

## UNA VEZ MÁS FASCINANTE FASCISMO. COMENTARIOS SOBRE 300 DE ZACK ZINDER (2007)

Roberto Germán Fandiño Pérez

Instituto de Estudios Riojanos, Spain. E-mail: rgfhist@yahoo.es

Recibido: 11 Enero 2008 / Revisado: 1 Febrero 2008 / Aceptado: 5 Febrero 2008 / Publicación Online: 15 Febrero 2008

**Resumen:** Partiendo del análisis de la obra cinematográfica 300, se plantea el papel del cine en la creación de un determinado discurso histórico. Se pretende mostrar que quizás lo que más trascendencia tenga de este tipo de filme no es precisamente lo que nos diga del pasado, sino la ideología o forma de ver el mundo que de ellos puede extraerse sobre el presente. Para ello no se utilizará un enfoque en el que la película pueda ofrecernos información que desborda su contenido más evidente aportándonos un contraanálisis de la sociedad, sino más bien el discurso explícito del filme, es decir por lo que éste nos dice precisamente en el momento de su contemplación.

**Palabras Clave:** Cine histórico, Historia actual, Presente, propaganda.

### INTRODUCCIÓN: CINE, HISTORIA, PROPAGANDA Y PRESENTE

“Un film histórico no es un museo. Sólo el nombre de los personajes es histórico; las ideas son actuales (...) El cine histórico es espejo del pasado, protección para el presente y guía para el futuro” (Edwald Von Demandowski, Jefe de Distribución de la Tobis en el folleto editado para la distribución en Francia)<sup>1</sup>.

Quizás sea conveniente, antes de centrarnos en el objeto de nuestro análisis, comenzar por unas cuantas consideraciones en torno a las a menudo tumultuosas relaciones existentes entre cine e historia. Ciertamente, es difícil hoy en día encontrar a un estudioso de la disciplina de Clío que no reconozca la validez del llamado séptimo arte como fuente histórica. Ahora bien, el problema comienza cuando se aborda la naturaleza de esta fuente como soporte para la representación de la historia, ¿existe un cine que podamos definir

como histórico?, ¿puede considerarse el cine de ficción como un material valioso para el historiador?, ¿qué relación puede establecerse entre el cine y los modernos sistemas de propaganda desarrollados con el siglo XX?

Todas estas preguntas conforman la intrincada y compleja red de problemas que debemos tener en cuenta a la hora de abordar un planteamiento histórico utilizando como fuente el cine. Cómo todos los interrogantes históricos, no podrán resolverse de forma categórica y siempre estarán abiertos al debate y a las propuestas de los estudiosos, aunque lo que aquí se pretende es tenerlas en consideración para mostrar cuáles han sido las propuesta teóricas desde las que se ha partido a la hora de realizar este trabajo.

El principio básico desde el que se inicia la presente propuesta es la de que todo cine es histórico y no sólo aquel en el que la Historia se hace problema o se convierte en la protagonista del mismo<sup>2</sup>. Esta clasificación se queda bastante exigua, ya que deja fuera del material digno de tener en cuenta por el historiador otros filmes que pueden aportarnos valiosísima información sobre la sociedad que los produce. Por poner algunos ejemplos, podemos traer aquí a colación el surgimiento de las películas de terror en los años treinta, pobladas por monstruos y criaturas de ultratumba reflejo de miedos más reales y angustiosos relacionados con la crisis económica que azotaba las sociedades occidentales de los años treinta<sup>3</sup> o, incluso de la inestabilidad e inseguridad percibida por los ciudadanos en unos años setenta en los que no se descartaba la inminencia del hundimiento del modelo de convivencia occidental, motivando la aparición en el cine negro del momento de justicieros al margen de la ley, representantes de los indefensos que, hartos de ser meras víctimas, aplaudían al héroe que se tomaba la justicia por su mano<sup>4</sup>. Desde este

punto de vista, todo el cine es objeto de interés del historiador incluido por supuesto el de ficción que no tenga pretensión alguna de reconstruir determinada época histórica.

Al margen de esto, es importante subrayar que lo que más suele hacerse desde el cine que toma a la Historia como principal excusa argumental es la de ponernos ante la encrucijada de la propaganda o el enjuiciamiento del momento actual<sup>5</sup>. De ahí que, si se me permite el atrevimiento, pueda considerarse al cine como una de las fuentes privilegiadas a la hora de que el historiador pueda ser capaz de detectar algunos síntomas y cualidades de lo que llamamos Tiempo Presente.

