei Konchalovsky) sí se proyecta esta incidencia divina sobre la historia, por muy pagana que fuere, y también se aprecian la mayoría de incidentes míticos. Y es que tres horas dan para mucho. Por el contrario, en Camerini se utiliza el mismo recurso de *semiflashback* que en la obra literaria. Ulises, después de naufragar durante un tiempo indefinido, acaba en Esqueria, el país de los feacios. Cuando el rey Alcinoos organiza una fiesta en nombre de Ulises - recordemos la importancia de la *hospitalidad* para los griegos- llora al escuchar al *aedo* cantar poemas sobre la guerra de Troya. Es aquí cuando empieza el verdadero *corpus* de *Ulisse*.

La Odisea de Konchalovsky es, principalmente por el carisma de sus actores, una de las pocas teleseries salvables de los últimos años. La aparición del ya citado Assante, la excelente Irene Papas, actriz fetiche de Cacoyannis e inolvidable en su *Electra* (1962), o Christopher Lee, cara oficial de la *Hammer*, contribuyen a crear una buena predisposición para ver una cinta que finalmente se hace un tanto espesa. Cuestión distinta es su fidelidad para con el mito, pues nos hallamos ante una reproducción francamente respetuosa, al menos más que la versión de Douglas. Pequeños detalles sustentadores de la teoría son el uso del nombre *Nadie*, ardid para despistar al cíclope, la aparición de *Éolo*, el incidente con Scyla y Caribdis, etcétera.

Por otra parte, la potencia del personaje trasciende con mucho la monotemática visión de un griego superdotado que resuelve problemas. El cine -y ya no hablamos de la literatura- nos ha presentado a Ulises luchando a espada al estilo de las producciones de Douglas Fairbanks (*La ira de Aquiles*, 1962), o instigando para conseguir de los aqueos la muerte del hijo de Héctor y Andrómaca (*Las Troyanas*, 1971). La visión de Cacoyannis, recogida a su vez de Eurípides, no se alejaría demasiado del cariz peyorativo mostrado en *La pequeña Ilíada*, donde por ejemplo, Ulises roba el arco de Filoctetes. Esta construcción de un personaje inteligente pero embaucador se define perfectamente en labios de Hécuba, tras conocer que ha caído en el lote del rey de Ítaca:

«...abridme por la mitad, destrozadme la cara y el cuello... yo Hécuba, madre de héroes que yacen en esta tierra, tendré que limpiar la ropa de un hombre cuya lengua todo invierte...»

Esta versión *pervers* para nada implica una degeneración en el concepto social del personaje. Ulises es para nuestra sociedad el ingenio, la socarronería, la elocuencia si queremos, y para prueba el personaje creado para Troya (Wolfgang Petersen, 2004) interpretado por Sean Bean mucho antes de ser Señor de Invernia. En esta versión del mito Ulises es el intermediador entre el incontrolable Aquiles y el resto de péfidos reyes griegos. También es el único rey respetado por los troyanos, el diplomático, el padre de la célebre idea del caballo de madera que sirvió para poner fin a una guerra colosal. Desde luego no es el perfil más realista para Odiseo, realmente con un componente de egolatría superior, pero sí es la visión tópica instaurada ya como un símbolo en nuestra civilización. Al gran público incluso sorprende el carácter de un Ulises desafiante hacia los dioses, precisamente uno de los puntos fuertes de la versión de Konchalovsky. En ella un vanidoso intelectual se cree superior a la divinidad, es castigado a vagar diez largos años por el Mediterráneo y entonces su



Fotograma de «La mirada de Ulises» (Theo Angelopoulos, 1995)

³ Entre sus innumerables versiones al castellano, la edición manejada del clásico homérico para este trabajo ha sido la que encontramos en CALVO, J. L. (ed.), *La Odisea*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000.

⁴ De los encuentros con las sirenas, el cíclope, los lestrigones, los lotófagos y Escila y Caribdis, tan sólo se respetaron los dos primeros. Por otra parte, tan sólo la llegada a la isla de Circe permanece en el film, obviando la isla de Éolo y el episodio de Calipso.

ego va desacelerando hasta convertirse en un hombre totalmente distinto. En realidad, esta es la clave de Ulises, un viaje interior al unísono del físico, que lleva a Ítaca junto a Penélope, pero también a un estado más elevado del alma.

Si Odiseo es reducido a eso, una travesía física y espiritual que finaliza en un propósito, ya sea éste mejor o peor, su historia es reproducible en multitud de ámbitos. Ya vimos en la introducción cómo Ulises puede montar a caballo y sustituir el Egeo por *Monument Valley*, aunque desde luego no es el único cambio de escenario al que el Rey de Ítaca ha sido sometido. *Ulises 31* (Kyosuke Mikuriya, 1981), serie anime de veintiséis episodios, supone un traslado de la acción hasta un futuro lejano. En dicho futuro Ulises, el capitán de una nave llamada *Odiseus*, rescata a su hijo Telémaco de las manos de Polifemo. El cíclope, enfurecido por la pérdida, implora a su padre Poseidón que maldiga a Ulises, el cual, a partir de entonces, se verá condenado a vagar por el espacio. Esta visión a la japonesa de Ulises ni tan siquiera se molesta en alterar los nombres de los protagonistas. Incluso la mayoría de las aventuras narradas por Homero se hallan aquí, adaptándose al contexto sideral, más otras que son licencia de los productores, como la aparición de *El laberinto del Minotauro*, perteneciente al Ciclo cretense. Del otro lado es interesante apreciar cómo la maldición de Ulises deriva de un agravio cometido hacia Polifemo, hijo de Poseidón, al igual que en la versión Homérica. Por el contrario, en las adaptaciones cinematográficas el estigma procede de la execración del templo de Neptuno y las jactancias de Ulises respectivamente.⁵

