

# METAKINEMA



revista de  
cine e Historia

número 25  
2021

Granada, 2021  
ISSN 1988-8848



clasificación **CI** clasificación integrada  
**RC** de revistas científicas\_

BASE DE DATOS  
**ISOC** 

The ISOC logo graphic consists of three vertical bars of equal height. The left bar is yellow, the middle bar is blue, and the right bar is red.

## índice

### 1. Películas de siempre:

*Onibaba* (K. Shindo, 1964). 5  
Julen Ibarburu Antón

*Sansón y Dalila* (C. B. de Mille, 1949). 15  
Javier Carbajo Elena

### 2. Recientes filmaciones:

*1917* (S. Mendes, 2019). 23  
John Robert Moffatt

### 3. A propósito de:

Alicia de Battenberg. *The Crown*. 33  
Amor López Jiménez

### 4. Ensayo de transversalidad

La Historia y sus influencias en el cine fantástico. Conan el Bárbaro. 53  
José Abellán Santisteban

La figura masculina en el cine histórico de CIFESA. 63  
Jorge Chenovart González

### 5. Reflexión en torno a:

Perdidos en el desierto. El desierto y la isla como metáforas de vivir  
en la sociedad de la globalización. 75  
Roger Ferrer Ventosa

La delgada línea entre el documental y la ficción. *The Exodus Decoded*. 85  
Gonzalo Castillo Maldonado

### 6. Hablan los profesionales

Michael Cacoyannis. 97  
Alejandro Valverde García



*Sección 1.1 Películas de siempre*

*Onibaba* (K. Shindo, 1964)

Dr. Julen Ibarburu Antón  
Historiador  
Universidad de Granada

*Recibido el 19 de Octubre de 2020*

*Aceptado el 30 de Noviembre de 2020*

**Resumen.** La historia transcurre en el siglo XIV, en pleno Japón feudal, un período violento hasta que el clan Tokugawa imponga su autoridad sobre todo el territorio, en el siglo XVI. El país está siendo arrasado por las guerras entre los clanes rivales: los hombres mueren, las mujeres quedan solas y los cultivos se pudren. En este ambiente nos encontramos con la historia de dos mujeres, suegra y nuera, que esperan a un joven soldado llevado a combatir hace ya varios años. Su supervivencia quedaría basada en la eliminación sistemática de los guerreros que vuelven del frente o han desertado, vendiendo su equipo a cambio de arroz. Ambos personajes se mantienen en una actitud hostil, con un dominio que roza lo despótico de la madre sobre la joven. Cuando la joven reciba la noticia de la muerte de su marido, comenzará una relación pasional con Hachi, un excombatiente recién huido del frente y amigo de su marido. La anciana se tomará esta actitud como una ofensa absoluta hacia su persona, de tal forma que decidirá vengarse por el “pecado” de su nuera. La aparición de un misterioso *samurái* enmascarado servirá justamente a su propósito, tras deshacerse de él y conseguir su máscara. Oculto el rostro, se dedicará al tormento de los jóvenes amantes hasta el final del film.

**Palabras clave.** Cine japonés, Terror, Siglo XIV, Samuráis, Máscara.

**Abstract.** The movie plot takes place in feudal Japan of the 14th century, a violent historical period that ended only when the Tokugawa clan finally managed to impose its authority all over the country, in the 16th. The land is being devastated by wars among the rival clans: men die, women are left alone and crops rot. In this context, two women, a mother, and her daughter-in-law are waiting for a young soldier engaged in one of the armies. Their survival would depend upon the systematic elimination of soldiers that have come back from battle or have deserted, selling their equipment in exchange for rice. Both characters keep a hostile attitude, with an almost despotic control of the girl by the old woman. When the girl receives the news of the death of her husband, she will start a passionate relationship with Hachi, an ex-fighter recently

deserted and friend of her husband. The old lady will take this relationship as an offense against her and will look for revenge for her daughter-in-law's "sin". The appearance of a mysterious masked samurai will serve her purpose, as she gets rid of him and takes his mask. With her face hidden she will be tormenting the young lovers until the end of the film.

**Keywords.** Cinema of Japan, Horror, 14th Century, Samurais, Mask.

Nos encontramos ante una película de difícil catalogación, pues, realmente, *Onibaba* bebe su ser de un antiguo cuento budista, una parábola moral, conocida como *yome-odoshi-no men*, la máscara de la terrorífica novia, o *niku-zuki-no-men*, máscara con carne pegada. Narraría la historia de una madre, disfrazada de monstruo, que atormentaría a su hija para impedir que acuda al templo, hasta que Buda la castigue por ello haciendo que la máscara se quede pegada a su rostro. En este sentido, estaríamos ante una adaptación literaria, sin embargo, el carácter profesional del director, con un cine muy característico, relaciona también el film con el cine de autor. Aun así, nos inclinamos por una catalogación más abierta, próximo a un drama histórico de terror, con fuertes elementos experimentales.

Respecto la historia original, Kaneto Shindo se toma una serie de libertades creativas, ambientando la trama en un lugar lúgubre y completamente desolado, diferente al paisaje rural del cuento tradicional; asimismo, el propio paisaje llega a formar parte de la historia, como un personaje más, húmedo e infecto. Un arrozal donde suegra y nuera luchan por sobrevivir. Debemos recordar en este punto el origen de Shindo, Hiroshima. La destrucción de su ciudad a manos de la bomba nuclear impuso una fuerte impronta sobre él. En este sentido, al ver la destrucción que la guerra ha producido en *Onibaba* no puede sino recordarnos a los aterradores efectos de 1945.



*Los arrozales esbozan claustrofóbicos caminos  
a través de los que las protagonistas se desenvuelven  
Kindai Eiga Kyokai / Tokyo Eiga Co Ltd*

La bomba supuso un trauma nacional para la identidad japonesa. Se creará una palabra nueva para denominar a las víctimas de Hiroshima y Nagasaki, *hibakusha*, que Seco Serra traduce como "persona bombardeada". (Seco Serra 2010) De esta forma, el director estaría escribiendo una historia de guerra, un drama posbélico que conecta con las propias vivencias personales y nacionales (1). Nos acerca a *Little Boy* y *Fat Man* (2), al silencio de la inmediata posguerra, fruto de la censura, al tiempo que recupera, en parte, los símbolos tradicionales nipones. Desde los años cincuenta, con el Tratado de San Francisco, en 1952, Japón recobró su autonomía, al menos en teoría, pues la vinculación y el control económico y cultural durarían varios años. Aún a pesar de la pérdida de influencia de Estados Unidos, lo cierto es que el mundo del celuloide abandonará los anteriores tópicos nacionales, más

centrados en reflexiones de la patria, como *Osei fukko* (S. Nagao, 1927) o las tradiciones bélicas de los samuráis, para fijar su atención en las historias policíacas, con muy poca dedicación al género de terror. Debemos esperar pues a los años sesenta para encontrar, de acuerdo con las palabras de Aguilar: “las primeras películas de este género con calidad, dirigidas por Kaneto Shindo y Masaki Kobayashi, que incurrieron en la temática mediante películas de esas que antes se llamaban en España de “Arte y Ensayo” [...]” (Aguilar 2013: 273-274). En este sentido *Onibaba* supo recuperar la tradición sobrenatural japonesa, haciendo un lavado de cara, una actualización, para tender un puente entre los miedos modernos y los pasados.

Históricamente, la película toma lugar en el siglo XIV, concretamente en el período conocido como Período Yoshino o Período de las Cortes del Norte y del Sur, años caracterizados por la escisión política de Japón en 1336, dividido en dos cortes imperiales, una norteña, con capital en Tokyo, y otra en el sur, en Yoshino. Esta situación terminaría en 1392 cuando el shogun del norte, de la familia Ashikaga unifique ambos territorios (Reischauer 1985). Esta época abrupta y caótica sirve a Shindo para plantear su historia, en conexión con el pasado bélico más reciente de su país.

Desde una perspectiva estética, Kaneto Shindo empleó unos recursos muy interesantes, combinando la fotografía con la banda sonora para lograr una atmósfera onírica, donde el oscuro fondo absorbe a los personajes y los regurgita, mientras el viento sacude los brotes de las plantas. Resulta llamativa la ausencia de diálogos en la mayor parte de la película, las mujeres viven prácticamente como animales, con unas relaciones que asientan su *status quo* sobre la edad. La joven viuda obedece a la anciana madre en base a su condición de veteranía y superior ferocidad (3). Cuando uno observa la película no puedes evitar sentirte involucrado en una agobiante pesadilla, una sensación que se hace aún mayor en momentos concretos del film: las huidas nocturnas de los amantes y las sobrecogedoras apariciones de la anciana enmascarada.

Clave resulta el segundo de estos elementos, y que es el nudo de la trama, cuando la anciana, magistralmente interpretada por Nobuko Otowa (la cual actuaría en otra famosa obra de Shindo, *Kuroneko* (K. Shindo, 1968), se encuentre con un misterioso samurái, perdido tras las líneas del frente y al que sus compañeros abandonaron. A través de una plática entre los dos personajes, con fuertes componentes filosóficos, sobre los desastres y el sentido que toda guerra conlleva, quedará clara la férrea posición antibelicista. Todo japonés que haya vivido en los años 30 y 40 conoció una sociedad fuertemente militarizada, con entrenamientos y movilizaciones de civiles, Shindo no fue una excepción, llegando una hermana suya a trabajar como enfermera de las víctimas de las bombas atómicas.

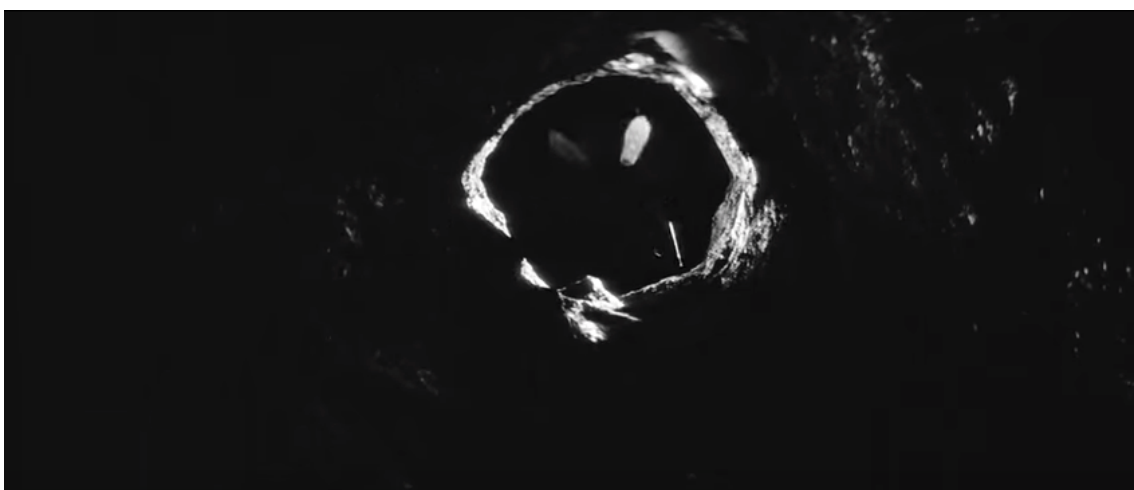


*¿Dónde queda el honor sino tras las máscaras?*  
Kindai Eiga Kyokai / Tokyo Eiga Co Ltd

La elección de esta máscara concreta por Shindo obedece no solamente a criterios estéticos, sino también al trasfondo y sentido que esta misma conlleva. Se trata de una máscara *Hannya*, empleada en las representaciones del teatro Noh japonés, dramas musicales esencialmente, esencialmente vinculada a personajes femeninos a los que los celos, la envidia y su pura maldad acaban transformando en diablos, cuyo color depende tanto de la ira que presenten como de su estatus social. Y es que el cine de Shindo podría ser visto perfectamente como un ensayo puro de semiótica, donde analizar e identificar todos sus elementos se convierte en una labor esencial si se desea una aproximación al sentido de la obra. Cada referencia a la cultura japonesa, posee un doble significado: por un lado su sentido propio, histórico, destacando el traje de samurái, la máscara de *hannya*, y por otro la idea que el director le da, el modo en que los utiliza.

Shindo construye una obra de símbolos donde cada uno de los elementos protagonistas han sido escogidos meticulosamente. Esta visión por lo general ha sido dejada de lado por la crítica, centrándose en la relación entre los jóvenes amantes. La obra sería vista así, como una cinta más próxima al cine *noir* erótico que a una obra de terror. La primera mitad se aproxima a un drama amoroso, que da paso al punto de inflexión que la aparición del samurái enmascarado supone, y que da inicio propiamente la pesadilla; nos interesa pues el significado de su figura. El guerrero es representado con toda la panoplia militar característica, vestido con una sólida armadura y notablemente armado. Recordemos en este punto la importancia de las armaduras samuráis, el *yoroi*, para el honor del guerrero, esta le caracterizaba y unía con su familia, en tanto que solía ser venerada como reliquia. El carácter militar del Japón previo a la II Guerra Mundial desarrolló poderosos lazos entre su tradición bélica y la política, sociedad y cultura, de esta forma no sería arriesgado señalar la elección de este personaje como encarnación de los valores tradicionales japoneses, orgullo, poder, obediencia. El Bushido, en definitiva. Pero, al mismo tiempo, se trata de un exiliado de la guerra, desertor, un traidor al propio orgullo militar al elegir una vida sin honor antes que la muerte honorable, ya fuera en batalla o con sus propias manos a través de la ceremonia del *Seppuku*. Asimismo, su propia deformidad arremete contra el pasado nacional. No hay orgullo, sólo dolor y vergüenza.

En una vista superficial, parece que el destino que encuentra el guerrero es absolutamente paradigmático, una especie de castigo indirecto hacia la propia vanidad y vergüenza del samurái. Si vamos más allá y atendemos a la escena concreta en la que este se despeña identificamos un símbolo claro, asociado con la gruta por la que cae, un círculo casi perfecto. Semejante trato hacia una de las representaciones más fácilmente identificables de la nación japonesa debe ser objeto de un análisis concienzudo.



*El samurái se precipita hacia su justo destino*  
Kindai Eiga Kyokai / Tokyo Eiga Co Ltd



El círculo en la cultura japonesa posee una fuerte simbología, asociado al quinto elemento natural el *Kū* o Vacío, así como al *Ensō*, símbolo del zen e icono absoluto del minimalismo. Mantendría una estrecha relación respecto la Filosofía de la Nada, tanto en su dimensión absoluta, la negación de la realidad, como la relativa que admite la posibilidad del ser. En este punto conviene matizar dos conceptos que estamos tomando demasiado a la ligera, Nada y Vacío. El primero de ellos sería entendido como la ausencia total, enfrentada a la segunda, como un espacio donde Ser y Nada se unen, que supera esa dualidad (González Valles 2000). Sin embargo, más allá de la filosofía nos interesa centrarnos en aspectos más simbólicos y temporales; cuando presenciemos esta escena el círculo nos lleva más allá del Vacío, para recordarnos a la bandera nacional japonesa, impuesta tras la derrota en la II Guerra Mundial, obligándoles a abandonar el tradicional emblema imperial del Sol Naciente. El pasado japonés es tragado por la nueva nación hasta caer y romperse contra las piedras, cuando el samurái se precipita hacia la oscuridad.

Queda patente la estrecha relación que Japón ha mantenido respecto la figura del círculo, concretamente en su conexión con el mundo de lo sobrenatural, *kwaidan* y los *yurei* o fantasmas, como traducción occidental. La obra de *Ringu* (H. Nakata, 1998), más conocida en nuestro país por su nombre anglosajón *The Ring*, así como su versión de factura estadounidense, popularizó esta imagen. El carácter más espiritual del círculo, así como el interior de la tierra, sería reivindicado por esta cinta a través el pozo trágico desde donde surge siempre la joven Sadako (4). Incluso, más allá del mundo de la gran pantalla, encontramos en la literatura notables referencias, como es el escritor Koji Suzuki, autor del breve relato *El agujero*, la novela *The ring* y *Dark water*, llevados estos dos últimos títulos al cine. Las profundidades de la tierra junto con las masas de agua permanecen en la cultura japonesa como fuentes esenciales de conflictos con lo sobrenatural, puntos donde el mundo de los vivos y los muertos se retuercen.

Son los propios actos del guerrero los que lo conducen a su final, su propia arrogancia y violencia hacia aquellos que no comparten su estatus social se vuelven contra él. La traición a sí misma de una sociedad acaba siendo mortal, con la confianza en unos rígidos valores teóricos y cuyo brillo era apagado por las luces de la realidad. En este sentido, la obra de Shindo nos recordaría más a la obra de Kobayashi, concretamente *Seppuku*, de 1962, que a las clásicas imágenes a las que el cine de Kurosawa nos tiene acostumbrados, como *Los Siete Samuráis* (A. Kurosawa, 1954), *Trono de Sangre* (A. Kurosawa, 1957) o *Ran* (A. Kurosawa, 1986). Compartiría con el primero de estos directores la crítica interior, un boicot al símbolo nacional, sin embargo, tratar sobre este maestro nos llevaría un artículo entero, así que mejor dejarlo en una mera anotación.

La presencia de la deformidad es otro elemento que reseñar, el rostro roto y fragmentado de algunos personajes. El samurái estaba muy lejos de la belleza de la que presumía, como pudo descubrir la vieja al arrebatarle la máscara, al igual que ella misma, una vez que la joven amante consiga despegársela, desposeyéndola de su ominosa condición. No puede sino volvernos a retrotraer al impacto que Hiroshima tuvo sobre el futuro director, comprobando los efectos que la radiación había tenido sobre sus compatriotas.

Uno de los grandes valores de la cinta es el modo en que el director se apropia de símbolos, con un significado claro, para doblegarlos a su interés. Geertz, en su obra *Ethos, cosmovisión y análisis de los símbolos sagrados* señaló el valor de los **símbolos** como contenedores cosmológicos y cosmogónicos de una comunidad, así como, remitiéndonos a la cita elegida por Prieto Stambaugh, “una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera que uno debería comportarse mientras está en el mundo” (Prieto Stambaugh, 1998). El símbolo conectaría dos conceptos que, de cualquier otra forma, serían absolutamente lejanos; mundos paralelos, uno natural y otro supranatural, divino, en una forma concreta. El traje de samurái, el propio paisaje y el agujero son elementos que no aparecen en la historia budista original, es decir, su

aparición obedece a un deseo concreto del director. La importancia del símbolo en su relación con lo místico nos conduce a otra idea clave de *Onibaba*, la desacralización pura que predomina en todo el metraje. Como señalamos en el inicio del presente ensayo, el origen de la película es una parábola budista, es decir una historia donde el mensaje principal es religioso. Reside en Buda, la divinidad, la facultad de castigar y redimir los actos de la terrorífica anciana. Sin embargo, Shindo prescinde de la intervención divina para trazar un relato de pasiones y venganza, con un muy leve factor sobrenatural. El misticismo quedaría, de esta forma, reemplazado por una perspectiva naturalista y realista, donde la pasión entre los amantes ocupa un lugar central, junto con la reacción de la suegra. Estamos ante una relación más próxima a la carnalidad salvaje animal que al romanticismo. Lo sobrenatural únicamente aparecería en el final de la obra, haciéndolo más como un toque sutil que cierre la historia, e incluso de una forma realmente velada, así la anciana no acusa a ninguna entidad mágica o religiosa sino a la propia lluvia que ha hecho encoger la máscara.

La historia de Shindo acaba siendo un metarrelato, vista desde una perspectiva deconstructivista. Asistimos a lo largo de la cinta al aumento del odio de la anciana hacia la joven pareja, tanto por el rechazo de Hachi hacia ella como por el temor a la soledad y la pérdida de su compañera de pillaje. La transformación en su actitud culminaría con la obtención de la máscara y con ella su nueva identidad. Asimismo, la vieja relata a la chica numerosas historias sobre el infierno y sus distintos espacios, intentando atemorizarla y que cese en sus acciones “pecaminosas”, profecía que se cumplirá en ella cuando reciba el castigo de la máscara. Este acto posee una relevancia absoluta. Una máscara es un rostro artificial, un símbolo en esencia, la concentración de un estereotipo político, social o económico, en la forma de una cara (5). La máscara de *hannya*, como encarnación del diablo, conecta con los valores a ella asignados por la cultura japonesa antes vistos, para trascender su propio significado cuando la suegra arranca esta pieza, para ponérsela. Desde este punto, abandona su identidad para adoptar un rol que podríamos calificar como punitivo, aterrorizando a la chica. No será hasta el final, una vez que *hannya* y suegra queden unidas inexorablemente, cuando esta se arrepienta de sus actos, tras ver las consecuencias que para ella han traído. El antiguo rol de poder de la anciana sobre la joven se invierte y es aquí cuando reniega de sus actos, en una escena en la cual la cámara juega con esta idea de ruego y sumisión. Una vez que acepte la nueva relación de la chica, esta procederá a liberarla del castigo.



Kindai Eiga Kyokai / Tokyo Eiga Co Ltd

Aún a pesar de los tirones, la máscara no se desprenderá, no quedará otra que el recurso a un método más brutal, así vemos a la joven coger un martillo y golpearla hasta que se quiebre. Reside en la fuerza pura, la violencia desnuda, la solución para la presunta maldición, y es que si tuviéramos

que señalar los protagonistas verdaderos de la obra, no serían otros que las pulsiones, hablando en términos freudianos, los impulsos animales más primigenias: dolor, deseo sexual o la ira, entre otros.



*Kindai Eiga Kyokai / Tokyo Eiga Co Ltd*

Encontramos una ausencia de un contenido moral tradicional, sustituido por el puro frenesí salvaje de las emociones desnudas; en este sentido, la parábola budista queda transformada en una efectiva reflexión sobre el sentido de una nación y el peso de las tradiciones sobre un pueblo repleto de contradicciones, no muy distinto de cualquier otro. Las pasiones siempre fueron representadas en el cine de Shindo como superiores al criterio y esquemas sociales, los cuales, por otro lado, tienden a ser representados como abominables (6).

El final será igual de paradigmático que toda la cinta. La anciana una vez liberada de la máscara revela un rostro deforme. La misma plaga que afectó la cara del samurái se ha cebado con ella y, enajenada, persigue a la chica por el pantano hasta su caída en el agujero que tragó anteriormente al soldado. Con planos idénticos a cuando la enmascarada acosaba a la chica, así como con la música, con sonoros tambores, Shindo equipara ambos momentos. A pesar de ya no portar la máscara, la anciana conserva el carácter monstruoso, es decir, la *hannya* se encarna en una nueva identidad, desvinculada completamente del símbolo material, este es el objeto, sino que queda adherida a la propia personalidad de la anciana. Asistimos a un salto simbólico absoluto, el significado queda libre para integrarse en la vieja, haciéndonos reflexionar. Nuestras peores acciones son una manifestación de nuestro propio ser, y este es el caso de *Onibaba*; no reside en el símbolo, la máscara, la capacidad de transformar a la anciana sino en ella misma, como queda presente al final. No hay maldición más allá de nuestro propio corazón.

La obra de Shindo, con ya cincuenta años a sus espaldas, ha sabido envejecer perfectamente, tratando temas que poseen una rabiosa vigencia, a través de una feroz actitud antimilitarista, a la par que teje con maestría un cuento de terror que no deja de ser atterradoramente bello. Asimismo, el director recupera elementos tradicionales de la historia japonesa gracias a la menor influencia y control de Estados Unidos, si bien en este caso no dejan de ser una mera excusa para plantear el mensaje social del *film*.

No podemos obviar que la cinta tiene a dos mujeres como protagonistas, que se las arreglan para sobrevivir por sus propios medios, una idea que chocaba de lleno con la sociedad patriarcal japonesa y que repetirá en *Kuroneko*, eso sí, con otra fórmula distinta. Frente a otros directores, como los ya citados Kurosawa o Kobayashi, que se inclinaron hacia obras con protagonistas masculinos y donde las mujeres no poseían excesiva presencia, Shindo mostró un profundo interés por el género

femenino. Encontramos una cierta reivindicación del papel de la mujer en la sociedad, como un elemento fuerte y con capacidades autárquicas sin la presencia masculina. Asimismo, esta, como fuerza violenta, suele ser la culpable de los conflictos. El samurái, apesadumbrado por el abandono de sus hombres, tan sólo recibe la reprimenda de la anciana, parco castigo es ese a cambio de crear las guerras que abrasan la Tierra.

Finalmente, nos gustaría señalar cómo no deja de ser llamativo que, a pesar de la desacralización manifiesta en toda la obra, así como el desprecio hacia los valores morales tradicionales, de fuerte raíz budista, el director termina creando una obra prácticamente zen. Construye un relato de vida y muerte, donde las pulsiones más positivas, en ese sentido puramente animal, se identifican con la vitalidad de la joven y su deseo sexual. Frente a ellas, quedarían aquellos elementos más nocivos para el individuo, codicia, egoísmo, envidia, u orgullo, relacionados con la figura de la anciana y el samurái. El amante quizá sea la figura más controvertida, en tanto que, si bien actúa de una forma positiva con la nuera, el peso de sus malas acciones y talante violento terminan cobrándose su precio. Lo positivo sería entendido en un sentido físico, en gozar de la vida todo lo posible a través de la sexualidad, especialmente en un entorno tan adverso como el planteado en el film. Dentro de esta reducción al yo animal primigenio, no hay más cabida para Caín y los constructos sociales que lo profundo del agujero.

## Notas

- (1) Esta idea protagonizará su tercera película como director, *Hijos de Hiroshima*, de 1952, donde explorará los desastres de la guerra.
- (2) Una temática que será afrontada sin veladuras en los años 70 con el manga autobiográfico *Hadashi No Gen*, *Gen el Descalzo*, de Keiji Nakazawa, llevada al mundo del celuloide en los ochenta con las películas de anime *Barefoot Gen* y *Barefoot Gen 2*.
- (3) Shinto siempre manifestó un fuerte interés en la comunicación visual más que en la oral, demostrándolo especialmente en su película *The nude island* (1960), metraje sin diálogos y donde las emociones son expresadas íntegramente a través de la comunicación no verbal. En una entrevista con el actor Benicio del Toro y ante la pregunta de si escribió algún tipo de diálogo o frase en el guion (señalar que Shindo siempre fue el guionista de todas sus películas) el director responde que el sonido de los elementos, como el viento o el mar, bastaban para transmitir las impresiones de cada escena.
- (4) Incluso podríamos relacionar esta figura con la obra del dibujante Junji Ito *Uzumaki*, de 1999, centrada en las espirales que asolan una pequeña comunidad japonesa.
- (5) No podemos sino recordar en este momento la obra de Gerhard Richter sobre Walter Benjamin y la atención prestada por el régimen nazi a la cara, como forma de generar una identidad unitaria.
- (6) En *Kuroneko* (K. Shindo, 1968) exploró una fórmula parecida, también con dos mujeres de igual condición, suegra y nuera, víctimas de la sociedad feudal japonesa. La frase que emite uno de los guerreros *los samuráis podemos coger todo lo que queramos* encarna bastante bien la forma de ver por Shindo el pasado nacional.

## Bibliografía

AGUILAR D., *Japón sobrenatural. Susurros de la otra orilla*, Satori ediciones, Gijón, 2013.

BRADSHAW P., "Commission us: Sex, death and long grass in Kaneto Shindo's Onibaba", *The Guardian* (2010). Consultado on line el 06/10/2020

GONZÁLEZ VALLES J., *Historia de la filosofía japonesa*, Editorial Tecnos, Madrid, 2000.

MALPARTIDA R., *Espectros de cine en Japón*, Satori Ediciones, Gijón, 2014.

PRIETO STAMBAUGH A., “ Símbolo y representación: Geertz, Taussig y Derrida”, *Textos de crítica y revisión bibliográfica preparados por el Proyecto “Ensayo, simbolismo y campo cultural”* (Proyecto CONACYT 1 000-PH), 1998.

REISCHAUER E.O., *El Japón. Historia de una nación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

RICHTER G., *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, Michigan University Press, Detroit, 2002.

SECO SERRA I., *Historia breve de Japón*, Sílex ediciones S. L., Madrid, 2010.

<http://www.theguardian.com/film/filmblog/2010/oct/15/onibaba-kaneto-shindo-devil-woman>



*Sección 1.2 Películas de siempre*

*SANSÓN Y DALILA*  
PEDAGOGÍA DE LA BIBLIA  
TRAS LA II GUERRA MUNDIAL  
SEGÚN CECIL B. DE MILLE

Sansón y Dalila  
*Teaching the Bible after the Second World War*  
*according to Cecil B DeMille*

Lcdo. Javier Carbajo Elena  
Historiador  
Universidad de Granada

*Recibido el 29 de Octubre de 2020*  
*Aceptado el 3 de Diciembre de 2020*

**Resumen.** El presente artículo hace referencia a *Sansón y Dalila*, largometraje dirigido por Cecil B. DeMille en 1949. Está basado en el pasaje bíblico del *Libro de los Jueces*. La película tiene, además de un enorme valor cinematográfico, un gran contenido pedagógico. La manera con la que el autor americano expone todo lo anterior, tiene varias influencias: una primera de carácter vital y experiencial, otra su propia reflexión intelectual.

**Palabras clave.** Religión, Cultura de masas, Pedagogía, Cine bíblico, Hollywood.

**Abstract.** The paper analyses Samson and Delilah, a feature film directed by Cecil B. DeMille in 1949. The plot is based on a Bible verse from the Book of Judges. The film has, in addition to an enormous cinematographic value, great educational content. How the American director exposes and sets up the narrative expresses not only a vital and experiential nature but also his own intellectual reasoning.

**Keywords.** Religion, Mass Culture, Pedagogy, Biblical Cinema, Hollywood.

El autor Cecil B. DeMille nació en Ashfield, Massachusetts, y falleció en enero de 1959. Se trata de uno de los mayores representantes de la época dorada del cine americano, que debutó con *El mestizo* (1914) y proyectó en sus obras diversos elementos de su circunstancia vital de carácter tanto experiencial como ideológico. Lo primero viene dado por que Cecil B. DeMille se crió en una familia muy religiosa, su padre había sido predicador, y creció en un ambiente dominado por la religión. En cuanto al segundo elemento, es fundamental en la obra del director norteamericano la idea de que el mundo necesitaba la religión, sobre todo después de las experiencias totalitarias. En torno a 1920 era uno de los directores más populares del planeta. Cecil B. DeMille no sólo dirigía los mayores éxitos del estudio, sino que supervisaba todas las demás películas producidas por la Paramount. Explotó básicamente todos los géneros durante la era del cine mudo: melodramas, películas de aventuras, *westerns*, etc. Hacia 1925 era sin duda un director muy popular y una figura en la Paramount. Los largometrajes bíblicos se convirtieron en la gran especialidad del director. Los aspectos técnicos introducidos fueron cuantiosos. Su cine conectaba con todo tipo de público y en cualquier lugar. Sus películas se convirtieron en éxitos colosales.

Durante su intensa vida, dirigió una gran cantidad de películas en las que, como he indicado, desarrolló toda su experiencia vital e ideológica. Destacan al respecto *La marca de fuego* (1915), *Los diez Mandamientos* (1923), *Rey de reyes* (1927), *Los inconquistables* (1947) o *El mayor espectáculo del mundo* (1952). Y por supuesto *Sansón y Dalila* (1949), la que me ocupa en este artículo.

Se trata de un largometraje construido sobre el pasaje bíblico del *Libro de los Jueces*. Por lo tanto, el contexto es el del conflicto israelita y filisteo representado en el Antiguo Testamento. Es decir, que recoge el tiempo en el que los judíos habían abandonado su vida nómada y acaban de instalarse como semi-sedentarios. Los israelitas estaban enfrentados con los filisteos y eran dirigidos por gobernantes locales llamados Jueces, entre los cuales sobresalía Sansón por su fuerza y valor. Esto último estaba del todo probado después de dar sobrada muestra tras el embate de un león en el desierto del que el israelita se deshizo con sus propias manos.

Desobedeciendo la voluntad de sus padres, Sansón contrajo matrimonio con una filisteo que acabará traicionando a nuestro protagonista. Tras este suceso, colérico asesinó a más de treinta filisteos y calcinó las cosechas de sus adversarios. Según el relato bíblico el joven desengañado se refugió en el desierto. Sin embargo, los israelitas, anticipándose a las reprimendas filisteas, lo capturaron para entregarlo y una vez más el héroe mostró su fuerza desmedida liberándose de los que lo oprimían. Tras este acontecimiento nuestro personaje volvería a enamorarse de otra filisteo, Dalila. No obstante, los filisteos ya habían urdido un plan en el que a cambio de oro Dalila haría confesar a Sansón cual era la causa de su sobrenatural fuerza. Una vez lo supo, en la noche mientras él dormía le cortó el pelo. Acto seguido, despojado de su fuerza, fue apresado por los filisteos que torturándolo le arrancaron los ojos.

