

TROYA SIN HOMERO: *TROYA* (2004)

Troy without Homer: Troya (2004)

Alberto PRIETO ARCINIEGA

Universidad Autónoma de Barcelona. Correo-e: alberto.prieto@usal.es

Fecha de aceptación definitiva: 15-09-2005

BIBLID [0213-2052(2005)23;23-37]

RESUMEN: Se trata de comentar la película *Troya* (2004) dirigida por W. Petersen. Tras comentar la dirección, el guión escrito por D. Benioff, los principales actores y el rodaje se pasa a comentar los principales errores. La excesiva ausencia de los dioses se ha querido explicar porque los dioses envidiaban a los mortales y, además, la importancia de cada hombre se mide sólo por su respectiva fama.

La salvación, aparte de Eneas, de numerosos troyanos y troyanas (Paris, Helena, Briseida, Andrómaca) y la muerte en Troya de diversos aqueos (Agamenón, Menelao, Ajax) crea un tremendo vacío sobre toda la tradición legendaria helénica ya que las importantes reflexiones sobre el matricidio de Orestes o el triste destino de las troyanas cautivas desaparecen en una película en la que su guionista pretendía criticar el belicismo a base de anacronismos que no ayudan a comprender el presente y, mucho menos, a entender el pasado.

Palabras clave: cine y Antigüedad, mitología, Grecia antigua.

ABSTRACT: What follows is as commentary on *Troy* (2004), the motion picture directed by W. Petersen. After dealing with direction, D. Benioff's script, main actors and shooting, some mistakes in the film are underlined. An excessive absence of gods has beer and fame makes every man prominent. Redemption of several Trojans (Paris, Helen, Briseis, Andromache), apart from Aeneas and then some Acheans dying in Troy (Agammonon, Menelaus, Aias), creates a huge void in the whole legendary tradition. The rather important reflection: of some captive Trojan women just disappear from a film whose script writer theoretically wanted to doing anachronism does not actually help us to understand the present, not to mention the past.

Key words: cinema and the Antiquity, mythology, ancient Greece.

Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir. Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (Italo CALVINO).

El llamado ciclo troyano ha constituido durante muchos siglos uno de los principales puntos de referencia de la cultura occidental y no cabe ninguna duda de que el eje lo constituyen la *Iliada* y la *Odisea* que justamente entran dentro de la categoría de lo que Italo Calvino definió como clásico¹.

En unas interesantes páginas Vidal-Naquet² ha recordado las constantes referencias a Troya como símbolo de identidad por parte de diversos personajes o Estados, tanto de la Antigüedad como de épocas más recientes. Alejandro Magno, Juliano, Fimbra o Mohamet II simbolizan los ejemplos individuales más característicos, mientras que el mito de Eneas desarrollado por Roma agigantó la importancia del otro, el vencido, frente al vencedor y abrió las puertas a que Roma se presentara como la heredera de la vencida Troya que en el presente romano había derrotado y dominado a los sucesores de los antiguos aqueos.

Mazzarino³ expuso, hace tiempo, los complicados caminos por los que en Anatolia las aristocracias mestizas, surgidas de las cenizas de las sociedades post-micénicas, vitalizaron su procedencia de la madre patria, al mismo tiempo que trataban de ocultar sus vinculaciones con los diversos Estados existentes en aquellos territorios de ultramar⁴.

En ese proceso se fue creando la tradición de un legendario origen común de todas estas *poleis* bajo un solo nombre –Hellenos– que les serviría de signo de unión bajo la bandera del *hellenikon* que, además, servía para rechazar a los que no hablaban su lengua, que serían designados como bárbaros⁵.

El nuevo patrimonio mítico chocaba, contradictoriamente, con las anteriores tradiciones que alineaban a todos los habitantes de aquellas zonas en un único bando, el troyano, en la legendaria guerra conocida con el nombre de Guerra de Troya⁶.

Es importante recordar este hecho ya que el intento de ocultar sus orígenes mestizos los convertía exclusivamente en invasores de unos territorios que habían

1. CALVINO, I.: *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona, 1999.

2. VIDAL-NAQUET, P.: *La democracia griega: una nueva visión. Ensayo de historiografía antigua y moderna*. Madrid, 1992, pp. 20-39.

3. MAZZARINO, S.: *Fra Oriente e Occidente*. Milano, 2000 (1947 1ª), pp. 87 y ss.

4. Sobre *Troya y sus vecinos*. Cf. LATA CZ, J.: *Troya y Homero*. Barcelona, 2003.

5. NENCI, G.: «Significado ético, político y económico de Las Guerras Médicas», en BIANCHI BANDINELLI, R. (ed.): *Historia y civilización de los griegos*, vol. III. Barcelona, 1981, pp. 18-22.

6. MELE, A.: «Elementos formativos de los *ethnes* griegos y disposiciones político-sociales», en BIANCHI BANDINELLI, R. (ed.): *Historia y civilización de los griegos*, vol. I. Barcelona, 1982, pp. 39 y ss.; SIEBLER, M.: *La guerra de Troya: mito y realidad*. Barcelona, 2002.

ocupado porque sus habitantes eran inferiores, tal como posteriormente los historiadores griegos se encargaron de justificar.

En este contexto tenemos que entender el valor de la *Ilíada* y la *Odisea* que a pesar del clima cultural en el que nacieron, no son una secuencia de fragmentos, sino –como ya sabían los antiguos– obras con un núcleo y una estructura narrativa bien precisa–. ¿Es una casualidad? Ciertamente no y debemos tener en cuenta este hecho, aunque en detalle la génesis del mismo se nos escape⁷.