Se puede observar claramente. El relato universal de Ulises y los 35 mm han cooperado de forma efectiva. Sabedor de ello, el recientemente fallecido Theo Angelopoulos rodó *La mirada de Ulises* (1995), una de las películas más brillantes de la historia del cine reciente. Protagonizada por Harvey Keitel en una de sus varias incursiones al cine de autor, el film supone un nuevo giro de tuerca en lo que al mito respecta, adornándolo con un lirismo y profundidad psicológica hasta ahora inéditos. A Ulises/Keitel le es encargada la búsqueda de tres bobinas que forman una película griega de principios del siglo XX llamada *Las Hilanderas*. En la contextura de la guerra de los Balcanes, cuando aquella región se descompone a ojos vistas, la búsqueda de esa mirada inocente del cine primario, donde tres hilanderas reflejan los valores descontaminados de un pueblo, se convierte en un símbolo. La película, ganadora de la Palma de Oro de *Cannes* en 1995, es famosa por un plano secuencia donde el protagonista revive algunos momentos de su niñez a lo largo de años. Esta lucha contra los miedos de la infancia, así como el viaje de un húngaro por las ruinas de un país que el comunismo ha dejado destrozado, se convierte en otro viaje a Ítaca, un concepto que, como vemos, trasciende los límites del tiempo y el espacio. En cuanto a los guiños al mito, destaca una escena



El jabalí de Erimanto (Liebig, 1927). El cuarto de los doce trabajos de Heracles.

donde el protagonista viaja sobre una embarcación que surca el Danubio transportando una estatua colosal de Stalin. El personaje de Keitel escucha una conversación donde un trabajador del barco pregunta a otro sobre la identidad del hombre de la estatua: la contestación fue *nadie*, un juego de palabras que a un tiempo refleja el cambio del oriente europeo y un guiño hacia la epopeya homérica.

4. TRAS LAS HUELLAS DE HERACLES

Como decíamos anteriormente, del propio desarrollo de una civilización deriva la complejidad de sus héroes, al ser hijos directos, reflejos si lo deseamos, de su escala de necesidades. Según ello, Hércules hubo de ser uno de los primeros mitos en desarrollarse, no sólo en la *hélade*, sino también en otras partes de Europa y aún del mundo. Y es que las cualidades de Hércules, la fuerza, el vigor sexual, se reducen a una mera potenciación física observada en la mitología sajona con Beowulf, en la nórdica con Thor, en la celta con Ogmios, en la fenicia con Melkart, y en la japonesa con Raiko, quien luchaba contra enormes arañas demonio según nos han legado algunas láminas del periodo Heian. Y esto son sólo algunos ejemplos. Así pues, resulta al menos paradójico que la entrada por la puerta grande del cine la hiciera primero Ulises, un producto más evolucionado, y después Hércules, más simple, sí, pero también más fácil de asimilar. Al menos eso deducimos de la enorme retahíla de subproductos surgidos a raíz del vástago de Zeus.

A diferencia de con Ulises, el semidiós Hércules y el dios Cine no han mantenido una relación amistosa. Intentemos desarrollar esto; siendo cierta la linealidad del héroe, también lo es la complicación de sus historias y su participación en decenas de ciclos distintos. Lamentamos profundamente, empero, el aire *kitsch* flotante alrededor del Hércules cinematográfico, protagonista de *péplums* de presupuesto miserable y peores interpretaciones o suplantado por *alter egos* de tendencias *ridiculizantes*. Pero empecemos por el principio.

⁵ La versión espacial de Ulises se pretendió llevar a la gran pantalla en 2010, aunque el proyecto acabó por ser rechazado. Para esta ocasión Brad Pitt hubiera sido el encargado de ponerle la cara al héroe clásico

Hércules fue el fruto ilícito entre Zeus, supremo entre los dioses, y Alcmena, princesa mortal de Micenas. Hera, humillada por el enésimo engaño de su marido, se dispuso a borrar la huella de su vergüenza enviando dos serpientes para asesinar al chiquillo de manera infructuosa. Pasados los años, cuando ya el héroe hubo crecido y demostrado sus dotes, contrajo matrimonio con Megara, hija de Creonte, con la que tuvo varios hijos. Fue entonces cuando Hera urdió su venganza volviendo loco temporalmente a Hércules, que mató a sus propios hijos y a dos de sus sobrinos. Destrozado por el hecho, Hércules se dirigió al Oráculo de Delfos, donde se le desveló que para expiar sus pecados debía entrar en servicio del rey Euristeo y cumplir con los celebérrimos doce trabajos. Muy simplificada, esta sería la historia oficial del *Héroe total*, evadiendo el viaje con los argonautas y la expedición contra Troya. Pues bien, salvo la versión ya comentada de Emile Cohl y la miniserie *Hércules* (Robert Young, 2005) -y con reservas- ninguna producción ha abordado los hechos *herácleos*.

Los viajes de Heracles (Pietro Francisci, 1958) fue el primer acercamiento al semidiós después del impacto mediático de Ulises. En ella, un héroe arquetípico interpretado por Steve Reeves observa en primera persona cómo se tergiversa el ciclo de Yolco para desarrollar una historia *neomitologista*,⁶ esto es, que se vale de personajes pertenecientes a la mitología clásica para recrear narraciones totalmente inventadas. De otra forma sería imposible explicarse los deseos de Hércules, quien persigue la mortalidad y crear una familia, obviamente valores alejados de la mitografía y más cercanos a los deseos del espectador medio de 50's. Finalmente, el film se desarrolla condicionado por la influencia de *Sansón y Dalila* (Cecil B. DeMille, 1949) -sobre todo cuando el personaje de Reeves derriba un templo forzando dos columnas- para acabar mostrando al monstruo de turno, en esta ocasión una especie de *godzilla* desmejorado protector del vellocino. A pesar de todo, la producción fue un éxito rotundo, y supuso la comercialización de la marca *Hércules*, más deudora de las figuras de Sansón y Tarzán que de cualquier atisbo mitológico.

Rodada al año siguiente, *Hércules y la reina de Lidia* (Pietro Francisci, 1959) supuso la respuesta a la demanda del héroe, aunque el precio a pagar sería soportar un *pastiche total*. Una reina de Lidia más parecida a Circe de lo debido intenta embriagar a Hércules -de nuevo Dalila- mientras los hijos de Edipo se disponen a guerrear entre ellos en lo que debe ser un homenaje a *Los siete contra Tebas* de Esquilo. Un año después vería la luz *La venganza de Hércules*, ya dirigida por otro director (Vittorio Cottafavi) y sin duda mucho más decepcionante para los espectadores según la recaudación. Entre las razones de este relativo descalabro



La famosa escena de «Sansón y Dalila» fue un cliché muy explotado en esta serie de films.

se podría nombrar la sustitución del ¿carismático? Reeves por Mark Forest, a partir de esta película el Maciste oficial. Como curiosidad, en el doblaje español Hércules era llamado Goliath, lo cual podría ser una simple negligencia o bien un sistema para facilitar la asimilación del personaje a un público tan católico como el hispano.