Como muestra del éxito de su captura, los filisteos realizaron en su templo una celebración, ofreciéndole a sus dioses la captura de Sansón. Sin embargo, había pasado largo tiempo y el cabello del israelita había vuelto a crecer y con él su desmedida fuerza con la que logró derribar las dos grandes columnas de carga que sostenían el edificio, acabando así con sus enemigos. En cambio, Cecil B. DeMille presentó en *Sansón y Dalila* un héroe, pero con un aspecto humano. Omitió las conductas negativas del protagonista, ofreciéndonos a un joven que era capaz de dar caza a un león con sus propias manos. De forma pedagógica y moralista, Sansón interpretado por Victor Mature, se mostraba como la perfección. No se comenta ningún agravio del superhombre, tal vez por este motivo no sea explícito cómo Sansón debía liberar a su pueblo contra la opresión filisteo y el resultado sea un proceso que



conducirá al personaje a hacerse extraño continuamente y a re-identificarse constantemente. Es decir, el personaje de Sansón desarrollaría críticamente la idea del pueblo de Israel, no de sí mismo. Creo que es pertinente reseñar que el director muestra a Sansón, Miriam, Saúl, como hijos de Dios, no como humanos.

En el Sansón de Cecil B. DeMille, Heady Lamarr interpreta el papel de Dalila, una mujer obsesionada, cuya vida cambia bruscamente cuando conoce al valiente joven. El director fue frecuentemente acusado de construir un mero apoyo a tramas literarias, sin embargo, el erotismo de la pantalla mostraba una provocación contra lo tradicional. Asimismo, el tratamiento de culpa de DeMille causó furor, con escenas originales para el público de los años cuarenta, como la destrucción por parte del protagonista del templo filisteo. Con ello hace una demostración de que es uno de los inventores de los milagros en el cine, cuando hacer milagros en el cine no era tan sencillo.



© Paramount Home Entertainment

La película denuncia no sólo una situación de opresión y sus implicaciones; sino sobre todo las repercusiones en la vida concreta de quienes lo soportaron. Y en este punto, 1949, es fundamental la caracterización pedagógica que hace del personaje principal. Se trata, como se ha avanzado, de una película bíblica, que quiere influir en la sociedad denunciando una situación determinada. No es ni mucho menos aislado en cuanto a su contenido, sino enmarcable perfectamente en unas coordenadas concretas atendiendo a dos vectores: el temático y el intencional. Lo primero, ha quedado previamente expuesto. Respecto a lo segundo una obra de estas características permite al autor realizar una

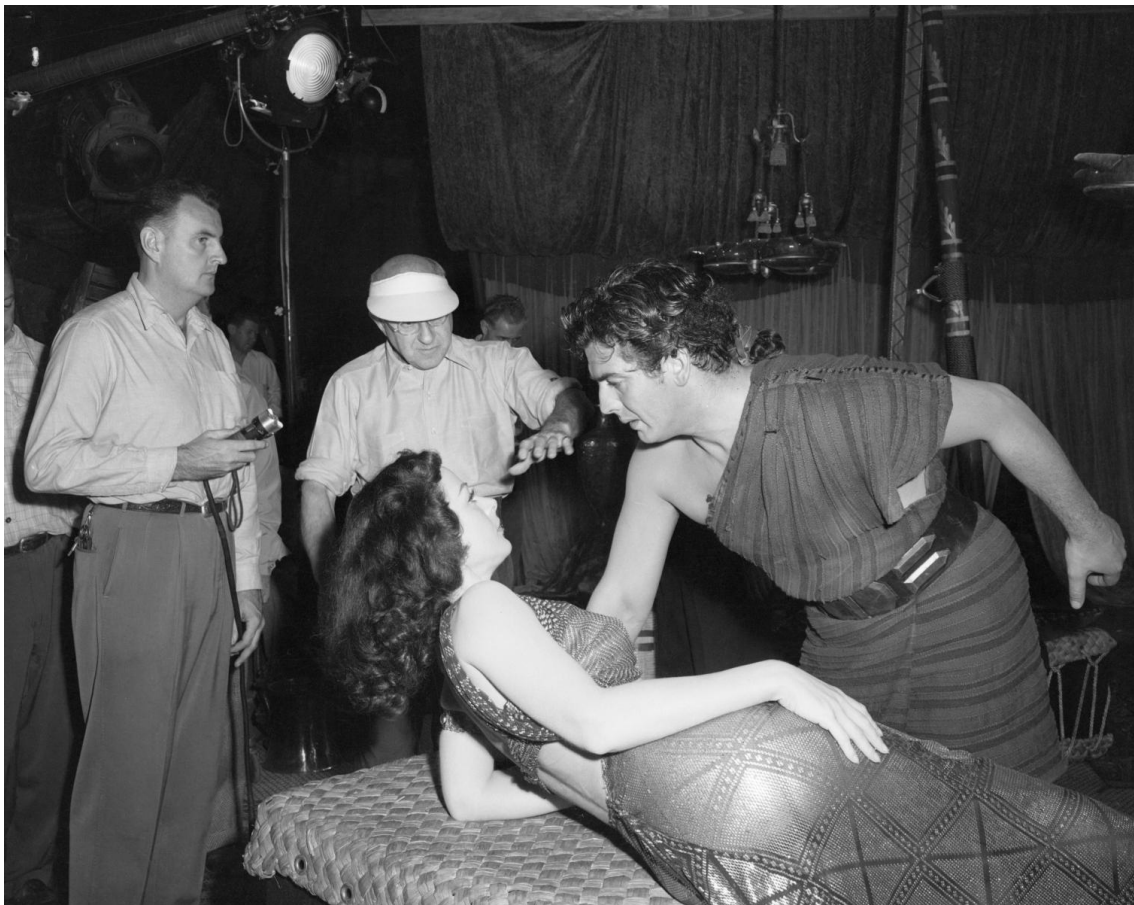
profundización en su denuncia a los totalitarismos a través de recursos cinematográficos. Pero esto formó parte del director toda su vida. Empleando una narrativa tradicional supo edificar una historia para que fuera creciendo el interés hasta llegar al punto culminante. Del mismo modo, presentó de manera clara a los personajes. En esta película concretamente el planteamiento es perfecto, la situación de los protagonistas es un triángulo que se explica en los primeros minutos. Él, un príncipe de Israel. Ella, un personaje frívolo, ociosa pero astuta. Y, por último, el malvado combatiente filisteo. Con estos tres personajes la historia plantea la situación en muy poco tiempo (Propp 2006: 75-78). Algunos momentos están compuestos en acciones en paralelo, por ejemplo, los hombres hacen la guerra y cazan; las mujeres en cambio son ociosas y se aburren. Dalila concretamente es la más frívola, la más veleidosa, la más deshonesta, etc.

La puesta en escena de la película es bastante avanzada también para su tiempo. La forma de mirar, el punto de vista del director, la ubicación para crear una disposición donde sitúa la cámara. Es evidente que es poco frontal, tiene mucha influencia teatral y los planos son prácticamente fijos. Solamente hay alguna ligera y mínima panorámica. Sin embargo, hay mucho gusto en la composición del cuadro, valorando los segundos términos. En lo relativo al montaje, no nos intenta mostrar el mito, nos intenta convencer. Del mismo modo, acumula en cada escena planos con el mayor número de objetos, condicionándonos de esta forma como espectadores de la libertad de juicio. Sugiriéndonos como observadores lo bueno y lo malo. En este sentido, al mostrar todos sus recursos técnicos, puede resultar a veces artificial (Wanamaker 2009: 58).



© Paramount Home Entertainment

El director se convirtió en una leyenda de la industria en su propio tiempo, debutó en el cine con *El mestizo*, comenzando así la carrera de uno de los directores que mejor representan la época dorada del cine americano. Del mismo modo, con este *western* la industria cinematográfica inauguraba el que sería su centro neurálgico por excelencia: Hollywood, la mayor fábrica de mitos que ha conocido la Historia. Este contexto artístico le servirá de promoción. Pronto, el director presentó y dirigió para la radio una serie de adaptaciones de películas. También, intervenía ocasionalmente como actor, por ejemplo, en *El crepúsculo de los dioses* (1950), donde se interpretaba a sí mismo. DeMille, proveniente del mundo del análisis cinematográfico, redefiniría las intenciones del cine, aportando frescura y debate en la refundación sonora de la industria, implantando una nueva estética fastuosa. Partió del *star system* del Hollywood dorado y acabó siendo un pionero, siendo precursor de producciones cinematográficas de gran presupuesto y elaborados efectos especiales. Largometrajes épicos que forman parte de la cultura audiovisual del siglo XX (Beckford 1999: 103-119). Por ejemplo, *Sansón y Dalila*, en la que muestra todas las formas de vida y de flaqueza; el adulterio, la impunidad, la idolatría, la vanidad. A menudo, se recreaba en escenas de gran erotismo. Su atención por los detalles, incluso en las escenas de grandes entramados en interiores, tenían tanta fuerza como sus exteriores. Esos grandes decorados siempre estaban supeditados a la historia (Bernstein 2000: 16). Asimismo, elaboró un exhaustivo trabajo de reconstrucción ambiental, como se muestra en la película.



[www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com)

El largometraje está rodado en plano general y medio, la escasez de primeros planos obligó a Cecil B. DeMille a demandar mayor compromiso de sus actores. En efecto, no se rodaron planos cortos que situaban el rostro en un primer plano, tan propio del cine actual, para expresar emociones. Destaca la excelente iluminación. Conseguía tener foco en primer término y el segundo término y además estuvo jugando con las sombras, con las atmósferas en la profundidad de campo. De forma brillante dio

importancia a unas situaciones más que a otras interviniendo con mucho talento con la iluminación. Por ejemplo, en la escena de las tiendas del oasis de Zorek hay unos biombos o unas bandejas doradas, o pieles de animales en los que DeMille arriesgó muy inteligentemente con estos segundos términos. Es decir, en esos reflejos en los que hay unos primeros términos que son los actores y lo que ocurre en segundo término al otro lado de la puerta de la tienda.



© Paramount Home Entertainment

Atraído por la música de orquesta, contrató para la sobresaliente banda sonora a Victor Young. El film fue un gran éxito comercial cuando se estrenó en los Estados Unidos. Además, fue galardonado con dos Óscar; al mejor diseño de vestuario y al mejor diseño de producción. *Samsón y Dalila* es un melodrama bien contado, en aproximadamente dos horas muestra de manera pedagógica los resultados de buenas y malas acciones, y recuerda las secuelas de actuar de forma impulsiva.

## Bibliografía

BECKFORD J., "The mass media and new religious movements", en WILSON B. y CRESSWELL J. (eds.), *New Religious Movements*, Routledge, Londres, 1999.

BERNSTEIN M., *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, Athlone Press, Londres, 2000.

BLANKE D., *Cecil B. DeMille, Classical Hollywood, and Modern American Mass Culture 1910- 1960*, Palgrave Macmillan, Londres, 2018.

DEMILLE C., *Mis Diez Mandamientos*, Ediciones JC, Madrid, 2005.

PROPP V., *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

WANAMAKER M., *Hollywood, 1940- 2008*, Arcadia Publishing, San Francisco, 2009.



*Sección 2 Recientes filmaciones*

*1917* (S. Mendes, 2019)

Lcdo. John Robert Moffatt  
Historiador  
Universidad de Granada

*Recibido el 4 de Marzo de 2021*

*Aceptado el 26 de Abril de 2021*

**Abstract.** In *1917* (2019) by Sam Mendes, Lance Corporals Blake and Schofield are charged with delivering an urgent set of orders that warn Colonel Mackenzie of a German trap to prevent the massacre of 1,600 soldiers, amongst them Blake's brother. The viewer accompanies Blake and Schofield on an immersive journey through the trenches, across no man's land, and into the war-torn landscapes of the Western Front of the First World War. In this article, we study the film and its historical context by analysing the plot, setting, and characters. In doing so, we evaluate the impact of Mendes's filmmaking decisions on how the viewer experiences and interprets the grim realities of everyday life on the Western Front in this modern war classic.

**Keywords.** First World War, Film, History, Everyday Life, Western Front, Trench, Soldier, Centenary, Memory, Landscape.

**Resumen.** En *1917* (2019) de Sam Mendes, cabos Blake y Schofield están mandados a entregar unas ordenes que advierten a coronel Mackenzie de una trampa alemana y así prevenir la masacre de 1,600 soldados, entre ellos el hermano de Blake. El espectador acompaña a Blake y Schofield en un viaje experiencial por las trincheras, la tierra de nadie y el paisaje del Frente Occidental devastado por la Primera Guerra Mundial. En este artículo, estudiamos la película y su contexto histórico, analizando la trama, el escenario y los personajes. De esta manera, evaluamos el impacto que tienen las decisiones filmográficas de Mendes sobre cómo el espectador experimenta e interpreta las realidades duras de la vida cotidiana en el Frente Occidental en este clásico moderno del cine bélico.

**Palabras clave.** Primera Guerra Mundial, Cine, Historia, Vida Cotidiana, Frente Occidental, Trincheras, Soldado, Centenario, Memoria, Paisaje.



George Mackay as Lance Corporal Schofield in *1917*  
© Universal Pictures

*1917* (2019) by Sam Mendes is the most recent entry into the catalogue of films that take the viewer to the Western Front of the First World War. The film was shown at cinemas for the first time in December 2019 during a limited release, before screening more widely in January 2020. Upon release *1917* received very positive reviews in general from critics who praised the strong visuals, sound effects and acting, along with the ways in which Mendes and cinematographer Roger Deakins were able to use technology to present the film as two long continuous sequences. For instance, Todd McCarthy of *The Hollywood Reporter* considers *1917* to be “a protean display of virtuoso filmmaking” (25/12/2019) and Johnny Oleksinski of the *New York Post* regards the film as “a modern war classic” (25/11/2019). The technical triumph of *1917* is further reflected in the three Oscars that the film later won for cinematography, visual effects and sound mixing, along with two Golden Globes and seven BAFTA awards. Meanwhile, the commercial success of *1917*, which had a production budget of \$95,000,000 and made \$384,876,340 worldwide gross (IMDB, 2021) despite the impact of the COVID-19 pandemic, is testimony to the popularity, reach and influence of historical film today. The aim of this article is to offer the reader an overview of this modern war epic, whilst also highlighting key areas of analysis for further study. We begin by situating *1917* within its historical context, before exploring the plot, setting and characters of the film. Then, we conclude by reflecting on the purpose and role of *1917* one hundred years after the events of the First World War.

The First World War broke out on the 28<sup>th</sup> of July 1914 and so began the first phase of the conflict known as the War of Movement, during which the German army advanced quickly through France until they were halted at the River Marne in September, just several kilometres east of Paris. Here the opposing forces dug trenches and fortified defensive lines that ran parallel for over 750 kilometres from the Swiss Border to the English Channel. This became known as the Western Front where trench warfare was practised during the War of Attrition, a phase of the war that would come to symbolise the entire conflict. For Eric Hobsbawm the Western Front would perhaps become the deadliest war machine that the world had known (2013, p. 33). Indeed, in 1916 the longest and bloodiest battles of the War of Attrition took place: The Battle of Verdun and the Battle of the Somme, respectively. During the Battle of Verdun (February 1916 – December 1916) more than 300,000 combatants were killed, whilst more than 600,000 soldiers lost their lives during the Battle of the Somme in November 1916 (Ruiz Franco, 2017, pp. 50-1). Paul Von Hindenburg, who had recently been appointed as Chief of the Great General Staff and Supreme War Commander of the Central Powers, now recognised the precarious situation of the German army on the Western Front as a result of the large number of



casualties that they had suffered during these battles. Therefore, he ordered the strategic withdrawal of the German army to the Hindenburg Line between February and the end of March 1917. Since this line was more heavily fortified and narrower, it was easier to defend with less divisions. This withdrawal, known as Operation Alberich, was followed by the Battle of Arras, a British offensive that led to the most significant advance by the allies in over two years of fighting. The Battle of Arras took place between the 9<sup>th</sup> of April and the 16<sup>th</sup> of May, but was preceded by intense artillery bombardment in the sector. The fictitious story of *1917* takes place between the 6<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> of April 1917 on the Western Front to the north of Bapaume, France. Thus, the plot takes place amidst the War of Attrition, between the strategic withdrawal of Operation Alberich and the Battle of Arras. What's more, the 6<sup>th</sup> of April is not chosen at random, but rather coincides with the date that the United States declared war on the German Empire. Consequently, we can say that *1917* takes place during a decisive moment in the development of the First World War.



*Mendes directing Chapman (Left) and Mackay (right) on set*  
© Universal Pictures

Inspired by the experiences of Mendes's grandfather on the Western Front, *1917* follows two British soldiers, Lance Corporals Blake (Dean-Charles Chapman) and Schofield (George MacKay), who are tasked with delivering an urgent set of orders to call off an attack that will take place the following morning. Colonel Mackenzie (Benedict Cumberbatch) believes that by pursuing the fleeing Germans now he can break their lines and change the tide of the war. However, he is mistaken. The Germans are in fact strategically withdrawing to a more heavily fortified line, which if attacked will lead to the massacre of 1,600 British soldiers, including Blake's brother. After a quick briefing from General Erinmore (Colin Firth), the two set off on a journey that will take them through the trenches, across no man's land and into the war-torn landscapes of the Western Front.

Although the plot of *1917* is straightforward, it is nevertheless engaging due to the heightened sense of immersion and danger that Mendes is able to achieve. The two-take structure of the film, together with the floating camera that literally follows the protagonists throughout their journey has been widely praised by film critics for adding to the immersive experience of the audience. Indeed, even though the viewer does not influence the events of *1917*, these techniques transport us to the Western Front in order to share the experiences of these soldiers. It is this central aim that explains the single cut halfway through the film when Schofield is knocked unconscious because Mendes and his team are careful to ensure that the viewer perceives the events from the perspectives of Blake and Schofield, and is not privy to any information that is unknown to the protagonists. For example, the

viewer is not provided with translations of the German that is written on the signs inside the German trenches, or of the German and French spoken by the German Pilot or the Young French Woman, respectively. Similarly, as Schofield makes his way through Écoust-Saint-Mein he is shot at from unseen snipers hiding off-screen in the night's darkness. These filmmaking decisions all add to the levels of tension and immersion, as well as render the viewer vulnerable, thereby making it easier to accept the "fundamental fiction" (Rosenstone, 1995, p. 3) of historical film, suspend reality and allow ourselves to experience another time and place.

However, Mendes's focus in *1917* is not limited to conveying the experiences and everyday realities of its protagonists. For example, in the opening minutes of the film Blake and Schofield follow their sergeant and discuss food and mail from home. However, the viewer's eyes are drawn to the ever-busier scene that fills the background and depicts all manner of everyday activities. Here, we find soldiers who are: sleeping, sitting, talking, eating, smoking, reading mail, washing clothes with laundry posers and dolly tubs, hanging clothes out to dry, having their hair cut, cooking, washing up plates, moving equipment, handling mail, and even playing cards. Similarly, once inside the trenches we travel past soldiers who are performing tasks that in the context of the Western Front became everyday activities, such as fixing telephone cables, being on sentry duty, using periscopes to look out over no man's land, and repairing areas of the trenches that had been destroyed by artillery fire. Everyday life is also communicated to the viewer through the interactions between characters. For example, Lieutenant Leslie (Andrew Scott), tells Blake and Schofield how an officer and three men were killed two nights earlier whilst repairing holes in the barbed wire, and the soldiers in the convoy make fun of their commanding officer and laugh about a prank that they had committed. In this way, along with *1917*'s central plot, the film simultaneously tells us the story of how people lived and experienced life together on the Western front.



*Blake and Schofield make their way across no man's land*  
© Universal Pictures

The landscapes of *1917* have been carefully reconstructed in order to maintain the sense of immersion and accurately reflect the historical reality. For example, the trench system in *1917* is largely accurate, consisting of the front line, support trenches and reserve trenches. According to one of the veterans in *They Shall Not Grow Old* (2018), Peter Jackson's film documentary, the trench system was a labyrinth in which one could lose oneself very easily. Consequently, signs were constructed in order to guide and instruct the soldiers as they moved through the trenches. In *1917*, we not only find signposts that direct soldiers, but also those that warn them about enemy snipers and of the need to "Keep your head

down in daylight”. What’s more, the German trenches in 1917 have large underground barracks that reflect the fact that these trenches were more sophisticated than the British trenches, leading Blake to comment, “Even their rats are bigger than ours”. Behind the German trenches Blake and Schofield also find an artillery battery, which in reality would likely have been situated further from the trench lines, but this use of artistic licence can be understood here given the lack of scene changes in 1917. Similarly, the representations of no man’s land are horrifyingly realistic. The spectator follows Blake and Schofield on tenterhooks as they move slowly and cautiously across the shortest span of no man’s land, passing through rows of barbed wire, blasted trees and craters. During the day, the pale white, empty sky contrasts with the wet, earthy browns, and reflects the weather of April 1917, which according to John Keegan, consisted of “rain alternating with snow and sleet” (2014, p. 351). This representation of the sky can also be interpreted as being inspired by the photography of the First World War, which was shot in grayscale. The abandoned tank, a recent scientific invention, appears stranded in one crater, symbolising the danger of the wet earth. Indeed, the testimonies of veterans in *They Shall Not Grow Old* confirm this threat and even tell of men drowning in the mud. We also see the disturbing images of rotten bodies, half-buried faces and fallen soldiers suspended amongst the barbed wire. These representations do not glorify the deaths of these soldiers, but rather evoke the words of trench poet Wilfred Owen (2015: pp. 2-3) when he criticises the old lie *Dulce et decorum est pro patria mori*.



A photograph of no man’s land in September 1916 by A. H. Crook  
© IWM Q 14742

Beyond the trenches in 1917 we find representations of how the First World War also impacted upon civilian lives. For example, as Schofield regains consciousness and sets out to cross through Écoust-Saint-Mein, we see the eerie yet beautiful image of the ruined town at night, illuminated by a distant fire and the flares that fly overhead. *The Night Window* score by Thomas Newman accompanies this scene and adds to the sense of mystery and wonder. The viewer, like Schofield, is mesmerised by the view and this fascination is only broken by the sound of a gunshot. As we make our way through Écoust-Saint-Mein we pass by a poster advertising a travelling circus, a shop and a restaurant that

have been destroyed, as well as a town square where a majestic religious building is burning. With its arched terrace spaces around the perimeter this town square bears resemblance to that of the nearby city of Arras. Therefore, as well as representing the church of Écoust-Saint-Mein, it is possible that the burning building symbolises the Cathedral of Arras, which was heavily damaged by shelling in April 1917 (G. J. Meyer, 2006, pp. 459-60). In other circumstances, the circus poster, shop, restaurant or café, and town square with a church would highlight a pleasant French town, but here these symbols are used to show how the First World War has destroyed the socio-cultural, commercial and religious lives of the civilian population. In order to hide from a pursuing German soldier Schofield enters the basement of a building where he meets the Young French Woman and a Baby Girl that she is caring for. This is an emotional scene, which is only fully understood at the end of the film when it is revealed that Schofield is married and has two young girls. The identity and whereabouts of the Baby Girl's parents are unknown. They have either been forced into hiding or have been killed in the conflict. This second possibility becomes more of a reality when Schofield escapes the town by jumping off a bridge into the river and then has to swim through the bodies of civilian men, women and children to exit the river further downstream. These scenes, together with those of the abandoned farmstead, make clear the extent to which the conflict has devastated civilian and family life on the Western Front.



*The town centre of Écoust-Saint-Mein in 1917*  
© Universal Pictures



*Caption reads: The Town Square, Arras, France. February, 1919.*

*This photograph was taken by Fred Schutz of Washington DC, who was commissioned to document the destruction caused by the war, particularly in northern France.*  
(National Archives 165-PP-15-19)

A key recurring symbol in the landscapes of *1917* is the tree. In his film review Jeremy Layton (30/01/2020) recognises this when he writes, “Trees are an important symbol in *1917*” and argues that “They only appear at moments of peace: in the opening scene when the characters don’t yet know their mission, just before the climax when the soldier sings the pre-battle song, and at the end once the attack is called off and hundreds of lives have been saved”. In fact, trees do appear on more occasions but it is true that healthy trees generally appear at more peaceful moments in the film. This

is because the tree is a very clear symbol of the natural destruction caused by the war. In no man's land the trees are little more than splintered stumps, the cherry trees at the farmstead have been felled by the retreating Germans, whilst other trees have been chopped down and used as road blocks to slow down the advancing allies. These are landscapes that have been destroyed by war. By contrast, the opening scene where Schofield is sleeping at a tree, the scene in the woods where soldiers rest and listen to the song *I am a Poor Wayfaring Stranger*, along with the final scene that mirrors the opening one and in which Schofield sits by a tree to look at photos of his family, all take place in spaces where nature remains untouched by war. In this way, contact with nature becomes a physical means of distancing oneself from the terrible reality of war. The memory of natural landscapes may also be a form of escapism for these soldiers, since they were spaces that were frequently visited for picnics, explored and enjoyed with family and friends in Pre-War Edwardian Britain. For example, Hurt Wood provides the peaceful opening setting for Rose Macaulay's poem *Picnic* written in July 1917. She speaks of how they would lay and eat hurt-berries amongst the dark pines, with the wild greenery of the Surrey Hills in the background, before going on to describe the Western Front (George Walter, 2006, pp. 197-9). Similarly, in R. C. Sherriff's play *Journey's End* Raleigh recalls his adventures with schoolfriends in the New Forest, whilst Osborne talks of discovering Roman relics in the woods at the base of Bignor Hill as a means of distracting themselves before they go to carry out a raid (1929, pp. 92-3). In *1917* the felled cherry trees at the farmstead lead Blake to reminisce about the times that he would pick cherries with his brother in their family's orchard before the war.

The characters of *1917* have a variety of personalities and express a range of views and beliefs about the war. Blake is the younger of the two protagonists and is described by Schofield as "...a good man. Always telling funny stories". Indeed, on many occasions Blake makes light of serious or difficult situations by telling a joke. Blake is determined to find his brother, but this determination coupled with his lack of experience can make him reckless, which at times frustrates the more level-headed Schofield, who is slightly older, but wiser and more wary of the dangers that lay ahead of them. This is explained largely by the fact that Schofield has more responsibilities back at home since he is married and has two young girls, but also because he is more experienced. Schofield had earned a medal, but traded it with a French Captain for some wine. Blake cannot understand why, but for Schofield it was just a piece of tin. Schofield's concern is not about winning glory or medals, but surviving the war and making it home to be with his family. General Erinmore is a well-spoken member of the top brass who draws on his readings of Rudyard Kipling to explain his decision to send Blake and Schofield alone, "Down to Gehenna or up to the Throne, He travels the fastest who travels alone", before seeking affirmation from a fellow officer. Whilst Blake believes that the Germans have withdrawn as the General says, Schofield is more cautious, asking why, if that is the case, have they been given grenades? Schofield also remarks that the General has never even seen no man's land before, thereby alluding to the differences in how soldiers and high-ranking officers experienced the Western Front. In contrast, Lieutenant Leslie is sceptical, mocking, and truly fed up with the war. Although he is right to think that the Germans are setting a trap, the recent loss of his commanding officer to German shelling a few nights back, as well as that of other men who were shot at whilst fixing barbed wire, mean that he cannot accept that the Germans have left their trenches. His disillusion with the fighting is highlighted when he sarcastically comments to Schofield, "But, chin up. There's a medal in it for sure. Nothing like a scrap of ribbon to cheer up a widow". Lieutenant Leslie amuses himself by performing an extreme unction on Blake and Schofield, splashing each with whisky from his flask and saying the words, "Through this holy unction may the Lord pardon thee whatever sins or faults thou hast committed". It is clear to Lieutenant Leslie then that both Blake and Schofield are insane and that they are certainly going to their death. He bids them farewell with a jolly, but markedly sarcastic, "Cheerio". Captain Smith (Mark Strong) is perhaps the most compassionate of the officers in *1917*, helping Schofield after the death of Blake and consoling him by speaking from experience, "I'm sorry about your friend. May I tell you something that you probably already know? It doesn't do to dwell on it". He also provides Schofield with some important advice, "If you do manage to get to Colonel

Mackenzie, make sure there are witnesses... I know (that they are direct orders from the General). But some men just want the fight". Indeed, Colonel Mackenzie refuses at first to read the letter when Schofield arrives and perhaps only agrees to finally read it because other officers are present, including Major Hepburn (Adrian Scarborough). Colonel Mackenzie, frustrated by Army Command for changing their orders and that this is not going to be the moment that they change the tide of the war, believes, "There is only one way this war ends. Last man standing". Thus, the film's characters express disillusionment with the war and frustration that it is not yet over, whilst the general mood of *1917* reaffirms A. J. P. Taylor's assertion that "Idealism perished on the Somme" (1966, p. 140).

One hundred years after the end of the First World War, the intent behind *1917* very much corresponds with the recent trends in historiography and its focus on the everyday lives, beliefs and emotions of ordinary people. Mendes's film does not seek to attribute blame for the causes of the war, as historians did during the interwar period, but rather concentrates on interpreting the personal experiences of those living on the Western Front. This attention to the individual and to the personal explains why the declaration of war by the United States on the German Empire on the 6<sup>th</sup> of April receives no attention during the film, despite this being a political and diplomatic event that was pivotal to the outcome of the conflict. Instead, we find representations of how ordinary people lived during this extraordinary time: what their everyday lives involved, how the conditions were in which they lived, and how they coped emotionally and responded differently to the experiences they faced. Following the centenary of the end of the First World War, *1917* is an account of all those who endured the grim realities of life on the Western Front and serves as a poignant reminder of the consequences of war.

## Filmography

*They Shall Not Grow Old* (P. Jackson, 2018).

*1917* (S. Mendes, 2019).

## Bibliography

HOBSBAWM E., *Historia del siglo XX 1914-1991*, Crítica, Barcelona, 2013.

IMDB, *1917 (2019)*, 2021.

Available at: [https://www.imdb.com/title/tt8579674/?ref\\_=ttrel\\_rel\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt8579674/?ref_=ttrel_rel_tt) (Accessed January 2021).

KEEGAN J., *The First World War*, The Bodley Head, London, 2014.

LAYTON J., *1917's Ending Explained*, 30/01/2020.

Available at: <https://screenrant.com/1917-movie-ending-explained/> (Accessed: January 2021).

MCCARTHY T., "1917": *Film Review*, 25/12/2019.

Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/review/1917-review-1257818> (Accessed: January 2021).

MEYER G.J., *A World Undone: The Story of the Great War, 1914-1918*, Delacorte Press, New York, NY, 2006.

OLEKSINSKI J., "1917" review: *A new war movie classic*, 25/11/2019.

Available at: <https://nypost.com/2019/11/25/1917-review-a-new-war-movie-classic/> (Accessed: January 2021).

OWEN W., *Anthem for Doomed Youth*, Penguin Books, London, 2015.

ROSENSTONE R. A., 'The Historical Film as Real History', *Film-Historia*, Vol. V, No.1, 1995, originally pp. 5-23, but here pp. 1-12.

Available at: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12244> (Accessed January 2021).

RUIZ FRANCO R., *Las guerras mundiales en sus contextos históricos*, Paraninfo, Madrid, 2017.

SHERRIFF R C., *Journey's End*, The Camelot Press Ltd., London, 1929.

TAYLOR A.J.P., *The First World War: An Illustrated History*, Penguin Books, London, 1966.





*ALICIA DE BATTENBERG*  
*THE CROWN (Netflix)*  
Y LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE GRECIA (1)

*Alice of Battenberg*  
*The Crown (Netflix) and Greek Contemporary History*

Dra. Amor López Jimeno  
Filóloga Griega  
Universidad de Valladolid

*Recibido el 13 de Abril de 2021*

*Aceptado el 26 de Mayo de 2021*

**Resumen.** Las series históricas y los biopics ayudan a dar a conocer al gran público hechos históricos del pasado o la biografía de algún personaje interesante. La serie de televisión *The Crown* (Netflix) combina ambos aspectos y puede servir de punto de partida para profundizar en múltiples contenidos. Analizaremos un episodio de la tercera temporada para hacer un recorrido por la compleja historia de Grecia en el siglo XX y la apasionante biografía de la Princesa Alicia de Battenberg, madre del Príncipe Felipe, Duque de Edimburgo, uno de los protagonistas de la serie, nacido Príncipe de Grecia y Dinamarca.