De hecho, una gran parte del cine que hemos dado en calificar como histórico está basado en la fabulación de un pasado que se interpreta desde el presente para hacerlo inteligible a los espectadores. No debemos olvidar aquí, como bien nos recuerda Julio Montero, que las películas no están hechas para historiadores y que los espectadores rara vez acuden a las salas para aprender Historia, a pesar de que el poder de atracción que el cine tiene sobre la mentalidad popular sea inmensamente superior a la de los libros escritos por especialistas<sup>6</sup>.

No es extraño por tanto, que la visión de determinado período histórico que se registra en la mentalidad popular tenga mucho más que ver con la aportada por el cine que por aquella presentada por los estudios académicos. De ahí que pueda afirmarse que el cine contribuye a la creación de un discurso histórico que, en no pocas ocasiones, utiliza el pasado para legitimar el presente entrando de lleno en el terreno de la propaganda<sup>7</sup>.

Ahora bien, las reflexiones en torno al llamado cine de propaganda nos introducen en un debate bastante difuso, ya que podemos fácilmente caer en la trampa de considerar cine de propaganda a aquel centrado exclusivamente en favorecer el punto de vista del orden establecido intentando convencer a los ciudadanos de sus bondades. En este sentido, el filme propagandístico por excelencia sería el de los regímenes totalitarios de cualquier signo, destinado a ensalzar y construir la figura carismática del líder, así como a loar las bondades de su política<sup>8</sup>. Sin embargo, cuando Hitler o los bolcheviques en la Unión Soviética reconocen el poder del cine como medio para llegar al centro emocional de las masas, contribuyendo a movilizarlas a favor de su cosmovisión o *weltanschauung*, concediendo gran importancia en general a la propaganda y en particular a los filmes propagandísticos están

aceptando algo que también es asumido por las potencias democráticas<sup>9</sup>.

No obstante, la efectividad de este cine cuya intención directa es la propagandística se puso muy pronto en entredicho al comprobar que aunque su validez resultara incuestionable a la hora de apuntalar actitudes ya existentes, encontraba serias dificultades para tratar de introducir nuevos valores o cambios que chocaran con aquellos determinados por familia, pariente u otras importantes influencias sociales<sup>10</sup>. A pesar de que esta tesis encontró muy pronto detractores, que mostraron evidencias de que la propaganda también era capaz de difundir entre los ciudadanos una nueva mentalidad<sup>11</sup>, confirmó la idea de que ésta no funciona como un ente aislado, sino que debe situarse en un contexto en el que intervienen multiplicidad de factores sociales, económicos e ideológicos<sup>12</sup>. Además, las pretensiones propagandísticas suelen cosechar mayor éxito cuando las interpretaciones oficiales ofrecidas por los filmes no chocan de manera contradictoria con la realidad. Si se produce un corte abrupto entre la retórica propagandística y las vivencias de los ciudadanos, su efectividad disminuye significativamente<sup>13</sup>. Un ejemplo claro de esto es la última película realizada por orden de Goebbels para intentar levantar el ánimo de la población alemana ante lo que era una inminente derrota y en la que se comparaba la situación sufrida por Hitler en su búnker con la vivida por la pequeña ciudad de Kolberg durante la guerra contra Napoleón, apuntándose la idea de que la entrega absoluta del pueblo a la causa de la patria conduciría sin duda al milagro final de la victoria alemana<sup>14</sup>.

Cuando este mensaje propagandístico de la fe en la victoria total fue incapaz de calar entre una población hastiada de guerra y penalidades, se hizo preciso instaurarla por medio de la represión convirtiendo cualquier duda respecto al ansiado triunfo definitivo en un delito castigado con la pena de muerte. No es extraño entonces que entre los alemanes circulara profusamente la idea de que era preferible creer en la victoria a ser ahorcado<sup>15</sup>.