Eran relatos pensados para ser contados a un amplio público en banquetes o reuniones importantes, tal como el mismo Homero recuerda en la *Odisea* cuando el aedo Demódoco canta la caída de Troya, a petición de Odiseo (*Od.* VIII, 486-520), principal mención homérica de la caída de Troya que, algunos escritores y, por supuesto, el cine suelen colocar como escena final de la mayoría de las películas dedicadas a Troya, incluida la que comentaremos aquí.

Aunque es sabido que la secuencia de la destrucción de Troya se narra en la *Odisea* y no en la *Ilíada*, en honor a la verdad cinematográfica, hay que señalar que ninguno de los films centrados en esta última obra reflejaban este hecho en su título, con lo que los guionistas gozaban de plena libertad para incluir otros episodios míticos.

Para mí el problema principal consiste en que el ciudadano medio suele creer que estos pasajes se encuentran en la *Ilíada* ya que incluso las tradiciones europeas sobre esta obra han sido muy *sui géneris* en la cultura europea occidental⁸, mientras que las versiones fílmicas de la otra obra atribuida a Homero, la *Odisea*, han sido más respetuosas, dentro de lo que cabe, con el texto original⁹.

A pesar de la relevancia de la obra homérica desde la misma Antigüedad también contó con sus detractores.

Para Platón Homero era peligroso por su impiedad y en la querrela entre antiguos y modernos, desencadenada en el siglo XVIII, el poeta griego se convirtió en el ojo del huracán de los llamados modernos¹⁰.

Dado que esas obras eran textos consagrados pero no sagrados, muchos escritores creían que podían mejorarlas, cambiando o retocando los pasajes de la forma que les parecía más conveniente.

En 1714 Houdar de la Motte eliminó diversos pasajes y aspectos concretos, vanagloriándose de que sus recortes había mejorado al mismo Homero¹¹.

Esta misma idea es la que avivó el reciente intento de Baricco¹², quien bajo la excusa de incrementar el número de lectores, ha realizado una nueva versión en

7. ROSSI, L. E.: «Los poemas homéricos como testimonio de poesía oral», en BIANCHI BANDINELLI, R. (ed.): *Historia y civilización de los griegos*, vol. I. Barcelona, 1982, p. 152.

8. Cf. LÓPEZ EIRE, A.: «Introducción» a HOMERO: *Ilíada*. Madrid: Cátedra, 11^a, 2004, p. 11.

9. Cf. PRIETO, A.: *La Antigüedad filmada*. Madrid, 2004, pp. 95-117.

10. CARLIER, P.: *Homero*. Madrid, 2005, pp. 7 y ss.

11. Idem, p. 70.

12. BARICCO, A.: *Homero, Ilíada*. Barcelona, 2005.

la que no aparecen los dioses y, además, como él mismo afirma, no resistió la tentación de añadir al texto pasajes de otras obras¹³, entre las que introdujo el conocido relato de Demódaco sobre la caída de Troya que se encuentra en el libro VIII de la *Odisea*, con lo que ha contribuido al incremento de la confusión sobre el contenido real de cada una de esas obras.

El objetivo de este escritor era el de aumentar el interés por la lectura para lo cual él mismo leyó su *Ilíada* antes un numeroso auditorio con notable éxito¹⁴, pero la pregunta que se podría hacer es si ese producto final era la *Ilíada* de Homero u otra obra diferente que se inspiraba en Homero.

De lo que no queda duda es que para los numerosos auditores que los escucharon, la *Ilíada* era para ellos la recitada o escrita por Baricco con lo que las mutilaciones e interpolaciones realizadas no eran tenidas en cuenta, y, de este modo, el tópicos caballo de Troya y la posterior destrucción de la ciudad se consolidarían no sólo como un capítulo más, sino como el final trágico de esa obra, idea alimentada, además, por la imagen visual de esos mismos acontecimientos que el cine ha representado de forma continua.

Además, opiniones como la de un crítico literario¹⁵ a esa versión libre, contribuyen a percibir el poco valor que tienen los clásicos en este comienzo del siglo XXI, incluso para un sector, aparentemente, más ilustrado. Es significativo que ese crítico, aunque, inicialmente, pone en duda la validez de esa operación de cortar y pegar empleada sobre un referente clásico de la cultura occidental, al final lo aprueba con estas palabras:

No me extraña que personas que nunca han leído o tal vez leerían el poema de Homero cayeran seducidos bajo la intensidad del texto que les llegaba por transmisión oral como probablemente llegó un día, en sus orígenes, a oídos de Homero.

Críticas como éstas parten del presupuesto de que, dado de que no se trata de libros de Historia, no es nada perjudicial el mutilarlos, ya que con ello se aumenta la audiencia, palabra mágica sin la cual no se puede entrar en la categoría de mediático.

El pretexto, en este caso, era que había que hacer más inteligible la *Ilíada* y para ello se debía suprimir todo el horizonte mítico.

Planteamientos como éste suponen que se tiene un pleno desconocimiento de cómo funcionaba la racionalidad antigua ya que si se quitan los supuestos elementos irracionales, difícilmente se podrá comprender el texto restante, ya que la racionalidad¹⁶ griega no se comprende sin la existencia paralela de sus elementos

13. Idem, p. 10.

14. *El País*, 2 de julio de 2005, p. 41.

