

El conflicte entre grecs i perses al cinema americà, i la seva translació al conflicte occident-islam

FRANCESC VILAPRINYÓ
Universitat de Barcelona

Resumen

La herencia cultural de 2500 años de civilización occidental se ha trasladado al enfoque cinematográfico americano del conflicto entre griegos y persas. En cuatro películas diferentes, *Alexander the Great*, *El león de Esparta*, *Alexander* y *300*, de otros tantos directores, intentamos analizar los elementos de continuidad que refleja el cine entre la cultura militar de griegos y macedonios y las actuales potencias occidentales en relación al conflicto con Oriente. El cine alimenta de una forma, quizás ingenua, la diferenciación entre los occidentales y el *otro*.

Palabras clave: griegos, cine americano, persas, Alejandro magno, esparta, peplum, civilizaciones

El cinema és una criatura occidental i, com a tal, mai ha deixat de banda la gènesi històrica de la civilització europea, l'Antiguitat Clàssica. En això, Hollywood ha escollit actors d'origen anglosaxó per a films on es representa als hel·lens i als romans de fa dos mil·lennis. A Estats Units hi ha, a dia d'avui, una important comunitat de italoamericans i grecoamericans, amb intèrprets d'aquests orígens, però els rols principals de les pel·lícules i produccions sobre els antics han anat a parar a Russell Crowe, Gerard Butler o Ciarán Hinds.

La raó de fons és que la societat del Primer Món s'entén, en general, com hereva dels grecs i romans de l'Edat Antiga i s'hi identifica. El llegat cultural dels primers estats i imperis mediterranis es considera avui compartit per tot Occident. Una identificació tan estreta, que Hollywood ha tractat el conflicte de l'antiguitat entre grecs i els perses sempre des de l'òptica grega, enfocant als iranians com a enemic acèrrim en tots els casos.

L'existència d'un fil conductor i un patrimoni comú, malgrat tots els conflictes brutals entre els propis occidentals, ja era quelcom present quan els romans van rellevar als grecs com a poder dominant al Mediterrani. El reconeixement dels emperadors a Alexandre el Gran¹ i als espartans quan tenien la mirada posada a l'Orient², com és el

1 Neronia IV : Alejandro Magno, modelo de los emperadores romanos : actes du IVe Colloque international de la SIEN / édités par J. M. Croisille, Bruxelles : Latomus, 1990

cas de Trajà abans de lluitar contra Pàrtia, reflecteix la persistència en els alineaments i en la construcció i configuració d'un adversari. La idea d'identificació i continuïtat amb les cultures antigues del Mediterrani arriba dins avui, en les institucions, en la filosofia, en els referents morals i culturals d'Occident. I també en el cinema americà. Ens valem de quatre produccions —dues sobre l'epopeia macedònia i dues sobre la defensa espartana de les Termòpiles— *Alejandro Magno* (Robert Rossen, 1956), *El león de Esparta* (Rudolph Maté, 1962), *Alexander* (Oliver Stone, 2004) i *300* (Zach Snyder, 2007) per observar els canvis i les continuïtats en la representació del conflicte.

ALEJANDRO EL MAGNO (1956):

Títol original: *Alexander the Great*

Producció: CB Films, Rossen Films (Estats Units, 1956)

Productors: Robert Rossen, Gordon Griffith

Director: Robert Rossen

Guió: Robert Rossen

Intèrprets: Richard Burton (Alexandre), Friedrich March (Filip), Claire Bloom (Barsine), Danielle Darrieux (Olimpia), Barry Jones (Aristòtil).

Color - 136 min.

Una versió amb una discutible veracitat històrica, però que entra a fons en els conflictes entre els personatges. Richard Burton incorpora a un Alexandre el Gran que flirteja amb el parricidi (la seva mare Olimpia apareix com a factòtum del crim³). Dins l'obra de Rossen bateguen dues pulsions: per una banda, l'edípica, el conflicte entre un pare embriac i decadent contra un fill ambiciós amb greus conflictes interns... i la mare pel mig; per l'altra, la mccarthista, ja que Robert Rossen va ser investigat pel Comitè d'Activitats Antiamericanes, el que buscava infiltrats soviètics a l'Amèrica dels anys 50⁴. En aquest sentit, no se'ns pot escapar la freqüent contraposició entre grecs i macedonis i, a més, amb els grecs que serveixen al costat dels perses i que Alexandre extermina.

Els ingredients de la pel·lícula de Rossen ja estan servits. El resultat, a més d'algunes errades atribuïbles a l'adaptació al metratge, és una pel·lícula en excés unidimensional. Amb el pas dels minuts ens n'adonem que no és una biografia feta des d'una perspectiva de 'tabula rasa' o fins i tot apuntant els elements que podria enriquir de la perspectiva de l'època en que es va fer el film. Ens trobem amb un personatge en ple psicoanàlisi durant tots i cada un dels minuts de l'obra. El film es parteix clarament entre la part edípica, és a dir, fins la mort del seu pare; i, d'altra banda, amb la lluita contra Pèrsia, quan la descripció dels fets s'entronca amb els continguts ideològics difuminats de la primera part. *Alexander the Great* és una obra asimètrica, i si és elegant, també és pesada i previsible.

Reforçant en certa manera la idea d'un psicoanàlisi *in crescendo*, hi ha el paper dels diàlegs. Rafael de España⁵ fa notar que al film hi ha, per mitjà de diàlegs molt treballats, un excessiu atansament intel·lectual al personatge. I com no, una naturalesa neuròtica, que Rossen atribueix una i altra vegada a l'efecte de la confrontació entre els seus pares i, a la llarga, al paper del propi Alexandre en aquesta confrontació. Un altre

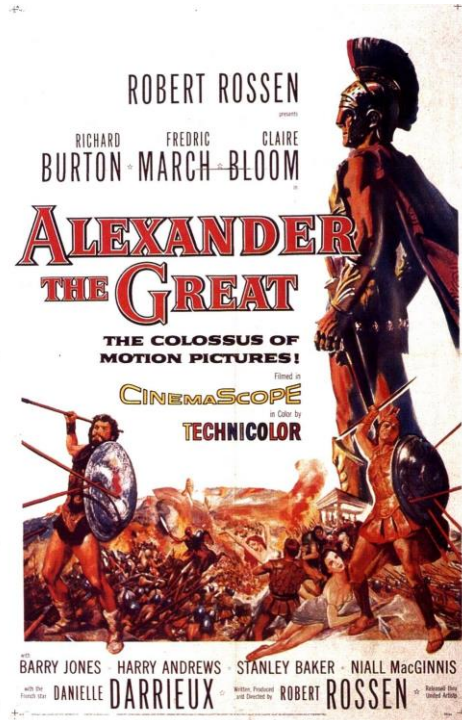
² CARTLEDGE, Paul, *Termópilas. La batalla que canvià al mundo*, Barcelona, Ariel, 2008, p.198.

³ ZARAGOZÀ, Clàudia, "Las mujeres de Alejandro en el cine", a *La Historia Antigua a través del cine*, ANTELA, Borja, SIERRA, César, UOC, 2013, p. 133.

⁴ PRIETO, Alberto, ANTELA, Borja, "Alejandro Magno en el cine", a *La Antigüedad a través del cine*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB, 2010, p.266.