**Palabras clave.** Princesa Alicia de Battenberg. Historia de Grecia. *The Crown*. Series de televisión.

**Abstract.** Historical series and biopics contribute to making known historical facts of the past or the biography of some interesting personalities for wide audiences. *The Crown*, a Netflix TV series, associates both goals and can serve as a starting point for digging into various topics. We will analyze in this paper one of the episodes of the third season to look over the complex history of Greece in the twentieth century and the thrilling biography of Princess Alice of Battenberg, mother of Prince Philip, Duke of Edinburgh, one of the main characters of the series, born Prince of Greece and Denmark.

**Keywords.** Princess Alice of Battenberg. History of Greece. *The Crown*. TV Series.

## 0. Introducción. Las adaptaciones históricas en la pantalla

El cine se ha apropiado de argumentos históricos prácticamente desde sus orígenes y el género documental también se ha dedicado con profusión a reconstruir el pasado, tanto hechos como biografías de personajes importantes. La bibliografía es abundante y, por tanto, no nos vamos a adentrar en este terreno. La compleja y fructífera relación entre cine e historia puede abordarse desde distintas perspectivas. La mayoría de los trabajos se centran en el texto filmico (2) *per se* (análisis del discurso filmico, semiótico, crítica historiográfica) y sus relaciones con la realidad histórica (fidelidad), pero otros lo contemplan como fenómeno sociológico (contexto de producción, recepción del producto).

Últimamente, las series de televisión están ganando terreno al cine en los gustos del consumidor, no solo por su amplia oferta y extraordinaria calidad, sino, sobre todo, por un cambio en los hábitos de consumo, propiciado por las plataformas y, desgraciadamente, el cierre de las salas de exhibición a causa de la pandemia de COVID 19. Sin olvidar razones de índole sociológica: las nuevas generaciones prefieren el visionado a demanda, individual, en dispositivos, a las salas tradicionales.

Las series se han sumado a la corriente historicista (por citar sólo en España: *Isabel*, *Carlos Rey Emperador*, *El Cid*) o de reconstrucción del pasado desde la ficción (*El Ministerio del tiempo*, *Cuéntame cómo pasó*, *Tiempos de guerra*, *Acacias 38*, *Amar en tiempos revueltos*, *Gran Hotel*). Estas series se caracterizan por una elevada y esmerada producción, con especial cuidado en la escenografía (maquillaje, vestuario, decorados). Como es lógico, se permiten mayores licencias en otros terrenos: guion y trama argumental, personajes y, sobre todo, en el aspecto lingüístico (diálogos y registro). Así, podemos encontrar expresiones coloquiales completamente anacrónicas en una serie de ficción ambientada en el siglo XVII, como *Águila roja*.

Otros países europeos (3) cuentan con una larga tradición en recrear su historia en este formato: *Elizabeth I*, *Los Tudor*, *The white queen*, *Queen Victoria*, *A Tale of Two Sisters*, *Versailles*, *Los Borgia*, *Los Medici: señores de Florencia*, *Marco Polo*, *Spartacus*, *El gran Imperio Otomano*, *Diriliş: Ertuğrul*, y un largo etcétera.

### 1. La serie televisiva *The Crown*

Uno de los mejores productos es la británica *The Crown*, gracias a una elevada inversión (4), un sólido guion, deslumbrante escenografía y magistrales interpretaciones, que ha merecido el consenso de crítica y público y una cascada de premios: Mejor actriz principal (Claire Foy) y Mejor actor (John Lithgow) del Sindicato de Actores y de la Crítica Televisiva, 39 nominaciones y tres Emmy como Mejor serie dramática, BAFTA a la Mejor actriz de reparto (Vanessa Kirby), Diseño de vestuario, Efectos especiales, visuales y gráficos, Fotografía y Sonido, Globos de Oro a la Mejor actriz (Claire Foy, Olivia Colman, Gillian Anderson) y Mejor serie dramática, Premios de la Crítica Cinematográfica a Mejor serie de drama, Mejor actor (Josh O'Connor), Mejor actriz (Emma Corrin), Premios del Sindicato de Escritores de Estados Unidos a la Mejor serie de drama (Jonathan Wilson y Peter Morgan), sólo en sus tres primeras temporadas.

Se trata de una serie de ficción histórica sobre el reinado de Isabel II, producida por Left Bank Pictures y Sony Pictures Television para la plataforma Netflix y dirigida por Stephen Daldry, Philip Martin, Julian Jarrold y Benjamin Caron, sobre el guion de Peter Morgan (5) y Tom Edge.

Hasta ahora se han rodado cuatro temporadas y están previstas otras dos. La primera (2016), empieza con el matrimonio de la entonces princesa, Isabel, con Felipe, duque de Edimburgo, en 1947, y

finaliza en 1955. La segunda (2017) empieza en 1956 y cierra con el Jubileo de plata de la Reina (1964). La tercera (2019) abarca el mandato de Harold Wilson, entre 1964 y 1977, y la cuarta (2020) aborda de 1977 a 1990, con la incorporación de dos mujeres que hicieron historia: Margaret Thatcher y la Princesa Diana. Las siguientes temporadas se adentrarán en el siglo XXI.

## 2. *The Crown* y la Historia de Grecia

Aunque la serie gira en torno a la monarquía británica, concretamente los últimos años del Rey Jorge VI y el reinado de su hija, la actual Reina Isabel II, no es nuestro propósito analizar la historia inglesa y el grado de fidelidad histórica del producto audiovisual, sino utilizar uno de sus episodios como pretexto para completar algunos aspectos históricos colaterales, que quedan fuera de la trama principal. En concreto, de la compleja historia de Grecia en el siglo XX.

La corona británica está directamente emparentada con la familia real griega por medio del Príncipe Felipe, esposo de la Reina Isabel, uno de los protagonistas de la serie, y la historia de Grecia se introduce argumentalmente en la misma a través del personaje de su madre, la Princesa Alicia, que aparece en diversas escenas puntuales y protagoniza el cuarto episodio de la tercera temporada.

El impacto de la serie ha servido para rescatar la figura de esta admirable mujer, injustamente olvidada, que vivió en primera línea los vaivenes de la monarquía griega y la agitada historia europea del pasado siglo.

## 3. “Bubbikins”

Como decimos, la Princesa Alicia, como madre del Duque de Edimburgo, aparece en varias ocasiones en la serie: fugazmente en los episodios 1x01 y 2x09 (6), en la escena final del 3x05, “*Coup*” (“*El golpe*”), charlando con su hermano Lord Mountbatten (Charles Dance) (7) y como coprotagonista (interpretada por Jane Lapotaire) del episodio 3x04, titulado “Bubbikins”, apodo cariñoso con que se dirigía a su hijo.

Este episodio empieza con un plano general de “Atenas, 1967”, según el letrero sobreimpresionado, reconocible por la silueta del monte Licavito, aunque los decorados no se corresponden con la arquitectura real de la ciudad (8). La cámara desciende y sigue a una moto hasta las puertas de un edificio, que, de nuevo, se identifica mediante un letrero, en griego, como “Hermandad cristiana de Marta y María”. Accedemos al interior y, en un plano medio, se nos presenta a la protagonista: una peculiar monja (con un cigarrillo en la mano). Un diálogo (en griego) nos advierte del inminente cierre de la orden, por motivos económicos. Entonces la monja se dirige a su celda, presidida por una foto de su hijo, que ha aparecido en anteriores episodios y sirve para aclarar al espectador su relación familiar. No obstante, pronto se aclarará verbalmente: al ir a vender un valioso broche, el tasador sospecha de su procedencia y la denuncia. La policía le aclarará que “*es una monja de verdad y una Princesa de verdad, nieta del zar de rusia, del Rey de Inglaterra y madre del Príncipe Felipe casado con la Reina de Inglaterra*”. Queda así presentado el personaje y justificada su presencia en la serie.



*La Princesa Alicia en la ficción (Jane Lapotaire), a la izquierda (foto publicitaria de Netflix), y, a la derecha, en la realidad, en 1965 (foto de G.Stroud, Getty Images)*

En un cambio de escenario, vemos al niño, ahora adulto, concediendo una entrevista de televisión, donde se queja de las limitaciones de su cargo. Así se introducen las otras dos líneas argumentales paralelas del episodio: la grabación de un documental “hagiográfico” de la familia Real en el Palacio de Buckingham, para acercar la familia al pueblo (y evitar lo que le sucedió a su propia familia, que explicaremos a continuación) (9) y la aparición del periodista de *The Guardian*, que la critica abiertamente.

#### 4. La verdadera Princesa Alicia de Grecia

Alicia era, por nacimiento, Princesa de la Gran Bretaña: Alicia de Battenberg. Como su sosias relata en la escena de la entrevista a *The Guardian*, nació, efectivamente, en el Castillo de Windsor, en 1885, en presencia de su bisabuela, la Reina Victoria. Fue la primogénita del Príncipe Luis de Battenberg (10) y de la Princesa Victoria de Hesse (11). El matrimonio tendría otros tres hijos: Luisa, futura Reina consorte de Suecia, Jorge, 2º marqués de Milford Haven, y Luis, futuro Lord Mountbatten, 1º conde Mountbatten de Birmania, que también tendrá relevancia en la historia inglesa (12) y, como tal, aparece varias veces en la serie. Su infancia se desarrolló en varios países europeos, a causa de la carrera militar de su padre en la marina inglesa.

Como también refiere al ficticio periodista, John Armstrong, al principio la consideraron “*un poco lenta*”, hasta que descubrieron su sordera. A pesar de que ella aprendió a hablar, leyendo los labios, en inglés, alemán, francés y, posteriormente, griego.



*Escena de la entrevista a The Guardian (Netflix)*

En 1902 conoció al Príncipe Andrés de Grecia, hijo del Rey Jorge I (13) y su mujer, Olga. Tras su boda en Darmstadt, Alemania, al año siguiente, se establece en Atenas.



*La Princesa Alicia, con traje típico griego, y el Príncipe Andrés, en el Palacio Real de Atenas. (Foto de Photo 12, Getty Images)*

La pareja tuvo cinco hijos: Margarita (1905-1981), Teodora (1906-1969), Cecilia (1911-1937), Sofía (1914-2001) y Felipe (1921-2021).



*La pareja con sus cinco hijos  
monarchiebritannique.com*

En 1908 se encuentra en Rusia con su tía materna, la gran duquesa Isabel Feodorovna, quien, a raíz del brutal atentado que había acabado con la vida de su marido, tres años antes, había decidió fundar una orden religiosa y hacerse monja.

#### 4.1. Alicia, testigo de la historia griega

En su nuevo país no le esperaba una vida fácil: Grecia lleva años sumergida en guerras e inestabilidad política (14). La propia familia Real, de origen danés, era vista con recelo por el pueblo y la clase dirigente y en las primeras décadas del siglo XX se suceden los destronamientos, abdicaciones y restauraciones monárquicas, muertes prematuras y hasta magnicidios.

Nada más llegar se enfrenta a la “crisis cretense”: Creta era entonces un principado autónomo bajo soberanía otomana, gobernado por su cuñado, el Príncipe Jorge. En 1906, su Ministro de Justicia, Eleftherios Veniselos (15), encabezó una rebelión y obligó al Príncipe a abdicar.

Al poco, en 1909, el “alzamiento militar de Gudi” exige al Rey profundas reformas, como revisar la Constitución y apartar a los Príncipes de los puestos militares, lo que interrumpió la carrera militar del Príncipe Andrés. Veniselos da el salto a la capital y arrasa en las elecciones de 1910. La familia real se exilia a Suiza, aunque será por poco tiempo.

En marzo de 1912 el país, como miembro de la primera Liga Balcánica, entra en guerra contra el Imperio Otomano. Andrés es readmitido en el ejército y Alicia le acompañará al frente, ejerciendo de enfermera, lo que le valdrá la *Royal Red Cross*.

Pese a la victoria y las consiguientes recompensas territoriales para Grecia (16), el descontento popular era generalizado, que alcanza el clímax con el magnicidio: el Rey Jorge I, es asesinado en

Tesalónica el 5 marzo de 1913. En este clima de conmoción sube al trono su hijo, Constantino I, que reinará en dos periodos: del 1913-1917 y del 1920-1922.

Sin un respiro, nada más acabar la Segunda Guerra Balcánica, estalla la Primera Guerra Mundial. El nuevo Rey, casado con Sofía, hermana del Kaiser Guillermo II, más proclive a los Imperios Centrales, intenta mantener la neutralidad del país, pero Veniselos quería entrar en guerra del lado de la Triple Entente, lo que provoca el “cisma nacional”: en 1916 Veniselos establece un gobierno rebelde en Tesalónica, que se une a la Entente y declara la guerra a Alemania y Bulgaria. Constantino prefiere abdicar antes que entrar en guerra contra su cuñado y se exilia con toda la familia a Suiza en junio de 1917, dejando el trono a su segundo hijo, Alejandro. Veniselos retorna a Atenas y el país entra de pleno en la guerra, del lado de la Entente. La victoria supone la desaparición de los grandes imperios ruso, alemán y austrohúngaro y, para Grecia, la anexión de la Tracia Oriental y Esmirna (17).

En 1918 sus tías, la zarina Alejandra y la gran duquesa Isabel Fiódorovna, son asesinadas por los bolcheviques. A las desgracias familiares se suma la prematura muerte del Rey, Alejandro I, en 1920, tras la mordedura de un mono. Ante el vacío de poder (18), devuelven la corona a su padre, Constantino I y la familia regresa del exilio.

El segundo reinado de Constantino está marcado por una nueva guerra con Turquía (1919-1922). El debilitado Imperio otomano se resistía a entregar a Grecia los territorios concedidos por Tratado de Sèvres, así que el gobierno griego mandó tropas a Anatolia. Pero el nuevo ejército turco, liderado por el carismático Mustafá Kemal Atatürk (19), el héroe de Galípoli (20), les infringió una severa derrota. El 9 de septiembre de 1922 los griegos fueron expulsados de Esmirna.

La “Gran Catástrofe” es, sin duda, el mayor trauma colectivo de la Grecia moderna, pues, más allá del desastre bélico, la pérdida de miles de vidas humanas y de los últimos territorios en Asia Menor, significó el final de la “Gran idea”: el sueño de reconstruir el antiguo Imperio Bizantino y recuperar la gloria del pasado. Además, un país arruinado por años de guerras hubo de acoger a más de un millón de refugiados (21), con un enorme coste económico y demográfico. Incapaces de hacer frente a los numerosos problemas, los gobiernos y golpes militares se suceden uno tras otro.

Este desastre provocó un golpe de Estado, la formación de gobiernos controlados por militares y la abdicación de Constantino I, que abandona definitivamente el trono y el país en 1922. Le sucede su primogénito, Jorge II. Jorge reinó en tres periodos distintos, (1922-1924, 1935-1941, 1946-1947) y encarna mejor que nadie la inestabilidad de la monarquía griega. Nada más subir al trono, debe contemplar cómo el anterior Gobierno es acusado de traición en el llamado “Juicio de los Seis” y ejecutado y su propio hermano, el Príncipe Andrés, condenado a muerte.

#### 4.2. Las consecuencias del exilio

La Princesa Alicia se movilizó rápidamente para salvar a su marido y la corona inglesa, aún conmocionada por haber denegado el asilo a su primo, el zar Nicolás II, esta vez intervino para salvar a Andrés. La familia sale a toda prisa, con el pequeño Felipe, de 18 meses, en una caja de naranjas, como explica su personaje, en este episodio, a su hija Ana. Abandona, pues, su país natal, sin haberlo apenas conocido.

Los acogerá en París su cuñada, la Princesa Marie Bonaparte (22). Este exilio significará la disolución de la familia. El Príncipe Andrés no pudo asumir verse apartado de su carrera militar y acusado de traición, tras jugarse la vida en primera línea de batalla, expulsado de su patria y viviendo de la caridad de sus parientes. La Princesa Alicia se volcó en ayudar a otros refugiados griegos, pero su salud mental acabó por quebrarse.

Esta parte trágica de su biografía se recoge en el episodio de la serie que estamos analizando, en varios momentos y con diferentes recursos: hace alusión el personaje de Felipe de Edimburgo en conversación con su esposa, para justificar su negativa a acogerla en Palacio, lo explica la propia Alicia en la entrevista antes citada que, a su vez, lee en voz alta, Felipe cuando, por fin, va al encuentro de su madre.

Todo comenzó con su conversión a la religión ortodoxa (1929) y su creciente espiritualidad. Alicia manifestaba oír voces y tener visiones de Jesucristo. Su familia, preocupada, consulta al médico de la familia, el doctor Louros (23), que le diagnostica psicosis. Marie Bonaparte pidió ayuda a su maestro, Sigmund Freud, que aconsejó el ingreso de Alicia en la clínica Schloss Tegel de Berlín, regentada por su colega Ernst Simmel (24). Allí se le diagnosticó esquizofrenia paranoide. En 1930, el propio Freud visitó la clínica y consideró que el origen de las visiones y alucinaciones de la Princesa era la frustración sexual, recomendando electrochoques y rayos X en los ovarios para apagar su libido. Al parecer, en 1928, Alicia se había enamorado de un caballero inglés, pero, dadas la mentalidad de la época y su educación victoriana, reprimió sus deseos, refugiándose en la religión. Su madre lo descubrió y ordenó el ingreso de su hija.

Aunque hoy nos causen espanto, tales tratamientos eran considerados entonces “normales”. La esterilización que realizaron a Alicia fue una idea propulsada por el fisiólogo vienés Eugen Steinach (25), de gran prestigio en su época y mucho más famoso que el mismo Freud. En principio era una técnica meramente masculina, precursora de la vasectomía, y se hizo muy popular como método de rejuvenecimiento. El propio Freud se sometió a ella en la vana esperanza de frenar su cáncer.

Según el profesor de Psicología Psicoanalítica D. Nobus, que ha analizado la historia clínica de la princesa (26), cree que Freud recomendaría esa insólita terapia porque “*no creía que el psicoanálisis funcionara en pacientes psicóticos*”. Y, debido a su sordera, ni siquiera se contempló. En la creencia de que eliminando las hormonas se podían curar las enfermedades mentales, Alicia fue esterilizada, contra su voluntad, pero fue un tormento inútil, que sólo le provocó una menopausia precoz.

Intentó convencer a su madre de que estaba recuperada, pero ésta temía su incorporación a la vida social y, con un cruel engaño (un reencuentro con su hijo Felipe), fue sedada y trasladada a la fuerza al sanatorio Bellevue en Kreuzlingen (Suiza). Una separación traumática que el personaje de Felipe recuerda en varios capítulos de la serie, por medio de flashbacks: en éste que estamos analizando, en el episodio 2x02, “*Una tripulación de hombres*”, donde una periodista le saca a relucir su doloroso pasado, y en el 2x09, “*Paterfamilias*”, que repasa su triste infancia en el internado de Gordonstoun (27), adonde envía a su propio hijo, el Príncipe Carlos, con muy diferente resultado.





*Momento de la separación de madre e hijo (Netflix)*

Su padre, el Príncipe Andrés, se desentendió de su familia y se marchó a vivir con su amante, la actriz Andrée Lafayette (28), a Montecarlo. Las cuatro hermanas se casaron, en pocos meses, con sendos Príncipes alemanes, cercanos al emergente partido Nacional socialista. Margarita con Godofredo de Hohenlohe-Langenburg, con quien tendrá seis hijos. Teodora con Bertoldo, Margrave de Baden y tuvieron tres hijos. Cecilia con Jorge Donato de Hesse y de este matrimonio nacieron cuatro hijos. Sofía, en primeras nupcias con Cristóbal de Hesse, un nazi de alto rango (29), que murió en un accidente aéreo en 1943, dejando cuatro hijos y otro en camino. Al enviudar, Sofía se alejó del nazismo. Se casó en segundas nupcias con el Príncipe Jorge Guillermo de Hannover y tuvo otros 3 hijos. Tras la guerra, dirigió el (reabierto) internado Schloss Salem, donde había estudiado unos meses su hermano Felipe (hasta que fue cerrado por los nazis) y, más tarde, su sobrina en segundo grado Sofía de Grecia, futura Reina de España. Su madre no pudo asistir a las bodas de sus hijas.

Alicia intentó varias veces escapar de Bellevue. Tras pasar allí dos años y medio encerrada, sin visita alguna de su familia, finalmente su madre consintió que la dejaran salir. Pero, una vez libre, se encontró sola: apartada de su hijo, abandonada por su marido, traicionada por su madre, sus hijas casadas... Pasó ocho años sin contacto con su familia ni domicilio fijo.

Mientras, al pequeño Felipe no se le dio ninguna explicación: simplemente, su madre desapareció de su vida de repente y él se quedó sin familia y sin hogar, entre internados y casas de sus parientes maternos. Tras el cierre de Schloss Salem, a los doce años fue enviado a Gordonstoun donde, como refleja el episodio 02x09, fue sometido a una disciplina espartana, con un extenuante ejercicio físico y duchas de agua helada. En cinco años no recibió ni una sola visita de su familia y pasaba las vacaciones en casa de algún pariente.

Como también se cuenta en dicho episodio, en Gordonstoun se enteró de la muerte de su hermana Cecilia, su marido, Donato, sus hijos, Luis, Alejandro y el neonato (30), y su suegra, en un accidente de avión. Toda la familia se reencontró en el funeral, recreado en la serie con una buena dosis de imaginación (31). Alicia nunca volvió a mostrar síntomas de desequilibrio, ni ante esta terrible tragedia, ni ante las muertes, al año siguiente, de su hermano, Jorge, Marqués de Milford Haven, y de su pequeña nieta, Juana, por una meningitis.

### 4.3. Regreso a Grecia y IIª Guerra Mundial

En 1938 Alicia decidió volver a Grecia, que había restaurado, una vez más, la monarquía. Se instaló en un apartamento en el centro de Atenas, con la esperanza de recuperar a su hijo Felipe y de que éste asumiera su lugar como Príncipe griego. Pero su hermano, Luis Mountbatten, que tenía su tutela, prefirió enviarlo a la Academia Naval de Darthmouth.

Al año siguiente estalla la IIª Guerra Mundial. Grecia, entonces bajo la dictadura fascistoide del general Metaxás (32), mantiene en un primer momento la neutralidad, e incluso rechazó el intento de invasión de Mussolini en 1941, pero no pudo frenar al ejército alemán, que en pocos meses ocupó todo el país. La Familia Real huyó, de nuevo, al exilio. Solo permanecieron en Atenas Alicia y su cuñada Elena (33), viuda del Príncipe Nicolás (34), pero, en vez de apoyarse, Elena ignoraba a Alicia por su -a su juicio- inferior condición (35), su minusvalía y sus problemas mentales.

Con la angustia de tener a su familia luchando en bandos contrarios, una vez más, la Princesa se volcó en ayudar: recogió niños huérfanos, formó enfermeras, organizó comedores sociales, viajó al extranjero para conseguir donaciones e, incluso, escondió en su casa a una familia judía (36), Raquel Cohen y sus cinco hijos, arriesgando su propia vida. Saber alemán, tener yernos nazis y su sordera la libraron de ser arrestada en varias ocasiones. Se cuenta que, al visitarla un general de la Wehrmacht le preguntó qué podía hacer por ella, y ella respondió “*saque a sus tropas de mi país*”. Mientras tanto, su marido, el Príncipe Andrés, ajeno al sufrimiento de su pueblo, falleció a finales de 1944. Pese a la separación *de facto*, nunca se divorciaron.

### 4.4. La Guerra Civil

Atenas fue liberada en octubre de 1944, pero al poco estalló en Grecia una guerra civil entre los partisanos comunistas, que habían llevado el peso de la resistencia contra la ocupación nazi, y los conservadores, monárquicos y anticomunistas. Para Churchill era de vital importancia que Grecia no cayera en la órbita soviética y apoyó, lógicamente, a los segundos.

De nuevo, Alicia permaneció en Atenas, ayudando a la población. Sólo salía puntualmente para acontecimientos familiares, como la boda de su hijo Felipe con la Princesa heredera del Reino Unido, Isabel, en Londres (1947), a la cual sus hijas no fueron invitadas, por sus relaciones con el nazismo.

Pese a su sangre azul, Felipe no era el candidato soñado para la heredera del Imperio: pertenecía a una monarquía “de segunda clase”, sin fortuna, era ortodoxo y tenía un apellido alemán, cuñados nazis... Antes de casarse, tuvo que renunciar a su nacionalidad, religión, título griego y adoptar el apellido materno, “britanizado”: Mountbatten. Con esta escena empieza, de hecho, la serie (ep. 1x01, aun antes de los títulos de crédito) (37).



*Foto oficial de la boda de la princesa Isabel y el príncipe Felipe.  
Su madre, Alicia, es la segunda dama de la primera fila, por la izquierda.*

En 1949 Alicia, como hiciera su tía Isabel 40 años atrás, funda su propia orden monástica ortodoxa, la *Hermandad Cristiana de Marta y María*, en una propiedad que tenía a las afueras de Atenas, con la misión de ayudar a ancianos y huérfanos. Aquí vivirá hasta su regreso a Londres, como una simple monja.



*La verdadera "Villa Alicia", en la calle "de los Pinos" nº 10, Neo Iraklio  
[www.athensinsider.com](http://www.athensinsider.com)*

En junio de 1953 asiste, esta vez sí de hábito, a la Coronación de su nuera, Isabel II, en la Abadía de Westminster. En esta ocasión también fueron invitadas sus hijas.

#### 4.5. Últimos años en Grecia

Tras unos años de tranquilidad, en 1967 se produce en Grecia el golpe de estado de los Coroneles. En este contexto empieza el episodio de la serie, y será la razón por la que Alicia vuelva a su país natal y se integre en la trama. En sucesivas escenas se ve cómo el primer ministro, Wilson, avisa a la Reina Isabel del peligro que corre su suegra, paralelamente se muestran las calles de Atenas ocupadas por los militares, cómo el Duque de Edimburgo rechaza traer a su madre a Palacio, por miedo a que estropee su laudatorio documental: “*ella no pertenece a nuestro mundo, no está preparada para este lugar, ha estado casi toda su vida adulta encerrada en un manicomio (38) y las apariencias son importantes*”, cómo la Reina Isabel impone su autoridad y envía a recogerla, cómo su secretario llega al convento de Atenas entre manifestantes que golpean su coche, cómo Alicia se despide de sus hermanas para siempre y cómo rompe a llorar en el avión. Este es el motivo argumental por el que entra en escena el personaje de la Princesa Alicia, como madre de Felipe, y por qué y cuándo se instala en Buckingham. Aquí se han permitido una licencia, pues en la realidad el documental se rodó, como hemos visto *supra*, dos años después de su llegada, en 1969.



*Golpe de los Coroneles (fotografía promocional de Netflix)*

Antes de abandonar el que había sido su país durante más de seis décadas (con los únicos paréntesis de los exilios) Alicia donó la mansión a la Cruz Roja Griega, para que la convirtiera en residencia de ancianos, que sigue siendo su uso actual (39). Sin su apoyo, la orden acabó desapareciendo.

Tras su marcha, en Grecia, a raíz de este golpe de Estado y las torpes maniobras del joven Rey Constantino II, la familia real tuvo que marchar al exilio, esta vez para siempre. En 1974, tras la restauración de la democracia, se convocó un referéndum, con un aplastante resultado en favor de la República. Así quedó definitivamente abolida la monarquía en el país.

#### 4.6. Regreso a Inglaterra

El episodio tiene, pues, dos líneas argumentales, con dos protagonistas y dos escenarios: las circunstancias en las que vive Alicia en Atenas, por un lado, y el rodaje del documental promovido por su hijo, Felipe, por el otro. Ambas confluyen con la llegada de ella a Buckingham.

En un primer momento vemos cómo es recibida en Palacio con recelos y burlas. Su propio hijo la evita, rememorando en flashback el doloroso momento de su separación, e intenta mantenerla aislada (interrumpe una entrevista improvisada de ella). De hecho, se la ve sola en su habitación, buscando por los pasillos alguien a quien pedir cerillas, sin contacto con el resto de la familia, salvo su nieta, Ana, y la propia Reina, quien no comprende la frialdad y rencor de su marido. Su rechazo es fruto de la ignorancia, hasta que lee la trágica vida de su madre en el periódico. Entrevista que él había encomendado a su hija, Ana, y de la ésta se libra empujando, literalmente, a su abuela hacia el periodista. Esta entrevista, en realidad, nunca existió, es un recurso de guion para dar a conocer la vida de la protagonista, devolver la simpatía popular hacia la familia real y provocar el reencuentro entre madre-hijo. Efectivamente, Alicia vivió sus últimos años en el Palacio de Buckingham, pero no es cierto que antes no tuviera contacto con su hijo y nietos, como documentan testimonios gráficos de diversos eventos familiares y mutuas visitas privadas.

La Princesa Alicia falleció el 5 de diciembre de ese año, apenas cinco semanas después que su hija Teodora. A su muerte no dejó absolutamente ninguna herencia, pues había vendido y regalado todas sus pertenencias y sólo poseía tres batas. Fue enterrada en la cripta real del Castillo de Windsor, para ser trasladada, en 1988, al convento de Santa María Magdalena de Jerusalén, cumpliendo su deseo, junto a su madrina, la Gran Duquesa Isabel Feodorovna.

En 1994 Alicia recibió el reconocimiento póstumo de *Justa entre las Naciones* por el *Yad Vashem* (Memorial del Holocausto), máxima distinción del Estado de Israel a personas no judías, “*por haber arriesgado su vida para salvar a judíos*”, con la asistencia de sus hijos supervivientes, Felipe y Sofía, y los descendientes de la familia Cohen.

#### 5. Conclusiones

Sin ser un biopic, este episodio de *The Crown* repasa, con diversos recursos narrativos (escenas paralelas, diálogos, flashbacks, relatos orales y escritos), la azarosa biografía de un personaje, la Princesa Alicia, cuya presencia en la trama general está justificada por la relación familiar con uno de los protagonistas de la serie: su hijo Felipe, esposo de la Reina de Inglaterra. A través de ellos se introducen acontecimientos históricos, no solo de la historia de Inglaterra -como en toda la serie-, sino también de la historia de Grecia, por la pertenencia de ambos a la familia real griega.

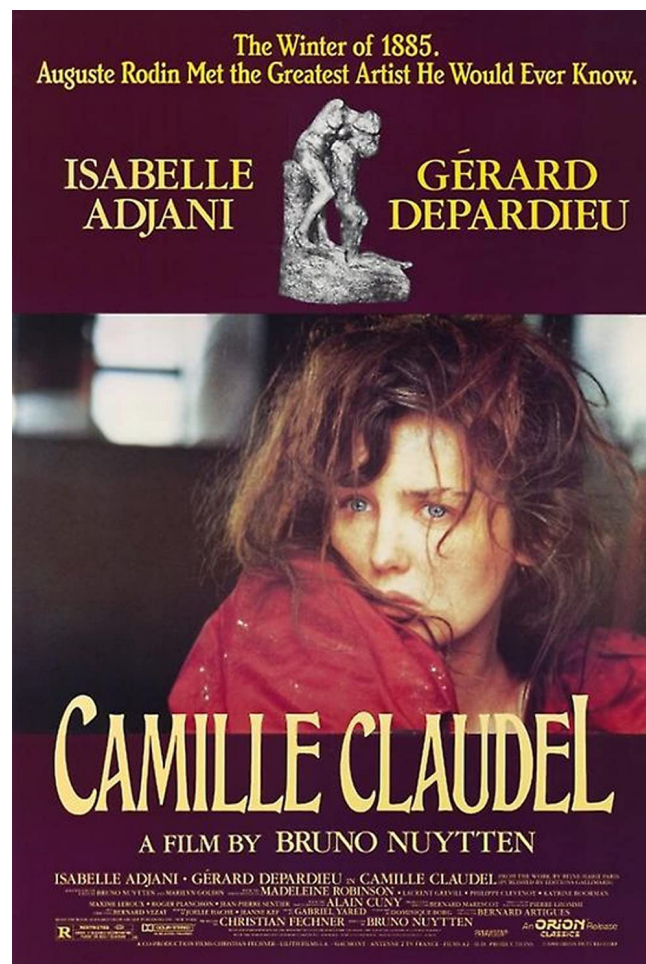
Por un imprescindible ejercicio de síntesis y de estilo, no se ahonda en hechos históricos que quedan fuera de la línea argumental principal del relato audiovisual. Sin embargo, un producto audiovisual como éste, aunque sea de entretenimiento, gracias a su éxito y amplia difusión, es una excelente oportunidad para divulgar contenidos históricos a un público muy amplio. En nuestro caso, nos interesaba la historia de Grecia y la biografía de la Princesa Alicia, como testigo privilegiado de la misma. La propia vida de Alicia daría para una película.