15. SALADRIGA, R.: «Baricco con Homero», *La Vanguardia*, Cultura, 13 de julio de 2005, p. 10.

16. MORIN, E.: «Rationalité grecque et raison européenne», en POL DROIT, R. (ed.): *Les grecs, les romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne?* París, 1991, pp. 393-408.

irracionales¹⁷. Como escribió Finley¹⁸, Homero, al convertir a los dioses en hombres, hizo posible que el hombre aprendiera a conocerse a sí mismo.

CINE

Desde los mismos orígenes del cine la *Iliada* y la *Odisea* gozaron de cierta popularidad con la filmación de *L'île de Calypso* de Meliés en 1905, *Le retour d'Ulysse* (1908) de Ch. Le Bargy y A. Calmette o *La caduta di Troia* de Pastrone en 1910, a la que seguirían una serie de films tanto sobre el ciclo troyano como sobre la *Odisea*:

- La chute de Troie* (1910) de P. Fosco.
- L'Odissea* (1911) de G. de Liguoro.
- La vie privée d'Helene de Troie* (1927) de A. Korda.
- Il canto di Circe* (1920) de G. de Liguoro.
- Circe the enchantress* (1924) de R. Z. Leonard.
- Helene-der Untergang von Troja* (1924) de M. Noa.
- Il talone d'Achile* (1952) de M. Amendola.
- L'amante di Paride* (1953) de Allegret.
- Ullise* (1954) de M. Camerini.
- Helen of Troy* (1955) de R. Wise.
- La Guerra di Troia* (1961) de G. Ferroni.
- L'ira d'Achile* (1962) de M. Girolani.
- Ullisse contro Ercule* (1962) de M. Caino.
- Hélène, reine de Troie* (1964) de G. Ferroni
- Ercule sfida Sansone* (1964) de P. Francisci.
- Le avventure di Ullise* (1968) de F. Rossi.
- Las troyanas* (1971) de M. Cacoyannis.
- La Odisea* (1998) A. de Konchalolovsky.
- Helena de Troya* (2003) de J. K. Harrison.
- Troya* (2004) de G. Petersen.

Al ciclo troyano ha dedicado Cano diversos trabajos¹⁹ entre los que destaca la importancia de la película muda de M. Noa *Helena der Untergan Troias* (1924) y, a través de diversas cintas, compara algunos temas que se repiten habitualmente como suele ser, por ejemplo, la inserción de la destrucción de Troya con la visual

17. VERNANT, J. P.: *Entre mythe et politique*. París, 1996, pp. 229-265.

18. FINLEY, M. I.: *El mundo de Odiseo*. México, 1966 (2ª), p. 157.

19. CANO, P. L.: «El mito clásico en el cine», en *Latina didaxis XII* Tai del Congreso Silvana Roca ed. Bogliasco 22-23 marzo 1997. Génova, 1997; «Aspectos didácticos de la tradición clásica en el cine: *El ciclo troyano: Helena, 1924*», en *Actas VII Simposi d'estudis clàssics*, 21-24 marzo 1983. Bellaterra, 1985.

y siempre espectacular secuencia del abandono del caballo de madera en la playa y su jubilosa y trágica introducción dentro de las murallas.

Otro aspecto que conviene recordar es que, en muchos casos, los guionistas no se inspiran en la tradición clásica, sino en la propiamente cinematográfica, es decir, el cine se alimenta a sí mismo. De este modo, en la película de Noa, Helena se suicida al igual que otras heroínas clásicas del *peplum*, como la Sofrosine de Cabiria o las Cleopatras anteriores al film de Noa²⁰. Es notorio destacar el hecho de que al guionista sólo le interesaba comparar a la reina espartana con las otras vampiresas del celuloide y que fuera vista como otra pérfida devoradora de hombres, como una mujer fatal, a la que, dada la moral dominante, sólo le cabía un final concreto, la muerte y si era a través del suicidio mucho mejor ya que, según la moral cristiana, no cabía la posibilidad del arrepentimiento y, por tanto, sería condenada al suplicio eterno en el infierno.

Aunque es sabido que la secuencia de la destrucción de Troya se describe en la *Odisea* y no en la *Iliada*, pero, en honor a la verdad cinematográfica, hay que señalar que ninguno de los films centrados en la *Iliada* titulaban con el nombre homérico sus respectivas películas con lo que los guionistas tenían libertad para incluir otros episodios míticos como la infancia y el juicio de Paris o el rapto de Helena por Teseo o la muerte de Aquiles o Paris.

El problema estriba en que el ciudadano medio cree que estas secuencias se encuentran en la *Iliada* ya que precisamente las versiones de la otra obra atribuida a Homero, la *Odisea*, han sido más respetuosas, dentro de lo que cabe, con el texto original²¹.

Es evidente que existe una total licencia en cualquier género para tomar de otro los préstamos que necesite, pero lo mínimo que se podría reclamar es que tuviera un mínimo de ética en el uso del tema recogido, más que de fidelidad a la fuente propiamente dicha.

Un ejemplo de lo que digo lo puede suponer el director griego Theo Angelopoulos quien en muchas de sus películas²² se inspira en el pasado griego para comentar diversos aspectos de la historia más reciente con lo que, como se ha dicho, el mito cesa de ser mito para devenir historia y situarse de esta manera a nivel del hombre²³.