⁵ DE ESPAÑA, R., *El Peplum, la antigüedad en el cine*, Barcelona, Glénat, 1998, p. 181.

fet, més tangencial, és que en cercar uns diàlegs tan mil·limètrics per plasmar la pugna entre els personatges, es descuida l'entorn⁶.



Alejandro el Magno triomfa en la representació del lideratge del rei, amb escenes com la que el pla enquadra al macedoni i les llances (*sarissae*) en moviment dels soldats que no es veuen, o la darrera, amb els amics bolcats sobre el seu llit de mort, en una representació que sembla calcar les posicions del quadre *Llanto de la Virgen por el Cristo Muerto* de Giotto. Una casualitat? En morir les dues figures tenien 33 anys. Ressò de representació artística també tenen les escenes de la formació amb Aristòtil, amb l'adolescent i els seus amics escoltant parats el savi, que els recorda la grandesa dels hel·lens respecte els bàrbars⁷.

El cert és que el director s'estima en alguns moments els plans estàtics i la representació simbòlica. L'estatisme és quasi abusiu: els macedonis es veuen molts cops quietes, com figurants, esperant l'acció d'Alexandre. En els perses, aquesta quietud en els plans també és molt acusada. La representació de la immensitat d'Àsia i la brutalitat i empenta del conqueridor són l'actiu de la darrera part de la pel·lícula, excel·lent des del punt de vista visual. El simbolisme que sap imprimir Rossen és notable: l'escena d'Alexandre i els perses caminant en paral·lel a les respectives ribes del riu, amb els asiàtics enlluernats i tapant-se del sol (l'astre rei de setze puntes era l'emblema de la dinastia macedònia i és avui l'escut d'aquesta república), és suggerent i poderosa.

No es resol la contradicció: és Alexandre un pre-Maquiavel o una víctima del seu entorn?, però l'obra de Rossen és estimable. Burton té esquitxos de genialitat en algunes de les escenes, quan sap conjuminar la tendresa i la crueltat del seu personatge. Friedrich March, de tots els actors, és qui salva més els mobles interpretant a Filip, el pare de l'heroi. En els plans generals, la realització també arrenca algunes imatges dignes, que transporten a l'espectador a les monstruoses dimensions de les lluites que va engegar el rei de Macedònia.

⁶ La ambientación es sorprendentemente pobre, *ibidem*, p. 183

⁷ PRIETO-ANTELA, *op. cit.*, p. 267.

EL LEÓN DE ESPARTA (1962):

Títol original: *300 Spartans*

Producció: 20th Century Fox (Estats Units, 1962)

Productors: Rudolph Maté i George Saint George.

Director: Rudolph Maté

Guió: Gian P. Callegari, Giovanni D'Eramo, Remigio Del Grosso, George Saint George.

Intèrprets: Richard Egan (Leònides), Ralph Richardson (Temístocles), Diane Baker (Ellas), Barry Coe (Filó), David Farrar (Xerxes)

Color - 114 min.

No hi pot haver dos productes tan allunyats i, al mateix temps, tan homologables en el cartró-pedra com l'Alexandre de Rossen i *El león de Esparta*. El guió d'aquesta és compacte, però sense cap ganxo⁸ més enllà de l'heroïcitat dels defensors del pas de les Termòpiles. Les dissensions entre els grecs són retòriques, amb l'excepció del traïdor Efiàltes. Es com si es reproduïssin els consensos dels aliats occidentals moderns, amb tots els seus passos: conferències, diàleg i posada en acció. Els atenesos i espartans se'ls veu com a aliats complementaris⁹. La pel·lícula és més fiable en la representació dels costums dels espartans, però per damunt de tot mostra el posicionament comú dels grecs contra el perill que ve de l'Est. Un adversari implacable, dictatorial, despietat, que no tolera la divergència, inspirat en el bloc comunista a més de la vella Pèrsia¹⁰. La identificació del Mal a l'Antigor amb el comunisme i el bloc de l'Est també va tenir l'exponent al cine en les pel·lícules sobre Àtila.

El nom original anglosaxó era *300 Spartans* mentre que el títol hispànic és *El león de Esparta*, que centra més l'atenció a la figura del rei, Leònides. El film segueix la història d'Heròdot¹¹ —única font clàssica completa— en quasi tots els aspectes i només afegeix algunes llicències (la historieta amorosa; la incursió nocturna; o la relació de camaraderia entre l'espartà Leònides i l'atenès Temístocles, un actor americà i l'altre britànic).

El león de Esparta és maniquea, però sí que dona a conèixer una mica més a l'enemic persa. Aquest enemic és un Xerxes que rarament es mou del seu setial, prova del monolitisme i de la tirania dels iranians, i es lliura a tots els plaers de la vida. Els grecs tracten, ell tria sol; els hel·lens discuteixen sobre els números, Xerxes està confiat en la majoria bestial del seu exèrcit. Unes tropes tan grans que permeten als guionistes esplaiar-se amb metàfores com “més estrelles que hi ha al cel”, que permeten rèpliques dels espartans en frases lapidàries.

Aquest emparentament que fa el guió de l'aliança i consens dels grecs amb la dels occidentals i la OTAN als 60 és interessada. Però *El león de Esparta*, de fet, no deixa de ser fidel a Heròdot que parla clarament de la cerca d'uns acords de mínims del bàndol grec i de Grècia¹². El fil de l'autor, que va escriure el seu recull històric una generació més tard dels fets, és seguit detalladament per Maté. La lluita pel cadàver de Leònides el tercer dia, per exemple, quan els espartans ja estan a punt de ser destruïts¹³. El *crescendo* dramàtic del final, amb una efectiva combinació de la música amb la

⁸ DE ESPAÑA, R., *ibidem*, p. 172.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, ps. 173-174.

¹¹ *Història*, Llibre VII, a partir capítol 146.

¹² *Ibidem*, Llibre VII, capítol 161

¹³ *Ibidem*, Llibre VII, capítol 225

imatge, és el més memorable del film. Els plans de les fletxes surant el cel — confirmant-se l'amenaça dels perses que podien tapar el sol—i com acaben caient sobre els resistents posen punt i final a una obra correcta, històricament sòlida i tan maniquea com ingènua. Rudolph Maté, a més, es reivindica amb la plasticitat de les imatges, amb una fotografia que realça el civisme heroic dels grecs.

ALEXANDER (2004):

Títol original: *Alexander*.

Producció: Warner Bros, Intermedia Films, Pacifica Films, France3

Cinéma(Estats Units-França, 2004)

Productors: Oliver Stone, Moritz Borman.

Director: Oliver Stone.

Guió: Oliver Stone, Christopher Kyle, Laeta Kalogridis.

Intèrprets: Colin Farrell (Alexandre), Val Kilmer (Filip), Angelina Jolie (Olimpia), Jared Leto (Hefestió), Christopher Plummer (Aristòtil), Anthony Hopkins (Ptolomeu).

Color - 173 min.

La darrera incorporació d'Alexandre de Macedònia a la pantalla gran arriba amb l'arrencada del segle XXI. Hi havia dos projectes en paral·lel¹⁴, un amb Leonardo Di Caprio com a protagonista i Baz Luhrmann com a director, per una banda; per l'altra, el que va veure a les sales, amb Colin Farrell i Oliver Stone en aquestes tasques. Iniciatives que van coincidir amb el temps amb la moda *Gladiator*, per una banda, i amb la situació geopolítica derivada de les invasions d'Afganistan i Iraq pels Estats Units, acompanyats de diversos aliats occidentals.