Este relato debería invitarnos a la reflexión y el debate sobre muchos temas, empezando por el trato que reciben las personas con minusvalías y/o con enfermedades mentales, su integración o marginación en la sociedad, que, como el ejemplo de la Princesa Alicia demuestra, puede

afectar a todas las clases sociales. Su caso puede también ilustrar la evolución de la psiquiatría, el tratamiento de las enfermedades mentales y cómo los pacientes siguen aún estigmatizados.

La serie no profundiza en el periodo más trágico de la vida de Alicia, que sólo se menciona verbalmente, de forma tangencial. Únicamente el personaje ficticio del periodista muestra empatía por el sufrimiento de esta mujer, incomprendida y marginada por su propia familia. La realidad, una vez más, superó con creces a lo que se muestra en la ficción televisiva.

Lo cierto es que la Princesa Alicia fue víctima de los convencionalismos y la intolerancia de su época y su clase social. Lejos de recibir apoyo, fue tachada de loca y sometida, contra su voluntad, a tratamientos psiquiátricos inhumanos, literalmente “para reprimir su libido”, pisoteando su libertad. Por desgracia, no es un caso aislado. Muchas mujeres han sufrido situaciones similares, como han denunciado otros productos de cine o televisión. Valgan a título de ejemplo los casos siguientes. La Reina Juana, “la loca” por antonomasia, igualmente traicionada por su propia familia y encerrada de por vida para apartarla del poder, objeto de películas como *Locura de amor* (J. de Orduña, 1948), *Juana la Loca... de vez en cuando* (J.R. Larraz, 1983) *Juana la Loca* (V. Aranda, 2001), y series de televisión (*La corona partida* (40)). La Reina Leonor de Aquitania, también encerrada por su marido, como se ve en la magnífica *El león en invierno* (A. Harvey, 1968). La escultora Camille Claudel, vampirizada por Rodin, objeto de la homónima *Camille Claudel* (B. Nuytten, 1988).



Poster promocional de la película. Orion Home Video

La actriz Frances Farmer, encerrada por su madre en un psiquiátrico, donde fue sometida a electroshocks e, incluso, una lobotomía, como se cuenta en *Frances* (G. Clifford, 1982). Rosemary Kennedy, también lobotomizada, por orden de su padre, Joseph: *¿Qué ocurrió con Rosemary Kennedy?*, documental (*La noche temática* (41)). O, como se ve en la propia *The Crown*, (4x07 “The Hereditary Principle”)

unas primas de la propia Reina de Inglaterra, recluidas de por vida en un psiquiátrico para evitar la vergüenza de sus enfermedades mentales. Mujeres silenciadas en la vida real que, gracias al cine y la televisión, no han caído en el olvido.

Este magnífico producto televisivo, y, a modo de ejemplo, el episodio que hemos analizado aquí, prueban que el cine y la televisión pueden servir para algo más que el mero entretenimiento. Es de agradecer que haya dado a conocer al gran público a esta mujer extraordinaria, Alicia de Battenberg, Princesa de Grecia y Dinamarca, cuya difícil y trágica vida hemos intentado completar aquí.

No podríamos glosarla mejor que el ficticio periodista de *The Guardian*: “*La princesa Alicia es una criatura singular, un miembro de una familia real que ha sufrido más que el resto de nosotros, ha trabajado más que nosotros y ha hecho el bien más que nosotros [...]. Fue constantemente malentendida, marginada y subestimada [...], pero, en vez de amargarse, la princesa Alicia ha dedicado su vida a la beneficencia, al servicio público y a defender la justicia social, a menudo con gran riesgo personal*”.

## Notas

(1) Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de Innovación Docente de la Universidad de Valladolid “Materiales audiovisuales sobre el mundo griego: elaboración y análisis”.

(2) En el concepto de “texto filmico” incluimos cualquier producto audiovisual, no solo cinematográfico, sino también televisivo, con una narrativa, sea de ficción o documental.

(3) Por razones de espacio no nos ocuparemos de las numerosas series americanas y asiáticas, ni de las que retratan la vida cotidiana o de determinados colectivos sociales.

(4) La primera temporada fue la producción dramática más costosa de Netflix y Left Bank Pictures hasta entonces (más de 100 millones de libras esterlinas).

(5) (1963-) Mercedor de varios premios y nominaciones (Globos de oro, Premios de las Academias inglesa y americana de Prensa, de cine y de TV), por sus guiones tanto para cine (*The Queen*, *El último Rey de Escocia*) como para televisión (con esta serie).

(6) Sin texto. Interpretada por Rosalind Knight y por Sophie Stone, respectivamente.

(7) Interpretado por Greg Wise en las temporadas 1 y 2.

(8) Pueden ser decorados o algún pueblo andaluz, ya que en los títulos de crédito de este episodio comprobamos que ha participado un nutrido equipo técnico español. Los propios griegos se han quejado de que “*parece un pueblo latinoamericano*” ΤΣΑΟΥΣΗΣ (2019).

(9) Efectivamente, este documental, “*Royal Family*”, se rodó en 1968 y suscitó un gran debate previo en Palacio, que temía romper el misterio que rodeaba a la familia real, pero Felipe estaba decidido a modernizar la Institución y entendió el poder de la TV. Se emitió el 21/06/1969 en la BBC y la ITV y fue visto por 30 millones de espectadores en el Reino Unido (2/3 de la población británica) y 350 millones en todo el mundo. A diferencia de lo que se insinúa en la serie, fue un gran acierto y reforzó la imagen pública de Felipe. Pero, efectivamente, no se ha vuelto a emitir.

(10) (1854–1921), hijo del Príncipe Alejandro de Hesse-Darmstadt y de la condesa Julia de Hauke.

- (11) (1863-1950), hija del Príncipe Luis IV de Hesse-Darmstadt y de la Princesa Alicia del Reino Unido, segunda hija de la Reina Victoria.
- (12) (1900-1979). Luis de Battenberg hasta que, en 1917, cambiaron el apellido a Mountbatten. Último virrey de la India británica, tuvo que gestionar la independencia de India y Pakistán (1947-48). De 1959 a 1965 fue Jefe del Estado Mayor de la Defensa. Tuvo gran ascendencia sobre su sobrino, Felipe, y, posteriormente, sobre el hijo de éste, Carlos, Príncipe de Gales. Murió asesinado por el IRA.
- (13) (1845-1913), nacido Guillermo, era el segundo hijo del Rey Cristian IX de Dinamarca y de Luisa de Hesse-Kassel. Fue elegido por las potencias extranjeras para sustituir en el trono de Grecia a Otón I, depuesto por la Asamblea Nacional en 1862, reinando como Jorge I. En 1867 contrajo matrimonio con la gran Duquesa rusa Olga Constantinova, con la que tuvo ocho hijos. Instauró la dinastía Glücksburg, cuyos miembros portan el título de Príncipes de Grecia y Dinamarca. Fue el Rey que más tiempo permaneció en el siempre inestable trono griego.
- (14) La política griega en estas décadas es demasiado compleja para entrar en detalles, por lo que remitimos a nuestros trabajos LOPEZ JIMENO 2011 y 2013.
- (15) (1864-1936), uno de los políticos más relevantes de la Grecia de principios del siglo XX, siete veces primer ministro entre 1910 y 1933.
- (16) Además de Salónica y Ioánina, conquistadas por el Ejército griego, el Imperio Otomano tuvo que ceder todo su territorio europeo, salvo Albania y los alrededores de Estambul. Tras la Segunda Guerra Balcánica, Grecia consiguió Creta, y el sur de Epiro y gran parte de Macedonia.
- (17) Gracias a los Tratados de París y Neuilly (1919) y Sèvres (1920). El ejército griego desembarca en Esmirna en mayo de 1919.
- (18) Alejandro se había casado en secreto con Aspasia Manos, única griega que entró en la familia, que estaba embarazada en el momento de su muerte, lo que creó una situación de incertidumbre hasta que dio a luz una niña, Alejandra, que no podía ocupar el trono. Aspasia nunca fue reconocida como Reina, pero su hija sí recibió el título de Princesa.
- (19) (1881-1938) fundador y primer presidente de la República de Turquía.
- (20) Decisiva batalla de la Iª Guerra Mundial en esta península de los Dardanelos, en la que consiguió impedir el desembarco aliado, instigado por Churchill.
- (21) Grecia y Turquía pactaron un intercambio de poblaciones. De los dos millones y medio de griegos que había en el imperio en 1914, en 1927, en la nueva Turquía, solo quedaban ciento cincuenta mil, todos en Estambul, y hoy apenas unos cinco mil.
- (22) (1882-1962), hija del Príncipe Roland Napoleón Bonaparte, y sobrina bisnieta de Napoleón. Princesa de Grecia y Dinamarca por su matrimonio con el Príncipe Jorge, hermano de Andrés. Fue, además, una de las primeras mujeres psicoanalistas, discípula de Sigmund Freud, a quien ayudó a escapar del nazismo. Esta relación es el tema central de la película *Princesse Marie* (B. Jacquot, 2004), protagonizada por Catherine Deneuve y Heinz Bennet.
- (23) Probablemente se trate del padre, Constantino Louros (1864 - 1957), aunque también su hijo, Nicolás, fue ginecólogo de la familia real.
- (24) (1882–1947) neurólogo y psicoanalista alemán, uno de los pioneros del psicoanálisis, de la medicina social, el estudio de las adicciones y del concepto de “neurosis de guerra”. De origen judío, en 1933 fue apresado por la Gestapo. La Asociación de Médicos Socialistas consiguió liberarle y huyó a los Estados Unidos.
- (25) (1861–1944). Fue un pionero en el estudio de las glándulas endocrinas y las hormonas, nominado en seis ocasiones al Premio Nobel de Fisiología entre 1921 y 1938.
- (26) Nobus (2020). Para él “*Lo que está claro es que no encajaba en su entorno. Y tampoco hay dudas de que padeció un colapso mental. Pero no estoy convencido de que fuera psicótica*”.



- (27) En Escocia, fundado en 1934 por el judío alemán Kurt Hahn (1886- 1974), que había cofundado la Escuela de Salem y huido de la Alemania nazi. En su memoria, el duque de Edimburgo cofundó en 1986 el Kurt Hahn Trust. Interpretado en este episodio por Burghart Klaussner.
- (28) Falsa Condesa Andrée de la Bigne, en realidad llamada Andrée Godard (1903-1983).
- (29) Jefe del servicio secreto de inteligencia de Göring, ayudante de Himmler, miembro de las SS y Mayor de la Luftwaffe.
- (30) Se dirigían a Londres para presenciar la boda del hermano de Donato, Luis. Cecilia estaba embarazada y debió de ponerse de parto durante el vuelo. Intentaron un aterrizaje de urgencia, pero el avión se estrelló. El nuevo matrimonio adoptó a la pequeña Juana, que no viajaba debido a su corta edad.
- (31) El Príncipe Andrés acusa públicamente a su hijo, Felipe, de haber causado el accidente, por una llamada telefónica “de auxilio” que hace a su hermana, llamada que, de haberse producido, el padre no podría conocer, dado que, nada más colgar, Cecilia sube al avión. El pobre Felipe no tuvo nada que ver con el accidente (*vid.* nota anterior). Tampoco había comenzado aún la guerra, por lo que no tiene sentido la explicación que da el personaje de Cecilia justificando su embarazo, en una llamada anterior: “Alemania va perdiendo y necesita soldados”. Ni es probable que la Princesa Alicia necesitara que le presentaran a su hijo, aunque llevara 7 años sin verlo.
- (32) (1871-1941). Formado en Prusia. Destacó en las guerras Balcánicas. Jefe del Estado Mayor griego en 1913. Partidario del rey Constantino durante el “cisma”, fracasó en un golpe para restaurar la monarquía en 1922.
- (33) Elena Vladimirovna (1882-1957) hija del gran duque Vladimir Alexandrovich de Rusia y de su esposa María de Mecklemburgo-Schwerin.
- (34) (1872-1938), tercer hijo varón de los reyes Jorge I y Olga.
- (35) Aunque tras el exilio de 1922 y la Revolución Rusa la familia había quedado arruinada, sobreviviendo en París de la venta de sus joyas y las clases de dibujo que impartía el Príncipe Nicolás.
- (36) La mayor parte de la población judía de Grecia era de origen sefardita, acogidos por el Sultán otomano tras la expulsión de España en el S XV y prácticamente desapareció con la ocupación nazi. Se calcula que, de unos 75000 judíos deportados a campos de concentración, solo sobrevivieron 2000.
- (37) En esta escena inicial hay un anacronismo, pues su madre (Rosalind Knight), como se ve en la foto oficial, iba vestida de gala. No acababa de salir del psiquiátrico y era tan inglesa o más que alemana. Por otra parte, los propios Windsor también cambiaron su apellido para borrar su origen alemán.
- (38) Lo cual, como estamos viendo, es inexacto.
- (39) El edificio pertenece hoy al Ayuntamiento de Neo Iraklio, que lo cede a la Cruz Roja griega.
- (40) *Vid.* DAVILA (2007).
- (41) <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-noche-tematica/ocurrio-rosemary-kennedy/5829068>)

## Bibliografía

ABBISS W.S., “Proposing a post-heritage critical framework: The Crown, ambiguity, and media self-consciousness”, *Television & New Media* 21(8) (2020), 825-841 <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1527476419866427> [consultado 28/03/2021].

BARKARDÓTTIR D.L.R., *Conflicted Consorts: Prince Albert and Prince Philip's Crisis of Masculinity as Presented in Victoria and The Crown*, Tesis Doctoral. University of Iceland, School of Humanities, 2020, <https://skemman.is/handle/1946/35449> [consultado 26/03/2021].

BOBOΛINHΣ Σ. – K.A., *Μέγα ελληνικόν βιογραφικόν λεξικόν*, Atenas, 1961.

DÁVILA M., “Juana la loca. locura de amor o pasión obsesiva: la figura de Juana la loca en el cine”, *Metakinema* 0 (2007), <http://www.metakinema.es/metakineman0s3a1.html#:~:text=Dentro%20de%20la%20filmograf%C3%ADa%20sobre,el%20cine%20nos%20ha%20legado.> [consultado 28/03/2021].

DOS PASSOS COLLING G. y CAPELARO J.S., “A visibilidade política na série The Crown”, *RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade* 4 (2018) <https://claec.org/periodicos/index.php/relacult/article/view/746> [consultado 28/03/2021].

EADE Ph., *Young Prince Philip: his Turbulent Early Life*, Macmillan Publishers, Londres, 2011.

GEROLYMATOS A., *An international civil war: Greece, 1943-1949* Yale University Press, New Haven, 2016.

GRANDE IZQUIERDO M.A., *A Study on 'The Crown': History and Fiction about the Historical Figure of Queen Elizabeth II*, 2018 <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/23722> [consultado 28/03/2021].

GROMOVA A., “Princess Alice of Greece: Her Life as an Ascent to Jerusalem”, *Istoriya* 2 (88) (2020).

INÁCIO T.V.P., “Análise de Relações Internacionais: a Websérie The Crown da Netflix e as Ris”, *Revista Perspectiva: reflexões sobre a temática internacional* 11 (21) (2018) <https://www.seer.ufrgs.br/RevistaPerspectiva/article/view/85605> [consultado 11/04/2021].

KERR M., *Prince Louis of Battenberg*, Longmans, Green and Co., Londres, 1934.

LACEY R., *The Crown: The Official History Behind the Hit NETFLIX Series: Political Scandal, Personal Struggle and the Years that Defined Elizabeth II, 1956-1977*, Kings Road Publishing, Londres, 2019.

LOPEZ JIMENO A., “Los avatares de la monarquía en la Grecia Moderna”, *Boletín Millares Carlo* 30 (2014), 236-276.

LÓPEZ JIMENO A., “Democracia, Monarquía y Dictadura: paralelismos entre España y Grecia a principios del S. XX”, *Papyroi* 1 (2012).

MARCOPOULOS G.J., “King George I and the expansion of Greece, 1875-1881”, *Balkan Studies* 9 (1) (1968), 21-40.

MAULANA P.A. y HARDJANTO T.D., ““Sorry, Darling”: Apologizing in The Crown TV Series”, *Lexicon* 6 (2) (2019), 164-177 [https://www.researchgate.net/profile/Tofan\\_Hardjanto/publication/344179972\\_Sorry\\_Darling\\_Apologizing\\_in\\_The\\_Crown\\_TV\\_Series/links/5f598f4f4585154dbbc3fdd4/Sorry-Darling-Apologizing-in-The-Crown-TV-Series.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Tofan_Hardjanto/publication/344179972_Sorry_Darling_Apologizing_in_The_Crown_TV_Series/links/5f598f4f4585154dbbc3fdd4/Sorry-Darling-Apologizing-in-The-Crown-TV-Series.pdf) [consultado 11/04/2021].

MATEOS SÁEZ DE MEDRANO R., *La familia de la Reina Sofía*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2004.

NOBUS D., “The madness of Princess Alice: Sigmund Freud, Ernst Simmel and Alice of Battenberg at Kurhaus Schloß Tegel”, *History of psychiatry* 31 (2) (2020), 147-162.

PAZ MAÑOSO P., “Paralelismos entre España y Grecia en el periodo de entreguerras”, *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas* 28 (2018), 257-273.

SAIZ SERRANO J. y PARRA MONSERRAT D., “Formación del profesorado de historia y ficción televisiva: el aprovechamiento didáctico de las series históricas en educación secundaria” *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 20 (2) (2017), 95-110. <https://doi.org/10.6018/reifop/20.2.284931> [consultado 29/03/2021].

URIBARRI F., “Por qué Freud ‘castró’ a la suegra de Isabel II” *El Semanal*, 18/09/2020 <https://www.xlsemanal.com/conocer/historia/20200918/isabel-ii-felipe-edimburgo-madre-alicia-battenberg-locura-freud-vida.html> [consultado 29/03/2021].

VANHOUTTE I., *Adapting historical events into a televised series. The case study of The Crown*, Tesis Doctoral. Universidad de Lovaina, 2020.

VICKERS H., *The Crown dissected*, Firefly Books, Londres, 2020.

VICKERS H., *Alice, Princess Andrew of Greece*, Hamish Hamilton, Londres, 2020.

### Artículos de prensa:

ΑΝΕΣΤΗ Κ.Ι., “Η ζωή της πριγκίπισσας Αλίκης που εκθειάζει το «The Crown»: Έσωσε Εβραίους, άκουγε τη φωνή του θεού, την κούραρε ο Φρόιντ”, *Iefimerida*, 9/11/2019, <https://www.iefimerida.gr/stories/prigkipissa-aliki-crown> [consultado 11/04/2021].

ΜΠΟΛΟΒΙΝΗ Ε., “Η πραγματικά παράξενη ζωή του πρίγκιπα Φιλίππου, πατέρα του Καρόλου -Γιατί απαρνήθηκε την ελληνική ταυτότητά του” *Iefimerida* 11/05/2018, <https://www.iefimerida.gr/news/415189/i-pragmatika-paraxeni-zoi-toy-prigkipa-filippo-patera-toy-karoloy-giati-aparnithike-tin> [consultado 11/04/2021].

ΤΣΑΟΥΣΗΣ Κ., (2019). “Πώς η σειρά «Το Στέμμα» αδικεί το... Νέο Ηράκλειο” *Protagon.gr* 26/11/2019, <https://www.protagon.gr/themata/pws-i-seira-to-stemma-adikei-to-neo-irakleio-44341950801> [consultado 26/03/2021].

<http://www.royalchronicles.gr> [consultado 26/03/2021].

*The Unbelievable Life of Princess Alice, The Queen's Mother-in-Law, Real Royalty* <https://youtu.be/rwIpxNHVHpk> [consultado 26/03/2021].



LA HISTORIA Y SUS INFLUENCIAS  
EN EL CINE FANTÁSTICO  
A TRAVÉS DE LA FIGURA DE CONAN EL BÁRBARO

*History, Fantasy Films and Conan the Barbarian*

Grad. José Abellán Santisteban  
Arqueólogo  
Universidad de Granada

*Recibido el 25 de Marzo de 2021*

*Aceptado el 17 de Mayo de 2021*

**Resumen.** La Historia es un instrumento de inspiración en novelas, películas, el mundo del cómic y para el mundo del ocio en general. Sin embargo, ¿Cuál es el alcance con el que la Historia impregna a la producción cinematográfica? En el s. XX la producción literaria hizo que surgiesen numerosas novelas de ficción que posteriormente se adaptarían a la gran pantalla. Es el caso de Conan el Bárbaro. El personaje creado por Robert E. Howard, a principios del s. XX, así como su posterior adaptación al cine, plantea una serie de dilemas constantes entre la Barbarie y la Civilización. Una concepción muy particular y muy influenciada por el Romanticismo del s. XIX, así como por los postulados filosóficos Nietzscheanos, que muestra a un personaje mucho más complejo de lo que sus enormes músculos aparentan. Por ello, y tomando como punto de partida las películas de *Conan el Bárbaro* (J. Miliuss, 1982) y *Conan el Destructor* (R. Fleischer, 1984), este trabajo pretende mostrar como los contextos históricos caracterizan la creación de una figura y la representación de esta a lo largo de la Historia.

**Palabras clave.** Historia, Cine, Fantasía, Conan, Robert E Howard, Barbarie, Civilización.

**Abstract.** *Conan the Barbarian*, the novel by Robert E. Howard, written in the early twenty century and adapted to cinema in the 1980s, deals with two important historical thematics: Barbarism and Civilization. The creation of the personage of Conan was very much conditioned by Romanticism and the Nietzsche postulates. The paper analyzes both films *Conan the Barbarian* (J. Miliuss, 1982) and *Conan the Destroyer* (R. Fleischer, 1984) and looks at how a fictional character is influenced by its historical creative context and ho its image changes with History.

**Keywords.** History, Cinema, Fantasy, Conan, Robert E Howard, Barbarism, Civilization.

## 1. Introducción: ¿Historia del cine, o cine de Historia?

La Historia es utilizada en numerosas ocasiones como fuente de inspiración en novelas, películas e incluso en el mundo del cómic. Los medios audiovisuales han jugado un importante papel en la transmisión de las historias, debido sin duda su potente alcance. Unos medios que han ido evolucionando y diversificándose conforme a las preferencias y paradigmas estéticos de su época (Zavala 2013: 131,137). Ejemplo de ello es el cine. La gran cantidad de géneros que ha dado el cine en su breve tiempo de vida (si se compara con otros soportes, como el papel) ha supuesto un escenario de muestra y difusión de ideas, con un alcance mundial. Muchas de estas ideas, aunque viejas, poseen tintes que las definen, caracterizan y diferencian como un género propio, siendo reflejo de los contextos socioculturales de los momentos en los que fueron creadas (Altman 2000). No resultaría extraño al lector el realizar una comparativa de dos, tres o incluso cuatro películas de cine bélico, por ejemplo. Podría hablarse de la trama, el mensaje que se pretende transmitir, la escenografía o de la veracidad de los hechos de esas películas. Probablemente nadie pondría en duda la legitimidad de tal labor dada la cercanía que esas imágenes tendrían con la Historia reciente. Sin embargo, lo que aquí se presenta es más primitivo, más antiguo y probablemente más desconocido para el gran público.

La Historia es un elemento que ha sido utilizado como fuente de inspiración numerosas veces en el campo del entretenimiento. La capacidad casi abstracta de comprender el espacio y el tiempo de un historiador reducida a su mínimo exponente, no se diferencia de la de un cineasta, un dibujante o un novelista (imaginan lugares, épocas, hábitos y costumbres) (Gaddis 2004: 17). La imagen de un “caballero” o de un “castillo” son de forma generalizada reconocibles para la mayoría de “nosotros”. No debe resultar extraño el término del nosotros (blancos y europeos). Nuestra sociedad, nuestra cultura, es fruto (al igual que en el cine) de influencias o sesgos, culturales, familiares, económicos y geográficos. De la misma manera que sucede con el castillo o con el caballero; podríamos hacerlo con la de la imagen del bárbaro. Si bien no se pretende entrar en detalles acerca de la etimología de la palabra, ya nos está marcando una clasificación muy fuerte, que viene de una tradición clásica muy afianzada. Ahora bien, si lanzamos al gran público la pregunta de ¿Qué es un bárbaro?, probablemente recibiríamos conceptos divergentes que acabarían por llevarnos irremediablemente a lo que consideramos su antítesis: la civilización. En líneas generales, un bárbaro es un término que evoca exotismo, salvajismo, fiereza, suciedad y, en definitiva, falta de modales. Es un concepto antiguo, forjado a través de ideas muy diferentes, muy distantes y probablemente muy desacertadas. En lo que sí que coinciden estas ideas es en que forman parte de lo contrario a la civilización. Este conglomerado de ideas es en parte lo que se trae aquí. El bárbaro, se encarna en un musculoso místico Olympia venido a Hollywood desde el otro lado del charco, cuyo primer papel en EEUU fue el de Hércules en la cinta *Hércules en Nueva York* (A.A. Seidelman, 1969). Vemos pues que no resulta extraña la elección de A. Schwarzenegger para encarnar al personaje de Conan. A través de las películas de *Conan el Bárbaro* (J. Miliuss, 1982) y *Conan el Destructor* (R. Fleischer, 1984) trataré de realizar una breve reflexión de los contextos e influencias históricas en la narrativa del cine fantástico, tomando como guía la figura de Conan.

## 2. La historia fantástica

Contar historias no consiste tan solo en narrar hechos. La construcción de una ambientación y la inmersión en la misma es clave fundamental para que el calado del mensaje sea profundo. Tanto la narrativa escrita como la audiovisual cuidan estas ambientaciones. La construcción de estas ambientaciones es fruto de la mente de sus autores. Sin embargo, y como veremos más adelante, la conceptualización de dichas ambientaciones no surge de la nada; sino que bebe de múltiples referentes. Esta es una de las características que definen la ambientación de *Conan el Bárbaro*. Robert E. Howard transporta al receptor del mensaje a un momento de épocas pasadas, donde el individuo y

sus conductas no están cuestionadas por los poderes opresivos de la actualidad (Lalanda 1998: 50) y donde se guía por su propia brújula moral.

El salto a la gran pantalla del personaje de Conan produjo un enriquecimiento de la ambientación fantástica. Todo ello fue gracias a la imagen. Las palabras, que formaban ambientación en la obra escrita, debían hacerse visibles. Ahí es donde comenzaban a aparecer los paralelos y las influencias históricas. El cine como forma de expresión artística está ligado de forma irremediable a la historia de su momento. En el cine, la imagen es el vehículo de transmisión. Estas imágenes son diseñadas al milímetro. Además, suelen ir acompañadas de sonidos, música y efectos visuales. Estos elementos tienen algunas veces su origen en el análisis y estudio de fuentes para la Historia que tradicionalmente se han considerado auxiliares a la Historia, como la Arqueología, la Epigrafía, etc.; y que a día de hoy están más que consolidadas como disciplinas autónomas. De esta manera y en cierta medida, podríamos afirmar que las fuentes inspiran a la imagen en el cine como lo hacen al texto en la historia. Sin embargo, hay que dejar algo clara la cuestión de la veracidad de los hechos. La Historia es una disciplina científica, con una metodología de análisis que se basa en las fuentes, para la reconstrucción de un pasado, basándose en la observación y la verificación (Carr, 2010: 126). El cine, sin embargo, se basa en la imaginación, en la inspiración de esas historias rigurosas y empíricas para crear así arte (*ibidem*: 43). Cuando un escritor describe una escena en una novela o en un guion, recurre a la descriptiva del lenguaje para construir la ambientación. Esa ambientación construida no es sino una representación abstracta de una realidad pasada donde se representa un hecho. Por tanto, el cine no está sujeto a la veracidad de las mismas, con excepción quizá del género documental histórico. De esta manera, en el género fantástico es común encontrar influencias históricas, que utilizan los discursos que emanan de las fuentes, para crear narrativas y aventuras en un entorno de fácil comprensión para el espectador. No es objeto de este trabajo iniciar un debate teórico acerca de qué es la historia ni sus múltiples posibilidades. Sin embargo, creo que es necesaria la mención de la propia historicidad que nos rodea (Hartog 2007: 15) y de cómo esta influye en las propias influencias, paralelos y referencias que encontramos en las películas en general, y en *Conan el bárbaro* en particular.

No debemos olvidar que la naturaleza propia del film, es decir; su intencionalidad, es el entretenimiento. Así el pasado (objeto de estudio) se pone al servicio del presente para entretener en este caso, al espectador. Al haber cambiado la intencionalidad de la narrativa, la materialidad del pasado es observada en el momento de la grabación, es observada desde el presente y para el presente (García 2011: 399). Rosenstone plantea que la construcción de esta narrativa presentista bien refleja las inquietudes sociales y políticas del momento o bien se encuentran implícitas en el mismo (Rosenstone 1995: 14). Estas características son las que hacen al cine un interesante sujeto de análisis en cuanto a materia histórica, sea bien por su contenido o bien por el análisis de sus influencias. Al fin y al cabo, lo que en una película se pretende reflejar es una interpretación del pasado hecha desde el presente y con un fin (artístico y económico). Es por tanto innegable la relación que la disciplina histórica y en este caso el cine posee. Es por ello, que el cine se ha convertido en un canal capaz de consolidar una narrativa histórica fácilmente accesible para la mayor parte de la población (Rosenstone 2014: 47- 49). Todo ello gracias a la imagen. Una imagen que sustituye a la palabra y que se adapta a los tiempos, creando significados históricos específicos para cada película (*ibidem*: 52).

### 3. La fantasía y sus influencias históricas

Bajo estas premisas, es evidente pensar que una película, un libro o cualquier otro soporte tildado de “histórico” (entendiendo esta como basada en hechos empíricos, demostrables por fuentes históricas, arqueológicas, epigráficas, etc.) recurren a la disciplina histórica como guía, como ambientación en la narrativa. Pero ¿Qué ocurre con la fantasía? Son muchas las referencias históricas que podemos encontrar en películas fantásticas. La trilogía de *El Señor de los Anillos* (P. Jackson, 2001, 2002, 2003)

es ejemplo de ello. En estas películas, podemos encontrar desde referencias a sociedades feudales (El reino de Rohan, con su capital Edoras); al conflicto ambiental de la depredación actual de los recursos naturales (El mago Saruman y la creación de los Uruk-Hai) (Bravo 2019: 66). Revoluciones sociales, cambios de paradigma, conflictos a escala mundial, las influencias literarias del Romanticismo del XIX e interesantes descubrimientos, fueron los que estimularon en gran medida dicha producción. Son representaciones de un presente en la obra de Tolkien adaptadas por Peter Jackson. Otro ejemplo más lo podemos encontrar en series de televisión como *Juego de Tronos* (D. Benioff y D.B. Weiss, 2011). Esta serie, basada en una ambientación medieval fantástica, cumple los cánones que posee rasgos del género fantástico (magia, criaturas y monstruos fantásticos), pero de la misma forma posee elementos históricos perfectamente reconocibles.

La respuesta a ¿Qué ocurre con la fantasía? resulta difícil, por la gran cantidad de subgéneros que parten del propio concepto de fantasía. Sin embargo, si hay algo claro que se muestra de forma generalizada es que se nutre de la intención ahondar en el fondo de lo que como humanos nos es desconocido: la muerte, la identidad, el tiempo y el espacio. Lo hace además recurriendo a elementos evocadores de estos anhelos presentes desde que el hombre es hombre: los mitos, la iconografía, los cuentos de hadas (Sánchez 2009: 111, 113). El concepto de fantasía *per se* es entendido de manera general como una oposición al concepto de realidad. Esta dicotomía fantasía-realidad se encuentra en conflicto constante. Utiliza recursos literarios para narrar acontecimientos, historias y aventuras en un mundo no del todo fantástico, es decir, un mundo que para el lector resulta conocido (González 1996: 10). La fantasía se nutre de esos recursos familiares para el receptor del mensaje, recursos que, en la mayor parte de las ambientaciones, son históricos. De esta manera, la fantasía como género (independientemente del medio en el que se exprese) puede ser una gran aliada de múltiples variaciones del relato realista (Mathews 2011: 4), ya que transmite descripciones o conceptos que existen en un momento y en un lugar del mundo real. El ambiente conocido que nos aportan ambientaciones como la edad media o el esplendor del imperio romano son el caldo de cultivo para la construcción de una buena historia de fantasía: conocida desde una óptica actual, presentista; pero también histórica como es la de la edad media brutal, belicosa e incivilizada. Eso es, a su manera, lo que ocurre con *Conan el Bárbaro* y *Conan el Destructor*.