20. CANO, P. L.: *El ciclo troyano...*, p. 93.

21. Cf. PRIETO, A.: *La Antigüedad filmada*. Madrid, 2004, pp. 95-117.

22. Cf. HORTO, A.: *El cine de Theo Angelopoulos, imagen y contemplación*. Madrid, 2001.

23. ALBERÓ, P.: *Estudio crítico. Theo Angelopoulos. La mirada de Ulises*. Barcelona, 1999, p. 36.

TROYA (2004)

Fue producida por la Warner Bros Pictures con 166 minutos de duración.

El director Wolfgang Petersen²⁴ entre otras había dirigido diversas películas de acción como *El submarino*, 1981; *La historia interminable*, 1984; *La noche de los cristales rotos*, 1991; *En línea de fuego*, 1993; *Air Force One*, 1997, pero en ninguna de ellas aparecían actos de masas como son los grandes combates o el incendio de la ciudad que se le van de las manos y, además, la informática no le ayudó ya que los soldados virtuales aparentan, en la pantalla, más movilidad que los propios extras búlgaros o mexicanos.

En una entrevista confiesa que había leído la *Ilíada* en griego en la escuela alemana en la que estudió, pero que creía que era imposible adaptarla al cine por lo que sólo se inspira en algunos de sus pasajes.

En cambio uno de los actores, Eric Bana (Héctor), declaró que no había leído la *Ilíada* entera porque se le resistió en el colegio, pero creía que Homero era un gran escritor de entretenimiento y que era positivo haber sacado de la pantalla la mitología ya que «la gente se reiría si viesen a los dioses manipulando a los humanos»²⁵.

EL GUIÓN

Fue realizado por David Benioff que, anteriormente, había hecho el de *La última noche* de Spike Lee.

Benioff denota un absoluto desprecio por la historia, real o mitológica, del pasado griego y sólo estaba interesado en presentar un burdo alegato contra la guerra imperialista y, en ese sentido, el pasado legendario griego sólo le sirve para criticar las supuestas ansias imperialistas de Agamenón, transformado en una especie de Bush y su «Estado», Micenas, se convierte, en la pantalla, en una potencia imperialista del pasado semejante a los Estados Unidos del presente.

Al comienzo de la película una voz en *off* describe el supuesto inicio de un imperialismo griego forjado dentro de una emergente nación griega y, en esa línea, se describe una guerra contra los tesalios por parte de una coalición de Estados griegos dirigidos por Agamenón.

Según se dice el mejor guerrero de esa alianza era Aquiles, pero se olvida que, precisamente, era tesalio ya que su padre Peleo era rey de Ftía en Tesalia.

En este imaginario contexto geopolítico se asiste en Esparta a un acuerdo de paz entre dicho Estado y Troya, que era el principal rival de la supuesta alianza griega.

Las negociaciones se rompen debido a la huida de Helena con Paris, pero se insinúa que en el proyecto expansionista de Agamenón se incluía la invasión de Troya y, precisamente, la fuga de Helena fue una buena excusa para atacar Troya.

24. AA.VV.: *Wolfgang Petersen*. Mánchen, 1983.

25. *El País*, 14 de mayo de 2004, p. 52.

Es evidente el paralelo de este pretexto con el usado para la invasión en Irak: «las llamadas armas de destrucción masiva»²⁶.

Según el guión se trataba de un imperialismo defensivo ya que Agamenón le expone a Néstor que si los griegos eran derrotados por los troyanos «los hititas» invadirían Grecia.

El sentimiento bélico es notorio en toda la película, como se puede ver en la siguiente frase pronunciada por Agamenón: «la paz es para las mujeres y los débiles mientras que los imperios se forjan en la guerra».

Aquiles se vanagloriaba de que sus soldados sólo sabían de la guerra y que la paz les aturdió, aunque contradictoriamente confiesa que aquellos que había matado se le aparecían por las noches.

Según la voz en *off* los dos principales valores que se destacan de esos héroes consistían en su valentía en el combate y su apasionamiento en el amor.

La misoginia queda latente en el papel que se atribuye a las mujeres como reposo de los guerreros y, en esa línea, Héctor le pide a Helena que consuele a Paris y Aquiles, moribundo, le susurra a Briseida que no llore porque le ha dado paz en una vida de guerra.

Otras frases más misóginas se deben a Odiseo y Agamenón.

El primero, cuando Aquiles decide inicialmente irse de Troya, comenta que las mujeres eran únicas complicando las cosas y Agamenón le dice a Briseida, mientras intenta violarla, que casi pierde esa guerra por su estúpido romance con Aquiles.

Por otro lado se destaca el sentimiento pacifista de las mujeres cuando tanto Helena como Briseida recalcan que no quieren que nadie luche por ellas.

La excepción masculina, pero con carácter póstumo, sería la frase que Odiseo pronuncia cuando enciende la pira funeraria de Aquiles: «¡Que encuentres la paz, hermano!».

La gloria, el ser famoso, constituye el *leitmotiv* primordial de los héroes como Aquiles que le comenta a un niño que nadie recordaría su nombre si no combatía contra Boagrión, el gigante tesalio.

Príamo le da a Paris «la espada de Troya», quien a su vez, posteriormente, se la entrega a Eneas para que busque una nueva sede, como presagio de su futuro desembarco en el Lacio y la posterior creación de una nueva dinastía de la que procederían los legendarios fundadores de Roma.