Stone patina greument a l'hora de triar els personatges que acompanyen a Alexandre. A la prèvia de la batalla de Gaugamela, en el debat, l'acompanyen Cassandre i Nearc que no eren allí, i en canvi a Cràter que va ser un dels oficials claus a la batalla, se'l presenta com un simple soldat que és a fora preparant els aliments. Aquest general era el segon del comandament macedoni, a la part final de la vida d'Alexandre, i en canvi no se li dóna cap relleu excepte a l'Índia, quan implora al rei que es retirin (el discurs el va fer, de fet, Coinos, que no apareix al film).

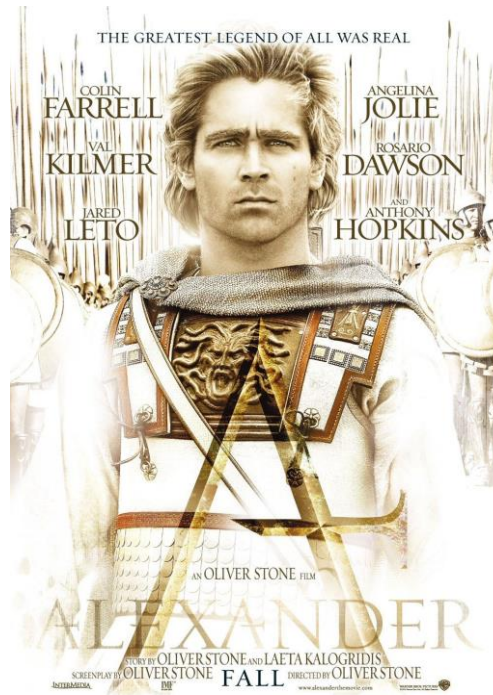
En la determinant escena del llit de mort del protagonista, es torna a esmentar el personatge de Cràter, completament descontextualitzat: primer, no era allí; segonament, quan s'entén que balbujeja que deixa l'imperi al més fort o a Cràter, només tindria sentit si la pel·lícula s'hagués rodat en grec antic: la tradició diu que el moribund va dir *toi kratistoi* (el més capaç¹⁵) o potser *toi kraiteroi* (Cràter), expressions amb semblances fonètiques. Es va parlar de l'opció que el projecte de pel·lícula sobre Alexandre la fes Mel Gibson en diversos capítols. Una llàstima, el resultat hauria estat molt més acurat en aquest sentit.

El director sí que demostra la seva vàlua en la filmació de les batalles. La primera és força precisa; la de la Índia és espectacular però menys verídica. Mescla la lluita a l'Hidaspes i l'assalt a Multan, on el líder grec va ser greument ferit. Stone prescindeix de representar l'assalt en si (el rei acompanyat de tres soldats va quedar atrapat i rodejat d'enemics, en una lluita brutal i agònica) i porta l'escena als boscos. És el moment més èpic de la pel·lícula, amb la pantalla envermellint-se un cop fereixen a

¹⁴ DE ESPAÑA, R., *La pantalla épica*, p. 430

¹⁵ Sobre el context d'aquestes paraules i la significació per als macedonis, veure "Sucesión y victoria. Una aproximación a la guerra helenística" de ANTELA, Borja, *Gerión*, vol. 27, num. 1, 2009, ps. 161-177.

Alexandre, que veu amb els seus ulls astorats com els seus homes el rescaten i reverteixen el resultat de la batalla.



El film, com no podia ser d'altra manera, va anar acompanyat de la polèmica. En primer lloc per l'elecció de Farrell com a protagonista. No obstant, vist el bagatge de l'actor —baixet i geniüt, amb coneguts canvis de temperament i un extens currículum d'incidents per la seva addicció a l'alcohol i els barbitúrics—, no deixa de ser una ironia estranya que acabés tenint algunes similituds amb l'Alexandre real, sembla que també un home de baixa estatura i d'irrefrenables rampells. L'enrenou pel tractament de la temàtica homosexual i la relació d'aquest tipus entre Alexandre i el seu amic íntim Hefestió va envoltar l'estrena del film i en va ser un dels actius per donar-li ressò¹⁶. Una altra cosa és la notòria manca d'ambientació del film¹⁷, amb algunes ucronies. El rovell de l'ou de la pel·lícula és un anàlisi implacable de la personalitat del rei: «busca una explicación de los aspectos negativos de su conducta por vericuetos que no dejan de tener validez por el hecho de ser obviamente freudianos»¹⁸. L'*Alexander* de Stone és per la generositat i espectacularitat de les imatges, però també pel sobreesforç (potser fallit) de la seva creació, el resum dialèctic de la darrera fornada de productes cinematogràfics sobre l'antigor.

300 (2007):

Títol original: *300*.

Producció: Warner Bros, Legendary Pictures (Estats Units, 2007)

Productors: Frank Miller, Gianni Nunnari, Mark Canton, Bernie Goldman.

Director: Zack Snyder.

Guió: Zack Snyder, Kurt Johnstad, Michael Gordon (còmic, Frank Miller).

¹⁶ «es uno de los motores de la acción» PRIETO-ANTELA

¹⁷ «mapas escritos medio en latín, medio en inglés», «presencia del Faro de Alejandría», *La Pantalla épica*, p. 431

¹⁸ *Ibidem*, p. 431.

Intèrprets: Gerald Butler (Leònides), Lena Headey (Gorgo), Rodrigo Santoro (Xerxes), David Wenham (Dilios), Dominic West (Theron).

Color- 117 min.

I finalment hi ha *300*. Una producció amb unes condicions especials, ja que s'inspira en primer lloc en un còmic i —arrel d'això, en bona mesura— presenta una infinitat de trets maniqueus, simplistes i obertament racistes. Ara bé, respecte a la obra de Rudolph Maté de 1962, el més remarcable de *300* no és el seu maniqueisme extrem, sinó la degradació amb la que ens arriba el missatge de la causa hel·lènica. Els espartans del film de 1962 i els del 2007 estan defensant el mateix pas contra els mateixos enemics, però els occidentals moderns que els porten a la pantalla no són els mateixos. El cinema del segle XXI ha absorbit samurais, *La Guerra de les Galàxies*, *El Senyor dels Anells* i les dosis de violència de *Gladiator*. Amb aquesta pel·lícula protagonitzada per Russell Crowe arrenca el que s'ha anomenat *nouvelle peplum* del que tracta Borja ANTELA¹⁹: posar al dia el gènere amb el suport de la infografia sense caure en la hipèrbole.

Aquest enfocament del xoc de les Termòpiles evidencia la potència d'aquest gènere en els nostres dies (s'ha estrenat una preqüela de *300* el 2014). D'altra banda, Zack Snyder, pare del film, com Frank Miller, autor del còmic en el que s'inspira, són homes que han vist com l'«Eix del Mal» es desplaça de l'Europa de l'Est a l'Orient, mentre que l'idíl·lic món occidental idealista de principis dels 60 flaqueja. A *300*, els espartans defensen un pas teòricament, però a la pràctica l'espectador veu com són els que ataquen. Són precursors de l'Atac Preventiu de Bush. En la mateixa època que Estats Units i Occident envaeixen països com Iraq o Afganistan, mentre Iran es converteix en l'enemic número u de la Casa Blanca, a la pantalla del cine, un estat militarista representat per actors anglosaxons fa miques a uns orientals deformes.