#### 4. Un bárbaro muy civilizado

Para entender la historia que subyace tras el film, es necesario comprender el contexto de la obra y el propio género literario de la misma. La fantasía épica, género en principio literario, que posteriormente se extenderá al cine o al cómic, es un interesante punto de partida para analizar la óptica histórica que se encuentra tras el personaje y su creador. Conan el Bárbaro nace de la mente de Robert E. Howard a principios del s. XX. La breve producción de este joven autor marcó un personaje cuyas hazañas fueron continuadas posteriormente por múltiples escritores, que dentro del género de fantasía épica o fantasía heroica acabaron conceptualizando el subgénero conocido como de espada y brujería.

Si bien es cierto que el análisis aquí realizado parte de las películas arriba mencionadas; no se pueden entender éstas y lo que representan, sin conocer la génesis del personaje, del autor y del propio género que le dio vida: Robert E. Howard. Nacido en Texas en 1906, es considerado uno de los padres del género conocido como de *espada y brujería*. Su producción literaria, aunque breve, fue constante y centrada en los mismos temas hasta el día de su muerte. Fue un escritor que mantuvo mucha correspondencia con otros escritores de su época, como H.P. Lovecraft (1), de tal manera que muchos de los relatos de este, presentan referencias del otro y viceversa. Parte de estos discursos marcarán la producción literaria de ambos y caracterizarán, en mayor o menor medida, a los personajes y los antagonistas de sus relatos. Tanto Howard como Lovecraft son resultado de la



producción literaria del Romanticismo, que tuvo un importante desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIX en los países anglosajones y Alemania (González 1984: 208).

El s. XX por su devenir histórico fue el caldo de cultivo para que surgiesen numerosas novelas de ficción. Muchas de estas novelas han sido objeto de adaptación en la gran pantalla. El personaje creado por Howard, así como su posterior adaptación al cómic y al cine, son el reflejo de las problemáticas de esa época y muestran una serie de dilemas entre la Barbarie y la Civilización, entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte. Estos dilemas son parte de postulados filosóficos que versan sobre la historia y sobre el papel del individuo en la misma. La temática del héroe inherente al estilo de la fantasía épica, o de la espada y brujería, enmascara un discurso muy característico en la obra de Howard. Se trata de una concepción muy particular y como comentaba muy influenciada por el Romanticismo del s. XIX, que continuará con los cambios políticos y sociales que se darán en el XX. De la misma manera que otros autores de la época como Morris, Tolkien o Lovecraft, Howard tiene una intuición innata en relación con el pasado (Mathews 2011: 121). Esto es lo que centra este trabajo en su obra y en las películas de los años ochenta, una intuición muy bien plasmada y con numerosas influencias. Podrían contarse por cientos los ejemplos de esta intuición, de esta influencia en la obra de Howard. Y es que ambos comparten un amor por lo antiguo, por la inmortalidad del pasado (Frigoli 2010: 9). Al igual que Lovecraft, son receptores de lejanos descubrimientos en tierras lejanas, que no hacen sino estimular su producción literaria, alimentándola con esa inmortal antigüedad.

Es antigüedad el bien apreciable en la cosmología donde se desarrollan las aventuras del bárbaro de negro cabello, el continente Hiborio. Este lugar es un *collage* de lugares reales y de lugares imaginarios procedentes del folklore y de la mitología. Se encuentra plagada de referencias de la mitología nórdica. Vanaheim, Asgard son solo dos elementos que curiosamente comparten su lugar en sagas que han sido llevadas a la gran pantalla recientemente como *Thor* (Kenneth Branagh, 2011) de la franquicia de cómics *Marvel*.

Este lugar, sumado al desarrollo del personaje, un vagabundo huérfano, caracterizan el ambiente trágico que rodea al personaje, en el que la supervivencia más animal es la clave del éxito. Es el tarzán de Edgar Rice Burroughs (Burroughs, 2011), cuya parte animal se ha impuesto sobre la humana para sobrevivir. El ambiente de nuevo juega un importante papel, desarrollándose en lo que podríamos definir como una edad media salvaje, que algunos autores identifican con la Inglaterra de las leyendas artúricas, con la presencia de pueblos primitivos como los pictos, como protagonistas de múltiples de sus historias (Mathews 2011: 121-122). Pero esta edad media no acaba aquí. Durante los múltiples viajes que el personaje realiza, visitará los desiertos de Iránistán, o la mítica ciudad de Zamora. Habiendo explicado las influencias históricas que se han expuesto, sería extraño que estos dos nombres no despierten familiaridad en el lector.

Por tanto, podríamos considerar ese ambiente como una forma en la que el receptor (en el caso del cine, el espectador) identifique esos rasgos conocidos y los use como una forma de ponerse en la piel de los personajes, de sentir y de vivir sus aventuras. No se trataría por tanto de una negación de la realidad, sino más bien de una evasión de la misma, ya que nuestra propia realidad es tomada como un punto de referencia cotidiana (González 1996: 8).

De esta manera, el autor viaja al pasado para traer conceptos históricos y así construir historias fantásticas. Es un género que se nutre de la mitología y de la épica. Toma prestadas imágenes de culturas del pasado, occidentales o no, totalmente destecnologizadas y le da forma a fin de trazar un relato. Un relato en el que el principal personaje es el héroe. Para profundizar la comprensión del personaje y caracterizar el contexto que rodea al mismo, hemos de ahondar en el nacimiento del mismo.

La construcción del relato en el film es una interpretación de hechos pasados, ficticios o no, pero que se hacen con conocimiento desde el presente. Es este conocimiento presentista el que es realmente interesante y que permite al cine narrar acontecimientos. Al igual que en los libros, se hace Historia desde el presente.

El cine, construyendo esos relatos, se convierte en un canal de difusión de la Historia, paralelo al papel. Paralelo, pero no tan diferente como podría creerse. Leyendo la Historia de este pasado y analizando los datos producidos por las investigaciones arqueológicas, se construye un relato desde el presente. Por tanto, si se observa una película bajo esta óptica histórica, (Rosenstone 2013: 73-75) puede comprenderse como se entienden las Historias y como se plasman en las cintas. Cada película es un retrato de una época, pues la subjetividad del momento se encuentra presente en los directores. No es raro encontrar en una película referencias a códigos o a manifestaciones culturales del pasado. No obstante, una película no es un libro. Y Conan no es ni debe ser tomada como un ejemplo de una historia fiel. Como bien expresa Rosenstone en su obra *El pasado en imágenes*: “(...) una película no puede hacer lo mismo que un libro, incluso aunque lo pretenda. Los films que intentan hacerlos pierden todas sus cualidades (...) Podemos concluir que las reglas para analizar y evaluar un film no pueden provenir únicamente del mundo literario. Deben tener su origen propio en el cine, en sus modos y estructuras habituales para posteriormente analizar cómo se interrelacionan con el pasado.” (Rosenstone 1997: 22). Además, lo hace tomando elementos visuales que tienen que ayudan a conceptualizar ese ambiente.

La humanidad, en un mundo oscuro de tinieblas y el acero personificado en la espada del padre de Conan, presentan en los primeros minutos de rodaje a un niño, al que se le dotan atributos de héroe. Un héroe que se ve envuelto en una lucha entre lo divino y sus manifestaciones en el mundo. Un mundo que como en la antigüedad es desconocido y se pretende explicar por ciencias o conocimientos de tipo empírico (Lalanda 1998: 45-47). Conan como personaje es precisamente eso. Es la conceptualización del héroe que se enfrenta a las fuerzas de la naturaleza en un mundo salvaje, antiguo y desconocido. Es la reinención del Hércules de la antigüedad en el s. XX. Si analizamos la película de *Conan el Bárbaro* o su no tan exitosa secuela *Conan el Destructor* vemos como John Miliuss ha construido un relato que supone una mezcla de épocas de nuestra historia real, desde la prehistoria, hasta la Edad Media (Delgado 2016: 42).

Ya en los primeros minutos de metraje de la película *Conan el Bárbaro*, encontramos parte de esas influencias, de esos contextos que identifican a Conan como un “hijo de su época”. Se trata de la frase “*Lo que no te mata, te hace más fuerte*” (Nietzsche 2006). John Miliuss, plasma, quizá sin saberlo, esa esencia del superhombre nietzscheano, que hereda directamente de Howard, el creador de Conan. El protagonista se presenta como un hombre con una brújula moral propia, sin remordimientos y con un total desdén por las normas y los conceptos de una sociedad civilizada (Delgado 2016: 41). Sin embargo, si se echa la vista atrás y se observa la obra de Howard, uno puede observar la complejidad que el personaje plantea. Tanto en las novelas como en los cómics se presenta a un personaje fruto de una época. Un protagonista cuya evolución está ligada a su propia naturaleza, la supervivencia de su forma de vida. Es el triunfo de la Barbarie contra la decadente civilización.

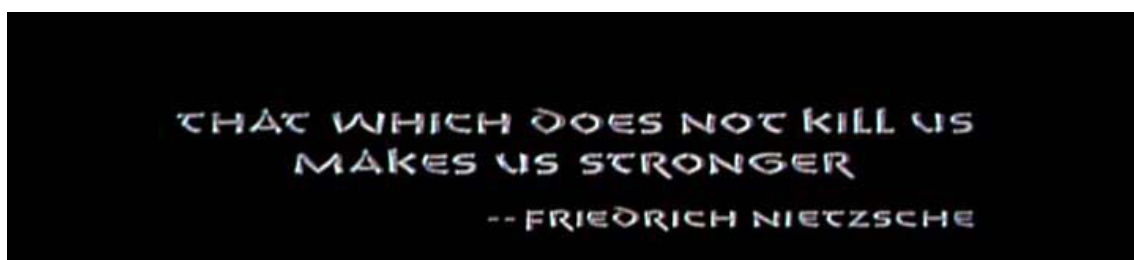


Figura 1. Primeros minutos de *Conan el Bárbaro* donde se expone la frase de *El Ocaso de los ídolos* de Nietzsche © EMI Films

Realizar un análisis de la totalidad de la producción literaria que ocupa al personaje de Conan el Bárbaro, así como de las novelas, de los cómics y las películas, sería una tarea demasiado extensa para este trabajo. De esta manera, lo que se pretende es realizar una aproximación al personaje y la relación de este con la Historia, a través de la caracterización del género literario (la fantasía épica) y de su adaptación al cine. Las películas de *Conan el Bárbaro* y su secuela *Conan el Destructor* son el punto de partida para dicho estudio.

Un ejemplo que subraya lo anterior es una escena de la propia película, que me gustaría resaltar. En busca de venganza, Conan (Arnold Schwarzenegger) se encuentra con un mago llamado Akiro (Mako Iwamatsu), que dice poder convocar a los espíritus de los muertos y que ayudará a Conan en su búsqueda. En un momento posterior, en el que Conan es torturado y llevado al borde de la muerte, Akiro convocará a esos espíritus de los muertos (o como el los llama, dioses antiguos) para que traigan a Conan de vuelta al mundo de los vivos. En un complejo ritual, el mago pinta la cara de Conan con numerosas runas y símbolos.



Figura 2. Fotograma en el que se aprecian varios Indalos en el rostro de Conan en la película de Miliuss © EMI Films

En la imagen se pueden observar numerosas runas pintadas en negro, que resultan muy similares a las nórdicas, pero hay un detalle que llama poderosamente la atención. En color rojo se observa un dibujo fácilmente reconocible. Se trata del Indalo, un conocido símbolo perteneciente a un conjunto de arte rupestre Levantino, situado en la comarca de los Vélez, en Almería. El hecho de que se incluyese en el maquillaje este símbolo prehistórico tan definitorio de una cultura como es la Almeriense en el personaje de Conan, sumado a que el filme se rodó en numerosas localizaciones de la provincia de Almería; pone de manifiesto el préstamo que el Cine hace de la Historia, y en concreto en este caso, de la Arqueología para contar una historia.

La película de *Conan el Bárbaro* presenta dos características fundamentales que me gustaría destacar en este trabajo. En primer lugar y como comentábamos anteriormente es la esencia propia del film. No se trata ni de un libro ni de un documental. Si bien encontramos referencias a conceptos culturales históricos, en la cinta de Miliuss no se pretende contar una historia real. Sin embargo, el director sí que es capaz de transportarnos a una edad media oscura, con un sistema de clases muy similar al de la Europa de la alta edad media. En él, los *oratores* están protagonizados por los sacerdotes de Thulsa Doom. Los *bellatores* son los soldados, los nobles que se forman la corte de rey Osrik. Los *laboratores*, con menos relevancia en la cinta, se ven representados por la aldea de un joven Conan, arrasada hasta los cimientos. Este último hecho en los primeros minutos de rodaje da la bienvenida a la ambientación dramática y trágica que rodea al pasado del héroe. Los orígenes humildes son parte de estos atributos, que caracterizan la épica y la fantasía heroica.

En segundo lugar, son los contextos. Ya en el epistolario que mantenía con H.P. Lovecraft se advertía como las temáticas que interesaban a Howard eran los conflictos de civilización contra barbarie. No son pocos los indicios de esta temática en la obra de Howard. En el relato publicado por primera vez en 1935 en *Weird Tales Magazine* titulado *Beyond the black river* encontramos la frase: “La barbarie es el estado natural de la humanidad [...] La civilización, en cambio, es artificial, es un capricho de los tiempos. La barbarie ha de triunfar siempre al final.” (Howard 1973) En la película de *Conan el Bárbaro*, aparecen de la misma forma estas referencias. En un momento en el que el protagonista está viajando con el que será su compañero Subotai (Gerry López), éste al llegar a una ciudad le dice a Conan: *Civilización... antigua y malvada....*



Figura 3. Fotograma de la escena en la que Conan se encuentra con la civilización (J. Miliuss, 1982). © EMI Films

De una forma muy generalizada, estas referencias a esa dualidad barbarie/civilización la encontramos en los antagonistas de las películas, las novelas y los cómics. Estos individuos, suelen ser hechiceros o brujos poderosos, personajes deshumanizados que siempre intentan obtener un poder superior mediante rituales mágicos o alquímicos muy poderosos. Son la personificación del avance científico, del progreso. Conan les teme, ya que él es la encarnación de la barbarie. Se trata una vez más de la confrontación directa de esa dualidad.

Para Howard, la brujería representa las fuerzas de la naturaleza no gobernadas, de las que los hombres intentan apropiarse. Las reacciones del personaje ante estas se guían por sus instintos primitivos. O bien huye, o si esta opción no es posible, hay que matar (Smith 1995: 6). La única diferencia entre él y el resto de los asesinos de su mundo es su particular sentido del honor, del que se advierte Howard consideraba puro, plenamente humano. Dos ejemplos de estos personajes son Thulsa Doom (James Earl Jones) en *Conan el Bárbaro* o la malvada reina Taramis (Sarah Douglas) en *Conan el Destructor*.

En el primer caso, Conan busca venganza contra un hechicero llamado Thulsa Doom (James Earl Jones). Como decíamos, este personaje es el líder de la iglesia de Seth. Este culto forma parte de nuevo de la oposición barbarie/civilización, liderando el “proceso” o el cambio al que se sucede en el continente Hiborio. Conan lucha de esta manera contra una organización teocrática muy jerarquizada que se impone al sistema de clases antiguo, incluso llegando a amenazar a la cúspide del sistema medieval, la corona. Queda de esta manera patente, como el sistema que se presupone civilizado, que trae el progreso, no es sino oscuro y corrupto. Por eso, en la película Conan acaba con él. La barbarie es por tanto una alegoría de la humanidad más primaria. Conan es la representación de la barbarie, de los instintos primarios de los seres humanos, que, durante miles de años, se valieron de sus ellos para sobrevivir. Se enfrenta ante la podrida civilización y la vence. Tiene su propio código de moral bárbaro y la suficiente fuerza e inteligencia propias de un animal salvaje para burlar a sus enemigos

cuando lo necesita. Es una manifestación de esa decadencia a la que lleva la civilización y de la confrontación de la barbarie, representada como de costumbre en el personaje de Conan (Delgado 2016: 43).

En *Conan el Destructor*, de la misma manera encontramos la oposición de la humanidad (Barbarie) contra los poderes mágicos (civilización), Conan lucha en este caso contra una reina que lo engañará para que lo sirva y pueda completar un ritual para aplacar a su dios. Ha de hacerlo, teniendo que sacrificar la reina a su propia sobrina en el ritual. Habiendo cambiado de director y de línea argumental, la segunda película de Conan el bárbaro, posee los mismos tópicos y características del género fantástico. Además, se identifica (aunque de manera distinta) esa misma dualidad de barbarie/civilización. Y de nuevo, es la barbarie la que triunfa y la que devuelve al continente Hiborio a su momento inicial de paz.

En conclusión, la obra de Robert E. Howard es mucho más compleja de lo que en un principio podrían mostrar unos grandes músculos, espadaos y sangre a raudales. Las dos películas aquí analizadas son tan sólo unos breves extractos de la obra literaria de Howard. Sin embargo, son películas muy interesantes a la hora de analizar la historia y los contextos históricos del autor original. Es el reflejo de momentos muy concretos que cristalizan en las novelas, cómics y posteriormente en las películas. La temática de las aventuras de Conan, la concepción de los enemigos y la oposición constante civilización/barbarie hacen que sean una rica fuente de análisis histórico, sin pretender ser fuentes históricas. En definitiva, supone el análisis de un tipo de discurso que, aunque es diferente y ha mutado, se mantiene mediante la imagen, respondiendo a unos significados históricos muy concretos y muy cercanos a los originales. El Conan de Miliuss (y en menor medida el de Fleischer), aunque lejano al original, mantuvo esa barbarie, esa oposición fruto de un discurso de una época y la transportó a la segunda mitad del s. XX siendo a día de hoy, plenamente apreciable si examinamos el film con la óptica adecuada y lo tomamos como algo más que una simple producción de Hollywood, en la que el entretenimiento y el lucro económico acaba superponiéndose a todo lo demás.

## Notas

(1) Howard Philips Lovecraft fue un escritor estadounidense autor de multitud de novelas y relatos cortos de terror. Se le considera una de los autores más influyentes del s. XX en el género del horror cósmico. Mantuvo con Howard una fuerte amistad, formando parte del mismo círculo de escritores, llamado *Weird Tales*. Dicha amistad queda recogida en la correspondencia que mantenían y se puede consultar (Derleth y Turner 1976).

## Bibliografía

ALTMAN R., *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.

BRAVO A., “Mitologías de la Naturaleza en “El Señor de los Anillos”, *Tejuelo* 29 (2019), 161-186.

BURROUGHS E.R., *Tarzan of the Apes*, Penguin Random House USA, 2008.

CARR E.H. y DAVIES R.W., *¿Qué es la historia?*, Ariel, Barcelona, 2010.

DERLETH A. y TURNER J. (eds.), *Selected Letters, H.P Lovecraft vol. IV (1932-1934)*, Arkham House Publishers, Inc. Wisconsin, 1976.

FRIGOLI R. y ALMANSA, J (ed.), *Las excavaciones de R'lyeh: la arqueología como método, la prehistoria como idea y la literatura fantástica de HP Lovecraft*, JAS Arqueología, Madrid, 2010.

- GADDIS J.L., *The landscape of history: How historians map the past*, Oxford University Press, Nueva York, 2004.
- GARCÍA C.T., “Arqueología y cine: distorsiones de una ciencia y una profesión”, *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia* 2 (2011), 389-406.
- GONZÁLEZ, A. “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de estudios filológicos* 7 (1984), 207-226.
- GONZÁLEZ M.C., *Fantasia, épica y utopía en The Lord of the Rings. Análisis temático y de la recepción*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Granada, 1996.
- HARTOG F., *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2007.
- HOWARD R.E., “Beyond the Black River”, en: HOWARD, R. E., *Conan el Guerrero*. Traducción de Fernando Corripio Pérez. Editorial Bruguera, Barcelona, 1973, 157-222.
- KENDRICK J., *Film violence: history, ideology, genre*, Columbia University Press, Nueva York, 2010.
- LALANDA J.M., “La fantasía heroica como evasión”, *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 11, 106 (1998), 44-53.
- MATHEWS R., *Fantasy: The liberation of imagination*, Routledge, Nueva York, 2011.
- NIETZSCHE F., *El crepúsculo de los ídolos*, Editorial Edaf, Madrid, 2006.
- ORTIZ DELGADO F.M., “Lo que no te mata te hace más bárbaro. Conan como un superhombre nietzscheano”, *Ética & Cine Journal* 7, 1 (2016), 41-51.
- ROSENSTONE R.A., “The Historical Film as a Mode of Historical Thought”, en ROSENSTONE R.A. y PARVULESCU C. (eds.), *A companion to the Historical Film*, Wiley-Blackwell publishing, Nueva Jersey, 2013, 71-87.
- ROSENSTONE R.A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.
- ROSENSTONE R.A., *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*, Rialp, Madrid, 2014.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA A., “Fantasía de aventuras: La exploración de universos fantásticos en literatura y cine”, *Comunicación y sociedad = Communication & Society* 22, 2 (2009), 109-137.
- SMITH D.C., “A Critical Appreciation of John Miliuss Conan the Barbarian”, *The Barbarian Keep*, 1996 <http://www.barbariankeep.com/ctbds.html>
- ZAVALA L., “Sobre la evolución de los géneros cinematográficos”, *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 80 (2013), 131-138.

*Sección 4.2 Ensayo de transversalidad*

LA FIGURA MASCULINA  
EN EL CINE HISTÓRICO DE CIFESA

*Male Image and Period Films Produced by Cifesa*

Dr. Jorge Chenovart González  
Comunicación Audiovisual  
Universidad Politécnica de Valencia

*Recibido el 31 de Agosto de 2020*

*Aceptado el 16 de Noviembre de 2020*

**Resumen.** El presente artículo analiza los arquetipos que aparecen en la etapa final de la productora Cifesa, en la cual tiene lugar su apuesta por el cine histórico. La producción de este tipo de cine conllevó el protagonismo, casi absoluto, de la mujer respecto al hombre, dejándolo habitualmente como un personaje secundario. A través del estudio de los personajes masculinos se demuestra su relevancia en el relato respecto al personaje femenino y cómo son mostrados en el mismo. Para ello, se han escogido las obras de carácter histórico puro, producidas entre 1947 y 1951: *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

**Palabras clave.** Cifesa, Estereotipo, Masculino, Personaje, Cine español.

**Abstract.** The paper analyzes many of the archetypes found in movies produced during the final activity period of the Cifesa, a Spanish film production company. At the end of its existence, Cifesa did many period drama movies. The production of this type of cinema led to an almost absolute rule of actresses compared to male performers, usually leaving them as a secondary character. The analysis of the male characters shows the secondary importance of these roles built in relation to the central female characters. For the study, pure historical dramas produced between 1947 and 1951, have been chosen: *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) and *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

**Keywords.** Cifesa, Stereotype, Male, Character, Spanish cinema.

## 1. Introducción: Etapas de Cifesa y el cine histórico

La autodenominada “Antorcha de los éxitos” se convirtió en el modelo de referencia en el ámbito cinematográfico por su labor en el campo de la producción y distribución filmica (Chenovart, 2016: 58). Considerada como la productora española más trascendente de la historia del cine español, inició su trayectoria en 1932 con el estreno de su primera película, *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), la cual supuso el punto de partida para las grandes producciones que se dieron antes del estallido de la Guerra Civil Española. Su trayectoria es definida por Franco (1998: 152) con las siguientes palabras:

“Si observamos brevemente lo puesto de manifiesto por Cifesa podría resumirse así: canto lírico de la Decadencia durante la República; canto épico de la Decadencia durante la Autarquía; canto epigonal de la Decadencia y agónico por no sentirlo ya como propio durante los años de apertura del régimen.”

Obras clave como *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) o *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) fueron éxitos que sirvieron para establecer algunas características del cine patrio: la comedia, el folklore y la herencia de otras formas artísticas que eran del gusto de la población como la zarzuela y el teatro. Para ello, se creó un Star-System (Comas, 2004: 11) siguiendo el modelo estadounidense, cuyos *diez mandamientos* (Fanés, 1989: 52) sirvieron para poner de manifiesto la relevancia de un entramado cinematográfico no alcanzado hasta la fecha. La elección de un elenco de actrices y actores de relevancia nacional y también para el público hispanoamericano como Imperio Argentina, Roberto Rey, Juan de Orduña, Raquel Rodrigo y Miguel Ligeró, dejó patente la notabilidad de esta etapa.

El estallido de la Guerra Civil, situó a Cifesa, fundada por la familia Trénor y dirigida posteriormente por los Casanova, en el bando nacional. Su acercamiento al régimen franquista la posicionó como la productora del régimen, aun teniendo estudios en diferentes zonas geográficas (tanto republicanas como nacionales) durante la contienda. Esta realidad queda demostrada a través del vasto volumen de documentales y cortometrajes de carácter bélico, que cristalizará en su primera etapa de posguerra con obras como *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) y *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942). Durante los años cuarenta y tras la falta de contactos en el extranjero como consecuencia del aislamiento político que padeció España, Cifesa pierde efectivos a la hora de distribuir las películas de Columbia, comenzando a coproducir en Alemania e Italia, países que se encontraban proclives al régimen, antes de que concluyera la Segunda Guerra Mundial.

En términos de producción, durante los años cuarenta tiene lugar una triple vertiente en cuanto al argumento de sus ficciones. Acabada su etapa bélica, Cifesa apuesta por el divertimento de la comedia y el drama para entretener al público, sin alcanzar las grandes obras de la anterior década. Por otro lado, la posibilidad de llevar a las salas adaptaciones teatrales y novelescas de alto calado e inversión como *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943) y *El clavo* (Rafael Gil, 1944). Por último, la producción de gran coste que supuso la apuesta por el relato histórico.

El cine histórico de Cifesa constituye una realidad basada en el intento de recordar glorias pasadas y a su vez contribuir con importantes producciones en lo referente a su factura. La falta de interés por las nuevas formas del cine procedentes de Europa, así como la desconexión con el cine norteamericano que se encontraba en un momento culmen de su historia, supuso un contexto de actuación para apostar por lo patrio antes que por la innovación. Esta decisión conllevó el cierre de Cifesa en términos de producción en 1951. Para poder representar los sucesos históricos del pasado, siguió el mismo camino que durante la década anterior y también que en los primeros años de la dictadura, un grupo de actores y actrices muy relevante y los directores esenciales del momento como Rafael, Gil, Luis Lucia o Juan de Orduña. Este último fue el artífice de la mayoría de obras de cine



histórico de Cifesa compuesta por las siguientes: *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). La puesta en común en cuanto a producción e intención hacia el público denota un interés por reproducir cánones antiguos con personajes idealizados (Guillamón-Carrasco, 2014: 96), que significaron hitos en la historia de España. Se intentó, también, evitar cualquier tipo de revisionismo con una interpretación propia de la historia (Pérez Cipitria, 2010: 3), más allá de las leyendas de los personajes que las protagonizaban y dando especial interés a las relaciones sociales, melodramáticas (Llinás, 1998: 105) amorosas y conflictivas. Según Sánchez Biosca (2012: 516) algunas de sus características son el “paraestatalismo, carácter visionario de protagonistas que recitan con desmesura retórica, anacronismos escandalosos, totalitarismo formal, incompetencia narrativa ...”. En esta línea, Mira (1999: 123) afirma lo siguiente: “la narrativa ignora continuamente las pequeñas cosas para centrarse en grandes hechos, el estilo visual, enfático y solemne, subraya el hecho de que nos encontramos con personaje y acontecimientos excepcionales”. Por ello, no se puede hablar de una etapa relevante en cuanto al uso del cine como herramienta histórica, sino una manera de entender la producción cinematográfica, anclada en el pasado, con las mismas intenciones que quince años atrás, aunque sin éxito.

## 2. Estudio de caso: la obra histórica

### 2.1. Breve argumento de las obras



Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)

#### *La princesa de los Ursinos*

Ana María, una cortesana de Luis XIV es enviada desde Francia para promover la anexión del territorio español una vez se inicie la Guerra de Secesión. Acompañada por su fiel ayudante Torcy, es recibida por el cardenal Portocarrero y vigilada por su sobrino, Luis Carvajal, quien se encargará de convencer a la protagonista de las virtudes de España ante una posible adhesión. Poco a poco, Ana María se enamorará de Luis, entendiendo también que España es un país único e independiente.



Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)

### *La leona de Castilla*

En plena Guerra de las Comunidades de Castilla, María de Pacheco, debe afrontar la marcha de su ejército ante la llegada de las tropas del futuro rey Carlos I. Tras la muerte de su marido, Juan de Padilla, y de su hijo, María decide tomar las riendas con la ayuda de su hermano Manrique y de Pedro de Guzmán, quien cambia de bando admirando la valentía de la protagonista. La obra narra las dificultades de María a la hora de ser seguida por su ejército, especialmente a través de las figuras de Ramiro y Tovar, quienes pretenden entorpecer el mando con el fin de acceder a su posición.



Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)

### *Locura de amor*

El futuro rey Carlos I llega a España con el objetivo de visitar a su madre, Juana de Castilla, apodada *La loca*. Con una educación alejada de España y al margen de lo que sucedió a su madre, es recibido por esta, enloqueciendo de nuevo al ver un camafeo que evoca sus tiempos de amor y deseo sobre su marido Felipe *El hermoso*. Esta acción genera las preguntas típicas que pueden surgir a Carlos y da

paso al relato de su historia de amor a través de las palabras del capitán Álvaro de Estúñiga, eterno enamorado de Juana.



Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)

### *Agustina de Aragón*

En plena Guerra de la Independencia, Agustina de Aragón viaja a Zaragoza para encabezar la revuelta contra las tropas francesas. Se narra cómo se convierte en heroína de un pueblo al cual le falta el liderazgo de un personaje acorde a las necesidades del momento. Se muestra al general Palafox como un hombre débil ante el poder francés. La heroicidad de Agustina, transmitiendo valentía tanto a Palafox como al ejército, y acompañado de Juan *el Bravo*, su enamorado, será clave para derrotar al Imperio Francés, al cual se han unido muchos combatientes “afrancesados”, entre ellos su antiguo novio Luis Montana.



Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)

### *Alba de América*

Cristóbal Colón decide emprender el viaje a las Indias siguiendo una nueva ruta. Ante las dificultades propuestas por Fernando el Católico, los marineros que acompañan en su empresa al protagonista y personajes que intentan amedrentarlo antes de emprender su ruta, Colón mantiene, siempre con la ayuda divina, la esperanza. No obstante, la llegada a América significará una nueva etapa de evangelización y demostración de las grandezas del Imperio Español.

## 2.2. La mujer sobre el hombre

Si por algo se caracteriza la producción de Cifesa es por una presencia femenina protagonista muy superior a la masculina. Desde su etapa republicana, la conformación de un Star-System consolidado, situó a Imperio Argentina como referente a la hora de promocionar el producto filmico, siguiendo el modelo estadounidense. Las principales obras de esta etapa tuvieron un marcado carácter femenino que generalmente tenía la función en el relato de cambiar la realidad de todo aquel con el que mantuvieran relación, como en *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *Morena clara* (Florián Rey, 1936), *La reina Mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1937) y *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939). De la misma manera, en el caso de haber una contraparte masculina que compartiera protagonismo, la relación entre ambos giraba en torno a la acción de la mujer, como es el caso de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *El gato montés* (Rosario Pi, 1935).

Con la llegada del franquismo, la producción de Cifesa cambió el rumbo productivo hacia una etapa marcada por el costumbrismo, en la cual la comedia de enredo o la tragedia mantenían esa constante femenina, aunque bajo unos cánones sociales basados en la relación de pareja tradicional. Obras como *Rosas de otoño* (Juan de Orduña, 1943), *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943) o *La boda de Quinita Flores* (Gonzalo Pardo Delgrás, 1943), en las que la mujer buscaba la redención ante un componente masculino opresivo pero establecido, compartían etapa con las obras de carácter bélico, creadas para el enaltecimiento de los valores patrios a través de la figura masculina.