Aunque es notoria la importancia de las armas mágicas en la mitología clásica, pienso que el guionista todo lo más pensaba en el ciclo artúrico en versión cinematográfica, es decir, pensaba, posiblemente, en *Excalibur* cuando se inventa esa simbólica espada.

El desembarco en Troya, salvando las distancias, se asemeja al día «D», es decir, el ataque aliado en las playas de Normandía, o, si quiere, ya que esas escenas se

26. BATALLA, X.: «Troya está en Iraq», *La Vanguardia*, 23 de mayo de 2004, p. 9.

rodaron en el Pacífico, al realizado en las playas de Okinawa durante la Segunda Guerra Mundial.

En los combates iniciales de la película mueren Menelao y Ajax a manos de Héctor y, al final, Agamenón es apuñalado por Briseida, muertes todas ellas que no aparecen en Homero ni en la mitología clásica.

Al desaparecer la influencia de Afrodita en los amores entre Paris y Helena²⁷, la pasión de Helena sólo se podía explicar, inicialmente, por una calentura al tener un marido muy mayor frente a la belleza del joven Paris al que se representa como un seductor²⁸.

Posiblemente la muerte de Menelao se incluyó en el guión para ofrecer al público un *happy end* con la huida de Troya de la pareja de enamorados, Paris y Helena.

Precisamente por una salida secreta que Héctor le había mostrado con anterioridad a Andrómaca, escapan de Troya muchas mujeres como la propia Andrómaca con su hijo, Briseida y Helena y algunos troyanos como Paris y Eneas.

Como se puede ver en la confección del guión se tuvieron en cuenta algunos temas del ciclo troyano y de otras películas basadas en la Antigüedad como en cierto modo la propia *Excalibur*, como ya hemos visto y es que, como se ha dicho, el cine se alimenta a sí mismo.

En los apartados siguientes veremos lo que para mí constituyen los aspectos más reprobables de esta película, ya que, aunque el cineasta es un artista libre, lo ideal sería que usara esa libertad para elaborar un producto digno, no como en este caso que ha escrito una Troya enlatada tal como se la ha catalogado²⁹.

LOS ACTORES

Aquiles-Pitt, el ladronzuelo de Telma y Luise, se preparó físicamente durante 3 meses e incluso dejó de fumar ya que, como se ha dicho, es un actor disciplinado, aunque también se ha dicho de él que carecía de método³⁰. En esta película no consigue expresar de una forma adecuada los diversos matices que su papel exigía. Además, nunca le habían dado un papel con tantos registros y, con anterioridad, sus carencias las había resuelto con guiones en los que se resaltaba su lado oscuro, pero al estar acompañado de buenos actores, como Peter O'Toole, sus defectos son más evidentes³¹.

27. Sobre Helena y Afrodita BACKÈS, J. L.: *Le mythe d'Hélène*. Clermont-Ferrand, 1995 (2ª), pp. 11-28; AUSTIN, N.: *Helen of Troy and her shameles phantom*. Ithaca, 1994.

28. Cf. FERNÁNDEZ, T.: en *Dirigido por*, junio de 2004, p. 25.

29. LUQUE, A.: «Troya enlatada», *www.diariosur.es*, 18 de mayo de 2004.

30. CASTELL, H.: «Brad Pitt. Rey de reyes», *Nuevo Fotograma*, mayo de 2004, p. 101.

31. OCAÑA, J.: «El regreso de la épica. Troya», *El País*, 14 de mayo de 2004, p. 53.

En las escenas de luchas, Pitt se inspiró en movimientos de la estrella de fútbol americano Steve Mac Fair y en la lucha tailandesa y precisamente se apostó con Eric Bana una suma de dinero por cada golpe involuntario que se diesen y aquél, al final del rodaje de sus combates con Pitt, declaró que le había ganado 750 dólares.

Anecdóticamente hay que mencionar que Pitt se lastimó, precisamente, el talón de Aquiles, y el rodaje de sus escenas se demoró más de un mes.

De los restantes actores destacan los veteranos O'Toole (Príamo) y Julie Christie (Tetis) y, sobre todo, Eric Bana en el papel de Héctor. El papel de Helena lo hizo la modelo alemana Diane Kruger de la que sólo vale recordar una declaración suya en la que manifestaba su extrañeza de que la *Ilíada* nunca se hubiera llevado al cine³².

EL RODAJE

La película se filmó entre abril y septiembre del 2003 en diversos escenarios. Los exteriores se realizaron en Los Cabos San Lucas de la Baja California en México, cerca de donde se rodó *Titanic* y en Malta, en la misma isla en la que se construyó el anfiteatro de *Gladiator*. En este caso la colina donde se encuentra el Fort Ricassoli del siglo XVII se transformó en el interior de la Troya homérica.

En vez de México se había seleccionado, al igual que en *Gladiator*, Marruecos pero la invasión de Irak y el miedo al terrorismo islámico provocó la posterior elección de México de una forma precipitada ya que no conocían bien el lugar lo cual planteó al equipo diversos problemas³³.

El sitio elegido era una zona protegida con lo que hubo que preservar la flora y la fauna. 4.000 cactus fueron etiquetados y colocados en viveros y las abundantes tortugas fueron depositadas durante el rodaje en otro lugar. Además, la acción de las mareas provocó desperfectos en los barcos anclados y, por último, el huracán Marty destruyó una parte de las murallas y se tardó un mes en reconstruirlas.