Por último, es necesario hacer notar que el público suele mostrar más precauciones y recelos ante un filme cuya función reconocida es la de la propaganda. De ahí que, en ocasiones, las tesis propagandísticas resulten mucho más efectivas para persuadir al espectador camufladas bajo la inocua intención del mero entretenimiento. Sin duda alguna, la propaganda ha de resultar mucho más letal envuelta en los ropajes de la ficción, la aventura o la combinación de varios géneros que

consiguen enganchar al espectador en una trama sencilla e interesante y, sobre todo, despertar su empatía emocional con los protagonistas<sup>16</sup>. Por tanto, los estudiosos de la propaganda y la historia deberíamos tener en cuenta este tipo de filmes que, adscritos a un género de ficción asociado al entretenimiento, sirven como excelentes vehículos a fin de transmitir al espectador determinados valores, símbolos y creencias que no vienen a ser otra cosa que la más efectiva de las propagandas: aquella que se nos presente encubierta.

Esto es lo que en definitiva, a mi parecer, nos ofrece *300*, que sigue respondiendo a las características básicas de lo que hemos venido considerando como *peplum*, a pesar de que estar basado en un cómic de Frank Miller<sup>17</sup>. Su intención primordial, como ha venido siendo habitual en este género de películas en ocasiones descritas con cierto desprecio como cine de *espada* y *sandalias*, es la de entretener a un público que concibe la sala de cine como una forma de evasión cotidiana perfectamente compatible con el consumismo propio de las sociedades occidentales desarrolladas<sup>18</sup>.

Por supuesto, nadie puede pedirle a *300* ninguna fidelidad en términos históricos, puesto que su fuente de inspiración es un cómic que reproduce viñeta a viñeta con una habilidad técnica pasmosa, pero por la misma razón tampoco sería muy riguroso exigirle a otras películas del género como *Gladiator* (2000) de Ridley Scott o *Troya* (2004) de Wolfgang Petersen. Ambos filmes pueden adscribirse a este género del *peplum*<sup>19</sup>, aunque el primero a pesar de contar con todos los ingredientes necesarios haya sido básicamente concebido con una estructura argumental más parecida a un *western*, precisamente para facilitar al gran público estadounidense las claves con las que enfrentarse a un filme cuyas referencias históricas y geográficas hubieran resultado de otro modo muy ajenas a su propia tradición<sup>20</sup>. Por lo que refiere a Troya, debemos recordar que se basa en la recreación mítica de un hecho histórico realizada por un poeta. No obstante, es necesario subrayar que en la película de Petersen parece haber una mayor preocupación por reproducir con cierto cuidado detalles históricos y literarios en lo referente a la ambientación, los escenarios y las escenas bélicas<sup>21</sup>.

Este último filme resulta especialmente útil al propósito de nuestro análisis, ya que ofrece una interpretación del pasado radicalmente opuesta a la brindada por *300*, pues en este caso el pasado es en ocasiones una excusa para expresar reiteradamente

sentimientos de índole pacifista y antimperialistas<sup>22</sup>. Por tanto, lo que a continuación se pretende mostrar es que quizás lo que más trascendencia tenga de este tipo de filme no es precisamente lo que nos diga del pasado, sino la ideología o forma de ver el mundo que de ellos puede extraerse sobre el presente, como intentaré demostrar a continuación no desde el punto de vista de que la película pueda ofrecernos información que desborda su contenido más evidente aportándonos un contraanálisis de la sociedad, sino más bien por el discurso explícito del filme, es decir por lo que éste nos dice precisamente en el momento de su contemplación<sup>23</sup>.

### 1. 300. LEGITIMACIÓN DEL IMPERIO PRESENTE DESDE LA GLORIA PASADA

En un artículo memorable Susan Sontag denunciaba la rehabilitación de la cineasta nazi Leni Riefenstahl en base a una serie de argumentos centrados en la obra fotográfica que ésta había realizado sobre la tribu africana de los Nuba<sup>24</sup>. Para Sontag el cambio de actitud hacia esta fotógrafa, conocida más por su relación y compromiso con el régimen nazi que por la indudable calidad de su trabajo, residía fundamentalmente en una serie de nuevas consideraciones sobre “lo bello”<sup>25</sup>.

Sontag dejaba claro en su propuesta que características de esta estética de raigambre fascista podían encontrarse en productos asociados a países democráticos y también en el arte oficial de los estados socialistas. Entre los rasgos más notables de este fascismo fascinador citaba Sontag la preponderancia de lo monumental, la expresión del movimiento en conjuntos grandiosos y rígidos y otra serie de caracteres claves como el renacimiento del culto al cuerpo con su corolario de exaltación de la fuerza física y la violencia, la fascinación por la muerte y una cierta desconfianza en la civilización, presentada como corruptora de un idealizado mundo natural<sup>26</sup>.