De esta forma tenemos a un Hércules que será Maciste y es llamado en España Goliath. La compra de los derechos de Hércules por las productoras americanas supuso un ejercicio de imaginación que acabó en un rebufo de films italianos donde actores musculados daban vida a Hércules, aunque sustituyendo su nombre por Maciste, Ursus, etcétera. Estos héroes de segunda división eran siempre benefactores de los más débiles, como dice Fernando Lillo, adoptando el papel de *gigante bueno*.⁷ Pero no acaba aquí la cuestión; si Sansón se erigió en adalid del pueblo hebreo contra los filisteos, Hércules, Maciste, o quien fuere, representó la evasión de una sociedad italiana atrasada culturalmente, donde predominaba un subproletariado sureño sometido al norte, y donde la moral cristiana e ingenuidad de estos subproductos caló hasta el tuétano.⁸

Saltándonos una gran ristra de versiones intrascendentes como bien pudieran ser *Los amores de Hércules* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1960), *Hércules en el centro de la Tierra* (Mario Bava, 1961) o *Hércules contra los bárbaros* (Domenico Paolella, 1964), para escarnio de los puristas ambientada en el siglo XIII, llegamos a *Hércules en Nueva York* (Arthur Allan Seidelman, 1970) donde el escarnio es tanto para los puristas como para los que no. Lo único valorable de la cinta es la elección de Arnold Schwarzenegger, Mr. Olympia en aquel mismo año, y más

⁶ MELETINSKI, E. M., *El mito*, Ed. Akal, Madrid, 1993, p. 283.

⁷ LILLO, F., *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*, Ed. EVOHÉ, Barcelona, 2010.

⁸ El grado de *bizarrez* alcanzó tal extremo que llegó a ver la luz del Sol *Combate de gigantes* (Giorgio Capitani, 1964), película donde aparecían Hércules, Sansón, Maciste y Ursus. Esperamos no olvidarnos de nadie.



El bárbaro *pulp* Conan también se llegó a asimilar con Hércules en el cine.

tarde encargado de llevar a la gran pantalla *Conan el bárbaro* (John Millius, 1982), otra revisión del mito herácleo, pero esta vez revestida de mayor profundidad y con cierta épica *wagneriana*. El éxito desmesurado del guerrero de *Weird Tales* supuso un aluvión de cintas de serie b, en lo que sería una repetición del proceso ya visto con Hércules años antes. Entre ellas podemos nombrar *La espada salvaje de Krotar* (Massimo Tarantini, 1982), rodada apenas seis meses después de Conan, *Ator el poderoso* (Joe D'Amato, 1982), *Deathstalker* (James Sbardellati, 1984) y, esto es lo llamativo, *El desafío de Hércules* (Luigi Cozzi, 1983) o *Las aventuras de Hércules* (Luigi Cozzi, 1985), donde asistimos a las lances de un híbrido entre el héroe griego, Conan, y John Carter. De nuevo los apelativos son caprichosos, demostrando la poca importancia de los trasfondos y la mucha alcanzada por la inercia comercial a la que interesaba adherirse.

Unos diez años más tarde sería Sam Reimi -famoso por su trilogía de culto *Posesión Infernal*- quien abordaría la producción de varios TV films grabados en Nueva Zelanda e inspirados en Hércules. Las películas, protagonizadas por un hasta entonces desconocido Kevin Sorbo, alcanzaron tal éxito que se filmó una serie de seis temporadas emitidas a lo largo de cinco años. *Hércules y sus viajes legendarios* (Christian Williams, 1995) es, a pesar de su simplicidad y cierto aire *naif*, un producto entrañable, muy valorable como elemento de distracción, y, a pesar de lo que pudiera parecer, más honesta con el mito de lo intuido. Aquí, por ejemplo, se respeta vehementemente la animadversión de Hera hacia Hércules; la acción comienza con la muerte de la familia de éste; e incluso se suceden hechos míticos protagonizados por el personaje no aparecidos casi en ninguna otra película. A este respecto podemos nombrar el combate contra el gigante Anteo en *Hércules y el círculo de fuego* (Doug Lefler, 1994); la derrota del monstruo marino troyano al introducirse en su estómago (*Érase una vez un héroe*, 2x14); la muerte del centauro Neso y el suceso de las flechas envenenadas en *Hércules en el mundo subterráneo* (Bill L. Norton, 1994); o la liberación de Prometeo en el spin-off del año siguiente, *Xena, la princesa guerrera* (*Prometeo*, 1x08). En suma, y a pesar de las obvias

limitaciones, la decisión de adoptar una estética abiertamente *camp* para este Hércules nos parece más digno que otros proyectos anteriores, incluida la insípida *Hércules, de cero a héroe* (John Musker, 1997) llevada a cabo por Disney dos años más tarde.

Un artesano de las series televisivas ha sido hasta la fecha el culpable de la *penúltima* revisión del mito. *Hércules* (Roger Young, 2005) es destacable porque quizá sea la versión más canónica de las tratadas aquí, lo cual para nada implica que sea la mejor. Entre sus activos se encuentra el tratamiento por primera vez del infanticidio, siempre omitido, suponemos, para buscar una mayor empatía con el héroe. Como curiosidad también aparece el centauro Quirón. En la parte negativa señalaremos la excentricidad del mundo mitológico presentado por Young, donde las criaturas fantásticas pululan por doquier a la vez que se pone en tela de juicio la existencia real de los dioses. La idea de presentar un Hércules plenamente humano en una versión *realista* del mito hubiera sido, desde luego, muy original, pero no pensamos que sea coherente negar la existencia de la divinidad y basar el argumento de la película en las profecías oraculares. Si como sucede aquí las profecías se cumplen inflexiblemente ¿cómo pueden los oráculos predecir el futuro si no hay dioses a los que consultar?