La construcción de las murallas troyanas se realizó en 4 meses y se emplearon 20 toneladas de yeso. Tenían 150 metros de largo y 12 de alto, pero sólo se levantó una parte y la visión en extensión que se contempla en el film se hizo digitalmente extendiendo su perímetro en ambas direcciones.

De la flota aquea sólo se construyeron tres barcos de aluminio revestidos de madera y los salvavidas se escondieron en compartimentos ocultos.

El resto de la flota se hizo digitalmente y aunque da la impresión de que el número de barcos era excesivo, según los realizadores de los efectos especiales, sólo se ven unos 300 ó 400.

Los soldados eran extras mexicanos y búlgaros, en un número global de 1.250 y el resto se reclutó por medio de la informática con el curioso efecto que las tropas virtuales se mueven en los combates con más ardor que los combatientes reales.

32. PIQUER, I.: *El País de las tentaciones*, 14 de mayo de 2004, p. 27.

33. Cf. PÉREZ, M.: «La creación de Troya en Méjico», *www.oncetv-ipn.net*, 18 de mayo de 2004.

Se fabricaron 2.000 flechas, 3.000 espadas y 4.000 escudos. Las flechas se construyeron de papel y se arrojaban por medio de unas lanzaderas especiales; 50 personas coordinaron el vestuario que se mandó hacer en Turquía, India y Sri Lanka.

El incendio de Troya se hizo con 5.000 litros de gas propano que se controló por 350 válvulas.

El caballo, que medía 11,5 metros y pesaba 11 toneladas, se construyó con fibra de vidrio y dado que las figuras escultóricas o los relieves antiguos eran demasiado pequeños para los realizadores aumentaron deliberadamente su tamaño y así se observa la presencia de 2 gigantescos leones en el *megarón* de Esparta que burdamente tratan de imitar a los existentes en la puerta de los leones de Micenas.

Todos estos cambios se defendían bajo la peculiar teoría de que para la realización de los decorados se habían elegido temas de diversas culturas con el objetivo de conseguir un mejor efecto de conjunto.

Finalmente, tampoco se salva la música ya que la tónica, excesiva y omnipresente banda sonora de James Horner, se cambió de la original compuesta por Gabriel Yared quien denunció a la Warner: www.gabrielyared.com³⁴.

ERRORES

En lugar de la presencia de los dioses³⁵ el guionista ha centrado su pretendida solemnidad en un vacío discurso sobre la importancia de la fama en la línea actual de los medios de comunicación de color rosa que confunden la antigua tradición aristocrática sobre la fama con el dudoso adjetivo de «famoso» que se aplica de una forma indiscriminada a unos personajes y que ayuda a la alimentación de un sistema mediático que sólo sirve para rebajar la estética del gusto de los espectadores y alejarlos de temas que les ayuden a mejorar como ciudadanos y personas en la sociedad que les ha tocado vivir.

Un ejemplo simple de la pretendida rebaja de la importancia de los dioses es la frase que Agamenón dirige a Néstor: «los dioses sólo protegen al fuerte».

Esta pretendida humanización del relato homérico convierte el mundo de los dioses en algo completamente irracional que nos aleja de la mentalidad antigua en la que, como hemos visto más arriba, coexistían lo racional con la irracional.

En este mundo sin dioses trazado por el guionista se le escapó Tetis y para paliarlo un muchacho le pregunta a Aquiles si era verdad que era hijo de una diosa y éste le responde que si lo fuera no se pondría la armadura e incluso la frase que Aquiles dirige a Briseida de que los dioses les envidian precisamente porque son humanos, es decir mortales, constituye otro ejemplo de cómo el guionista pretendía limitar la importancia de los dioses en su peculiar visión de la sociedad y cultura homérica.

34. CASTELL, H.: «Brad Pitt. Rey de reyes», *Nuevo Fotograma*, julio de 2004, p. 19.

35. Sobre la importancia de los dioses, BRELICH, A.: *I Greci e gli dei*. Napoli, 1985.

En general, se intenta justificar el débil papel de los dioses que incluso no castigan la profanación del templo de Apolo cometida por Aquiles y sus mirmidones.

Se ha criticado que el hecho de que Aquiles-Pitt tuviera más de 40 años hizo envejecer al resto de los personajes y así Agamenón que tendría unos 40 aparece como un anciano vetusto y a Menelao se le representa mucho mayor que Paris y Helena por lo que se ha comentado que ésta no estaría muy satisfecha al estar casada con un marido mucho mayor que ella y eso explicaría su fuga con Paris³⁶.

Dada la importancia del mar en aquella época, todas las localidades se colocan junto al mar y así ocurre con Micenas y Esparta aunque, en el caso de esta última, un rótulo señala de que se trataba del puerto de Esparta, que aunque es cierto que en época clásica algunas localidades costeras como Gythion cumplieron esa función, de hecho la lejanía entre ambos centros imposibilitaba la idea de que esta última fuera una especie de palacio veraniego adonde se trasladaba «la corte» tal como se sugiere en la película.

En la embajada troyana, aparte de su inventado tratado de paz, no estuvo Héctor³⁷, que además en el viaje de regreso le comenta a su hermano que ya le protegió 10 años antes cuando robó una yegua a su padre. Con este breve comentario se elimina toda la infancia de Paris abandonado por su padre en el monte Ida y el episodio conocido con el nombre del juicio de Paris que explica, en clave mítica, las causas del rapto de Helena como recompensa de la diosa Afrodita por haber sido la elegida en el certamen.