Todos estos aspectos, vuelven a ponerse de relieve en la sin duda visualmente espectacular adaptación que Zack Zinder realiza del cómic firmado por Frank Miller, editado en 1998 y triunfador en la edición de los premios Eisner de 1999, así como en el salón del Cómic de Barcelona, donde recibió el galardón a la mejor obra extranjera. Desde un principio, la mayor ambición de la película de Zinder era la de resultar lo más fiel posible a la novela gráfica que pretendía adaptar, no sólo en el contenido, sino también y muy especialmente en la

forma. De este modo, habrá quien considere que *300* no es una película perteneciente al llamado *cine histórico*, pero, como ya se ha indicado anteriormente, el enfoque de este ensayo es el de incluirla entre las que sí podrán calificarse como tales, debido a que su material narrativo ofrece una determinada visión del pasado evidentemente reelaborada y dirigida al espectador actual.

De hecho, por cómo ha funcionado en la taquilla este filme seguramente tendrá más trascendencia en el imaginario colectivo sobre la antigüedad clásica que varias obras eruditas dedicadas al estudio de este período histórico. Por tanto, como historiadores debemos prestar especial atención a las claves interpretativas que desde la película se hacen del pasado y, muy especialmente, a cómo éstas juegan un papel fundamental a la hora de legitimar nuestro más inmediato presente.

Para empezar, podemos afirmar que los elementos enumerados por Susan Sontag en torno a lo que denominaba “fascinante fascismo” se encuentran sobradamente en la película de Zinder y por añadidura en la novela gráfica de Frank Miller. No obstante, si Sontag encontraba en los argumentos estetizantes una excusa para rehabilitar a la controvertida Riefenstahl, en *300* lo que parece latir tras la espectacularidad y monumentalidad de sus imágenes es una legitimación de la política exterior de los Estados Unidos de América en contra del nuevo “imperio del mal”. Una justificación edificada además desde el punto de vista más belicista y militarista de los círculos de poder de la Casa Blanca, que tanto han debido disfrutar de esta dosis de arrebatada estética fascista disfrazada de mero entretenimiento.

Pero vayamos por partes a fin de desglosar todos aquellos ingredientes que recuerdan en este filme a lo escrito por Susan Sontag en su advertencia contra esta cosmética imaginaria del fascismo. Para comenzar, la película arranca con una loa a la vieja disciplina espartana, donde todos aquellos nacidos con cualquier defecto físico eran arrojados por el barranco del monte Taigeto. Las imágenes que van mostrando la educación del muchacho van acompañadas de una voz en off que describe las *virtudes* de la buena educación espartana: autoritarismo, castigos corporales, reverencia a la autoridad, obediencia irracional a las órdenes y a los superiores, estoicismo para soportar el dolor y enajenación de cualquier debilidad sentimental o emocional.

Resulta curioso que este programa educacional resulte tan parecido a la instrucción militar que nos

han mostrado centenares de películas bélicas desde los *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, 1967) de Robert Aldrich a *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987) de Stanley Kubrick en los que los soldados deben someterse a la despersonalización, la aceptación de que no son más que un número y el embrutecimiento destinado a arrasar cualquier conato de su vieja educación sentimental llevado a cabo por unos sargentos tendentes a presentar los asesinatos y crueldades realizadas contra el enemigo como actos heroicos dignos del mayor de los elogios<sup>27</sup>.

A nadie puede resultarle extraño que el propio Hitler hubiera estado muy satisfecho con este tipo de instrucción destinada a constituir una élite de guerreros que formarían la clase indispensable para el buen funcionamiento de la patria y su defensa. Y es que los mismos nazis se encargaron, en su primaria invención del pasado, de presentarse como descendientes de los antiguos griegos y más concretamente, como no podía ser de otra manera, de la admirada Esparta<sup>28</sup>. *300* parece recoger también este punto de vista cuando presenta a los militares como la esencia misma de la sociedad, su casta más *sublime*, dotada de las más acendradas virtudes: valor, heroísmo, abnegación, patriotismo, honor y un sin fin de cualidades que recogen las propiedades más excelsas de la sociedad<sup>29</sup>. Sin ellos, cualquier nación o Estado está perdido, puesto que sólo los que saben luchar pertenecen a esta casta y son capaces de defenderlo, como deja muy claro la película en el encuentro de los espartanos de Leónidas y los griegos que van a luchar junto a ellos a los que inmediatamente se descalifica como vulgares trabajadores metidos a soldados, incapaces de luchar en orden y de provocar algo más que un caos favorecedor de las maniobras de los verdaderos profesionales de la batalla.