No obstante, la necesidad de Cifesa de configurar un armazón filmico con poderosas adaptaciones de los momentos clave de la historia española, llevó a configurar un listado de obras en las que la mujer protagonizaba el relato. La conformación del Reino de España con la llegada de Carlos I supone la recreación del instante más lejano al que llegó la productora en la historia de España, con la filmación de *La leona de Castilla*. Siguiendo esta línea, cada periodo histórico ha tenido su obra en la que la mujer ha sido protagonista: la llegada de Carlos I a través de la figura de su madre en *Locura de amor*; la instauración borbónica a través de la Princesa de los Ursinos en el filme de mismo nombre; la invasión napoleónica en *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949); la Guerra de la Independencia en *Agustina de Aragón* y *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1951); la Primera República en *Pequeñeces*; y el aislamiento internacional de manera figurada en *El 13-13* (Luis Lucia, 1943).

Sorpresivamente, el punto y final de la producción de Cifesa corresponde a una obra histórica protagonizada por un hombre. Esta realidad puede responder a que, pese a haber una preponderancia del protagonismo femenino, sus características, a excepción de *Agustina de Aragón*, respondían a una acción pasiva respecto al sujeto masculino (Fernández, 2010: 67). Si bien no se había realizado ninguna obra sobre el descubrimiento de América, esta película significaba el último intento por mantener los cánones de una trayectoria descendente, en la que la ficción histórica había sido trascendental.

## 2.3. Tipología de personajes y funciones en el relato

Los personajes masculinos se encuentran alrededor de la figura protagonista femenina de manera continua. La clasificación de personajes masculinos responde a sus fines a lo largo del relato o a las características relacionadas con su posición social. De esta manera, encontramos cinco ejemplos de personaje: el protagonista, el héroe, el fiel ayudante, el enemigo, el galán y alto cargo, ya sea eclesiástico o político.

### A - El protagonista

Solamente existe un protagonista único masculino en la selección filmica, Cristóbal Colón, en *Alba de América*. Su papel responde claramente al seguimiento de su figura desde que se aleja de su esposa

y su hijo, hasta que consigue el beneplácito de Isabel de Castilla y se enfrenta a los marineros que inician un boicot durante la travesía. Su papel se asemeja al de un protagonista de western, un hombre solitario con un objetivo concreto, luchando ante las adversidades para alcanzar aquello que se había propuesto.

El concepto de protagonista revela aquellas cualidades que tiene un personaje sobre el que sostiene todo el relato. En este caso, todas las películas mantienen un personaje protagonista único que se rodea asiduamente del resto del reparto, muchos de ellos con gran relevancia en la trama, pero sin que gire la historia sobre los mismos. En el caso de haberse tratado de una historia de amor en la cual dos personajes desempeñan el mismo poder narrativo, sí se podría hablar de dualidad, por lo que no es concebible que haya ningún personaje protagonista masculino al margen del ya citado. Aquellos varones como Luis Carvajal en *La princesa de los Ursinos*, Juan el Bravo en *Agustina de Aragón* y Felipe el Hermoso en *Locura de amor*, mantienen historias de amor con las protagonistas, son trascendentes porque en mayor o menor medida son causantes de los cambios de actitud de las mismas, pero la figura central sigue siendo la mujer.

## B - El héroe

Se trata de un estereotipo habitual en las cinco obras históricas, así como en el resto de la filmografía de Cifesa. Basándose en el alto porcentaje de tragicomedias, dramas y románticas de su producción, la figura del héroe galán en el cine histórico también es una constante. No obstante, la representación en la etapa histórica conlleva matices respecto a las otras etapas productivas.

La principal característica del héroe en las películas es la valentía impuesta al hombre como arquetipo, respuesta a la seguridad ante el mandato de alguien. Estas acciones se encuentran directamente relacionadas con los actos heroicos o gestas extraordinarias que generalmente se vinculan al salvamento del peligro ajeno. En *La princesa de los Ursinos*, Luis Carvajal es enviado por Portocarrero, acatando las órdenes de abolir el plan de Ana María, el cual actúa con valor al enfrentarse a un imperio en expansión ante la decadencia española. Estas características se encuentran en *La leona de Castilla*, a partir de varios personajes: Juan de Padilla, héroe castellano que dirige la batalla contra las tropas imperiales y quien ejerce de punto de inflexión de la actuación de María Pacheco; Juan de Padilla (hijo), el cual decide combatir ya que es adiestrado para ello; y Pedro de Guzmán, duque de Medina-Sidonia, intenta salvar la vida del hijo de María y se encuentra fiel a sus dictámenes, mostrando cierto enamoramiento. En *Agustina de Aragón* se muestra esa valentía al aceptar el error en las tomas de decisiones, algo que observamos en Palafox y en el coronel Torres, volviendo a confiar en Agustina como heroína que lleve al pueblo aragonés hacia la victoria. En cuanto a *Alba de América*, también se da la valentía del acto de Pinzón, cuando se revela ante el motín organizado en el barco. La admiración que provocan su toma de decisiones resulta determinante para que Colón llegue a América.

La función que realizan todos los personajes citados es la de ayudante dentro de un esquema actancial puro. Todos ellos ayudan al personaje protagonista a conseguir los objetivos, sea cual sea. En todas las obras citadas, entendemos que son personajes secundarios que promocionan en grado de importancia a través de sus acciones, siempre basadas en la toma de decisiones y en el enfrentamiento ante la adversidad.

## C - El galán enamorado

Durante los inicios de la compañía, la creación de un Star-System fue una decisión que condujo al éxito. Si en el terreno femenino, se forjó con la contratación de Imperio Argentina, en la faceta

masculina, los actores determinantes en una vertiente física acorde con el presente estereotipo, fueron Rafael Durán, Juan de Orduña y Roberto Rey. Las cualidades actorales unidas a su telegenia promovieron este tipo de personaje que ayudó a su puesta en marcha en el relato.

El concepto de galán enamorado se caracteriza por su masculinidad, capacidad de seducción y proposición de consecución de objetivos relacionados con la mujer a la que pretenden, unidos a aquellos intangibles vinculados a la heroicidad anteriormente comentada. Estas cualidades se plasman totalmente en *La princesa de los Ursinos*, única película en la cual el galán enamorado consigue de manera plena seducir a la dama. Luis Carvajal, en este caso, se propone vigilar a Ana María, sabiéndose poseedor de sus armas para que quede prendada y alcanzar su premisa.

En el resto de obras, aparecen personajes que ejercen esta función sin conseguir la seducción de la dama. Esta diferencia refuerza el poderío de la mujer ante el suceso histórico. Tanto en *La leona de Castilla* como en *Agustina de Aragón*, los personajes de Pedro de Guzmán y Juan el Bravo respectivamente, se construyen a partir de su belleza masculina y el intento de seducción fallido, ya que ambas protagonistas responden a objetos de deseo mayores, la venganza de la muerte de Juan de Padilla y la victoria ante los franceses. No obstante, el cambio de parecer de ambos galanes se produce por su enamoramiento y no por una creencia preestablecida. Esta realidad fortalece el relato histórico a través de tramas transversales, que favorecen el desarrollo de los hechos, pero que no cambian la dirección de sus protagonistas femeninas.

En cuanto a *Locura de amor* y a *Alba de América*, encontramos ejemplos de galán enamorado con matices siempre ligados a su propia idiosincrasia. El caso de Cristóbal Colón responde a las características clásicas propuestas por sus homólogas femeninas en el resto de obras, por lo que sus rasgos propios del galán los entendemos a través de su relación con su esposa y se completan a través de la valentía y heroicidad anteriormente vistas. Por lo que respecta a Felipe el Hermoso, su galantería no comparte el trayecto del resto, ya que se observa a través de sus conquistas ajenas al matrimonio con Juana, hecho que le produce el enloquecimiento. No obstante, se observa en Estúñiga la fidelidad necesaria que conlleva a un enamoramiento platónico, ya que nunca podrá compartir su prosperidad.

## D - El fiel ayudante

El estereotipo de fiel ayudante está ligado a su función actancial que siempre necesita un sujeto para la consecución de la pretensión. En todos los relatos seleccionados, la mujer requiere de un hombre en sus andanzas, habitualmente comportándose como un escudero que sigue sus pasos, a menudo ligados al amor y en otras a la admiración. Evidentemente *Alba de América* no responde a este canon, ya que el protagonista es masculino, pero la figura de Pinzón se demuestra esencial para el cambio de dirección que toma la película. Todos los marineros se encuentran molestos por no seguir el rumbo preestablecido ante un posible fracaso, pero la confianza de Pinzón, respetando las decisiones jerárquicas de Colón, resulta fundamental. Se podría afirmar que los marineros respetan más a Pinzón que al propio Colón, pero es esa confianza la que genera que la compañía decida seguir sus pasos.

*Agustina de Aragón*, *La leona de Castilla* y *Locura de amor* mantienen una semejanza que no se observa en *La princesa de los Ursinos*: la presencia de un ayudante enamorado que confía plenamente en sus decisiones y a la cual protege ante las adversidades. Si bien Juan el Bravo, salva en primera instancia de la muerte a la propia Agustina, observamos a través del personaje de Luis Montana esa evolución para volver al lado de la protagonista, manteniéndose en segundo plano al observar su liderazgo. Este personaje mantuvo una relación amorosa con Agustina y en cierto momento decide seguir el camino de los afrancesados. Respecto a *La leona de Castilla*, Pedro de Guzmán y Manrique, el hermano de María Pacheco, responden a este papel. El primero, ejerce la misma función que Juan

el Bravo, salvando la vida a Juan de Padilla (hijo) y ofreciéndose por la causa comunera cambiando de bando. Su admiración, unida a una posible atracción, le lleva a guardar la muerte, siendo el narrador omnisciente del filme. Por su parte, Manrique defiende el honor de María al ser atacada por sus supuestos hombres de confianza que no aceptan que haya tomado el mando. La protección de la protagonista le lleva a morir en manos del principal oponente, Ramiro. En *Locura de amor*, la función de ayudante está a cargo de Estúñiga, quien sigue las mismas directrices ligadas al amor imposible, por tanto, se convierte en el eterno consejero que se mantiene a su lado, ya que lo único que desea Juana es la fidelidad de Felipe. Su carácter heroico al haber luchado en Flandes, engrandece el servicio a la corona, fortaleciendo todavía más su posición.

## E - El adversario/enemigo

Toda obra de carácter histórico necesita de oponentes que se interpongan en el itinerario del héroe. El concepto de adversario debe diferenciarse del de enemigo en cuanto a su deseo de ejercer el mal a su contrincante. Este contraste indica que en todas las películas encontramos adversarios, pero no necesariamente enemigos.

La creación de enemigos emerge habitualmente del odio o de una posición de inferioridad que genera envidia respecto al personaje protagonista. Esta realidad la observamos en *La leona de Castilla*, *Agustina de Aragón* y *Alba de América*. En la primera, si bien el adversario sería el ejército de Carlos I, la difícil coyuntura política a la que se enfrenta María Pacheco la sitúa en el punto de mira de algunos supuestamente aliados. Es el caso de Ramiro, hombre de confianza de María, a quien traiciona en primer lugar por no ser correspondido en el plano amoroso y posteriormente por no querer acatar sus directrices. El poder de María genera celos en Ramiro, quien intenta deshacerse de ella, únicamente para conseguir el poder que anhela, ya que no puede obtenerla. Situamos también al ayudante de Ramiro, Tovar, en esta misma situación ya que ambos se aparecen, en primera instancia, del lado de la protagonista, pero se pervierten por sus ansias de poder.

A diferencia de la limpieza en la acción de las tropas imperiales en *La leona de Castilla*, la figura de Napoleón representa al enemigo en *Agustina de Aragón*, derivada de la crudeza de las imágenes que muestran el ataque del Imperio Francés en España. Su actitud beligerante y prepotente ante el pueblo español, va más allá de lo que significaría un simple adversario. Es por ello, que el papel de adversario va ligado a la entrada en razón de aquellos personajes que en primera instancia decidieron asumir la derrota pero que posteriormente, dada la valentía mostrada por Agustina, cambiaron de parecer.

*Alba de América*, sigue el modelo de *La leona de Castilla*, habiendo una serie de personajes que intentan interponerse en el objeto de Colón. Sus enemigos serían Gastón e Isaac, los cuales surgen antes de que el protagonista convenza a Isabel la Católica. El primero, intenta abusar de la mujer de Colón, por celos hacia el protagonista, tratándose exclusivamente de un acto de agresión hacia él, pagando ella las consecuencias. El segundo, es un caballero judío que intenta formar parte de la empresa del protagonista, sin buenas intenciones, siempre desde un plano económico, queriendo obtener beneficios y atacando a Colón una vez ha sido rechazado. Entendemos como adversarios a todos aquellos que crean obstáculos por su desconfianza o simpleza, sin intención de herir a Colón, como los marineros o el propio Fernando el Católico.

Tanto en *La princesa de los Ursinos* como en *Locura de amor*, no constan enemigos, pero sí adversarios. El cambio de opinión de Ana María tras conocer España, implica una permuta de roles secundarios, ya que Luis Carvajal y Portocarrero que anteriormente eran sus adversarios, trasladan este papel a Torcy, su ayudante de cámara quien no ve con buenos ojos la dirección que toma la protagonista. En *Locura de amor*, no aparecen adversarios ni enemigos entendiéndose que Felipe no se

encuentran en una posición contraria a la de Juana. Asimismo, cualquier tipo de culpabilidad se ve subsanada pidiendo perdón en su lecho de muerte ante la mirada de su hijo.

## F - El clérigo

La presencia de la Iglesia en el cine de Cifesa es habitual en cualquier etapa. Responde a la realidad social de la época y al poder establecido que mantiene el clero tanto en las capas altas como en las bajas de la sociedad. Generalmente está representado por hombres con excepciones como *La hermana San Sulpicio*. En el cine histórico la presencia es testimonial en algunas obras, reduciéndose a momentos clave como el fallecimiento de María Pacheco en *La leona de Castilla* y de Felipe en *Locura de amor*. Sin embargo, en *Alba de América* y en *La princesa de los Ursinos*, su influencia es notable. No puede concebirse el viaje de Cristóbal Colón sin la presencia de los frailes que se encargan de su hijo, siendo representados a través de la sabiduría que comporta formar parte del clero. Por su parte, Portocarrero es quien urde la trama para conquistar a Ana María y evitar la anexión.

## 3. Conclusiones

El estudio de los personajes masculinos en el cine histórico de Cifesa, permite comprender que la dualidad entre carácter secundario y relevancia en el relato es básica para la constitución de la historia.

Nos encontramos ante personajes masculinos con un objetivo preestablecido que, a excepción de *Alba de América*, conecta con la figura de la mujer. Esta posición del hombre respecto a la mujer, la dota de un poder filmico poco habitual en el cine español y que es recordado a nivel historiográfico a través de las grandes estrellas del momento. Resulta novedoso como el poder narrativo que tenía el hombre acabada la Guerra Civil a través del cine bélico, evoluciona ofreciendo el protagonismo a la mujer, quedando los personajes masculinos en un segundo plano.

Otra conclusión necesaria responde a las relaciones del hombre con respecto a la mujer en el contexto histórico. Si bien encontramos la superioridad masculina en *La princesa de los Ursinos* materializándose mediante la seducción, se confirma lo comentado sobre la constante del deseo de ser amada por parte de las protagonistas respecto al hombre, siempre exceptuando *Agustina de Aragón*. Se trata de un juego de búsqueda en el que la mujer suele acabar sucumbiendo.

Por último, nos encontramos ante una ausencia de comicidad exacerbada, algo que contrasta con otras obras que también tenían la intención de glorificar a España como en su etapa bélica.

## Bibliografía

CHENOVART J., *El personaje secundario en el cine de Cifesa* (tesis doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, 2016.

COMAS A., *El star-system del cine español de posguerra (1939-1945)*, T&B Editores, Madrid, 2004.

FANÉS F., *El cas Cifesa: vint anys de cinema espanyol (1932-1951)*, Filmoteca, Valencia, 1989.

FERNÁNDEZ E., “Heroínas de cine”, *HMiC: Història moderna i contemporània* 8 (2010), 64-78.

FRANCO J., “El relato original de la tribu española a través de Cifesa”, *Grana y cal: revista insular de Filología* 2 (1998), 147-158.



GUILLAMÓN-CARRASCO S., “Entre la alabanza y el menosprecio: feminidad y liderazgo en La leona de Castilla”, *L’Atalante: Revista de Estudios cinematográficos* 17 (2014), 95-101.

LLINÁS F., “Redundancy and Passion: Juan de Orduña and CIFESA”, en TALENS J. y ZUNZUNEGUI S. (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, 104-113.

MIRA A., “Al cine por razón de Estado: estética y política en Alba de América”, *Bulletin of Hispanic Studies* 76 (1999), 123-138.

PÉREZ CIPITRIA A., “El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo”, *Revista de Claseshistoria* 66 (2010), 1-10.

SÁNCHEZ BIOSCA V., “Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa”, en SAZ I. y ARCHILÉS F. (eds.) *La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época*, PUV, Valencia, 2012, 499-519.



Ferrer Ventosa, Roger, Perdidos en el desierto. El desierto y la isla como metáforas de vivir en la sociedad de la globalización, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 25, 2021, pp. 75-83.

**METAKINEMA** Revista de Cine e Historia  
Número 25 2021 (ISSN 1988-8848)

*Sección 5.1 Reflexión en torno a...*

## PERDIDOS EN EL DESIERTO. EL DESIERTO Y LA ISLA COMO METÁFORAS DE VIVIR EN LA SOCIEDAD DE LA GLOBALIZACIÓN

*Lost in the desert. The desert and the island  
as metaphors of living in the society of globalization*

Dr. Roger Ferrer Ventosa  
Historiador del Arte  
Universitat de Girona

*Recibido el 4 de Septiembre de 2020*

*Aceptado el 5 de Noviembre de 2020*

**Resumen.** El cine que retrata al ser humano en la era de la globalización ama los lugares extremos. Retrata lugares recónditos y que puedan convertirse en circuitos cerrados, granjas de hormigas de tecnocrática planificación, en una creación de imaginario en la que se prima los extremos. En este artículo, se mostrarán algunos ejemplos de dos de las metáforas más utilizadas para reflejar el universo de las últimas tres décadas: el desierto como metáfora de la sociedad en esa era de la historia, territorio yermo que ejemplifica un orden social, y la isla como imposible oasis, frágil e incierta vía de escapatoria. Ambos escenarios donde desarrollar las tramas se citarán en obras de Van Sant, Wenders, Wong Kar-wai o Jarman, películas como *The Master*, *El resplandor* o *Dark City*, y series como *Utopía* o *Perdidos*.

**Palabras clave.** Globalización, Posmodernismo, Antonioni, Simulacro, No lugar, Espejismo.

**Abstract.** Cinema that aims to portray the human condition in the age of globalization makes often use of uncommon locations. These movies use so remote and strange places as closed loops or ant farms managed by technocrats, to create imaginaries in which extremes have preference. In this paper, some examples of two of the most used metaphors to reflect the world of the last three decades, are studied: the desert as a metaphor of society, a wasteland exemplifying the new social order, and an island as an impossible oasis, fragile and uncertain escape route. All those scenarios are discussed using film works by Van Sant, Wenders, Wong Kar-wai and Jarman, featured films such as *The Master*, *The Shining* or *Dark City*, and TV show such as *Utopia* and *Lost*.

**Keywords.** Globalization, Postmodernism, Antonioni, Drill, Non-place, Mirage.

## El mundo como desierto

En uno de sus ensayos, el pensador Slavoj Žižek, uno de los filósofos de cabecera del posmodernismo intelectual, parafrasea un diálogo en *Matrix* (*The Matrix*, The Wachowskis, 1999) en el cual Morfeo le da la bienvenida a Neo al desierto de lo real (Žižek 2002: 15). En su estudio, el filósofo reflexiona sobre el mundo globalizado posterior al 11 de septiembre del 2001, las consecuencias que tuvo sobre todo en la reacción de las potencias occidentales. El espacio geográfico más desolado sirve como referencia analógica tanto del mundo no virtual de *Matrix* como de aquel que resultó de la globalización.

En cuanto al referente visual, resulta inevitable citar a Antonioni, profeta que anunció un universo y una antropología de los seres humanos incomunicados pese a vivir en ciudades hiperpobladas. El desierto en el que batallan los personajes de estas películas es el de la gran urbe, y la soledad de la que hacen gala ya fue retratada por el patriarca italiano.

Algunas películas de cariz simbólico se ubican en un desierto, como una de las más influidas por Antonioni, con quien comparte rasgos formales y discurso más cercano al maestro italiano: *Gerry* (G. Van Sant, 2002), la película tan antoniana como tarriana de su director, con secuencias que parecen sacadas de *Satantango* (B. Tarr, 1994); de hecho, Van Sant le da las gracias al final del filme. En su trayecto por lo campestre, Van Sant realiza un ejercicio de puntos de vista, encuadres y estudio del tiempo; en ella se prima la lectura visual sobre la verbal o la narrativa, en una obra mucho más cercana al cine-tiempo deleuziano.

La película exhibe resonancias alegóricas, aunque no buscadas por su director, que se tomó el filme más bien como un ejercicio formal, al menos a juzgar por sus declaraciones. Como en tantas obras que buscan el absurdo o al menos una lógica no aristotélica, o la plasticidad pura, las imágenes acaban adquiriendo una carga alegórica, como si fuera imposible perder el contenido para la hermenéutica, seres en el desierto de la vida, que se han perdido en el laberinto, o situaciones con esa misma carga y resonancias a Beckett, como cuando uno de los Gerry no puede bajar de una roca a la que se ha encaramado (<https://www.youtube.com/watch?v=Z0CTj6L8uRY>).

Otra de las películas a las que remite la obra de Van Sant es a *Vanishing Point* (R. Sarafian, 1971), sobre todo sus escenarios, como en los iniciales, con el coche que circula por una carretera en un desierto del medio-oeste, tal vez Nevada. En cierta medida también apuesta por la creación de poderosos objetos de atracción audiovisual y no por mecanismos narrativos, ya que *Vanishing Point* funciona más como un simulador de juegos de carreras —antes de que estos existieran— o un largísimo videoclip, más que como una película según el código narrativo del clasicismo cinematográfico.

Los personajes de *Gerry* cruzan una zona silvestre, que a ratos es un cañaveral, a ratos una zona de matorros, a ratos directamente un desierto, en el que cuanto más se adentran menos rastros de vida se asoman en el entorno; parten de un destino conocido de antemano por los dos personajes, aunque nada más comenzar salen de la senda marcada con indicaciones, por lo que se pierden, lo cual no resulta extraño, puesto que dan toda la impresión de ser dos urbanitas que se burlan de los senderistas con los que se encuentran al principio del trayecto. Tienen que adaptarse a su situación y regirse por un código de conducta orientado por lo natural, en un entorno que se va volviendo cada vez más árido y en el cual no sirve lo que resultaba útil en la metrópolis. En un páramo no hay señales de tráfico ni señalización de senderos.

La ascesis de elementos dramáticos se suma a la primacía de lo paisajístico formal para crear una de las películas más abstractas posibles (<https://www.youtube.com/watch?v=0bB3jFOgFTE>), un efecto

*in crescendo* que culmina en la apoteosis de la abstracción de la lucha final entre los dos Gerrys, extenuados por el esfuerzo y la sed.

Si en el desierto se construye una base militar entonces la metáfora se satura; de ello no pueden más que surgir lo más terribles monstruos, como en *Secuestradores de cuerpos* (A. Ferrara, 1993), con sus vainas extraterrestres que replican personas. La película transcurre enteramente en una base militar, primera posición de la invasión, una especie de simulacro de poblado, ficción prefabricada construida en medio del desierto sobre inexistentes cimientos. Cabe recordar la importancia de la idea de simulacro sobre un desierto en el pensamiento de Baudrillard o en la novela de Arthur Nersesian *Staten Island*, en la que se ha duplicado la isla neoyorkina, pero en pleno desierto de Nevada, con las implicaciones políticas acostumbradas. El simulacro de poblado militar se desplomará a la primera embestida de los ultracuerpos; la sociedad humana mostrará su fragilidad (<https://www.youtube.com/watch?v=mwu6JM016vQ>).

Además del pensamiento de Baudrillard, en la metáfora del desierto alienta una cosmovisión del espacio según se concibe en la contemporaneidad, definida por el antropólogo Marc Augé en su idea del no lugar, espacios de transición que no han de marcar una identidad ni han de poseer valor histórico ni tampoco categoría relacional. Espacios de espera como en los aeropuertos o las estaciones de tren, los centros comerciales, las autopistas, los andenes, los solares, terrenos baldíos o las obras en construcción (Augé 2004: 10). Son espacios que buscan replicar un prototipo de sí mismos, huyendo cuanto es posible de cualquier rasgo de singularidad que los identifique.

Los no lugares son vías de paso para la circulación de bienes y personas, zonas de transición (Augé 2004: 41), en la que la cultura dominante es la propia de la globalización, la consecuencia de una aculturación para entrar en las dinámicas de consumo del tardocapitalismo. La definición de Augé se propone como contraplano de la clásica de Marcel Mauss, cuando definía el lugar como una cultura localizada en el tiempo y el espacio. Según el arquitecto Peter Eisenman dos causas han modificado la consideración del espacio: la tecnología que da la impresión de haber superado a la naturaleza y la irrupción de las corrientes irracionales del pensamiento, debido a las cuales lo lógico ha de integrar lo no-lógico como en el lugar se contiene el no lugar (Bernardele 2009: 192).

Como han reflexionado antropólogos como Manuel Delgado, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, el urbanismo previo al modernismo siempre concebía en las ciudades espacios en los que los ciudadanos podían sentarse y dialogar, plazas públicas a las que tenían derecho todos aquellos ciudadanos libres, puntos de encuentro que fortalecían los vínculos entre personas y con el territorio; esa costumbre se repite en muchas culturas, al menos en culturas asiáticas, africanas y europeas.

Esa concepción quedó atrás con los tipos de ciudades del medio oeste estadounidense, como por ejemplo reflexiona Edward Soja (*Postmetrópolis*) concebidas para ser recorridas en vehículo, con la ubicación de plazas duras sin mobiliario que permita los descansos o encuentros fortuitos; además, el acelerado ritmo de existencia y los nuevos tipos de ocio, divididos en las diversas pantallas del hogar o las reuniones en locales cerrados de pago. Por ello, lo que antes eran plazas han pasado a ser lugares de paso, sitios impersonales en los que no se quedan ni los que no tienen techo, transiciones de un espacio a otro.

Wim Wenders goza de una sensibilidad especial para percibir y plasmar no lugares, espacios urbanos mostrados como desiertos, como las muchas cafeterías o gasolineras que aparecen en sus películas, especialmente en aquellas obras que toman elementos del género de las *road movies*, con personajes a la búsqueda de un sentido, de redención o simplemente de dinero para producir sus filmes. El motivo desértico y el de los márgenes informados aporta cromatismo y lecturas alegóricas a sus propuestas.

El cine del alemán, conformado por personajes itinerantes perdidos por fronteras desdibujadas, se alimenta como ningún otro de ese tipo de paisaje, ama la tierra desolada, sin señales ni formas, territorios de transición, probablemente por el influjo del *western* y de las *road movies*.

Los personajes de *En el curso del tiempo* (W. Wenders, 1975) no se desplazan hacia el Oeste americano sino hacia el sur de Alemania, como apunta Weinrichter (Weinrichter 1986: 50), pero muestran una hermandad de carácter con los hombres de frontera del género cinematográfico por excelencia del Hollywood del clasicismo. La libertad que buscan en su manera de vivir, un aire contracultural que todavía permanecía en el año de estreno como rescoldo, aún impregna a los personajes y sus acciones, con unas localizaciones que se corresponden con ese estado de ánimo libertario.

Sin estar yermos del todo, si que se aproximan a la idea de páramo; muy a menudo consisten en ruinas (<https://www.youtube.com/watch?v=7xJHpgQ5DVM>), casas abandonadas como la de la isla, fábricas vacías con maquinaria oxidada —en la que uno les explica a los dos protagonistas la historia de su mujer, que se ha suicidado al volante de un coche, estrellándose voluntariamente contra un árbol— o los márgenes sin asfaltar de carreteras que atraviesan la nada. O la tierra en la que defeca el camionero mecánico de proyectores cinematográficos, de nuevo los aires de la contracultura. El recorrido de esta *road movie* rehúye las grandes autopistas, las calles transitadas, las aglomeraciones urbanas. Prefiere los pueblos o los campos.

En un desierto transcurre la película dentro de la película de *El estado de las cosas* (W. Wenders, 1982), el filme apocalíptico que rueda la *troupe* de personajes, en esta reflexión sobre la naturaleza del medio filmico (<https://www.youtube.com/watch?v=TXiLWpVc3aM>). ¿Y acaso no es en cierta manera un desierto, sólo que azul y formado por agua, el océano atlántico que azota la costa donde quedan varados los integrantes de la película, a la espera de que lleguen fondos económicos para proseguir?

Pero las dos películas del cineasta alemán que más aprovechan el motivo del espacio yermo son *Paris, Texas* (W. Wenders, 1984) y *Hasta el fin del mundo* (W. Wenders, 1991). El destino del peregrinaje por medio mundo de la tropa de personajes de este filme, asimismo con excusa argumental fantástica, concluye en un desierto australiano, en el que los personajes podrán experimentar con la máquina que permite grabar imágenes para que los ciegos puedan verlas luego, lo que dará pie a nuevas indagaciones, en este caso con los sueños, que pondrán a quienes se presten a ellas al borde de la locura.

Si en *Hasta el fin del mundo* al desierto confluían los personajes para resolver sus conflictos, en *Paris, Texas*, el desierto del Mojave sirve como vacío punto de partida. Una persona que se niega a hablar y que está cruzando el desierto sin que su movimiento parezca tener sentido constituye el enigmático inicio de la película (<https://www.youtube.com/watch?v=b44paD20O3M>). ¿Quién podría atreverse a caminar por un pedregal desolado sin protección ni avituallamiento? Un acto traumático parece marcar el pasado del personaje. *Paris, Texas* se basará en su viaje para recuperar el pasado, su identidad y sus seres queridos, al tiempo que el espectador recorre su propio trayecto para ahondar en el conocimiento de los personajes. La anagnórisis de la narración se complementa con un retrato magistral por parte del cineasta alemán de los espacios vacíos del desierto del Mojave, que dejan traslucir la admiración hacia los grandes maestros del western, en especial John Ford.

El desierto sirve igualmente como escenario de fuga para los que desean perderse en otra historia de amor en *The Master* (P. T. Anderson, 2012). El adepto al gurú inspirado en el creador de la ciencia ficción aprovecha el páramo para escapar de su enamorado maestro, de enorme poder de persuasión, rompiendo así el vínculo entre ambos, en una de las grandes historias de amor del cine de estas décadas, curiosamente sin ninguna carga sexual.

Ese tipo de escenarios de los no lugares constituyen igualmente la mayor parte de localizaciones de la serie *Utopia* (Channel 4 – D. Kelly, 2013). Gasolineras, encrucijadas, puentes de autopista... (<https://www.youtube.com/watch?v=R0Ztk9qKk3Y>) en ellos se desenrollan los diversos hilos argumentales, basados en la conspiranoica trama, una de las que mejor define el *zeitgeist* de la segunda década del siglo XXI, con sus múltiples crisis por resolver, en este caso el intento de una vacunación masiva fraudulenta, en el intento de planificar una esterilidad mundial, con la que resolver drásticamente la superpoblación. La gubernamentalidad más disciplinaria, junto el recelo paranoico de los ciudadanos, en una sociedad de la sospecha, que acaba correspondiéndose con las intenciones autoritarias de grupos conspiradores instalados en el núcleo del poder, se metaforizan en unos espacios domesticados por el hombre, según los ideales de la Ilustración, pero con unas intervenciones en que prima lo artificial. Finalmente, los no lugares quedan vacíos de la impronta humana, como si su lógica se adaptara mejor a la utopía tecnológica que al uso de sus creadores.