5. JASÓN, MEDEA Y EL STOP MOTION

El reconocido Ray Harryhausen lo empezó a ser internacionalmente tras animar mediante *stop motion* a las criaturas aparecidas en *Simbad y la princesa* (Nathan Juran, 1958) film que, si bien no pertenece a la mitología griega, es esencialmente deudor de aquella, más concretamente del género *nostos*, o *regreso* de los héroes aqueos a sus patrias luego de la guerra de Troya. El principal activo de la película, aparte de su agilísimo montaje, es la pléyade de monstruos mostrados: una naga, varios cíclopes, un roc de dos cabezas, un dragón, y un espadachín esquelético. Justamente



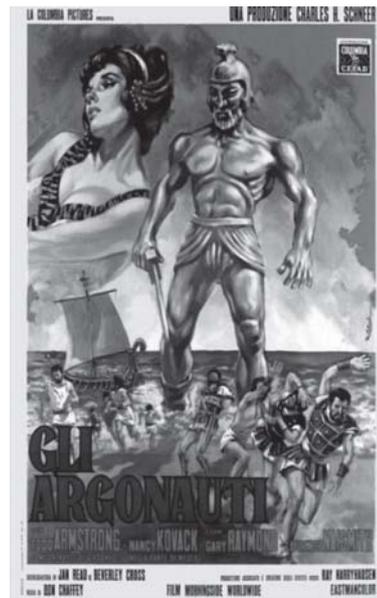
«Jasón y los Argonautas» (Don Chaffey, 1963).

fue el realismo alcanzado con el esqueleto la razón de incorporar a Harryhausen al proyecto de *Jasón y los argonautas* (Don Chaffey, 1963), un espectacular aunque algo romo ejercicio mitológico, y que pasó a la historia de los efectos especiales -como más adelante lo harían *Star Wars*, *Jurassic Park* o *Avatar*- por la escena de los guerreros esqueleto surgidos de la Hidra.

La historia de Jasón y los argonautas pasa por ser uno de los mitos conocidos más antiguos. Otra de sus particularidades es la *humanidad* de Jasón, pues éste no poseía ningún tipo de poder especial ni nada que se le pareciera. Así, la consecución del vellocino de oro impuesta por el usurpador Pelias pudo llevarse a cabo merced a la ayuda divina, primero, y a la prestada por los argonautas, estos sí héroes todos ellos, después. Según lo visto, el Jasón de los textos griegos es un héroe entrecomillado, cuyo único valor fue el de aglutinar en una misma expedición a colosos como Hércules, Orfeo, los Dioscuros, Laertes -padre de Ulises-, Peleo -padre de Aquiles- o Filoctetes, el arquero.

En la versión cinematográfica Jasón es, sin embargo, el típico héroe del cine clásico. La necesaria potenciación de Todd Armstrong, el actor principal, hizo que el resto de los argonautas aparezcan porque tienen que aparecer, y decididamente sin conservar una gota del carisma de los personajes que encarnaban. Esto, no obstante, tampoco debería ser muy reprochable, máxime en una película ligera, de aventuras, con apenas poco más de cien minutos de metraje. Precisamente la serie de televisión *Jasón y los argonautas en busca del vellocino de oro* (Nick Willing, 2000) peca justamente de lo contrario.⁹ Si bien el carácter de Jasón se ajusta más al canon, el afán por perfilar al resto de marinos del *argos* llega hasta el punto de caricaturizarlos. Este es el caso de Hércules, forzudo bueno y lerdo, añadiríamos; Orfeo, un cantor de color empeñado en martirizar a sus compañeros de aventura con sus desamores; y Cástor y Pólux, hermanos de Helena de Troya, de más elevado linaje imposible, pero ejerciendo el mismo rol de payaso que ya vimos en los cazadores de la reciente *Furia de Titanes* (Louis Leterrier, 2010).

En referencia a las aventuras acaecidas antes de llegar a la Cólquide -el extremo del mundo según los primeros griegos- la versión de Chaffey sale perdiendo frente a su *remake*, mucho más actualizado en este sentido. En el film de 1963 no aparece la isla de Lemnos, con su sociedad matriarcal de amazonas; tampoco el enfrentamiento con el toro gigante o el encuentro con las sirenas. Todos estos hechos son respetados con Willing, aunque a veces injertando licencias desacertadas, como pudiera ser la conversión del toro en una especie de ingenio mecánico. Por otra parte, la ausencia de las sirenas en la versión antigua y la incorporación de un gigante llamado Talos responde a



Póster publicitario de «Jasón y los Argonautas»

una básica gestión de *topics*. En efecto, el hecho de que sirenas aparecieran en *Ulises* y *Simbad* implicó la desaparición de éstas en Jasón para evitar comparaciones odiosas. Lo innegociable fue la inclusión de Talos, un gigante que aparece en versiones apócrifas del mito, e introducido con calzador por la productora para ser usado en el póster publicitario.

Con paso lento, pero avanzamos; Jasones más o menos planos, héroes de relleno y comparsa, episodios míticos mutilados o impostados, pero ¿y Medea? Honestamente pensamos en ella como el principal valor mitográfico, literario y social del relato, pero su tratamiento ha sido desigual. Con Chaffey la bonita Nancy Kovack cumple la función de ser simplemente *ella*, ¿acabará el protagonista con la chica? Lamentablemente, el problema no mejora mucho en la teleserie. Tal vez con Willing se pudiera escudriñar algún soplo de la pasión femenina de



María Callas en «Medea» (Pasolini, 1970).

⁹ A pesar de recrear el mismo mito sendas producciones son tan distintas que bien podríamos afirmar que una está cuando la otra falta y al revés. Un ejemplo muy claro es el papel jugado por Poseidón, dios de las aguas y benefactor de los Argonautas en la versión de 1963, donde separa los acantilados de Scyla y Caribdis. Por el contrario, en la versión de 2000 se convierte en peligro potencial al ser confundido con un islote.

Medea, pero si existe es muy insustancial. ¿Pero para qué buscar a Medea en Chaffey y Willing teniendo a Pasolini?

Probablemente no hubo mejor director para trasladar a la gran pantalla la excelente *Medea* (1970), inmortal obra de Eurípides, a su vez visionario que planteó cambios trascendentales para entender la tragedia griega de su tiempo. De la sublimación heroica de Esquilo y los luminosos personajes sofocleos pasamos a la cara marginal, solaz del trágico de Salamina, escritor de mujeres, esclavos y héroes ridiculizados, amante de los parias de la sociedad. Así, Medea es con Pasolini, por herencia de Eurípides, una mujer potenciada, con gran determinación, y que nunca dudará en abandonar su arcaico mundo de la Cólquide para así conquistar su gran obsesión: el amor de Jasón. Para el papel, Pasolini se decantó por la diva María Callas, puesto que ya había interpretado la ópera de Cherubini años atrás. El ímpetu en la mirada de Callas y los largos primeros planos que es capaz de resistir transmiten la pasión de una mujer fuerte pero femenina, temida y respetada por muchos. Al fin y al cabo ella es alguien de otro mundo, un lugar donde la razón, representada por Jasón y la balandra Argos, tan sólo terminaba de llegar. Medea habita pues un universo sin colonizar, donde los instintos priman sobre lo social, y donde la fuerza de la pasión se antepone a cualquier raciocinio. Después de lo dicho es interesante percatarse cómo, a diferencia de *Jasón y los argonautas*, el complemento pasivo y complementario pasa a ser Jasón, como dijimos anteriormente, intrascendente en muchas visiones del mito.