La casta de los guerreros es, además de la más virtuosa, la única capaz de tomar decisiones prácticas orientadas a salvaguardar la independencia patria. Frente a ellos, las figuras de los políticos, representadas en el filme por el Consejo, resultan las de los traidores, *vendepatrias*, conspiradores y gentes marcadas por las estrategias más torticeras<sup>30</sup>. En la descripción de estos personajes es donde la película de Zinder resulta un ejemplo magnífico de cómo la evocación del pasado puede ofrecernos una clara lectura sobre el presente. Ni en el cómic, ni por supuesto en su fiel adaptación cinematográfica, hay interés alguno por mostrarnos es que consistía este órgano en la antigua Esparta. La presentación del instrumento rector permite perfectamente al

lector o espectador contemporáneo hacer las equivalencias correspondientes entre las instituciones que él conoce y las que presenta la película y esto es más que suficiente si volvemos a pensar en la idea de que tanto uno, como otro son productos de entretenimiento no destinados a los estudiosos de la historia.

Baste sacar en conclusión la idea de que mientras que los soldados encarnan lo mejor de la sociedad retratada, los políticos y diplomáticos encarnan lo peor, incluidas las discusiones estériles y bizantinas mientras las bajas de los mejores hijos de la patria se suceden en el campo de batalla. Incluso aquellos personajes que reciben una estima mayor por parte de la película, como los que apoyan la comparecencia de la reina ante el consejo, se mueven en el ambiguo mundo del secretismo y las conspiraciones de salón, estando sus decisiones sometidas por turbios intereses. Que duda cabe que a cualquier *Caudillo* de los que atiborran las páginas de la peculiar historia de la infamia del recientemente periclitado siglo XX, hubiese disfrutado y promovido este programa ideológico transmitido por *300*.

Ni siquiera un filme con un trasfondo tan sumamente conservador como *El León de Esparta* de Rudolph Mate (1962), en el que Miller se inspira para la realización de su novela gráfica, contiene un mensaje tan reaccionario y militarista como *300*, pues en éste la política es importante y juega un papel crucial encarnado en el personaje de Temístocles. De hecho, una de los diálogos entre este personaje y Leónidas subraya la importancia de que política y decisiones militares actúen unidas por el bien de Grecia<sup>31</sup>.

Todo lo contrario ocurre en *300*, donde el político y el diplomático son de naturaleza fundamentalmente sibilina, frente a la manera de dirigirse de un soldado, brusca, tosca pero siempre directa, como tiene oportunidad de comprobar el mensajero de Jerjes enviado directamente al pozo tras no aceptar Leónidas sus peticiones de agua y tierra. Y es que, y de esto sabían algo los antiguos, la forma más rápida y contundente de contestar un mensaje que nos irrita es acabar directamente con su portador. Puede que este método resulte algo expeditivo, pero es efectivo y pertenece al reino de la acción que es el del soldado, presentado en forma diametralmente opuesta a la reflexión o el diálogo asociados sin más a la inactividad y a la pusilanimidad. Cualquier observador atento de nuestra historia más reciente puede darse cuenta de que este discurso concuerda a la perfección con la ideología de los halcones ultraconservadores, que

han acabado por imponer sus criterios en la administración Bush priorizando la acción militar en contra de la diplomacia.

De todo esto se desprende una conclusión lógica y es que si la esencia de la sociedad esta encarnada por guerreros que rinden culto a la acción, la más elevada de todas ellas, aquella que saca a relucir sus supremas virtudes es la guerra, la batalla en la que los soldados tocan el techo del honor y la gloria pudiendo llegar a alcanzar las páginas de la inmortalidad mediante la muerte en el combate. Que duda cabe de que hay en este planteamiento mucho de lo que podemos generalmente calificar como “cultura de la guerra”<sup>32</sup> en la que ésta se presenta como una circunstancia extraordinaria que permite romper todas las barreras y frenos que atenazan a los hombres en lo cotidiano, confiriéndoles un poder sin igual sobre la vida y la muerte<sup>33</sup>.