Qualsevol semblança amb la història és, a *300*, pura ficció. El guió es desvia molt d'Heròdot i es dóna massa importància al rei Leònides, a més de sumar (respecte al còmic de Miller) una subtrama de corrupció a Esparta. És irònic que Theron, el dolent d'aquesta subtrama, sigui interpretat per Dominic West, al que tothom coneix pel seu paper de policia incorruptible a la sèrie *The Wire*.

LA CONSTRUCCIÓ DE L'ENEMIC

Qui és l'enemic?

Les quatre pel·lícules presenten una massa informe d'enemics, sovint desorganitzada, a les ordres del rei persa. En això, han passat més de 50 anys de les pel·lícules de Rossen i Maté, però la visió d'un enemic difús i enorme, del que no se n'acostuma a veure el rostre, es manté o augmenta. El tractament i distanciament de l'*altre* es converteix en una manera d'accentuar-ne el perill i deshumanitzar l'enemic.

Curiosament, aquell enemic dels anys 50 i 60 cruel i arbitrari, monolític (el Xerxes que interpreta David Farrar n'és l'exemple) es converteix en un enemic encara més brutal i poc definit en el cinema dels 2000. Stone fa lluitar a Alexandre contra una còpia de Bin Laden, però sobretot contra un concepte: Orient, un món estrany, al que no es dóna forma, que es caracteritza pel misteri i pel fanatisme. Fins i tot estant les pel·lícules de Snyder i Stone a les antípodes estètiques, coincideixen en una cosa: de

¹⁹ ANTELA, B., SIERRA, C., *op. cit.*, p. 161.

l'enemic, de Pèrsia, només se'n fa un esbós. Snyder, seguint el còmic, dona a penes unes poques línies de diàleg als perses.

Des de l'aparició del llibre de Huntington sobre el xoc de civilitzacions, s'ha alimentat la controvèrsia d'un conflicte entre dues concepcions diametralment oposades de l'estat i la societat entre Orient i Occident. PAGDEN²⁰ i HANSON²¹ estenen i reforcen aquesta convicció en els seus llibres. El propi Davis Hanson insisteix en aquest fet i hi afegeix la seva pròpia lectura: mentre dels clàssics i dels cristians occidentals tenim importants fonts escrites de les topades contra els perses i els musulmans, d'aquests els testimonis no han arribat fins nosaltres.

Els enemics són els perses, un poble pre-islàmic però que és presentat amb una caracterització molt contextualitzada. Les referències al zoroastrisme, la seva religió provinent de la zona afgana, són molt escasses, però no obstant se'ls identifica —i més a les pel·lícules de Stone i Snyder, ja en ple segle XXI— amb el fanatisme i l'immobilisme. La gènesi de Pèrsia és el segle VI abans de Crist. L'imperi al que van combatre atenesos i espartans a Marató, Salamina, les Termòpiles i Platea havia nascut dècades enrere i havia passat per seriosos problemes interns degut a un conflicte religiós, com detalla Michael AXWORTHY: «nos encontramos con una revolución en Irán, encabezada por un clérigo carismático que proclama la ortodoxia religiosa»²². L'autor acaba fent notar les semblances amb el conflicte entre el xa i Khomeini.

Les influències zoroàstriques van deixar el seu pòsit en l'Islam xiita que es practica a l'Iran²³. Les estructures i creences d'aquestes civilitzacions antiquíssimes són ignorades en les pel·lícules, que es limiten al punt de vista occidental exceptuant *El león de Esparta* on es mostra la cort de Xerxes una bona estona, però amb una clara finalitat de desacreditar l'enemic. La descripció que ens ha arribat de la societat persa per part de diferents autors antics i moderns permet la simplificació que se n'ha fet i la identificació amb el monolitisme i l'obscurantisme, un model senyorial i vertical, que Occident ha entès com antitètic al seu des de temps d'Heròdot²⁴. Davant uns grecs que lluitaven pels seus drets individuals i col·lectius, amb sistemes representatius, la historiografia i el cinema han situat als orientals com un poble d'esclaus que lluitaven a les ordres d'una monarquia absoluta.

El cau de llops

Les dues pel·lícules sobre Alexandre de Macedònia estan tan obsessionades amb el personatge i el psicoanàlisi del conqueridor que ometen —i és un error greu— l'embolcall social dels macedonis. La coneguda disputa entre Filip II, el pare, i Alexandre en les noces del primer queda difuminada. Tots els historiadors, tant partidaris de l'Alexandre 'bo' com els que parlen del 'dolent' subratllen la mala maror que hi havia a la cort. No deixen clar que, a més dels problemes 'edípics' entre pare, mare i fill hi havia una lluita de fons: «Alejandro veía su posición cada vez más minada por la facción de Atalo»²⁵ i podia perdre el seu lloc.

La indefinició de Rossen i Stone no varia quan es produeix l'assassinat de Filip. Els historiadors de l'Antigor van evitar assenyalar a Olímpia i Alexandre com a

²⁰ PAGDEN, Anthony, *Mundos en guerra*, Barcelona, RBA, 2011

²¹ HANSON, Victor Davis, *Matanza y cultura*, Madrid, Turner, 2004

²² AXWORTHY, M., *Irán. Una historia desde Zoroastro hasta hoy*, p. 35

²³ *Ibidem*, p.99-107.

²⁴ HERÒDOT, *Història*, Llibre I, capítol 134.

²⁵ BOSWORTH, *Alejandro Magno*, Madrid, Akal, 2005 p. 28.

inspiradors del crim. En els historiadors moderns, el dubte s'ha plantejat. Historiadors poc amables amb Alexandre, com BOSWORTH, dubten que orquestrés els fets²⁶. No obstant, són nombrosos els especialistes que han apuntat la probabilitat que el fill orquestrés la mort del pare²⁷. Sobre la part en que tant insisteixen Stone i, sobretot, Rossen —els mesos previs a l'assassinat—, ambdós coincideixen en portar com a factor a la pantalla el matrimoni de Filip amb una dona molt més jove. Peter GREEN relata que hi va haver una provocació prèvia d'Alexandre²⁸ (un fet que no apareix en cap de les dues pel·lícules). El mateix historiador és el que ha desgranat amb més precisió els motius pels quals l'hereu de Macedònia i la seva mare haurien tramat l'assassinat i que segurament van comptar amb l'aquiescència d'altres sectors de la cort, ja que el matrimoni amb Eurídice era perillós i no només pel futur conqueridor²⁹.

Les dues pel·lícules americanes sobre Alexandre, amb tota la seva ambició, patinen i fallen de manera estrepitosa en enfocar l'assassinat i la presa del poder. Els moments posteriors al crim devien ser dels més crítics tenint en compte la naturalesa del regne de Macedònia³⁰. Hi va haver una purga brutal que queda oculta a les pel·lícules. En el cas d'Stone, el muntatge que va arribar als cinemes especeja la mort de Filip i la recupera com a *flashback* quan Alexandre envaeix la Índia; en el *Director's Cut* de la mateixa obra, el plantejament guanya més consistència ja que alterna episodis històrics i salts en el temps amb més criteri. Però no deixa de ser curiós que un director tan procliu a atendre la conspiració amanida amb la paranoia (*JFK*, *Nixon*) col·loqui la mort del pare del protagonista com un simple esquix en el metratge. *L'Alejandro Magno* de Robert Rossen implica a la reina. En el cas de Stone, també, amb la boca petita, però es desvia i es perd l'oportunitat de posar sobre la taula un debat obert a la historiografia. El crim es va produir en una altra boda, un detall que es passa per alt als films, a pocs dies que comencés l'expedició asiàtica. Un moment clímax que qui volgués executar el crim no podia deixar d'aprofitar³¹.