La visión de la película es totalmente ñoña ya que el rapto se debe a una inicial pasión *foule* al tener Helena un marido demasiado mayor y, además, para legalizar la vida en pareja se elimina a Menelao para que la película tenga un final feliz con la huida de la joven pareja hacia un recóndito lugar en el que pudieran formalizar su relación sin los sobresaltos de la guerra.

Otra muerte fuera de lugar es la de Agamenón ya que con ella se eliminan páginas enteras de la *Orestíada* con el trágico dilema de Orestes en pugna entre vengar a su padre o respetar la actuación de su madre Clitemnestra por haber asesinado a su padre, resentida por el sacrificio de su hija Ifigenia.

Las circunstancias de la muerte de Patroclo son diferentes ya que en la *Iliada* (XVIII, 63 y ss.) Aquiles deja su armadura a Patroclo y le permite que combata al frente de los mirmidones con la salvedad de que no persiga a los troyanos si éstos se daban a la fuga lo que en realidad ocurrió y Patroclo los persiguió, desobedeciendo a Aquiles y allí encontró la muerte a manos de Héctor.

Más curiosa es lo que se ha llamado «solución Mogambo»³⁸ película dirigida en 1953 por John Ford. La censura española para evitar que se viera un adulterio

36. FERNÁNDEZ, T.: *op. cit.*, p. 24.

37. Se puede ver cómo en la *Iliada* (III; 48) el mismo Héctor le comenta a Paris que aquél cruzó el mar con compañeros dignos de confianza, lo cual es un firme dato de que no le acompañó a Esparta.

38. LUQUE, A.: «Troya enlatada», *www.diariosur.es*, 18 de junio de 2004.

convirtió a un matrimonio formado por dos ingleses, en hermanos, con lo que debido a que «esos hermanos» tenían entre ellos algo más que una supuesta devoción fraterna, se complicó aun más el supuesto escándalo ya que del adulterio se pasó a la insinuación de unas incestuosas relaciones entre hermanos³⁹.

En esta película para ocultar los notorios amores de Aquiles y Patroclo, su sospechosa intimidad se justifica bajo la excusa de que eran primos y el segundo había quedado bajo la tutela del primero, cuando, precisamente, Patroclo era mayor que Aquiles (*Il. XI*, 787). Además, para solidificar esa tutoría se comenta que estaba a su cargo porque su padre había muerto⁴⁰, cuando, en realidad, aquél se había refugiado en Ftía tras haber huido de su patria tras haber cometido un delito de sangre y, además, su padre aún vivía.

De hecho existía un parentesco entre ellos ya que la abuela de Patroclo, Egina, era también la bisabuela de Aquiles y su amistad y sus relaciones íntimas provenían de que habían pasado juntos la adolescencia. Las relaciones homosexuales de Aquiles y Patroclo son un lugar común que es difícil de negar hoy día⁴¹ salvo que bajo una estrecha moral se resista al intento de entender aquella cultura en su globalidad que no significa homologarla convulsivamente con la nuestra.

Pero frente a esa evidencia, en la película se intenta destacar el carácter seductor y sensual de Aquiles que ya al comienzo de la película aparece en su tienda desnudo con dos mujeres también desnudas, después de haber pasado, se supone, una noche de pasión desatada. En el trato con Briseida, junto a la pasión, descubre el lado más humano de su personaje dentro de los límites del guión. Quizás si el guionista hubiera conocido mejor la mitología griega hubiera elegido otro personaje femenino para esos amores como hubiera sido la princesa troyana Polixena de la que, según la mitología, Aquiles sí estuvo enamorado⁴².

Siguiendo con el parentesco entre primos a Briseida se la hace prima de Héctor y Paris con lo que se hace miembro de la familia real.

Paris no reconoce a Eneas cuando al final de la película le pregunta quién es, cuando aquél estaba casado con Creusa, hermana del propio Paris.

Para conmover a Aquiles y conseguir le entregue el cadáver de su hijo Héctor para celebrar sus funerales, Príamo le dice que conoció a su padre quien tuvo la suerte de no ver morir a su hijo como le sucedió a él. Con esa frase el guionista y sus asesores desdeñan la tradición mitológica que comenta que el padre de Aquiles, Peleo, aún vivía cuando aquél falleció. Precisamente en esa misma entrevista

39. Cf. GUBERN, R.: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona, 1981, p. 137.

40. En realidad su padre, Menetio, vivía tal como el mismo Aquiles le comenta (*Il. XVIII*, 12).

41. CANTARELLA, E.: Según natura *La bisexualidad en el Mundo Antiguo*. Madrid, 1991, pp. 25-27; CLARKE, W. M.: «Achilles and Patroclus in Love», *Hermes*, 106, 1978, pp. 381-396.

42. Cf. KING, K. C.: *Achilles. Paragms of the war hero from Homer to the Middle Aes*. Berkeley, 1987, pp. 184-195.

Príamo se lo recuerda cuando le dice que su padre se alegrará de verlo con vida (*Il.* XXIV, 486 y ss.).

La flota de Aquiles según el catálogo de las naves era de 50 barcos (*Il.* II, 685 y ss.) y no de uno como se representa en la película de forma ridícula ya que las cifras homéricas no eran muy complicadas de respetar con el uso de la realidad virtual.