Para concluir, la metáfora del desierto no se circunscribe únicamente al caluroso; nada más cercano en su sentido psicológico a un desierto que un paisaje helado. Lo polar ha sido escenario en muchos filmes que metaforizan sobre la condición humana en la sociedad de la globalización, especialmente en los filmes de género fantástico, con obras como *El resplandor* (S. Kubrick, 1980), que en todo su tramo final retrata una especie de desierto blanco habitado por tres humanos vivos y decenas de ellos muertos (<https://www.youtube.com/watch?v=rfpKXa-AhPE>), o *30 días de oscuridad* (D. Slade, 2007), con vampiros que corretean por la noche eterna del invierno polar. El mundo como lugar durísimo, yermo helado, una verdadera tierra baldía por la que campa a sus anchas el monstruo.

¿Oasis o espejismo? La isla

Pero si el mundo de la globalización es un desierto, contiene en su interior oasis o islas en las que apartarse de él para poder soñar. La isla, con sus playas tropicales paradisíacas, se ha convertido en una imaginaria tierra de promisión para los protagonistas de *Dark city* (A. Proyas, 1998), *El show de Truman* (P. Weir, 1998), *Barton Fink* (Hermanos Coen, 1991) o *Atrapado por su pasado* (B. De Palma, 1991), es decir, un motivo que se repite en obras muy diversas.

Más o menos ese papel desempeña California en *Chungking Express* (Wong Kar-wai, 1994). En esta última, la protagonista sueña con California —escucha «California Dreamin'», de The Mama's & The Papa's (<https://www.youtube.com/watch?v=YxSXExRpRQo>)— citándose con el chico en un bar que tiene ese nombre y que pretende evocar el estado remitiendo a algunos de sus iconos. Pero la imaginativa chica de la fresquísima película preferirá obviar el simulacro y mudarse a la California original, a ver si la satisface. La imagen bucólica de la playa, fijada en el imaginario de la sociedad tardocapitalista, sirve para que los personajes sueñen con otra existencia, que viene a ser lo que suscita una isla tropical.

«California Dreamin'» sirve igualmente como píldora bucólica con la que hacer más llevadera la dureza de la vida en una barriada popular en *Fish Tank* (A. Arnold, 2009). La familia lumpen de madre soltera que intenta sacarse de encima a sus dos hijas viaja al campo, en lo que parece la primera tarde en grupo agradable en años, en una excursión ideada por el nuevo amante de la madre. Bobby Womack canta su versión de «California Dreamin'» en el coche ([https://www.youtube.com/watch?v=uIq\\_IWCayBY](https://www.youtube.com/watch?v=uIq_IWCayBY)). En escenas sucesivas la canción desempeñará idéntico de papel de concentrar las esperanzas de la chica protagonista, hasta que los efluvios del paraíso ensoñado se emponzoñen y disipen finalmente. Con todo, pese a la violencia y a las mentiras a las que se enfrenta, el final de la ilusión no implicará su aniquilación personal, sino su acceso a la madurez y a cierto sosiego.

Sobre el final de las ilusiones también trata *Atrapado por su pasado*, película sobre la mafia de Brian de Palma; un mafioso puertorriqueño es herido de muerte al inicio. Un cartel con la imagen de una playa tropical y el eslogan *Escape al paraíso* se contrapone a su agonía (<https://www.youtube.com/watch?v=uDTnypMZJl4>). En esta tragedia todo es un intentar alcanzar el sueño americano, intuyendo que es imposible alcanzarlo. Carlito Brigante quería huir de los negocios deshonestos, pero estos le persiguen. La fatalidad guía a todos los personajes, ya que *Atrapado por su pasado* juega según las reglas trágicas de la serie negra; lo que les sucederá pasa porque son como son, no pueden evitarlo.

El recurso a una fotografía o anuncio de postal con playa soleada, con la que estimular el ensueño, se utiliza en *Barton Fink*. El prometedor dramaturgo neoyorquino protagonista viaja lleno de dudas a Hollywood, contratado para escribir guiones de cine por dinero. La postal con la playa deviene lugar de huida en su naufragio diario (<https://www.youtube.com/watch?v=HMicvoP94FQ>), mientras intenta escribir aquello en lo que no cree, un estúpido guion de cine comercial. Barton Fink se queda abstraído contemplando la imagen, en la que una mujer solitaria toma el sol. La imagen se torna motivo recurrente en el metraje. El protagonista quiere escribir dramas épicos que glorifiquen al hombre corriente, pero los sucesos que vive le revelan la impostura que encierra tal propósito: tras el *common man* se agazapan empresarios descerebrados, héroes fraudulentos o psicópatas. Al final Barton Fink —o la mente de Barton Fink— acaba en una paradisíaca playa de Los Ángeles como la de la postal de su habitación (<https://www.youtube.com/watch?v=Y47mXE-AXq4>), después de haber fracasado en todo excepto en su objetivo auténtico de crear una gran obra literaria.

*Dark City* destaca como una de las grandes películas fantásticas de los noventa, y anuncia el que será uno de los grandes temas del género desde entonces: un imaginario gnóstico-conspiranoico. En ella, una élite de privilegiados hipnotiza a la humanidad para aprovecharse, con el mundo convertido en una ilusión con la que mantener dormidos al común de los mortales. Una raza alienígena de demiurgos, los Extraños, crea cada noche un nuevo escenario de la ciudad oscura por la que se agitan las vidas de los humanos, quienes cada día olvidan quienes fueron ayer, adquieren nuevas personalidades y roles sociales, nuevas relaciones (<https://www.youtube.com/watch?v=57Ms1KeI458>). Hasta que, como en el mito de la caverna, uno de ellos despierta para ser consciente de la existencia de dicha escenografía, presentada para mantenerlos enfrascados en la ilusión.

En *Dark City* la playa mitificada recibe el nombre de Shell Beach, pueblo costero donde en teoría creció el amnésico protagonista; allí piensa que pasó una infancia feliz, y a ese lugar le gustaría regresar. En esta anagnórisis, en la cual el proceso de descubrimiento revela la artificialidad de su mundo. Todos ellos viven en un engaño perpetuo. Entre los recuerdos falsos, también puede sumarse el suyo de Shell Beach; se trata de una memoria incrustada, un espejismo que permite a los alienígenas averiguar los secretos del alma humana. Shell Beach tal vez sea una ilusión impuesta por los demiurgos, pero el protagonista puede transformarlo en realidad si los derrota. El premio por hacerlo es trasladarse al lugar soñado con la mujer que desea, aunque esta haya cambiado de rol en el gran teatro del mundo, lo que equivale a decir que no lo recuerda a él ([https://www.youtube.com/watch?v=xb\\_nbP0SGOg](https://www.youtube.com/watch?v=xb_nbP0SGOg)).

La misma actriz aparece en *Réquiem por un sueño* (Aronofsky, 2000), en la que incluso aparece la misma actriz ([https://www.youtube.com/watch?v=T5\\_MKZmx3Sw&t=18s/](https://www.youtube.com/watch?v=T5_MKZmx3Sw&t=18s/)). En el filme la escena en el muelle deviene emblema del sueño al que se refiere el título, el de un joven drogadicto que pretende tener éxito social, pero desde sectores económicos ilegales, en su caso el trapicheo con drogas. No obstante, tal ensueño de un consumidor y vendedor de drogas de diseño fallará en cada uno de sus puntos. El muelle en la costa en una mañana soleada y con una chica preciosa pasará a ser un espejismo.



*El show de Truman* fue proyectada el mismo año que *Dark City* y ambas comparten ideas gnósticas. Truman vive en un ensueño creado por el demiurgo Christof, productor de un *reality show* televisivo, protagonizado por Truman sin él saberlo. A la inversa que en las previas, Truman ya disfruta de residir en un entorno costero de postal, Seahaven, isla idílica que apela al imaginario del vecindario armonioso de casas unifamiliares (<https://www.youtube.com/watch?v=MdwuW8n3JYA>), entorno aparentemente sin conflictos.

Pero Truman quiere escapar del espejismo. Se enamoró de una chica que se trasladó teóricamente a las islas Fiyi, por lo que anhela viajar él allí, al otro extremo del planeta, en el que existen islas que ni siquiera han sido holladas. Siente la irrealidad del decorado propuesto por Christof sin que él sea consciente de ello. Y desde el núcleo de la fantasía (<https://www.youtube.com/watch?v=pFy1yUakGuk>) pugnará por ir a la realidad, o a la que él estima es la realidad.

Como en la anterior, una de las soluciones clásicas consiste en dibujar una isla que resulta un mundo en miniatura, un microcosmos. *Moonrise Kingdom* (W. Anderson, 2012), estiliza los Estados Unidos de principios de los años sesenta. Con un diseño de producción que bucea sin recato en lo naïf y el kitsch, la película ofrece un discurso sobre lo necesario de un consenso entre los diversos componentes sociales para que no se rompa el equilibrio. En el territorio cerrado de una comunidad que sabrá solucionar sus crisis, un chico y una chica enamorados plantearán una huida que pondrá patas arriba la comunidad idealizada.

Los niños de esta comedia sienten nostalgia por el modo de vida inserto plenamente en la naturaleza; pretenden escapar de la especie de parque temático que es la sociedad cerrada de la isla, yendo a donde vivían los indios —ya se sabe: el deseo de ser piel roja, compartido entre otros por Franz Kafka y por el filósofo Miguel Morey.

La isla con propiedades mágicas disfruta de unos antecesores de dignidad altísima, tan elevada como Shakespeare con su *La Tempestad*, dirigida en este periodo por directores de la inventiva de Derek Jarman o Peter Greenaway. El destino de la isla de Próspero y su aliado feérico Ariel ha estado muy ligado al cine fantástico, incluso con una versión *derivative* de tanto peso como *Planeta prohibido* (F. McLeod Wilcox, 1956), con el conflicto y los personajes trasladados a otra galaxia. Pese a las raíces en el pasado, en pocas ocasiones habrá sido tan preponderante como durante el posmodernismo, a juzgar por la reiteración del motivo.

Por ejemplo, en unos autores que configuran el estilo, Derek Jarman, quien en su versión de *La tempestad* (D. Jarman, 1979) filmó una extraña isla para la historia shakesperiana. Próspero se transforma en un héroe romántico. La versión de Jarman, de un posmodernismo muy inicial, retrata una isla que es un estado mental y de ánimo, con un código representativo que mezcla el expresionismo con la experimentación *underground*, el cine independiente de finales de los setenta, lo *queer* y la estética del punk, una combinación de gran originalidad (<http://www.youtube.com/watch?v=WAWdVOD8LGk>).

Seguramente *Perdidos* (J. Liebre / J.J. Abrams / D. Lindelof, 2004-2010) resulta la obra más paradigmática de las últimas décadas incluida en el horizonte cultural asociado a lo isleño, espacio transmundano, microcosmos limitado por las fronteras naturales, ya sea de una psique, ya sean físicas. En la serie se concreta otro de los posibles símiles de la isla, la del Más Allá en una isla de los muertos (Böcklin): «Buena parte de estas ánimas antes de recalar en tales enclaves isleño-paradisíacos o isleño-infernales debían estar antes en las islas purificadoras, esto es, purgativas. Pues bien, eso es la isla de *Perdidos*, una ínsula en la que se escenifica el *Purgatorio*, muy a lo Hollywood» (Almazán de Gracia 2010: 213).

El argumento se inscribe en una temática fantasmal, aunque sin explicitarlo hasta el último episodio; la solución para el embrollo argumental de la serie aprovecha la parafernalia oriental, en especial *El libro tibetano de los muertos* —por mucho que el creador de la serie J.J. Abrams negara durante tiempo una analogía más que evidente, antes de aprovecharla para el último capítulo. Según la escatología tibetana, al fallecer las almas van a parar a un nivel dimensional similar al purgatorio, un Bardo en el cual esperan su purificación previa a volverse a encarnar.

Toda una serie de temas de la serie están relacionados con el campo conceptual de lo chamánico, quién sabe si por influencia de Carlos Castaneda. El personaje llamado Locke sigue una cosmovisión en buena medida chamánica, intuye lo que va a suceder, y se enfrenta en ocasiones al racionalista doctor, creando una dicotomía bastante tópica (<http://www.youtube.com/watch?v=fn5ELAQnL4U>).

Petrus y Jiménez realizan un análisis muy pormenorizado, temporada a temporada, de los cambios en la concepción de lo que era la isla (Jiménez y Petrus 2010: 56 y ss.). Ella se convierte en un personaje y de gran importancia, cuya participación influye en el resto y que evoluciona fruto de las peripecias sufridas, aunque al contrario de lo que afirman esos autores, que la consideran epítome del no lugar, en realidad actúa como lugar a plena potencia, personalizado y singular. Funciona en ambos sentidos, de hecho. La imposibilidad de singularizarse, de adquirir características propias, de convertirse en protagonista por así expresarlo, son algunas de las propiedades del no lugar, anónimo, serial, clonado, impersonal; en cambio la isla es singular, tiene elementos propios que sorprenden a los que viven en ella. Ahora bien, sí que posee algunas características del no lugar, especialmente el aire de parque temático, una presentación formal que sería como un *Port Aventura* a lo grande y con vegetación tropical genuina. Y en segundo lugar puede considerarse no-espacio al desmaterializarse, perder sus coordenadas sobre la Tierra y pasar a ser una dimensión etérea, en un plano que no concuerda con el físico, similar al Bardo Thodol tibetano, dos elementos que permiten matizar la negación.

La isla actúa como campo de juegos en la que experimentar lo otro para cada uno de los personajes, su sombra, desde el ya no más minusválido Locke hasta el abstemio Charlie, el integrado Sawyer o Kate, que puede dejar de ser una prófuga. Aunque justo con esta nueva oportunidad existe otra reflexión posterior desvelada por los acontecimientos: no se puede escapar al destino personal, que persigue a cada uno de los personajes incluso cuando luchan por transformarse, por ser mejores, como en el caso de Sayid, antiguo torturador en Irak, quien se ve obligado a torturar continuamente, incluso pese a que, cual Carlito Brigante, intente evitarlo.

Con cada uno de los nuevos estratos que se le van superponiendo a la isla en cada temporada —*flashforwards* anticipatorios, universos paralelos, excepción electromagnética, espacio utópico más allá de la Tierra, dimensión de lo mortal— la isla se antoja cada vez más un dispositivo autónomo, separado del universo familiar de los personajes —un mundo por otra parte que se pretende mimético con el de los espectadores de las primeras emisiones—, con unas reglas diferentes y que han de aprender si desean sobrevivir. Como apunta Desmond en el capítulo «Vivir juntos, morir solos», es una trampa en la que están atrapados sin escapatoria.

Esa sensación devuelve a los habitantes de la metafórica isla a una condición que parece muy habitual para las sociedades contemporáneas: la de vivir en un yermo desolado, desierto rojo del que la isla se convierte en espejismo que amenaza con desvanecerse en cualquier momento.

## Bibliografía

ALMAZÁN DE GRACIA Á., *Perdidos en el mundo imaginal*, Mandala, Madrid, 2010.

AUGÉ M., *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004.

BAUDRILLARD J., *América*, Anagrama, Barcelona, 1987.

BERNARDELE O.A., *Del Posmodernismo a la Deconstrucción*, Nobuko, Buenos Aires, 2009.

DELGADO M., *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcelona, 2007.

JIMÉNEZ M., y PETRUS A., “Lost=E=mc<sup>2</sup>: tiempo y espacio como relatividad absoluta”, en MAGUREGUI C., PISCITELLI A., y SCOLARI C. A. (comp.), *Lostología. Estrategias para entrar y salir de la isla*, Cinema, Buenos Aires, 2010, pp. 33-68.

SOJA E.W., *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

WEINRICHTER A., *Wim Wenders*, JC, Madrid, 1986.

ZIZEK S., *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, London, 2002.



Castillo Maldonado, Gonzalo, La delgada línea entre el documental y la ficción. *The Exodus Decoded*, *Metakinema*. *Revista de cine e historia*, nº 25, 2021, pp. 85-95.

**METAKINEMA** Revista de Cine e Historia  
Número 25 2021 (ISSN 1988-8848)

*Sección 5.2 Reflexión en torno a...*

LA DELGADA LÍNEA  
ENTRE EL DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN:  
*THE EXODUS DECODED* (S. Jacobovici, 2006)

*A Thin Line between Documentary and Fiction:  
The Exodus Decoded (S. Jacobovici, 2006).*

Lcdo. Gonzalo Castillo Maldonado  
Profesor de Historia  
Valencia

*Recibido el 18 de Mayo de 2021*

*Aceptado el 28 de Junio de 2021*

**Resumen.** En estas páginas se analiza el documental *The Exodus Decoded* (Simcha Jacobovici, 2006). Sin duda esta obra fílmica se beneficia de su consideración como documental y ha alcanzado cierta relevancia y popularidad. Sin embargo, tras un análisis crítico de sus contenidos e incidir en las intenciones que pudiera albergar, se advierte la necesidad de repensar, o al menos reflexionar, sobre el concepto-género mismo de documental en la era digital.

**Palabras clave.** Documental, Simcha Javobovici, Hebreos, Éxodo, Moisés.

**Abstract.** *The Exodus Decoded*, the documentary by Simcha Jacobovici (2006) is analyzed along the following lines. The broad impact of Jacobivici's film work was incremented by the fact of being considered as a non-fictional motion picture. However, after a critical analysis of its content and initial aims, it is important to consider and think about the meaning of the documentary genre in the present digital era..

**Keywords.** Documentary, Simcha Javobovici, Hebrews, Exodus, Moses.

El documental, en tanto que representación filmica de la realidad, presente o pasada, cuenta con un merecido prestigio. Aunque género de no-ficción, ciertamente en él siempre existe un alto componente de subjetividad. Sin embargo, en la actualidad, en la era digital, bajo la apariencia de documental no son pocos los productos filmicos destinados al gran público que carecen del más mínimo rigor y pretensiones de objetividad exigibles al género.

Tal es el caso de las producciones del cineasta James Cameron para *Discovery Channel Canada*, dirigidas, guionizadas y protagonizadas por el canadiense (¿investigador arqueológico, descubridor, aventurero, *freelance* o, simplemente, *show-man*?) Simcha Jacobovici. Así, *Atlantis Rising* (2016). Distribuido por *National Geographic España* bajo el título *El resurgir de la Atlántida*, ha tenido una innegable repercusión en el público de nuestro país por ubicar posibles emplazamientos del supuesto continente perdido en el sur de la Península.

Pero en esta ocasión me ocupo de *The Exodus Decoded*, de 2006, editado en España ese mismo año con el título de *El Éxodo descodificado*. Escrito, dirigido y conducido por Simcha Jacobovici, cuenta como productor ejecutivo con James Cameron. No se cuestiona aquí su condición formal de documental, pese a que se aleje de los orígenes del género mediante la profusión de imágenes generadas por ordenador y efectos digitales. En este sentido, Paul Ward propone el término *digi-docs* para definir aquellos documentales que, por su propia temática, optan por el recurso a estas técnicas.

Más discutible es su condición de documental desde la óptica conceptual, tal y como se deduce de un análisis histórico. Sería prolijo desmontar una por una las técnicas (o tretas) de que se valen sus autores, como el uso recurrente a científicos procedentes de las disciplinas naturales y de la tecnología moderna para “ilustrar” y “aclarar” las fuentes documentales, una utilización más que laxa e inadmisibles de la cronología, lecturas epigráficas que sólo pueden calificarse de fantásticas, si no irrisorias, la formulación de hipótesis basadas sobre otras hipótesis más que discutibles, argumentaciones circulares y, en fin, presentar como “hallazgos trascendentales” lo ya conocido. No obstante, sin ánimo de exhaustividad, conviene comentar algunos de los sorprendentes apriorismos y afirmaciones que en él se concatenan (a modo de sucesivas “pruebas”, según expresión del propio documental) y que a la postre, como si se tratasen de un laberinto, a mi parecer, enredan al espectador hasta conseguir su crédito.



*Máquina del tiempo*  
© Discovery Channel

Según el documental, hicsos y hebreos son lo mismo. Esta es una aseveración que, por la terminología empleada, puede inducir al equívoco, y que en todo caso no es asumida por la totalidad de la historiografía. Los hicsos (aamu) son asiáticos, tal vez procedentes del norte Sirio-Palestino. Dejando aparte algún documento literario de Ier Periodo Intermedio sobre la presencia de extranjeros sin precisar, en textos del Reino Medio se alude a “trabajadores asiáticos” y a comienzos de la XIII Dinastía se documenta en Tell el Daba (Avaris) la existencia una comunidad de procedencia asiática (con una disposición de casas al modo sirio). Es la única prueba arqueológica de la presencia de asiáticos en esta época. Sin embargo, las cronologías propuestas para estos momentos iniciales de Tell el Daba por su excavador, M. Bietak, no están exentas de polémica. Sí sabemos con certeza que los hicsos protagonizaron una penetración en el norte de Egipto durante el IIº Periodo Intermedio, y que al poco reinan sobre Egipto desde Avaris, con las dinastías XIV y XV (1730-1530 a. C). Sus dominios se extendieron hasta Cusae (puesto fronterizo a 40 Kilómetros al sur de Hermópolis). Pero sobre todo conocemos que sufren un fenómeno de aculturación, de modo que adoptan, entre otros elementos culturales, la religión egipcia: la epigrafía de Avaris documenta el culto tributado a Steh como dios local (es posible que se produjese un sincretismo con el dios sirio Baal Zephon). Así, por ejemplo, Nehesy es titulado por la epigrafía “Amado de Seth, señor de Avaris, hijo primogénito del rey”.



Yacimiento de la ciudad de Avaris  
© Discovery Channel

Por su parte, los hebreos (*ibrim*), también asiáticos, se localizan en el sur del Pasillo Sirio-Palestino. Según el relato bíblico migran a Egipto, siendo históricamente verosímil para al menos una parte de ellos. Es posible que los hicsos permitieran el establecimiento de clanes preisraelitas y otros semitas, alcanzando algunos un cierto estatus en la administración (algo personificado en la figura bíblica de José). Tras un tiempo, siempre a decir del relato bíblico, son esclavizados. Si es así, el comienzo de su servidumbre pudo coincidir con la expulsión de los hicsos (en mi opinión mejor que con el éxodo hebreo, tal como pretende este documental, aunque el relato bíblico del éxodo también pudiera ser un lejano recuerdo de esta expulsión hicsa). Asimismo, durante los primeros siglos del Imperio Nuevo los faraones intensificaron su influencia en el Pasillo Sirio-Palestino, siendo igualmente posible que condujeran a Egipto como esclavos a poblaciones asentadas en tierras de Canaán. El recuerdo de esta esclavitud pudiera explicar la narración bíblica, redactada a gran distancia temporal de los tiempos supuestamente retratados, en el siglo VI a.C. Sea de una manera u otra, al contrario de lo que ocurre con los hicsos, es indiscutible la falta de integración étnica y cultural de los futuros hebreos

con la población egipcia, de lo que son sus mejores manifestaciones su servidumbre y el yahvismo alumbrado en el éxodo o retorno a tierras de Canaán.

Una de las “pruebas” aportadas por este documental es el espectacular hallazgo de una inscripción parietal alfabética datada en ca. 1500 a.C., que se entiende como hebrea y prueba de la esclavitud de este pueblo. Los antiguos atribuían a los fenicios (*phoínikes*) el mérito de haber inventado la escritura alfabética. Como es habitual, la realidad histórica es más compleja. Utilizaban solo las consonantes, de modo que era una escritura silábica simplificada. Cada uno de los 22 signos indicaba una consonante seguida de una vocal (no escrita). La “forma” de estos signos se debe a la ciudad de Biblos, en torno al siglo XIV a.C. Sin embargo, puesto que en Ugarit se han hallado textos cuneiformes y escritura consonántica que se datan entre los siglos XV-XIV a.C., parece que fue esta ciudad la inventora del sistema consonántico, aplicándolo a un complejo gráfico de tipo cuneiforme. En cualquier caso, nada que se encuentre relacionado con los hebreos. Dar crédito al “hallazgo”, un epígrafe alfabético del año 1500 a.C. atribuido a los hebreos, sería alterar la autoría e incluso la cronología de la escritura de este tipo. Además, en el documental se afirma que en el mencionado epígrafe hay una rogativa al dios bíblico. Pero los más primitivos hebreos (se hace difícil usar esta denominación usada por el documental en tales cronologías, pues sería mejor hablar de clanes preisraelitas) eran politeístas, de lo que hay pruebas fehacientes en la propia Biblia. Sólo con Moisés, o en los tiempos atribuidos a tal personaje, se impuso la monolatría: “No tendrás otros dioses rivales míos” (Ex 20, 3).



*Inscripción parietal*  
© Discovery Channel

El documental reserva un papel principal a la erupción de Santorini, catástrofe recurrente en la obra filmica de Simcha Jacobovici, acaso por constituir un “gran espectáculo cinematográfico”. Actualmente la explosión volcánica de Santoniri (antigua isla de Thera) se fecha por criterios vulcanológicos y dendrológicos en el último tercio del siglo XVII a.C., y no en ca. 1500 a.C. según afirma el documental. Sus autores ligan esta erupción con los fenómenos sobrenaturales descritos en el texto bíblico, las célebres plagas con que Yahve castiga Egipto, a su decir habidas durante el reinado de Ahmosis (1552-1525 a.C.). Incluso si se admite la data de la explosión para Santorini-Thera ca. 1500, y dando crédito a la novena plaga, la oscuridad que reinaría sobre Egipto, Ahmosis no podría ser el faraón innominado del Libro del Éxodo, tal como quiere el documental, salvo que se fuerce la cronología.





*Isla de Santorini*  
© Discovery Channel

Ciertamente no faltan egiptólogos –pese a presentarse éstos en general renuentes a entrar en la temática- que ubican el éxodo durante el reinado de Ahmosis u otro faraón de la XVIII Dinastía (1550-1295 a.C.). Por el contrario, la mayoría de los biblistas sitúan el éxodo ca. 1250 a.C., durante la XIX Dinastía y en concreto en el reinado de Ramsés II (1279-1213 a.C.), es decir, a gran distancia temporal de la mencionada erupción. Tal estimación se basa en Ex 1, 11, donde se dice que los israelitas trabajaban en la construcción de las ciudades granero de Pi-Tom y Ramsés (aunque admiten que la primera, la griega Heroópolis, no se documenta hasta muy tardíamente, en Época Saíta, por lo que el relato bíblico pudiera ser una proyección posterior), y en una carta del propio Ramsés II (Papiro Leiden 348), donde se ordena que se distribuyan raciones a los *habiru* que estaban acarreado piedras para Ramsés Miamum.

Tal vez debamos entender que el relato bíblico no hace sino codificar, y simplificar, toda una serie de diversos movimientos poblacionales (hicsos, cananeos, *habiru* seminómadas que escapaban del control del sistema palacial, etc.) de la segunda mitad del II Milenio a.C., de los que se tenía un recuerdo más o menos difuso en el momento de redacción de la narración. Desde esta perspectiva, difícilmente se puede otorgar una cronología concreta a la “fuga” de Egipto, si es que tal cosa existió. El pueblo hebreo fue el fruto de una compleja etnogénesis a fines de este periodo o, mejor, a principios del I Milenio a.C., en la que pudieron participar gentes procedentes de la península de El Sinaí.

También salen a relucir en este documental las pinturas murales de Acrotiri, el llamado Tesoro de Atreo y las losas sepulcrales del Círculo de Tumbas de Schliemman en Micenas, a su decir relacionado todo ello con la cultura egipcia y los seguidores de Moisés. No creo que merezca la pena detenerse en tales asertos, que pueden calificarse –desde una buena disposición- de erróneas o fantásticas. Solo cabe precisar algunos aspectos. Acrotiri, en la parte meridional de la antigua isla de Thera, parece ser una colonia cretense. En relación con sus pinturas, dedicadas a la vida cotidiana y a la representación de la naturaleza, son realistas, muy alejadas del arte egipcio. Su cerámica también remite a las culturas cicládica y cretense. Respecto el “Círculo de tumbas A” o “Círculo de Schliemman”, es obra del siglo XVI a.C., en tanto que el “Tesoro de Atreo” ha sido datado ca. 1330 a.C. Ambos son propios de la cultura micénica. En consecuencia, poca relación con Egipto y ninguna con los hebreos supuestamente conducidos por Moisés.



*Círculo funerario de Micenas  
© Discovery Channel*

En fin, como ejemplo de “aportación” a la investigación de este documental destaca la identificación precisa del Monte Sinaí, donde, de dar crédito al relato bíblico, Moisés recibe las Tablas de la Ley. El nombre de Sinaí (no falta quien entienda que un derivado de *Sin*, el dios lunar) es el dado por algunas tradiciones (yahvista y sacerdotal) a este monte, si bien parece más bien encajar con el denominador de una región (Ex 19, 1-3). En todo caso, las conclusiones de la crítica histórica textual son más modestas que las de Simcha Jacobovici y su documental. Según Ex 18, 5, Moisés recibe la visita de su suegro, el madianita Jetró. Los hebreos se hallaban entonces acampados junto al “Monte de Dios”. Siguiendo a Ex 3, 1, este monte es en el que Moisés tuvo su primer encuentro con Yahvé. Previamente, en Ex 2, 11-22, se ha relatado la huida de Moisés a Madián, donde es acogido en hospitalidad (lo que ha servido para estimar el yahvismo es de origen madianita). La buena acogida de Moisés (o de los clanes hebreos) por Madián es algo verosímil, pues sabemos de la feroz hostilidad posterior entre israelitas y madianitas (Nm 31 y Jue 6-8) y, en consecuencia, no tiene sentido que la narración bíblica otorgue gratuitamente un papel positivo a Madián. Pero poco más se puede decir al respecto. De acuerdo con I Re 11, 18, Madián debe situarse geográficamente al sur del Néguev y al norte del desierto de Farán.

Pero, sin duda alguna, lo que más salta a la vista a lo largo de este documental es una lectura literal de la Biblia y en concreto de su Libro del Éxodo (“legitimado” con el concurso de la geología y de la arqueología), el segundo de la Torá judía, del Pentateuco en terminología cristiana. En mi opinión, es el principal problema, por lo que merece un comentario más extenso.



*¿Monte Sinaí?*  
© Discovery Channel

El “sentido histórico” es algo consustancial al Occidente moderno, de modo que la historiografía es una “actividad natural” encaminada al conocimiento y comprensión de la propia existencia. En este sentido, somos herederos de la historiografía hebrea y greco-romana. Por el contrario, otros pueblos de la Antigüedad, egipcios y orientales, sin duda generaron una gran diversidad de documentos históricos (anales, listas reales, etc...), pero no produjeron historiografía como tal, pues no se ocuparon de comprender su historia. Reflexionaron sobre determinados detalles concretos de su pasado más inmediato, pero no fueron capaces de abarcar grandes períodos de tiempo. En definitiva, sólo hebreos, griegos y romanos escribieron historia.

No obstante, en el caso de los hebreos, su historiografía es muy peculiar. Generaron lo que podemos llamar una “historiografía teológica”, pues entienden que la historia de su pueblo es la de sus relaciones con Dios: mal avenidas unas veces, óptimas otras. Cuando el pueblo se muestra fiel a la Alianza, será premiado por la divinidad. Por el contrario, cuando se aleja, olvida o incumple la Alianza, los israelitas son castigados. Hay que considerar que los hombres de la Antigüedad, y los hebreos no son una excepción, estaban profundamente convencidos de que toda su vida estaba rodeada de potencias divinas, sometida a la actuación de fuerzas inmateriales e inescrutables. En consecuencia, había que cumplir con la divinidad para ganarse su benevolencia, o de lo contrario afrontar ser víctima de sus maleficios. Por lo que respecta a los hebreos, su Dios siempre está presente en sus vicisitudes históricas, siempre está ahí y determina su suerte.

Fruto de esta concepción, los hebreos generaron una literatura, en particular historiográfica, única y muy singular. Además, esto ocurre después de su instalación definitiva en las tierras de Canaán y su conformación estatal, lo que complica aún más el asunto. ¿Hasta qué punto son válidos desde el punto de vista histórico los libros del Antiguo Testamento que tratan la conformación del pueblo hebreo anterior a su establecimiento en la tierra prometida y la formación de la monarquía israelita?

Hay que considerar que es muy difícil separar historia bíblica (o sagrada) de historia profana. Incluso la cronología anterior a la monarquía davídica, la época protohistórica del pueblo hebreo, tiene mucho de conjetural. Por lo que respecta a la estancia en Egipto y el retorno a Palestina narrado en la Biblia,

tradicionalmente suele asignarse una cronología que abarca desde el establecimiento y su posterior opresión o esclavización en el País del Nilo (ca. 1700 a.C.), hasta la salida de Egipto liderada por Moisés (ca. 1250 a.C.) y su establecimiento en Canaán con Josué (caída de Jericó, ca. 1200 a.C.).