En el fragor del combate cuerpo a cuerpo, el soldado vuelve a su naturaleza más auténtica perdiendo sus inhibiciones, guiándose por su instinto y dejándose arrebatar por las explosiones emocionales y el éxtasis de la guerra. En este contexto, la muerte no es algo a lo que se deba temer, sino la meta soñada de todo buen guerrero que podrá así conquistar un espacio sólo perteneciente a los mejores: el de la leyenda y el culto.

Una vez más, la película nos conduce directamente a uno de los tópicos más queridos de la ideología y la cosmovisión de todos los fascismos: el culto a la muerte y a los caídos<sup>34</sup> en una propuesta que tampoco resulta nada ajena a la transmitida por el actual terrorismo fundamentalista arraigado en la complicada trama de factores económicos, políticos, militares y culturales producto de la globalización planetaria<sup>35</sup>.

No están ausentes del filme de Zinder otros aspectos relacionados con esta mística de la guerra como la relación de camaraderismo establecida entre los *camaradas* que luchan juntos, que adquiere mayor relevancia en el caso de los *300* de Esparta por su peculiar técnica en falange en la que los soldados luchan como una pareja indisoluble. Ahora bien, aunque en más de una ocasión parece haber más de un guiño a la relación homoerótica establecida entre los espartanos y que debía ser la más natural en el mundo cultural griego, tanto el cómic como el filme subrayan la heterosexualidad de los espartanos y, muy especialmente, de su líder y héroe Leónidas.

De nuevo, el pasado se interpreta claramente desde el presente al introducir un elemento que parece no agrandar demasiado al militarismo contemporáneo, como es la posibilidad de que los vínculos establecidos entre los compañeros de batalla puedan ir más allá de la amistad para arribar a los territorios del amor, algo recientemente puesto de relieve por Ang Lee en un mundo también reacio a reconocer esta posibilidad como es el de los agrestes vaqueros norteamericanos<sup>36</sup>. *300* fuerza la interpretación del pasado introduciendo dos elementos interesantes: el protagonismo de la reina y el amaneramiento afeminado del malo de la función, el rey persa Jerjes.

Ambos aspectos resultan a mí entender claves en el pastiche ideológico reaccionario que ofrece la película. El papel jugado por la reina resulta a todas luces un icono totalmente ahistórico para quienes conozcan mínimamente el mundo antiguo, ya que resulta impensable que una mujer jugará semejante protagonismo en un mundo en el que el prestigio social, político y público estaba reservado exclusivamente a los varones<sup>37</sup>. Ahora bien, la lectura que nos ofrece *300* de la heroína del filme no parece ser la más acorde con unos tiempos en los que, al menos en occidente las mujeres han llevado a cabo una de las más representativas y dignas luchas del siglo XX mediante la amalgama de reivindicaciones sociales, políticas y culturales ligadas a todo lo relacionado con su emancipación y la liberación sexual<sup>38</sup>.

La reina de *300* acaba por ser un personaje que rompe los moldes del pasado en el que se inscribe sin acabar de ser una mujer de nuestro tiempo. Es cierto que demuestra un gran carácter y un poder nada despreciable como consejera y consorte de Leónidas, pero su influencia depende directamente no de su inteligencia, habilidad o independencia, como corresponde a otras heroínas del cine contemporáneo, sino más bien de sus virtudes como abnegada esposa, amante y madre. Por si esto fuera poco, todo su poder de influencia y maniobra queda supeditado al mundo de los hombres, primero a la autoridad de su marido y segundo al de un Consejo de Ancianos al cual sólo logra acceder concediendo sus favores sexuales al traidor por excelencia del filme que, a pesar de ser un intrigante político cortesano que se ha dejado comprar por los persas, cuando tiene a la reina a su merced no puede pensar en otra cosa que en poseerla. De este modo, apuntala la idea de que bajo todo su barniz cultural, diplomático y oratorio late una naturaleza bestial alimentada por los más bajos y libidinosos instintos.