6. PERSEO Y EL CAMBIO DEL MYTHOS CINEMATOGRAFICO

Desde su primera producción, *How to Bridge a Gorge* (1942), Ray Harryhausen se convirtió en el mago del cine fantástico y los efectos especiales. Así fue por lo menos hasta la aparición en 1977 de *Star Wars: Episodio IV- Una nueva esperanza* (George Lucas), representante del advenimiento de las nuevas técnicas. Entonces, podremos suponer que la última aparición de Harryhausen en el cine comercial,¹⁰ *Furia de Titanes* (Desmond Davis, 1981), es ejemplo expirante de una forma de hacer cine. Mejor o peor, eso ya queda para el fuero interno de cada espectador.

La película de Davis adapta libremente un episodio del ciclo argivo-micénico, más concretamente la vida de Perseo, hijo de Dánae y Zeus, matador de la terrible Gorgona. En la realidad mítica, Acrisio, rey de Argos, encierra a su hija Dánae en una torre para evitar contacto con varón alguno, pues un oráculo vaticinó la muerte de Acrisio a manos de su propio nieto. Sin embargo, Zeus, quien penetrara en la estancia en forma de lluvia dorada, consiguió concebir al niño, por lo que Acrisio, buscando la muerte de ambos, arrojó al mar a su propia hija junto al

neonato encerrados en un cofre. El azar, no obstante, salvaguardó a los naufragos haciéndoles tomar tierra en el reino de Polidectes que, a cambio de acogerlos, reclamó a Perseo una vez adulto la cabeza de Medusa.

Desde primer momento observamos varias cuestiones interesantes respetadas en el film. La más importante de ellas es quizá la repercusión de los dioses sobre la historia, presentando un doble plano de acción: la tierra y el Olimpo, un recurso que, como vimos anteriormente, se soslayó en *Ulises* pero adoptó por primera vez *Jasón y los Argonautas*. Esta capacidad olímpica sobre los designios humanos se representa mediante un tablero y figuritas de terracota sometidas a una arbitrariedad infantil y caprichosa.¹¹ Nos parece de lo más ilustrativo e ingenioso. También se hace notar la importancia del Oráculo en el mundo antiguo, cuyos augurios conllevaban un destino ineludible y cerrado. Esta inexorabilidad de los hados es más apreciable aún en *Edipo Rey* (Pier Paolo Pasolini, 1967), donde, a pesar de las precauciones tomadas, Layo muere a manos de Edipo, su propio hijo, en un cruce de caminos.



Transformación de Calibos «Furia de Titanes» (D. Davis, 1981).

Con todo, en la parte de Polidectes disienten la versión mítica y la cinematográfica. En ésta Perseo y su madre llegan hasta una isla desierta donde viven en paz hasta la madurez del héroe. Además, la narración del rey de Sérifo es sustituida en los 35 mm por la figura de Calibos, pretendiente a la mano de Andrómeda, pero deforme por maldición de los dioses al exterminar la raza de caballos voladores salvo Pegaso. La diosa Tetis, madre de Calibos, implora a Zeus para que devuelva la naturalidad a su hijo, pero el rey de dioses prefiere otorgar sus mercedes a Perseo, quien recibe al igual que en la versión mítica, un casco de invisibilidad, una espada indestructible, y un escudo infranqueable. Calibos, una vez rechazado por la princesa a raíz de su monstruosidad, maldice la ciudad de Jopa con la peste, y determinó que todo nuevo pretendiente a la mano

¹⁰ En 2003, tras veintidós años de inactividad, Harryhausen produjo *The Story of the tortoise & the Hare*, y en 2007 *The Pit and the Pendulum*, donde fue productor ejecutivo.

¹¹ Según la tendencia *alegorista* este comportamiento fútil e impredecible de las divinidades griegas responde a una explicación étnico-religiosa de la imprevisibilidad en las manifestaciones climáticas.

de Andrómeda debería descifrar un acertijo impuesto por él o perecería en el intento. Perseo, transportado a Jopa por Tetis para que muriera por la miasma, escuchó la respuesta del enigma de Calibos gracias a su casco de invisibilidad. Para colmo, en la ceremonia de casamiento entre Perseo y Andrómeda la belleza de la princesa fue exaltada por Casiopea hasta elevarla por encima de la diosa Tetis. La diosa del mar apareció a la sazón en el templo dictaminando que Andrómeda sería sacrificada en treinta días al Kraken, el detonante por el cual Perseo decide visitar a las *moiras* y comenzar su aventura.

Nótese algunos ajustes mitográficos. 1) Pegaso y Crisaor nacieron de la sangre de Medusa después de ser derrotada por Perseo. En la película este motivo fue sustituido por el nacimiento de unos escorpiones gigantes nacidos, en efecto, de la sangre supurante de la Gorgona. 2) La escena se traslada fuera de las fronteras griegas situándose en Jopa, ciudad Fenicia, un recurso muy poco explotado en relatos mitológicos. 3) Una vez muerta Medusa y después de escapar de sus hermanas inmortales Perseo salva a Andrómeda de *Ceto*, monstruo marino primordial, sí, pero lejos de la figura escandinava del *kraken* usada en la película, además, con tratamiento de Titán.