El cau de llops i la ètica moderna

En una tradició procedent de l'època romana, però rescatada a l'època contemporània, Alexandre el Gran sempre ha estat abordat tant per l'aproximació erudita com per la ficció des d'un punt de vista de fiscalització ètica. Si abans subratllàvem les concomitàncies que hi ha o es presumeix que hi ha entre l'Occident actual i les velles Grècia i Roma, no és menys cert que algunes de les seves actituds i tradicions ens resulten com a mínim incòmodes, per no dir repugnants. Precisament, el rigor de les dues pel·lícules que tractem sobre les Termòpiles i les altres fetes entorn de la figura d'Alexandre, difereix en gran manera.

Els films de Maté i Snyder passen de puntetes, o per complet, per sobre de les profundes desigualtats que comportava el sistema polític de Lacedemònia. Només en instants puntuals del primer podem veure als hilotes que van acompanyar a les tropes

²⁶ “intervinieron complejas fuerzas políticas” *ibidem*, p.29.

²⁷ CARTLEDGE, *Alejandro Magno, la busca de un pasado desconocido*, Barcelona, Ariel, ps. 73-76; BRADFORD WELLES, “El mundo helenístico”, a *Historia Universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p.447.

²⁸ GREEN, Peter, *Alexander of Macedon, 356-323 B.C. : a historical biography*, Berkeley, UCP, 1991, p. 89

²⁹ “must have considerable alarm among the out-kingdom barons (...) at undermining their influence”, GREEN, ps. 87-88.

³⁰ “debieron contarse en los más críticos de su vida”, BOSWORTH, *op. cit.*, p.33.

³¹ GREEN, *op. cit.* ps. 108-110.

espartanes en acció. Snyder, que reproduïx a Miller, obvia per complet els serfs de l'estat. En el cas d'Alexandre, però, les dues produccions s'esforcen en manifestar la crueltat i el despotisme com quelcom que brota de la persona i en el cas de Rossen, el caràcter del rei dels macedonis es vincula al conflicte edípic amb els seus pares. Stone també deixa entreveure l'influx de Filip i Olímpide com a clau per al desenvolupament de la personalitat del protagonista.

Stone va particularment lluny quan situa l'evolució d'Alexandre com a sorgida en part del contacte amb els asiàtics. És a dir, el progressiu despotisme i la divinització, però també els accessos de crueltat i l'arbitrarietat, són fruit del *background* i la infiltració d'elements orientals. Stone, i en menor mesura Rossen, manipulen la línia temporal dels episodis plantejant un canvi a pitjor completament artificiosos. Situen les purgues matusserament, en els instants de mitjans i finals del regnat, sense cap fidelitat temporal (Cleitos no va ser assassinat a la Índia, com dibuixa Stone). El rei de Macedònia va dur a terme alguns dels seus actes més reprovables i brutals els anys 336 i 335 abans de Crist, a l'inici del seu regnat, amb un seguit d'execucions —entre elles les del seu cosí i el seu germanastre— que no s'esmenten. I si Alexandre el Gran no va ser mai un benefactor de la humanitat, els seus actes plantejats als films, tampoc eren estranys per als macedonis.

Mostrar la brutalitat com a cosa de rampells aïllats o d'una explosiva herència genètica és el que representa un llast massa feixuc per les pel·lícules de Robert Rossen i Oliver Stone. Macedònia no es limitava a ser una cort de intrigants *amateurs*, i els generals i companys del rei no eren uns colomins com sembla exposar Stone (amb l'excepció de l'inquietant Cassandre). A la família reial, no hi havia regnat mai l'amor fraternal. Per exemple, la mare de Filip II, Eurídice, va matar al seu marit i al seu primer fill; anys més tard, Filip, va treure la vida a dos germanastres seus. I si els reis macedonis no eren exemplars, tampoc els seus súbdits: amb el cadàver d'Alexandre encara calent, Pèrdicas va fer aixafar per elefants 30 homes d'una facció contrària i, el mateix any 323 abans de Crist, els soldats macedonis van encerclar 23.000 mercenaris grecs que s'havien rendit i els van exterminar fins el darrer home³². Tot per rapinyar els seus béns. Són abundants els testimonis que evidencien que els macedonis eren una societat particularment violenta. Rossen i, sobretot Stone, eludeixen esmentar aquest context social obsessionats amb fer un retrat personal, tot i que són cineastes amb un innegable talent per dibuixar aquests entorns. Macedònia era un regne guerrer, en certa manera, un parent llunyà de l'epopeia americana del *western*, fins al punt que —en Stone— la concomitància entre l'occidental que envaeix l'Orient (Bush i Alexandre) ens és fàcil entendre-la, però es desisteix de perfilar quelcom molt més suggerent: el dibuix d'un entorn homèric i violent.

Els errors i l'enfocament pèssim de la mort de Filip es repeteixen en les execucions de Filotes i Parmenió. Tots dos films, el de 1956 i el de 2004, tracten la presumpta conjura i la reacció del rei amb poca traça. En el cas de Rossen, es pot aduir la mutilació del metratge: en un rampell, Alexandre fa executar a Filotes i després al seu pare Parmenió; en Stone, veiem a Colin Farrell llegir la conspiració en els ulls d'un jove patge que li dona una beguda enverinada. I a partir d'aquí es desencadena el descobriment de la conspiració. En aquest punt, tots els historiadors antics van subratllar el paper molt important que van tenir els amics més íntims del rei —Cràter, Hefestió, Pèrdicas— en acusar a Filotes i el seu pare³³; els especialistes moderns més

³² DIODOR, Llibre XVIII, capítol 7.

³³ Quint CURCI, Llibre VI, capítols 8-11.

crítics amb Alexandre han incidit també en la responsabilitat d'aquests homes en la caiguda i tortura als presumptes culpables³⁴ i que el procés va ser molt més complex.

Les pel·lícules sobre Alexandre, així, s'han esforçat massa a fer una radiografia del personatge sense aprofundir de cap manera en la complexitat del seu entorn. Tant Rossen com Stone eviten entrar a fons en les particularitats de Macedònia, perquè un exposa una massa de cortesans i l'altre una massa de combatents. L'esquematzació, atribuïble a la intenció de fer ressaltar els conflictes i els paral·lelismes de la vida d'Alexandre amb els dels nostres dies, acaba aconseguint just el contrari: descontextualitzar la personalitat ambiciosa i desprietada del rei de Macedònia d'una societat que es regia per les mateixes premisses.

Política de blocs

La diferència entre macedonis i grecs no queda gens clara en la pel·lícula d'Stone. Si a la de Rossen es tracta d'un dels motors principals, la superació de la diferenciació entre els macedonis i els altres pobles hel·lens en la lluita contra els perses –un procés accidentat –, en el film de 2004 Stone es perd i elimina quasi totes les referències a la pugna entre els grecs d'Atenes i del sud, per una banda, i els macedonis. En aquest sentit, és una omisió altament criticable ja que fa esvair també el presumpte missatge unificador i conciliador del rei de Macedònia. Tant a *Alexander* de Stone com *300* es desdibuixa la complexitat del món hel·lè en pro d'una formació monolítica, liderada per macedonis o espartans.