Interesa en especial el libro del Éxodo, el segundo de la Torá. Es el libro de la liberación, de los primeros pasos (dolorosos) por el desierto, del establecimiento de la Sagrada Alianza y de la fabricación de los instrumentos para el culto a Yahvé. La génesis de este libro es compleja, pues proviene de diversas tradiciones. Esto explica su exposición y la presencia de repeticiones y contradicciones, no faltando quien ve en él una creación fruto de la inventiva de un autor del siglo VI a.C. Relacionado con todo ello está la difícil cuestión el crédito histórico otorgado.

¿Quiso su autor narrar historia y, si es así, con su texto se puede reconstruir un proceso histórico o al menos rastrear huellas de acontecimientos de esta naturaleza? El propio Libro de Éxodo no ayuda mucho en este sentido. Por ejemplo, ¿cómo se llamaba el faraón con el que ocurre el éxodo del pueblo hebreo?, ¿por qué este silencio? La conformación con la arqueología tampoco aclara gran cosa. Hay evidencias de movimientos poblacionales y de cambios culturales en la Palestina del 1200 a.C. (en la transición del Bronce al Hierro), pero no parecen concordar con la narración bíblica. No obstante, el texto sí demuestra un conocimiento de Egipto y del desierto (por ejemplo, en el relato de la estancia de Moisés en Madián), lo que nos habla de una cierta experiencia histórica acumulada.

Egipto ocupa un papel fundamental en la historia sagrada, constituyendo el modelo de imperio pagano: la dominación de Egipto vale para decir la de Asiria, Babilonia, Macedonia o Roma. En consecuencia, la liberación de Egipto queda como un cliché de cualquier otra liberación. Pero Egipto, en el texto bíblico, aparece bajo diversas modalidades: unas veces es benéfico (Gn 12, 42 y ss.); otras opresivo (Ex 1-11), de modo que la opción de retorno a Egipto no es una salvación (Dt 28, 68), sino castigo (Os 9, 3-6). Y, sin embargo, un día Egipto se convertirá y será “mi pueblo” (Is 19, 16-25).

Por lo que respecta a la liberación, el tema épico central del Libro del Éxodo, según la narración el Señor se pone del lado de un pueblo de esclavos en calidad de rescatador y defensor, y ejerce de justiciero con los egipcios. Ante la petición de Moisés de abandonar Egipto, el faraón se resiste por razones de estado, y es entonces cuando se produce la confrontación: en 10 turnos el Señor descarga sus golpes. Los dos primeros quedan indecisos; al tercero, el Señor se impone; al séptimo, el faraón reconoce su culpa; y, al décimo, los hebreos son empujados a salir de Egipto. En todos estos episodios el Señor actúa por medio de Moisés, el libertador humano (con una historia personal, Ex 2, 1-10, que pertenece al mundo del folklore y que está presente, por ejemplo, en la literatura académica y en concreto en la leyenda del rey Sargón de Acad). El último escenario de la narración es de tipo cósmico: un desierto hostil y un viento que cumple con la ordenes divinas, consumándose la derrota del prepotente ejército egipcio y la salvación de los inermes hebreos. En adelante, el Señor será en el ideario de los hebreos quien los sacó de la esclavitud de Egipto.

Los conflictos entre los clanes hebreos y las autoridades egipcias son el punto de partida del éxodo. Según el relato bíblico, el origen del enfrentamiento está claro: la imposición de un trabajo en condiciones insoportables (Ex 1, 11-14; 2, 23; 3, 7). Como ya se ha comentado, en Ex 1, 11 los hebreos son obligados a trabajar en la construcción de las ciudades de Pi-Tom (Heroópolis) y Ramsés (ciudad sin duda fundada por Ramsés II). El dato es verosímil, pues no es la primera vez que el Estado egipcio reclutaba de forma más o menos forzada a tribus que merodeaban por el Delta. Naturalmente, tales condiciones serían difíciles de soportar para clanes de pastores semi-nómadas.

A partir de aquí, en el texto del Libro del Éxodo se encuentran mezcladas dos tradiciones. Según Ex 5, 1, Moisés demanda al faraón que su pueblo pueda salir al desierto a fin de celebrar allí una festividad. Posiblemente se alude a un sacrificio pascual de primavera, algo propio de los clanes

pre-israelitas. De ser así, habría dos motivos para el éxodo: junto a la opresión, razones de tipo religioso. Obviamente, los egipcios no pueden prescindir alegremente de esta mano de obra esclava o semi-esclava, por lo que les persiguen (Ex 14, 5-8), de modo que los fugados estaban “muertos de miedo” (Ex 14, 10). La otra tradición dibuja el éxodo no como una huida, sino como una expulsión en masa decretada por el faraón (Ex 6, 1), lo que no tiene sentido desde el punto de vista de histórico: si el faraón necesita mano de obra, no puede decretar su expulsión. Como ya se ha comentado, esta tradición puede tener un origen en la propia expulsión de los hicsos, semitas asiáticos que dominaron Egipto en el siglo XVII a.C.

Quizás factores externos facilitasen la salida hebrea, pero lo cierto es que la narración del Éxodo es netamente legendaria, de modo que, con paso del tiempo, el relato primitivo de algunos datos históricos se fue ampliando y adquiriendo tintes míticos. Por ejemplo, es factible que algún destacamento fronterizo se opusiese a los hebreos, pero es impensable que un faraón corriese tras ellos tal y como dice la Biblia (Ex 14, 5-31). Por lo que se refiere al asunto de las famosas plagas y otros azotes divinos (Ex 7, 14 – Ex 11, 10), nada se puede decir: es un relato característico de la narrativa popular y legendaria, tal vez inspirado en fenómenos naturales, o acaso redactado con intenciones religiosas y apologéticas.

Así las cosas, ¿cuánto de verdad histórica hay en esta narración? Aparte de posturas hiper-críticas, es posible relacionar el éxodo con las migraciones de pueblos habidas en los siglos XIII-XII a.C. En el Mediterráneo Oriental, sabemos de hambrunas en el mundo hitita, de la desaparición de los centros micénicos y de una importante migración de los llamados “Pueblos del Mar”, entre ellos los *peleset*, los filisteos bíblicos, que participaron en la batalla de Qadesh (1274 a.C.) entre el rey hitita Muwatalish y el faraón Ramsés II. Este faraón, Ramses II, tuvo una importante actividad constructiva (documentada en las paredes de Abu Simbel y en el llamado santuario ramésida de la necrópolis de Tebas), para lo que empleó mano de obra esclava de *habiru*. La historiografía, basándose en criterios filológicos, discute si el término que designa a este grupo social, los *habiru*, puede asimilarse a *ibrim*, es decir, a los hebreos. Tal vez debemos entender que se trata más de una categoría socio-económica que étnica, englobando a los preisraelitas junto con otras poblaciones asiáticas. Por otro lado, algunos de estos Pueblos del Mar, junto con aliados libios, atacaron el Delta del Nilo en tiempos del sucesor de Ramsés II, el faraón Merenptah (1213-1203 a.C.). Según la documentación (templo de Amón y la llamada Estela de Israel) este faraón logró matar a un gran número de los atacantes y expulsar al resto. Precisamente la Estela de Israel, de la Victoria o de Merenptah, es la primera referencia a Israel en la documentación egipcia, y allí aparece no como una ciudad o un país, sino como una tribu.

No quiero demorar más el juicio que, a mi parecer, merece este documental. Estamos ante un sub-producto histórico: una farsa a medio camino entre el espectáculo y el periodismo amarillo, todo ello bajo la apariencia de un documental y una labor de rigurosa investigación histórica. Baste con decir que su autor parte de un desconocimiento absoluto de lo que es la propia disciplina histórica. Comienza afirmando que, por vez primera, se han reunido al efecto “expertos que raramente, si es que alguna vez lo hacen, hablan entre sí”. Pues bien, la historia como disciplina científica precisamente exige y se conforma mediante la comunicación y confrontación de los distintos historiadores y sus producciones historiográficas. A esto se añade que, según declaraciones de algunos de estos mismos expertos, que de forma más o menos ingenua y gratuita participaron en la realización de este documental, sus palabras fueron debidamente “editadas” para hacerles decir lo que no dijeron, y por supuesto no pensaban. Es el caso de los arqueólogos y egiptólogos Donald B. Redford, de la Universidad Pública de Pensilvania, o de Mandred Bietak, de la Universidad de Harvard.

¿Simple espectáculo y pasatiempo lúdico? Si fuese únicamente esto, si se entiende así, no tiene mayor importancia. El problema es que el medio, el formato filmico utilizado y el despliegue de medios tecnológicos, todo ello, cuenta con un indiscutible crédito social en la actualidad.

Pero más importante es la intención que, a mi parecer, subyace en este documental (o al menos las consecuencias que pueden tener en su público): presentar una investigación pseudo-científica que avale, de forma nada inocente, el texto bíblico en su literalidad.



Arca de la Alianza  
© Discovery Channel

Al respecto, para los “entusiastas” de una lectura literal de la Biblia, procedentes de sectores neo-conservadores (fundamentalmente en medios cristianos) y legitimadores del derecho etnicista sobre la tierra (en medios judaicos), creo que no estaría de más recordar que, siguiendo el propio texto bíblico al que tanto defienden, cuando los hebreos están en pleno desierto y los exploradores enviados a la tierra prometida regresan a informar, en definitiva cuando son libres, pretenden liquidar su relación con Dios y volver a Egipto:

*“Entonces toda la comunidad empezó a dar gritos, y el pueblo lloró toda la noche. Los israelitas protestaban contra Moisés y Aarón, y toda la comunidad les decía: ¡Ojalá hubiésemos muerto en Egipto o en este desierto, ojalá muriéramos! ¿Por qué nos ha traído el Señor a esta tierra, para que caigamos a espada y nuestras mujeres e hijos caigan cautivos? ¿No es mejor volvernos a Egipto?” (Nm 14, 1-3)*

Finalmente, a luz de lo expresado hasta aquí y a modo de conclusión, creo que estamos ante un subproducto propio del mundo de la posmodernidad, o de la banalización de la posmodernidad. Y en este reino de la pos-verdad, por lo que se refiere al mundo de las imágenes, tal vez sea conveniente repensar el género-concepto mismo de documental.

## Bibliografía

BIETAK M., "The Volcano Explains Everything-Or Does it", *Archaeology Review* 32.6 (2006), 60-65.

CARBAJOSA I., GONZÁLEZ ECHEGARAY J. y VARO F., *La Biblia en su entorno*, Verbo Divino, Estella, 32020.

FINKELSTEIN I. y SILBERMAN N.A., *La Biblia desenterrada. Una nueva versión arqueológica del antiguo Israel y sus textos sagrados*, Siglo XXI, Madrid, 2018.

GARCÍA LÓPEZ F., *Pentateuco. Introducción a los cinco primeros libros de la Biblia*, Estella, 22016.

GONZÁLEZ ECHEGARAY J., ASURMENDI J. y GARCÍA MARTÍNEZ F. et al., *La Biblia en su entorno*, Verbo Divino, Estella, 31996.

LIVERANI M., *El Antiguo Oriente, Historia, sociedad y economía*, Crítica, Barcelona, 22008.

MAMBLONA AGÜERA R., *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*, Tesis Doctoral UIC, 2012.

SHAW I., *Historia del Antiguo Egipto*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2007.

VON RAD G., *La acción de Dios en Israel*, Trotta, Madrid, 1996.





**MICHAEL CACOYANNIS:  
DE ACTOR DE PÉPLUM A DIRECTOR DE TRAGEDIAS  
GRIEGAS (1)**

*Michael Cacoyannis:  
from actor of epic films to film director of Greek tragedies*

Lcdo. Alejandro Valverde García  
Filólogo clásico  
IES *Santísima Trinidad*, Baeza

*Recibido el 3 de Noviembre de 2020  
Aceptado el 24 de Noviembre de 2020*

**Resumen.** En el presente artículo el autor se detiene en las primeras apariciones como extra del famoso director de cine greco-chipriota Michael Cacoyannis cuando todavía era sólo un joven estudiante de Derecho en el Londres de los años 50. Siguiendo su trayectoria profesional comprobaremos que su vocación interpretativa queda absorbida en la dirección de los grandes textos clásicos.

**Palabras clave.** Cine griego, Michael Cacoyannis, Cine épico, Tragedia griega, Filmografía.

**Abstract.** The paper discusses the first movie appearances of Michael Cacoyannis as a background actor when he was just a young law student in London, during the 1950s. Following the professional career of the famous Greek-Cypriot film director, it's possible to understand how his interpretive vocation is overwhelmed by his film adaptation of great classical texts.

**Keywords.** Greek cinema, Michael Cacoyannis, Epic movies, Greek Tragedy, Filmography.



Un joven Michael Cacoyannis aparece como figurante detrás de Claude Rains en una escena de la película épica *César y Cleopatra* (1944)  
© Edel Media & Entertainment

La jornada de trabajo promete ser dura. Todos los miembros del equipo de rodaje están atentos a la señal del director de la película. Los detalles del vestuario y los decorados se han confeccionado con gran cuidado y sin escatimar en gastos. El actor principal, Claude Rains, repasa por encima las líneas del guion, una perfecta adaptación del texto escrito por George Bernard Shaw, y el resto de los actores que aparecerán en la secuencia tratan de disimular los lógicos nervios previos a la actuación. También Vivien Leigh espera tras las cámaras a que llegue el momento de su aparición en escena, sufriendo pacientemente los últimos retoques de maquillaje y peluquería. Entre el numeroso grupo de extras necesarios para rodar las distintas tomas del palacio de Alejandría se encuentra un joven de origen chipriota que, con la excusa de estudiar Derecho en Londres, ha empezado a frecuentar, a escondidas de su padre, los escenarios teatrales, tratando de encontrar su verdadera vocación. Así, metiéndose poco a poco en el mundillo del cine, logra que Gabriel Pascal lo contrate como figurante para la gran superproducción épica *César y Cleopatra* (1944). ¿Quién le iba a decir que, unos años después, él mismo se encontraría dirigiendo sus propias adaptaciones de las antiguas tragedias de Eurípides y que sus películas alcanzarían fama internacional?

Hasta ahora conocíamos muchas facetas artísticas de Michael Cacoyannis, cuya obra creativa no se limitó al teatro y al cine, sino que se extendió a la ópera y a la televisión. Dentro del legado cultural que nos dejó se encuentra esa magnífica trilogía trágica compuesta por sus filmes *Electra* (1962), *Las troyanas* (1971) e *Ifigenia* (1977), así como otras doce películas que él mismo escribió, rodó y editó. Disfrutaba especialmente redactando los guiones cinematográficos basados en textos inmortales de la literatura neohelénica, como hizo con las novelas de Nikos Kazantzakis y Kosmas Politis en *Zorba el griego* (1964) y *Eroica* (1960), respectivamente, pero también compuso las letras de las canciones que Manos Hatzidakis haría tan populares en *Stella* (1955) y las que Mikis Theodorakis musicalizaría para los temas de los coros de su trilogía euripídea. Lejos del sistema de trabajo que se seguía en los estudios cinematográficos de Hollywood, a Cacoyannis le apasionaba la idea de controlar todo el proceso creativo, supervisando la banda sonora de sus películas, así como la construcción de los decorados o incluso los más pequeños detalles de peluquería.

Lo que menos conocemos de este director es quizás esa primera fase en la que todavía se debatía entre la actuación y la dirección. Tras su paso por el famoso Old Vic londinense, como nos informa Jristos Siafkos en su libro *Michael Cacoyannis, Se proto plano* (2009), el joven chipriota hace sus primeras actuaciones teatrales llegando a desempeñar el papel protagonista en el *Calígula* de Albert Camus, e incluso hubo un intento fallido de lanzarlo al mundo de la ópera como tenor. Lógicamente, también el mundo del cine lo atrajo desde el primer momento, y así nos lo encontramos, siempre fuera de los títulos de crédito oficiales, en dos filmes británicos estrenados el año 1948. Se trata de *Vice Versa*, una preciosa comedia escrita y dirigida por Peter Ustinov para el lucimiento de los niños Anthony Newley y Petula Clark, y *Sleeping Car to Trieste*, una película de misterio de John Paddy Carstairs en la que Cacoyannis consigue unas breves líneas de guion al comienzo de la película, interpretando el papel de un simpático soldado en una única escena. Al año siguiente el joven Michael Yannis (nombre artístico con el que a veces firmaba sus contratos) aparecerá en otra breve secuencia del filme *The Bad Lord Byron*, encarnando al secretario del protagonista (Dennis Price) y participará en seriales televisivos de cierta popularidad en Reino Unido, como *Two Dozen Red Roses* y *The Broken Horseshoe*. Estas primeras experiencias delante de las cámaras le sirven para ir descubriendo el enorme trabajo que hay debajo de las actuaciones de cada uno de los actores, y, de igual forma, van clarificando en él su propia vocación. A partir de ese momento no luchará por abrirse camino en el mercado cinematográfico como actor, sino que pondrá todo su interés en lograr el dinero necesario para realizar sus propias películas, algo realmente difícil tanto en Londres como en Hollywood al tratarse de un completo desconocido.



Cartel de *Vice Versa* (1948) y un fotograma de *The Bad Lord Byron* (1949)  
© AmCo

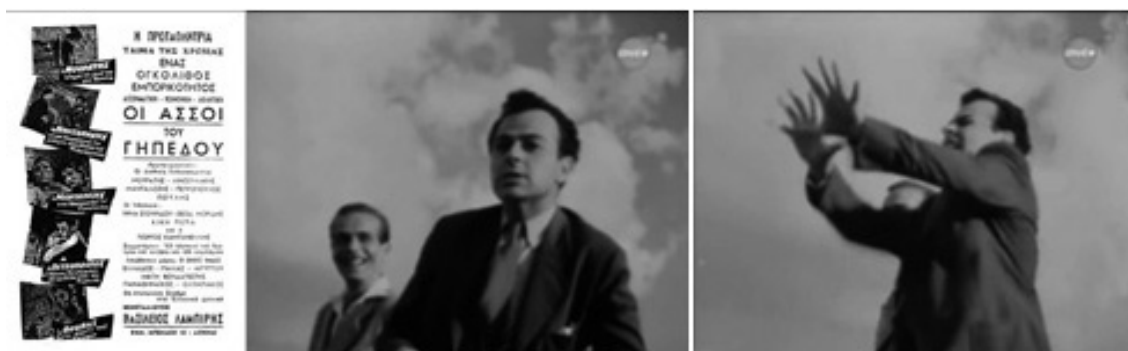
En Atenas el público recibe con ilusión al joven director, que estrena varias obras teatrales de éxito con Ellie Lambeti y Dimitris Horn. Son ellos precisamente los que le encargan escribir el guion de su próxima película, un encargo que Cacoyannis realizará en muy poco tiempo, dando como fruto la comedia *Despertar de Domingo* (1954), que batirá récords de recaudación en las taquillas y traspasará el mercado helénico. En esta comedia de equívocos y toques románticos, el director decide, de forma premeditada, realizar un *cameo* en la escena en la que el protagonista (Horn) descubre, mientras canta un número musical acompañado de una pequeña orquesta, que le ha tocado la lotería. Sin embargo, en el momento del montaje definitivo, comete el tremendo error de unir diferentes tomas de forma equivocada. En efecto, Cacoyannis aparece en escena a la puerta del local riéndose del cantante, y, acto seguido, podemos verlo a pie del escenario entre el público. Aparte de este despiste que podemos disculpar como un fallo típico del artista novato, surge la duda sobre qué busca el director poniéndose

nuevamente delante de las cámaras. Descartando los posibles argumentos económicos o un exceso de narcisismo, creemos que, al igual que hacía Alfred Hitchcock en sus películas de suspense, consideró que era una buena idea hacer breves apariciones en sus filmes a modo de diversión. Quizás no estaba aún dispuesto a renunciar totalmente a la interpretación.



*En la escena de la boda de Stella (1955) Cacoyannis acompaña a la madre del novio  
© Sky Cinema*

En *Stella* volvió a repetir la experiencia en dos de las secuencias más importantes. La primera es la de la boda de los protagonistas. Los invitados van llegando a la iglesia y saludan al novio (Yorgos Foundas), que empieza a impacientarse al comprobar que su futura esposa (Melina Mercouri) se retrasa excesivamente. Nada le hace sospechar que ésta lo dejará plantado haciéndole pasar la humillación más grande de toda su vida. Cacoyannis, junto a la madre del novio, se da cuenta de lo que ocurre y transmite con diferentes gestos su preocupación por el desenlace del suceso. Pero también aquí el director vuelve a despistarse y, en el momento de la edición del filme, coloca, a continuación, la escena del desfile de la Fiesta Nacional en el que Stella deambula por las calles más próximas a la Plaza de Síntagma. Entre los viandantes que cruzan apresuradamente la calle en dirección a un quiosco volvemos a reconocer a Cacoyannis, que se pone delante de la cámara durante unos breves segundos. Más adelante, ya al final del largometraje, también se inmiscuirá entre el grupo de vecinos que se congregan alrededor de los protagonistas como si reflejase el *pathos* de los antiguos coros de las tragedias griegas. Como un extra más, se mueve de un lado a otro dando gritos descorazonadores. En realidad, no hace otra cosa que repetir él mismo las indicaciones que unos minutos antes ha dado a los demás actores.



Cartel y dos fotogramas de la aparición de Michael Cacoyannis  
en *Los ases del campo de fútbol* (1956)  
© Publica TV

La única incursión que conocemos de nuestro director en una película ajena es un breve *cameo* realizado el año 1956 en *Los ases del campo de fútbol*, el debut en la dirección cinematográfica de su amigo Vassilis Georgiadis, quien en los años siguientes logrará el mérito de recibir dos nominaciones a los Oscar de Hollywood con sus filmes *Los farolillos rojos* (1963) y el western *La tierra se tiñó de rojo* (1965). En esta película, que recorre la vida cotidiana de varios futbolistas famosos de aquella época, aparecerán varios artistas y personalidades. En el caso concreto de Cacoyannis, éste tendrá varios planos en los que actúa como un espectador más del campo de fútbol cuyos gestos de disgusto y desaprobación se intercalarán con otros planos del partido que se está disputando.



Cacoyannis pasea por Roma en el filme *Il relitto* o *La mujer de la habitación 251* (1961)  
© Lux Film & Tiberia Film

En las tres películas siguientes que rodará con Ellie Lambeti se reservará otros nuevos planos para seguir con este juego de interpretación. El público que acude a los cines a ver *La muchacha de negro* (1956), una auténtica tragedia griega trasladada a la isla de Hydra, podía reconocer al director al comienzo del largometraje, si estaba bastante atento, en el fondo del barco del que se baja el protagonista masculino (nuevamente Dimitris Horn), mientras da unas caladas a su cigarrillo con toda tranquilidad. También en *La última mentira* (1957), detrás de Lambeti, Cacoyannis vuelve a aparecer, esta vez bailando animadamente en una fiesta nocturna. En cuanto a *La mujer de la habitación 251* (1961), reaparece en la pantalla sólo unos segundos paseando por la ciudad de Roma cerca del coche en el que viajan los protagonistas (Lambeti y Van Heflin). Sus películas ya no conocen fronteras. Se

exhiben por igual en Europa que en los Estados Unidos, recibiendo excelentes críticas y premios internacionales. Incluso decide escribir los guiones en inglés y abrir el *casting* a actores extranjeros. Es el momento de máximo auge de toda su carrera profesional, marcado indiscutiblemente por el éxito de *Zorba el griego*. Concebido fundamentalmente para el público anglosajón, este filme sirve de trampolín para la fama a sus actores principales, Anthony Quinn, Alan Bates, Lila Kedrova e Irene Papas, con la que había triunfado dos años antes en el festival internacional de cine de Cannes con su inmortal adaptación de la *Electra* de Eurípides.

A lo largo de este proceso creativo el Cacoyannis actor se va diluyendo hasta desaparecer. Ya no volveremos a verlo como antes en breves *cameos*. Sin contar con *Atila 74*, el documental que grabó de forma oculta para denunciar la situación de su Chipre natal y que empieza con su propia presentación ante la cámara, la última vez que jugará a ser extra sin acreditación será en su ácida comedia antinorteamericana *The Day the Fish Came Out* (1967), un gran fracaso comercial con el que se había propuesto denunciar los peligros de las bombas nucleares, asumiendo incluso él mismo el estrafalario diseño del vestuario de todos los actores. En la escena del falso funeral de uno de los jóvenes soldados norteamericanos, cuando se presentan Ian Ogilvy y Candice Bergen, Cacoyannis da la mano al actor en señal de duelo y pasa rápidamente detrás de la pareja, sin que casi podamos reconocerlo.



*El director, a la izquierda del plano, pasa rápidamente detrás de los protagonistas en la película The Day the Fish Came Out (1967)*  
© 20th Century Fox Home Entertainment

El cine de Michael Cacoyannis ha llegado a la madurez. Sus largometrajes empiezan a espaciarse cada vez más, al tiempo que él mismo prefiere dedicar su talento al montaje de representaciones teatrales de obras de William Shakespeare o de Eurípides. Consideramos que con *Ifigenia* (1977) logra su película más personal y más perfecta. Los documentos fotográficos y filmicos que conservamos del rodaje, así como el testimonio de los diferentes actores que intervinieron en el proyecto, atestiguan que el director no siente la necesidad de asumir ningún papel en la película porque en realidad los vive todos. Antes de que se encienda el motor de la cámara, Cacoyannis repasa hasta la saciedad cada escena, cada plano, dándole a sus actores las indicaciones sobre cómo han de reproducir su texto, cómo tienen que moverse en el escenario y qué gestos deben hacer. Él encarna al desconsolado rey

Agamenón, pero, al mismo tiempo, es su hija Ifigenia, que se debate entre el amor hacia su padre y el temor al sacrificio. También es el pequeño Orestes, que, sin decir ante la cámara ni una sola palabra, estremece al espectador por la inocencia y la fragilidad que transmite.

En sus últimas obras cinematográficas Michael Cacoyannis probó a repetir la denuncia política, esta vez un poco al estilo de Costa Gavras, con *Dulce país* (1987), la comedia desenfadada, como aquella primera película con la que había debutado, con *Páno, káto kai plágios* (1992) y la adaptación de la obra de Chejov *El jardín de los cerezos* (1999), pero ya no reaparecerá jamás ante las cámaras. Lejos quedaba aquel joven actor que buscaba abrirse camino en los sets y en los escenarios londinenses. Desde la serenidad y la profesionalidad que le habían dado los años y su prolífica carrera artística, Cacoyannis se convirtió en un autor omnisciente que supo escoger el mejor camino hacia la libertad.



Tres momentos del rodaje de *Ifigenia*, la obra culmen de la filmografía de Michael Cacoyannis  
© Columbia Pictures Home Video

## Notas

(1) El presente trabajo, enmarcado en el Proyecto de Innovación Docente de la Universidad de Valladolid PID-77 *Materiales audiovisuales sobre el mundo griego: elaboración y análisis*, dirigido por la Dra. Amor López Jimeno, tiene como base el artículo “Mijális Kakogiánnis *uncredited*: o drómos pros tin kallitejnikí orimótita”, publicado en la revista *Nóima* 10 (2020), 136-142, con traducción al griego moderno del profesor Stavros Girgenis.

## Bibliografía

- AGATHOS Th., *Apó to Bíos kai politeía tou Aléxi Zorbá sto Zorba the Greek*, Aigókeros, Atenas, 2007.
- AGATHOS Th., “*Eroica* (1960): to blémma tou M. Kakogianni páno stous efēbous tou K. Políti”, en KOUTRIANOU, E. (Ed.), *Ma ti gyreúoun oi psijés mas taksideúontas: Timitikós tómos gia ton Peter Mackridge*, Neféli, Atenas, 2018, 205-218.
- BAKOIANNI A., “The anti-war spectacle: Denouncing war in Michael Cacoyannis’s Euripidean Trilogy”, en BAKO-  
GIANNI, A. – HOPE, V. M. (Eds.), *War as Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict*, Bloomsbury, London, 2015, 291-311.
- BAKOIANNI A., “Hollywood Meets Art-House Cinema: Michael Cacoyannis’s Hybrid Euripidean Trilogy”, en POMEROY, A. (Ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Wiley, Malden, 2017, 163-185.
- CACOYANNIS M., *Diladí*, Kastaniótis, Atenas, 1990.
- CACOYANNIS M., *The films*, Greek Film Center, Atenas, 1999.
- CACOYANNIS M., “Iphigenia: a visual essay”, en WINKLER, M. M. (Ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 2001, 102-117.
- CACOYANNIS M., “Una actriz para cada película”, *Intramuros* 27, 2007, 4-5.
- GEORGAKAS D., “From *Stella* to *Iphigenia*: The woman-centered films of Michael Cacoyannis”, *Cineaste* 30. 2, 2005, 24-30.
- HADJIKYRIACOU A., *Masculinity and Gender in Greek Cinema: 1949-1967*, Bloomsbury, New York – London, 2013.
- KARALIS V., *Realism in Greek Cinema*, I. B. Tauris, London-New York, 2016.
- KOLONIAS B., *Mijális Kakogiánnis. 36° Festival Kinimatográfou Thessalonikis*, Kastaniótis, Atenas, 1995.
- KYRIAKOS K., *Epythimies kai Politiki. I Queer Istoría tou Ellinikou Kinimatográfou*, Aigókeos, Atenas, 2017.
- NTELLIS A., “Stratigikés diamórfosis enós (állou) kanóna: *Stélla* vs *To teleutaío pséma*”, *Modern Greek Studies Australia & New Zealand* 19, December 2018, 85-103.
- PAPAGEORGOPOULOU M. A., *Modern Tragedy: Michael Cacoyannis’ Early Films*, Thesis, Oxford University Press, 2015.
- PAPAMOSJOU I., *Sta bímata tis Ifigéneias*, Patakis, Atenas, 2013.
- SIAFKOS J., *Mijális Kakogiánnis. Se próto pláno*, Psijógios, Atenas, 2009.
- TRIANAFYLLIDES J., *Michael Cacoyannis talks to Jason Triantafyllides*, Andy’s Publishers, Atenas, 2014.
- VALVERDE GARCÍA A., “*Ifigenia* (1977) de Cacoyannis: realismo trágico y madurez creativa”, *Estudios Neogriegos*, 7, 2004, 111-127.
- VALVERDE GARCÍA A., “Catarsis contra violencia en *Electra* (Michael Cacoyannis 1962)”, *Metakinema* 2, 2008, 30-39.
- VALVERDE GARCÍA A., “La *catarsis* en la filmografía de Michael Cacoyannis”, en SALVADOR VENTURA F. (ed.), *Cine y cosmopolitismo*, Intramar Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2010, 11-24.
- VALVERDE GARCÍA A., “Elementos aristofánicos en *The Day the Fish Came Out*: la ciudad del futuro y el fin del mundo según Michael Cacoyannis”, en SALVADOR VENTURA F. (ed.), *Cine y ciudades*, Intramar Ediciones, Santa Cruz de



Tenerife, 2011, 241-254.

VALVERDE GARCÍA A., “Michael Cacoyannis: la sabiduría de la simplicidad”, en SALVADOR VENTURA F. (ed.), *Cine y autor*, Intramar Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2012, 155-168.

VALVERDE GARCÍA A. “*El jardín de los cerezos* de Antón Chéjov según Michael Cacoyannis: un camino hacia la libertad y la esperanza”, en SALVADOR VENTURA F. (ed.), *Cine y representación: Re-producciones de mundos en re-construcciones filmicas*, Université Paris-Sud, París, 2014, 35-48.

VALVERDE GARCÍA A., “El lado oscuro de Eros: amor y frustración en *Our Last Spring* (1959) y *The Wastrel* (1960) de Michael Cacoyannis”, en SALVADOR VENTURA F. (ed.), *Cine e historia(s): Maneras de relatar el pasado con imágenes*, Université Paris-Sud, París, 2015, 147-161.

VALVERDE GARCÍA A., “A Greek Tragedy against the abuses of power: *The Trojan Women* (1971) by Michael Cacoyannis”, *Modern Greek Studies Australia & New Zealand* 19, 2018, 327-343.

VALVERDE GARCÍA A., “*Zorba el griego* o cuando Nietzsche bailó el *syrtaki*”, *Trasvases entre la literatura y el cine* 2, 2020, 161-174.