Todas estas libertades se disculpan por el encantador acabado final. Como decíamos, con *Furia de Titanes* se acaba una forma de hacer Cine, más romántica y sugerente, más sutil. Llegado el momento nos gustaría comentar la transformación a engendro de Calibos, muy válida para hacernos entender. ¿Cómo se podría afrontar la mutación de un personaje tan importante con los pocos medios de la época? Básicamente tendríamos dos opciones. La primera de ellas sería acudir al sencillo intercalado de planos, tal y como se hacía en las películas de hombres lobo de la *Hammer* y de Paul Naschy. Dicho recurso no es censurable en producciones de bajo presupuesto, de bajas pretensiones, pero el acabado está lejos de ser aseado. La segunda sería aprovechar la inventiva y la creatividad de los genios. Harryhausen optó por mantener un plano medio sobre el pequeño anfiteatro de los dioses, con la figurilla del Calibos humano en la *orchestra* proyectando una sombra. A continuación, el plano se va cerrando hasta encuadrar la totalidad de la sombra, que contorsionándose de dolor, iba transmutando en una especie de fauno. Una vez finalizado el cambio, el plano se vuelve a abrir paulatinamente hasta mostrar de nuevo la figura de terracota, ya convertida en monstruo. En el *remake* con mismo nombre de 2010 (Louis Leterrier), todo es mucho más evidente. Los efectos especiales, las 3D, sirven como excusa para no implicarse

creativamente porque absolutamente todo puede ser recreado. De la mano, el espectador se va relajando cada vez más en su gusto, desorientándose, no diferenciando si en realidad está viendo una película o echando una partida a *God of War III*.¹²

Desgraciadamente así son la mayoría de *neo péplum* actuales. Salvando el enorme logro alcanzado con *300*¹³ (Zack Snyder, 2007), nos tropezamos con engendros como *Inmortals* (Tarsem Singh, 2011) o *Ira de titanes* (Jonathan Liebesman, 2012), «secuela» de «remake» -tendríamos que mirar cuantas veces ha pasado esto en la historia del cine- y cuyo título ya es una clara declaración de la «much» originalidad destilada por la cinta.

7. AQUILES Y HÉCTOR, GUERREROS ARCAICOS Y NUEVOS

«Si alguna vez contaran mi historia, cuenten que caminé entre gigantes... Cuenten que viví en los tiempos de Héctor, domador de caballos. Cuenten que viví... en los tiempos de Aquiles...»

Con este emocionante epitafio acota el Ulises de Petersen la relevancia de Aquiles, hijo de Peleo, *el de los pies ligeros*, y Héctor, príncipe de Ilión, la ciudad más noble de la antigüedad. Realmente ambas figuras no podrían concebirse la una sin la otra, en lo que es un caso de *dualidad* único en toda la mitología griega. Es cierto que Teseo no podría entenderse sin el Minotauro, tal vez tampoco Hércules sin Hera, pero ninguna *némesis* es tan potente como la constituida con Aquiles para el Priámda. La literatura, siempre atendiendo al mundo clásico, nos ha legado pasajes bellísimos sobre esta relación de rivalidad, admiración y, en el caso de la novelista Colleen McCullough, respeto: *...cuando nos encontramos comprendí el inmenso placer de luchar contra el rival perfecto...*¹⁴

Obviamente los caracteres de los dos héroes son diametralmente opuestos. Aquiles es un guerrero poderoso, pero no al estilo de Hércules, quien se basaba mucho más en la fuerza bruta; en su lugar, el rey de los *mirmidones* dominaba la velocidad y una insuperable técnica en el manejo de las armas. Estas cualidades hicieron de Aquiles un hedonista, un presuntuoso y frívolo, sabedor de que ningún otro guerrero le podía hacer sombra. Quizá la otra gran característica *aquilea* se desprenda del *leitmotiv* primordial de la *Iliada*. En efecto, no todo espectador conoce que el poema homérico se centra en *La ira de Aquiles*, unos hechos acaecidos en un periodo de tiempo corto y a raíz

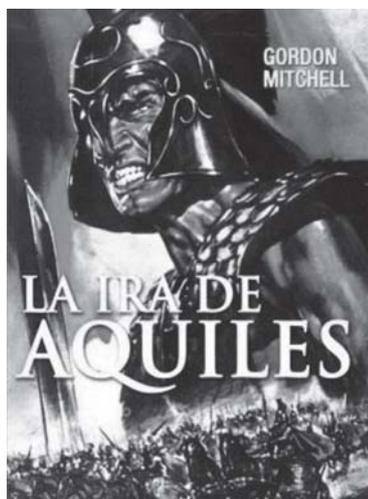
¹² Célebre saga de video-juegos que comenzó su andadura en marzo de 2005, bajo los auspicios de la compañía Sony. Centrada en venganzas divinas y con gran cantidad de los monstruos más conocidos de la mitología clásica, hay muchas semejanzas entre su protagonista y los héroes que estamos tratando.

¹³ Claro está, basada en el cómic de Frank Miller con el mismo título. Mientras que la película opta por una estética más hiperbólica e incluso fantástica, la obra original muestra una extraña capacidad para, con licencias, transmitir las vivencias de los lacedemonios y el significado legendario de su lucha en las Termópilas, como no habíamos visto desde *El león de Esparta* (1962), presentando la ventaja de ser más siniestra y compleja en su estructura. En todos los casos, la fuente base es Heródoto, aunque las licencias son constantes.

¹⁴ MCCULLOUGH, C., *La canción de Troya*, Ed. Plantea, Barcelona, 2000, p. 393.

del robo de Briseida por parte de Agamenón. Que el poema más señalado de la épica occidental nos hable de una reacción furibunda e incontrolable puede llegar a ser muy esclarecedor para definir al personaje. Dicha irascibilidad fue mostrada ya como tópico en *Helena de Troya* (1956), del versátil director Robert Wise, o cinco años más tarde en el péplum *La guerra de Troya* (Giorgio Ferroni), donde además se le atribuyen al héroe otros valores más afines al género. De cualquier forma, Aquiles no es un *torpe bruto*, tal y como creía Briseida en Troya (2004) antes de que éste pronunciara una hermosa reflexión sobre la envidia de los dioses hacia los mortales:

«Te contaré un secreto... algo que no se enseña en tu templo... Los dioses nos envidian, nos envidian porque somos mortales, porque cada momento nuestro podría ser el último... todo es más hermoso porque hay un final...nunca serás más hermosa de lo que eres ahora...nunca más estaremos aquí...»



«La ira de Aquiles» (Marino Girolami, 1962).