Que Alexandre no tenia el favor de la majoria dels grecs queda apuntat a Rossen, però ho obvia Stone. Amb més o menys entusiasme, els historiadors d'avui en dia ho assenyalen³⁵. La destrucció de Tebes no apareix a cap film (tampoc es reflecteix mai la excel·lència d'Alexandre en els setges³⁶). Sembla que inserir al fil argumental un paladí europeu destruint una ciutat germana no acaba de casar amb els objectius.

El filomedisme (tendència pro-persa) de moltes de les ciutats gregues també pràcticament desapareix en els dos films sobre les Termòpiles. No deixa de ser curiós que l'alineament amb les forces de Xerxes o la passivitat total de moltes *poleis* quedi en un segon pla³⁷. *El león de Esparta*, tot i que clarament pro-grega i pro-espartana, en tan que pro-occidental, deixa entreveure amb més claredat el sistema de la vella Lacedemònia i perquè només uns 300 escollits van marxar cap al nord. El cinema americà marca el militarisme dels espartans com quelcom fonamentalment cívic, com aplaudint les tesis de Victor Davis Hanson, però atenent a Cartledge aquest ens recorda que «eran los únicos que mantenían un ejército independiente» a fi de disposar d'un instrument de repressió per a la seva classe de serfs de l'estat, els hilotes³⁸.

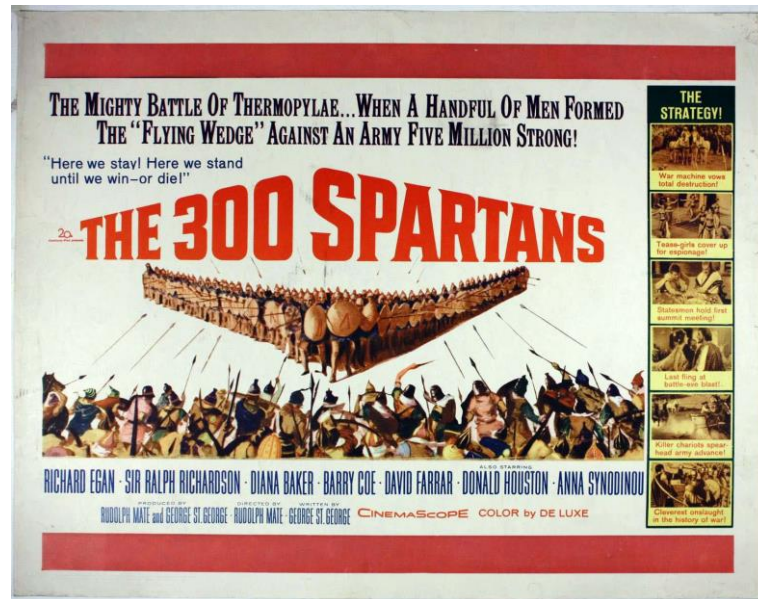
³⁴ BOSWORTH, *op. cit.*, p. 140.

³⁵ CARTLEDGE, *Alejandro Magno*, p. 93.

³⁶ ANTELA, Borja, “Alejandro Magno. Poliorcetes”, a *Fortificaciones de asedio en el mundo antiguo*, Talavera de la Reina, Atril, 2011, ps. 76-134.

³⁷ CARTLEDGE, *Termópilas*, “la inmensa mayoría de los varios cientos de ciudades griegas (...) ya había expresado su intención de abrazar la causa del invasor”, p. 10.

³⁸ *Ibidem*, p. 71.



Les dissidències, d'altra banda normals en una constel·lació de ciutats-estat, han acabat en un segon pla en el cine. *Alejandro Magno* de Robert Rossen és la que marca més clarament que la Hè·lade no era un bloc. El director va ser una víctima de la repressió mccarthista i al final també trasllada els esquemes nord-americans al film, com la dualitat Demòstenes-Esquines³⁹. Passant més enllà de la diferenciació entre grecs i macedonis, Rossen acaba subratllant amb més força el conflicte entre allò asiàtic i allò europeu⁴⁰, fins el punt que deforma un passatge de Diodor d'un combat individual al cor d'Àsia entre un grec i un macedoni i el converteix en una lluita entre un macedoni i un persa.

Sens dubte, el cinema clàssic va remarcar amb molta més força la dissidència dins els hel·lens. En tot cas, sempre en vistes que tenien un enemic comú: Pèrsia. Maté, a *El león de Esparta*, utilitza a actors americans com a espartans (el braç militar de Grècia) i a britànics com a atenesos (la mare pàtria, depositària de la tradició parlamentària d'Occident des del segle XVII). Rossen també dedica bona part del metratge a exposar el conflicte entre macedonis i grecs, que es difuminarà quan Alexandre penetri al cor d'Àsia i l'objectiu principal passi a ser la unió de tots els pobles de la terra. Sembla que ho està a punt d'assolir, però li sobrevé la mort. Les pel·lícules dels anys 56 i 62 van fer un intent de reflectir la multiplicitat i la dificultat d'articular un front comú dels occidentals per batre l'Est. Reconeixen a Grècia com el bressol de la civilització, ja que destrueix Pèrsia i permet als occidentals agafar les regnes del progrés.

Alexander i *300*, en canvi, produïdes quan els Estats Units i la Gran Bretanya es perdien en el vesper d'Iraq, són la constatació de l'erosió de l'idealisme i la confiança en la perfectibilitat de l'ésser humà. Les referències al món clàssic com a punt de partida dels valors contemporanis desapareixen. I en el cas de *300*, la batalla defensiva de les Termòpiles es desdibuixa. La violència dels espartans no té a penes justificació cívica.

³⁹ PRIETO-ANTELA, *op. cit.*, p.274.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 276.

Pintar l'altre

El referent de *300* és l'obra homònima en còmic de Frank Miller, publicada el 1998. Precisament, el dibuixant confessa que es va inspirar per la seva història gràfica en el film de Maté. En la seva adaptació, Snyder segueix el còmic amb fidelitat, excepte en alguns detalls hiperbòlics⁴¹. La diferenciació amb els films anteriors que relataven la lluita entre grecs i perses és més acusada que mai. Més enllà de les llicències que es prenen per mostrar als espartans com homes coratjosos i que no precisen d'armadura per lluitar, a *300* ens n'adonem que l'enemic és allò diferent: més alt, més lleig, més deforme o més estrany. Els espartans, en canvi, són invariablement homes que compleixen els cànons de presència i robustesa.

Els valors d'Occident i de la democràcia s'han degradat a *300*. Es parla de llibertat, de lluitar contra Xerxes i la seva tirania, però els aliats grecs aquí esdevenen un complement quasi sarcàstic, i s'evidencia un menyspreu absolut cap a l'altre. Un menyspreu que es visualitza en la feminització grotesca (mags amb robes d'odalisques o el propi Xerxes) o en els soldats perses que porten màscares de simis. La figura dels espartans té moltes llicències també: exhibeixen un físic imponent i cap armadura. I en els seus escuts, hi figura la mateixa lletra, la *lambda*, quan en aquella època, tots portaven un equip diferent⁴².