El primer aqueo que desembarcó en Troya fue Protesilao que fue matado por Héctor con lo que el espectacular desembarco de Aquiles y el posterior saqueo del templo de Apolo es una invención del guionista para destacar la figura de Aquiles y justificar el cautiverio de Briseida. En realidad la localidad saqueada fue Lirneso (*Il.* II, 91 y ss.), en la que su padre, que era sacerdote de Apolo, junto a sus tres hijos y el marido de Briseida, murieron durante el saqueo y Briseida pasó a manos de Aquiles como botín.

La socorrida defensa militar de la *testudo* no existió en aquella época y posiblemente el guionista no lo copió de los textos antiguos sino del cine ya que aparece en la *Cleopatra* (1963) de Mankiewicz.

COMENTARIOS

Al igual que la Troya de Schliemann no fue la supuestamente homérica, la Troya de Petersen tampoco se aproxima a la cantada por Homero y no creo que se hubiera reído tal como afirmaba el director alemán: «Si Homero estuviera aquí se reiría ya que interpretó cosas que pasaron 600 años antes»⁴³.

Como se ha dicho si esta película se hubiera proyectado en la época de esplendor del *peplum* hubiera pasado desapercibida⁴⁴.

Como anécdota sobre el nivel cultural de los productores se comentaba que éstos habían intentado prohibir que se supiera que había hombres escondidos dentro del caballo porque lo consideraban una sorpresa para el espectador⁴⁵.

La huida masiva sobre todo de mujeres por la salida secreta deja sin respuesta un análisis importante que se suele hacer sobre todas las guerras que consiste en el triste destino de los vencidos y que, magistralmente, en el caso de Troya realizó Eurípides en sus *Troianas*, representadas en numerosas ocasiones como demoleedor y trágico epílogo del final de cada guerra.

Cecilia Ansaldo⁴⁶ ha manifestado que Aquiles no muere hasta el final e, incluso, es uno de los troyanos escondidos en el caballo ya que era el actor principal y no podía fallecer antes del final que tenía que concluir con un desenlace de película: el incendio de la ciudad.

43. *El País*, Cannes, 14 de mayo de 2004, p. 52.

44. FERNÁNDEZ, T.: *op. cit.*, p. 24.

45. *El País*, 30 de marzo de 2005, p. 39.

46. ANSALDO, C.: «Homero pierde la guerra», *www.eluniverso.com*, 5-6-2004.

Lo único cierto de la muerte de Aquiles es que su ejecutor es Paris quien, en realidad, moriría alcanzado por una flecha disparada por Filoctetes.

De todos modos la muerte más lamentable es la de Agamenón ya que liquida de un plumazo toda la *Orestíada* y lo preocupante es que la Troya que quedará en la imaginación de la juventud no será la relatada en la *Ilíada* con lo que, como se ha dicho, es una Troya sin Homero⁴⁷ en la que Homero pierde la guerra⁴⁸.

El poema no relata la caída de Troya sino algunos días del décimo año del asedio que abarcan desde la cólera de Aquiles a los funerales por Héctor⁴⁹.

A lo que se asiste en la *Ilíada* es a una descomposición del mundo heroico, con una completa perversión de la guerra según el modelo aristocrático ya que no se respetan las normas sobre los funerales⁵⁰.

El modelo del héroe (*bêrôs*) identificado exclusivamente como guerrero (*anêr*) empieza a entrar en crisis así frente al modelo de Aquiles representado en la *Ilíada* propio de una sociedad aristocrática-militar; se asiste en la *Odisea* a un declive de aquel sistema cuando el propio Aquiles le dice a Odiseo que prefiere ser un *thetes* en la tierra que un *basileus* entre los muertos (*Od.* XI, 489-491)⁵¹.

En conclusión, es evidente que una obra se relee según la época pero hay que intentar que esa relectura sirva para comprender mejor el momento histórico en el que se la lee sin olvidar que cada período es diferente, es decir, que los hombres en cada fase son diferentes y las circunstancias, por consiguiente, no son iguales.

Además, la explicación histórica de cada situación es compleja ya que se trata de analizar situaciones conflictivas y, precisamente, por ello lo importante es analizar el pasado en su conflictividad, es decir, ver, en el período estudiado, los diversos elementos que han llevado a aquella situación sin tomar partido ya que no hay que contentarse con una explicación simplista.

Como ha dicho Plácido existen dificultades para aceptar lo conflictivo, lo que pone en cuestión los elementos que dan seguridad al individuo y a la colectividad, pero, a la inversa, es más fácil, a nivel mediático, buscar una explicación individualista tanto del pasado como del presente⁵² con lo que se confecciona un producto totalmente *light* que no pone nada en cuestión.

Esa explicación descafeinada es la que se desprende de la *Troya* de Petersen de la que el público sale pensando que Bush y su camarilla fueron los únicos responsables de la guerra de Irak, del mismo modo que Agamenón lo fue de Troya.

47. TUÑÓN, M. A.: «Una Troya sin Homero», *www.financiero.co.cr*, 7-6-2004.

48. ANSALDO, C.: *op. cit.*

49. VIDAL-NAQUET, P.: *op. cit.*, p. 35.

50. VERNANT, J. P.: *op. cit.*, pp. 476 y ss.

51. MELE, A.: *Società e lavoro nei poemi omerici*. Napoli, 1968, pp. 107-109.

52. PLÁCIDO, D.: *Introducción al mundo antiguo: problemas teóricos y metodológicos*. Madrid, 1993, p. 51.