Sobre esta reflexión volveremos más adelante, pero por ahora baste para percatarnos de la cultura y sensibilidad del périda, instruido en su niñez en artes, música y poesía por el centauro Quirón. Para acabar de bocetar al personaje diremos que, si bien Aquiles es potencialmente un asesino nato, tampoco estaba exento de compasión. Esta faceta fue plasmada en *La ira de Aquiles* (Marino Girolami, 1962) cuando Príamo fue conducido por Hermes hasta la tienda del aqueo para suplicar por los despojos de su hijo. Dicha versión pasa por ser una de las adaptaciones más fieles al poema original de las existentes, a pesar de sus pocos medios de producción.

Héctor, por su parte, además de ser un guerrero temible, representaba el liderazgo militar, el orden y el amor hacia la patria más grande de todas, cuyo destino era indisoluble al de su príncipe. El primogénito de Príamo y Hécula partía, sin embargo, con la desventaja de ser un

tan sólo un *hombre*, lo que ha llevado a muchos apologistas a ensalzar su figura incluso por encima de su rival.¹⁵ No obstante, el concepto sobre la *divinidad* clásica es subjetivo, y la tan cacareada inmunidad de Aquiles no se adhirió al canon hasta la *Aquileida* de Estacio, escrita a finales del siglo I. Se podría deducir, pues, cierto equilibrio entre dos colosos, pero la realidad es que la decisión de Héctor flaquearía llegado el momento de combatir contra su gran antagonista. Aunque suavizándose, el hecho es mostrado en el film de Girolami, donde Héctor escapa de Aquiles hacia los muros de su ciudad por haber recibido una herida de flecha. En la realidad mítica, empero, el príncipe huye despavorido del héroe griego después de que éste derrotase al dios/rio Escamandro; tal persecución se prolongó hasta rodear en tres ocasiones las murallas de Troya. Finalmente, Héctor asume su destino y se enfrenta a su enemigo, con el consabido desenlace fatal para los troyanos.

El ya citado Fernando Lillo Redonet inicia su valiosa obra *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla* con un epígrafe llamado *Aquiles y Héctor, el héroe arcaico y el héroe moderno*.¹⁶ Sin pretender contradecir al que sin duda es la voz más autorizada en la materia a nivel nacional, creemos estar en la disposición de matizar la teoría. Claro está, máxime habiendo defendido en este mismo artículo la mayor sofisticación de Ulises frente a Hércules, que Aquiles es un concepto retrógrado en comparación con Héctor. El mismo ejército aqueo lo es comparándolo con el Troyano. En su federación existían contingentes hasta hacía poco nómadas, con prototipos de *reyes pastores* como Áyax el grande. Del otro lado estaba Troya, la luz del Egeo, de estructura social avanzada y un próspero comercio muy lucrativo desde tiempo atrás. Héctor es llamado *domador de caballos* porque Troya representaba el control sobre la naturaleza bruta, el dominio sobre las bestias y el medio. En suma, era un pueblo más avanzado que los griegos.

Y por supuesto, ello se reflejaba en sus dos héroes principales. El Héctor de la *Ilíada* es sin duda una pieza fundamental para el desarrollo de la guerra, dando muerte a veintiocho soldados aqueos -entre ellos al joven Patroclo-. Esta proeza aumenta con la perspectiva de un Héctor timorato, titubeante, con miedo a morir y perder de vista a sus amadas ciudad y familia. En la *Ilíada* es un guerrero moderno al mostrar miedos muy humanos, pero, precisamente, se confirma como un héroe al morir superándolos. Por su parte, Aquiles no es que fuera importante en el desarrollo bélico, sino que más bien su participación desnivelaba la contienda automáticamente. Cuando contrariado por el agravio de Agamenón se negó a luchar, los troyanos adquirieron ventaja hasta los funestos sucesos de Patroclo, donde la situación se volvió a invertir. De esta manera Aquiles apenas tiene matices en el poema

¹⁵ De hecho, algún sector de la crítica literaria ha especulado con la posibilidad de que Héctor sea, incluso, el protagonista encubierto del poema, al cerrarse el mismo con la celebración de sus funerales. Entre otros, esta tesis es manejada por GARRICO, C., *Duermes y me olvidas: Viaje al interior de «La Ilíada»*, Ed. Crítica, Barcelona, 2005.

¹⁶ También es muy destacada la obra de P. L. Cano, *El Cine de romanos. Apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico* (2011).

Homérico. Es un titán que ansía la inmortalidad y la venganza, sin más, cayendo sobre los asiáticos del mismo modo que la peste cayó sobre los barcos griegos.

Estamos, recordémoslo, en el tiempo de la *Ilíada*, cuando aún predominaba una estructura mental de clara tipología militar. Dicho arquetipo estaba fundamentado en lo divino, sí, pero también dejaba vislumbrar ciertos síntomas de acabamiento. En la *Ilíada* dioses intervienen siendo heridos o derrotados. Diomedes es capaz de herir a Ares, el mismo dios de la guerra y, como vimos, Aquiles salió ileso ante la acometida del Escamandro. En esta época todavía se creía en los dioses, pero personajes colocados entre aquellos y los hombres eran ya los prototipos heroicos a seguir. Era su momento, pero hay más. A lo lejos, todavía escudriñándose, estaba el héroe terrenal, representado por Héctor, y que con el tiempo desbancaría a Aquiles y Diomedes de la misma manera que éstos lo habían hecho con los dioses étnicos y primordiales. Como decíamos, tan sólo habría de esperar su hora, y ésta llegaría con la sustitución en Grecia de los valores militares por los democráticos. Creemos que está muy claro: desde la perspectiva Homérica Aquiles es lo tradicional y Héctor lo moderno.



Aquiles y Héctor. «Troya» (Wolfgang Petersen, 2004).

Pero el mito es cambiante, y no debemos pensar que estos esquemas fuesen impermeables a casi treinta siglos de influencias. Ya vimos cómo Estacio otorgó un punto débil al hasta entonces intocable Aquiles, su talón, pero también asistimos a un cambio de sexualidad del héroe cuando en el periodo clásico se convierte a Patrocolo en su amante. El otrora canon de guerrero griego bajaba del pedestal para adquirir aristas cada vez más mundanas. En cambio, la figura de Héctor sufrió una permutación proporcionalmente inversa. Unos siglos después, con el uso de Eneas como mito fundador de Roma, Troya cada vez fue más idealizada; dicho de otro modo, cuanto más

majestuosa hubiere sido la patria de Eneas más lo sería la capital del Imperio, pues descendía directamente de ella. Tal fenómeno de abstracción no le fue esquivo al *princeps* Héctor, verdadero justificante, junto al hijo de Anquises, de la nobleza romana.