300 és una pel·lícula perfecta com a cinema d'evasió. L'estètica de còmic es respecta, com va passar amb *Sin City* del mateix dibuixant, portada el 2005 al cine per Robert Rodríguez i Quentin Tarantino. La transformació d'allò gràfic al cel·luloide és impecable. En alguns detalls és més fidel que *El león de Esparta*, com és el cas de la formació defensiva dels lacedemonis, que és representada molt més compacta. Al film precedent, només plantejaven una fila sense profunditat que els perses haurien travessat fàcilment. Uns perses que al tombant del segle XXI i tenint en compte la seva procedència, s'assimilen a la irrupció com a factor polític de l'islamisme⁴³. S'endevena el fanatisme i el menyspreu a la vida humana com el punt en comú entre els asiàtics antics i moderns. En canvi, a *300* queda més dissimulat quelcom no menys important. El valor col·lectiu dels espartans i dels altres ciutadans grecs queda en segon terme davant la potència del protagonista. Arriba un moment de la pel·lícula, de fet, que queda en estètica de videojoc, amb un sol personatge principal. El relleu que es dona a la violència acaba restant empatia pel sacrifici.

Les concomitàncies són vives. Tenim testimonis i es van escriure tragèdies de com els grecs van guanyar les Guerres Mèdiques i també tenim nombrosos testimonis dels marines i soldats de la Coalició que han lluitat aquests anys a Iraq; en canvi, els registres sobre com va afectar a Pèrsia i com es va viure la derrota de Xerxes són quasi inexistents, com molt bàsiques són les nocions que tenim de com han viscut els musulmans d'Iraq o Afganistan la violenta intervenció occidental. El cinema ho reflecteix. Cartledge cita a John Stuart MILL quan deia que les Termòpiles eren tan decisives en la història d'Anglaterra com la pròpia batalla fundacional de Hastings⁴⁴. Un debat viu que ens fa entrar en la història-ficció⁴⁵.

⁴¹ LILLO Redonet, *Ibidem*, p. 154.

⁴² *Ibidem*, p. 158.

⁴³ DE ESPAÑA, Rafael, *La pantalla épica. Los héroes de la antigüedad vistos por el cine*, Madrid, T&B Editores, 2009, p. 348.

⁴⁴ CARTLEDGE, *Termópilas*, p.7.

⁴⁵ WILL, Édouard, *El mundo griego y el oriente. Tomo I*, Madrid, Akal, 1997, p. 112.

Anacronismes i continuïtat

L'Iran va posar el crit al cel quan es va estrenar *300* el 2007, perquè es creia que el film plantejava que els territoris de l'Eix del Mal de George Bush ja havien estat temps enrere una «font de mals» i mostrava que «els ancestres dels moderns iranians són com els salvatges, estúpids i lletjos assassins de *300*». Avui en dia, ens trobem que el propi Iran que reivindica la revolució islàmica de 1979 —que a la vegada, va posar punt i final al règim del xa que presumia d'inspirar-se en els perses— segueix identificant-se amb el llegat de Xerxes i Darius.



Tant l'Iran com l'Iraq, malgrat la seva islamització els segles VII i VIII de la nostra era, han mantingut un sentiment de continuïtat amb les civilitzacions pre-islàmiques que van xocar contra els grecs i els romans⁴⁶. Heus aquí que autors com KRIWACZEK subratllen el paper de Saddam Hussein en remarcar els elements que unien l'Iraq dels 80 amb Babilònia: el dictador va descriure a Nabucodonosor, que coneixem per la Bíblia, «anacrònicament como un árabe de Iraq». Bé és cert que la gran pugna d'aquell regne babilònic va ser amb Mèdia i Pèrsia, a l'actual Iran, contra el que Saddam Hussein va combatre en una sagnant guerra (1980-1988). En l'imaginari occidental aquestes diferències són molt més complicades de detectar. A més, amb posterioritat, durant segles, l'epicentre de l'imperi de Pèrsia va estar a Ctesifont, en sòl iraquia i a escassos quilòmetres de l'actual Bagdad. El propi Saddam va engegar un esforç per reconstruir la vila, com també va fer amb Babilònia.

L'apel·lació al passat de règims laics, republicans, monàrquics o religiosos de l'Orient Mitjà, remarca que la islamització no ha exclòs la identificació amb les civilitzacions antigues que apareixen com a enemigues dels occidentals en aquestes quatre pel·lícules. La qüestió és fins a quin punt des d'Occident es veu als actuals

⁴⁶ KRIWACZEK, P., *Babilonia. Mesopotamia: la mitad de la historia humana*, Barcelona, Ariel, 2010, ps. 11-12.

pobles d'Iraq, Iran, Afganistan i d'altres territoris asiàtics com una prolongació de l'*altre* que combat als grecs i als macedonis.

L'etnocentrisme de Hollywood ha determinat que els grecs siguin el fil conductor d'aquestes pel·lícules i als orientals se'ls reservi un paper molt més discret. La persistència en representar als occidentals i arraconar des del punt de vista narratiu als asiàtics la veiem des de les Termòpiles a la Guerra d'Iraq. A *En tierra hostil* (2009), l'oscaritzada pel·lícula de Kathryn Bigelow, els artificiers nord-americans són els protagonistes absoluts i combaten (a part de contra ells mateixos) contra ombres anònimes. Els insurgents iraquians, descendents de les lleves d'homes que Xerxes i Darius van fer immolar contra els grecs, no tenen nom i moren en aquest anonim, sense glòria i sense que ningú senti massa pena. L'excel·lent *Argo* (2012) es centra en els primers moments de la revolució islàmica iraniana: la representació dels perses moderns no és massa simpàtica, s'està penjant pels carrers als partidaris del xa i, sobretot, rarament veiem subtítols per entendre el que diuen (sempre a crits) els homes de Khomeini.

Quan pocs dominen a molts

En l'èxit del domini militar dels americans a l'Iraq, Davis Hanson hi ha vist que als darrers 2.500 anys «ha existido en Occidente una pràctica de la guerra compartida, un fundamento común y un método continuado de combatir» que permet que els europeus i els seus descendents americans siguin els soldats més letals⁴⁷. Les premisses de tots aquests enfrontaments Orient-Occident (i que narren aquests films) són similars, però: uns pocs acaben dominant a molts.

El propi Davis Hanson, demòcrata però alineat amb les tesis de Bush per envair l'Iraq, acusa als invasors macedonis i a Alexandre d'anar a rapinyar. També compara al conqueridor amb Hitler. Lamenta que s'entengui aquella invasió i la política d'Alexandre com una fusió de cultures quan, de fet, es va saquejar el vell Iran. La seva obra *Matanza y Cultura* té passatges truculents com quan afirma que en un imperi de 70 milions de persones ningú podia parar a 30.000 assassins europeus. En canvi, l'assagista nord-americà ha estat a favor de la invasió de 2003 a l'Iraq, malgrat que el pretès objectiu de democratització de moment s'ha saldat amb milers de vides civils, sense massa encert pel demés. També s'ha rapinyat (no només hi ha l'explotació dels béns petrolífers, sinó l'ignominiós saqueig de museus), i no es pot dir que els mercenaris de Blackwater siguin gaire més compassius que els implacables macedonis, ni representen el militarisme cívic.

En l'apartat del cine, Stone dona la volta al mitjà i presenta a un Alexandre tolerant i integrador en el que sembla una clara contraposició a l'unilateralisme de George W. Bush en la política a l'Orient Mitjà. El cineasta dota al seu heroi d'una dimensió ecumènica que sembla contraposar-se al Bush d'aquell 2004, en els primers compassos del vesper de l'Iraq. La tradició historiogràfica ambivalent sobre el despotisme d'Alexandre es dissimula en el film de Stone: anuncia als seus homes que lluitaran per la «llibertat». En els quatre films que tractem es palesa la idea que la mort del líder occidental no tindrà un gran efecte en la cohesió de les tropes; mentre que si cau el rei persa, els seus exèrcits es convertiran en una turba i fugiran.

La guerra d'Iraq ha servit perquè els analistes europeus i americans revisquin i entronquin com els grecs antics, amb un petit contingent d'homes, van destrossar als

⁴⁷ DAVIS HANSON, *op. cit.*, p. 21.

perses. I s'hi ha vist paral·lelismes amb episodis campanya de Bush. Els esquemes sembla que es repeteixen. Un grup de 40 polonesos i 40 búlgars van mantenir a ratlla durant sis dies a milers d'homes de l'exèrcit xiïta del Mahdi a Kerbala, l'abril de 2004. Búlgars auxiliars dels americans que podrien ser descendents dels temuts auxiliars tracis d'Alexandre. Es va comptar un sol ferit greu entre els europeus i, en canvi, centenars de morts asiàtics. A través del cinema, la televisió o internet, ens han arribat les 'heroïcitats' d'aquests occidentals. Les hem relacionat amb episodis com les Termòpiles. Però rarament sabem res dels perdedors, els orientals.

Els patrons d'identificació són constants. Esparta no era la *poleis* grega amb una estructura política més participativa, però el cinema i la literatura la mantenen com un referent. Alexandre, exemple de dèspota, no va suprimir l'assemblea macedònia — tampoc la va fer servir massa, és cert—en cap moment⁴⁸. Respecte als seus soldats, sabem que enviaven cartes a les famílies, que s'amotinaven, que arribat el moment eren capaços de desobeir ordres i matar els seus superiors.

Una idea molt impactant sobre la importància dels fets de les Termòpiles i de la lluita de macedonis contra perses la dona Kriwaczek. Entén que al camp de Gaugamela, el 331 abans de Crist —el que filma amb deteniment Oliver Stone—, es va produir un tomb a l'història de la humanitat. Un xoc entre dos móns, amb concepcions diferents sobre el poder, amb la metàfora de les escriptures cuneïforme i alfabètica com a exponents d'aquesta divergència. L'expansió de l'Orient ja havia estat aturada a les Termòpiles i Salamina; amb la derrota a Gaugamela, els asiàtics passaven el relleu als europeus en el domini del món antic. El saqueig i rapinya que faria Alexandre a Persèpolis⁴⁹ ho corroboraria.

No obstant, la principal diferència que veiem al cine americà en aquestes pel·lícules és la contraposició masculí-femení a l'hora de dibuixar els dos móns. Tant Rossen, com Maté, com Stone i sobretot Snyder, en part basat en el còmic, exposen als grecs amb atributs clarament de masculinitat: el valor, la força, la gallardia, l'agressivitat i el moviment. Els perses, en canvi, apareixen inferiors en l'apartat físic, voluptuosos i efeminats, amb una cort farcida d'eunucs. A *El león de Esparta* el campament persa és un pou de lascívia, Xerxes s'abandona en una dona i quan el seu lluitador favorit perd el combat individual s'escolta un xiscle femení. Stone exposa un Orient sensual i exòtic, com si fos tret de les *Mil i una nits*, on el bisexual Alexandre s'acomoda i es feminitza, on es dilueix la seva homenia. Snyder ja assoleix el terreny més grotesc amb la caracterització de la cort de Xerxes a 300. Totes les pel·lícules es delecten en aquesta representació d'un Orient femení, que s'assembla de fet en la política de matrimonis d'Alexandre: el conqueridor (el grec europeu) esposa a la filla dels conquerits (la princesa persa). Un esquema que passa en no poques produccions americanes i europees, amb l'estranger occidental amb una masculinitat rampant que sedueix la bellesa exòtica local (*L'home que volia ser rei*, *La tumba india* o *Red de mentiras*).

Productes sense força

Els dos films sobre els espartans van sortir molt més ben parats que els projectes sobre Alexandre el Gran. En aquest cas, ni Robert Rossen ni Oliver Stone van aconseguir crear un producte prou suggerent que captés l'essència del personatge i dels

⁴⁸ MOSSÉ, Claude, *Alejandro Magno. El destino de un mito*, Madrid, Espasa-Calpe, 2004, p. 68.

⁴⁹ Curci, V, 16, 6; Diodor XVII, 70, 5-6.

macedonis. Així, com a atansaments a l'epopeia, han estat molt més interessants *Megalexandros* (Theo Angelopoulos, 1980) o la mencionada *L'home que volia ser rei* (John Huston, 1975) basada en el relat de Rudyard Kipling, en la qual dos anglesos recorren la ruta del rei macedoni i un d'ells acaba presoner de la megalomania del conqueridor. Molt estimulants també és com retrata Tarsem Singh un episodi de la vida d'Alexandre a *The Fall* (2005), el moment en què perduts al desert i assedegats, el rei rebutja un glop d'aigua que li porten uns soldats en un casc. Si no n'hi ha per tots, no n'hi pot haver per ell. Una anècdota històrica que un director de videoclips recrea amb un preciosisme visual únic, en una pel·lícula sobre els dobles al Hollywood dels anys 30.

Alexandre el Gran ha estat molt difícil de tractar per la complexitat del personatge i el que significa. És més fàcil acabar representant-lo com un filantrop tocat de l'ala amb deliris despòtics que no pas com un líder agut, ambiciós i sense escrúpols. Els lacedemonis no han portat tants 'problemes' de cara a arribar a la pantalla, encara que la llibertat, igualtat i fraternitat entre ells només es cenyís a un col·lectiu aristocràtic. En aquest sentit, *300* és una expressió vigorosa del cinema com a espectacle del segle XXI, amb tots els excessos possibles, i una càrrega ideològica que enalteix el militarisme. *El león de Esparta* té una inclinació ideològica similar, però la seva ingenuïtat la fa més simpàtica. El sacrifici dels espartans que filma Rudolph Maté aconseguix reunir el dramatismes i l'espectacularitat (com hem dit, era director de fotografia) que mereix aquest moment decisiu de la història d'Europa. Amb tots els seus defectes, l'emotiva defensa que fan els espartans i Leònides en aquesta pel·lícula és la d'un món grec amb els valors de l'igualtat, en part els valors occidentals d'avui en dia, que ara flaquegen i trontollen. L'empatia que ens generen els hel·lens de l'Antigor lluitant contra l'*altre* assoleix en el film de 1962 el seu màxim exponent. I és, de les quatre pel·lícules, la més innocent, però també la més humana, la que més commou.

FRANCESC VILAPRINYÓ és doctor en Història Contemporània per la Universitat de Barcelona i llicenciat per la Universitat Autònoma de Barcelona. Autor del llibre *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain* (2013), tema de la seva tesi doctoral, i co-autor de *Filosofía de Hielo y Fuego. Las claves para comprender "Juego de tronos"* (2014).