Por supuesto, las ciudades y los imperios caen, pero los mitos pueden henchirse adaptándose a las nuevas coyunturas. La sombra de Héctor seguía enseñoreándose por la Europa medieval, y sus valores pronto se identificaron con la caballería y el amor cortés.¹⁷ En las miniaturas de muchísimos *codex* de la época se observa la imagen de Héctor, con atavíos medievales, apareciendo como enorme guerrero, mejor padre y esposo. Ya durante la Edad Moderna su perfil asimiló algunas tendencias de los santos y mártires cristianos. Este proceso de «divinización» obtendría nuevos aportes de la filosofía alemana y su teoría dualista de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*. Así, Nietzsche arguyó en *El nacimiento de la tragedia* que los griegos se hallaban supeditados a la confrontación de la luz y la razón, representados por Apolo¹⁸ (Héctor), y la vitalidad salvaje e impulsos instintivos simbolizados por Dionisos (Aquiles). Más o menos, éste ha sido el producto que ha llegado hasta nuestros días.

La notable *Troya* de Wolfgang Petersen (2004) prescinde de la intervención divina o mágica en lo que sería una visión *evemerista* del mito. Después de esa, en un principio su principal novedad, habríamos de destacar al mejor Aquiles (Brad Pitt) y al mejor Héctor (Eric Bana) representados en la historia del cine.

Aquí Héctor, dechado de virtud, alcanza una sublimación social comparable a la militar de Aquiles en el poema. Sus dotes como político son inmejorables, aunque a veces su racionalidad superior ignore el poder de los



«Héctor despidiéndose de su mujer e hijo». Manuscrito medieval iluminado. S. XIV.

¹⁷ GARCÍA GUAL, C., *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII: el amor cortés y el ciclo artúrico*, Ed. Akal, Barcelona, 1997.

¹⁸ Recordemos que Apolo fue dios tutelar de Troya.

dioses; es el capitán de *la guardia de Apolo* y los lidera con equidad y honor; rechaza el ofrecimiento de mujeres indicando que *en Troya lo espera su esposa*; salva la vida de Paris tras caer, patético, en combate singular ante Menelao; y lo más importante, se sacrifica por su ciudad y su familia, esta vez sin dudar ni un ápice, aceptando el desafío lanzado por Aquiles ante las murallas de Ilión. Se podría decir de Héctor que es representante del prototipo ideal de nuestra sociedad actual, pues todos lo identificamos como el verdadero héroe, y todos aspiraríamos a rozar su brillantez.

Por otra parte, su antagonista conserva casi las mismas características conferidas por Homero. Es el guerrero más fuerte del mundo conocido, en ocasiones cruel y déspota hasta con sus propios allegados. En una misma mañana puede poner en peligro la vida de sus mirmidones y perdonar la de Héctor, ya que, a su parecer, era *muy pronto para matar príncipes*. Cuando se le agravia es un animal fiero y peligroso; es capaz de insultar al mismo Agamenón llamándole *pellejo de vino*, y su profundo hedonismo le hace perseguir la idea de la inmortalidad, razón por la cual decide acudir a la gran guerra. No obstante a ello, el personaje de Brad Pitt incorpora nuevos matices, pues se encuentra atormentado por sus actos: *a los que he dado muerte por la noche se me aparecen*, le decía a su -en la película- primo Patroclo. Por último, también es capaz de sentir amor verdadero hacia Briseida, que supone el contrapunto a su naturaleza agresiva.

En la ya citada frase de Aquiles a la sacerdotisa no se hace más que una exaltación de la figura humana por encima de lo divino. El hijo de Peleo padece un dilema moral, la confrontación entre su naturaleza guerrera y el deseo de rectificar. Esa es la grandeza humana, la capacidad de elección. Aquiles, cuando vence a Héctor y execra su cadáver marra, pero también es capaz de entender a Príamo cuando acude a su tienda, emocionándose, diciéndole que es mejor rey que el suyo, y llorando una vez queda en soledad. Esta dicotomía en Aquiles, decantada hacia el lado positivo dado su sacrificio por Briseida, nos parece una superación personal, un verdadero triunfo para un héroe muy *humano*. Héctor, en este caso, sería más un esquema literario perfecto, infalible, espectacular en su resultado para el film, pero casi imposible de existir en la realidad. ¿Quién de los dos héroes sería ahora el semidiós y quién el hombre?

O dicho de otra forma, ¿quién sería el guerrero arcaico y quién sería el guerrero nuevo?

Nosotros lo tenemos muy claro: depende de la época y la perspectiva.

CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas anteriores hemos observado cómo el mito es fundamental, al igual que en el resto de las Artes, para la Historia del Cine. En este sentido los tipos de adaptaciones mitológicas pueden ser muy básicas, apenas reproduciendo historietas inventadas con la excusa nominal de un héroe; también las hay muy complejas y elaboradas, tanto que dan para conformar relatos surrealistas o de calidad excepcional. No obstante, tanto las unas como las otras provienen de relatos milenarios, que han ido cambiando a lo largo de las generaciones, enriqueciéndose mediante aportes de distintas sociedades, u omitiendo detalles ciertamente comprometedores.

El mito es, de esta forma, un ente vivo, que va cambiando a lo largo del tiempo, y es muy importante percatarse de que las versiones consumidas no son productos acabados, sino que siguen alterándose en un proceso inacabable hasta el fin de la humanidad. El Cine, con su fuerza sobre la sociedad actual, se constituye en un elemento con mucho poder sobre los mitos, y de la misma forma que la Atenas Clásica introdujo las connotaciones pederásticas entre Aquiles y Patroclo -por ser una práctica común en la época- nuestra sociedad aporta también otra serie de modificaciones.

La globalización está poniendo en contacto multitud de culturas distintas en un tiempo record. La asimilación de mitos occidentales por parte de asiáticos sin duda variará muchos elementos de las narraciones originales. Esto se puede deber a una adaptación del mito a unas coyunturas morales o intelectuales distintas, o quizá simplemente por cuestiones de gusto. Al revés pasará absolutamente igual. De una forma u otra, esos cambios pasarán, indefectiblemente, a formar parte del imaginario de aquellas gentes, y así nacerá otra versión distinta del mito.

Es decir, el mismo proceso repetido a lo largo de toda la Historia.