La reina de Leónidas se presenta así en el filme como realizadora de un gran sacrificio por su marido y por la patria a pesar de que éste de poco le va a servir, pues ignora hasta que punto la traición anida en el ánimo del *enemigo interior* que los espartanos tienen dentro del consejo. Llegados a este término podemos afirmar que la reina de Esparta no es que sea descrita como un dechado de inteligencia y habilidad política, aunque lo que le falta en este sentido lo suple con lo que parece sobrarle a todos sus compatriotas, una pasmosa facilidad para la violencia y el asesinato. Ahora bien, el crimen de la reina, perpetrado en pleno foro, la exonerará de toda culpa, pues del cuerpo exánime de su víctima caen por su propio peso las pruebas que demuestran su traición: unas gruesas monedas de oro con la efigie del rey Jerjes.

Como puede verse, la lectura del pasado que nos ofrece el filme mediante la presentación de este personaje refuerza de nuevo una interpretación presentista al servicio del pensamiento más reaccionario de la derecha norteamericana. Y es que la reina sirve, como ya se ha comentado anteriormente, para borrar o difuminar cualquier sospecha relativa a la homosexualidad del héroe y de los suyos. Es más, ésta si que se apunta como una más de las numerosas perversiones y deformidades que rodean el decadente mundo del imperio persa.

Y es fundamentalmente en este aspecto donde la película de Zinder alcanza uno de los aspectos que ya no sólo nos hacen recordar las propuestas de Susan Sontag, sino la apuesta estética e ideológica del universo mental del nacionalsocialismo y el fascismo. Para comenzar, y obviando los comentarios de la *voz en off* que por sí mismos constituyen una mística de la guerra y la muerte, el tratamiento del cuerpo que nos ofrece la película parece surgir de una visión del clasicismo propia del escultor favorito de Adolf Hitler, Arno Brecker o del filme *Olympia*, realizado por la propia Riefenstahl para documentar la Olimpiada de Berlín en 1936<sup>39</sup>. Frente a la belleza clásica de los cuerpos formados por las huestes espartanas, el ejército persa nos muestra toda una gama de deformidades corporales: obesidad, malformaciones, rasgos animalizadores, incluido un Jerjes de desproporcionada estatura, amanerado y con una tendencia al barroquismo exagerado en todas sus apariciones que remite directamente a la estética *kitsch* más propia de una *reinona* del desierto al estilo de Priscila, que de un emperador de la antigüedad<sup>40</sup>. Como ha dicho un crítico de cine, lo que parece querer representar *300* es, una vez más, la eterna lucha entre lo apolíneo y lo

dionisiaco, sólo que aquí la razón propia del dios sol parece directamente relacionada con una visión del mundo cargada del irracional militarismo e imperialismo norteamericano de las últimas décadas<sup>41</sup>.

En el tratamiento del cuerpo ofrecido por la película no sólo hay referencias a la idealización del clasicismo realizada por los fascistas en la forma, sino también en el contenido, como lo muestra ese personaje retorcido que es la llave de la derrota de los espartanos y que, como una especie de Ricardo Tercero *avant la lettre*, demuestra como a las deformidades del cuerpo parecen seguir todas las deformidades del alma: el resentimiento, la frustración, los delirios de grandeza y como consecuencia de ellas, la debilidad de espíritu que le aleja de las virtudes estoicas de los espartanos para dejarse seducir por un mundo de placeres y riquezas sin fin prometido por Jerjes<sup>42</sup>.

Este lisiado que escapó a su destino mortal por nacer en la nación de los hombres perfectos, es víctima de sus propios delirios resultado de su incapacidad para aceptar que no puede pertenecer a su casta. Entre sus peores vicios está el de no encajar con resignación sus limitaciones físicas que le condenan a pertenecer a un orden social inferior al de los soldados. No aceptar esta estratificación, fruto de la naturaleza o de la *divina providencia* por utilizar un vocablo de fácil recuerdo para todos, supone la espoleta que activa el mecanismo de su traición. Y es que, aunque se vista con el uniforme propio de un soldado que le proporciona Jerjes, nunca podrá ser un verdadero guerrero, porque jamás podrá morir con honor y vivirá para siempre una existencia deshonrosa. De ahí que Leónidas, poco antes de ser exterminado junto a sus valientes, le desee una larga vida. Frente a la gloria eterna que aguarda a los héroes, a él sólo le espera la ignominia por los siglos de los siglos.

Para muchos de los que hemos visto la película de Zinder, este personaje del jorobado traicionero es el más interesante de toda la galería de figuras acartonadas y anabolizadas que recorren la pantalla durante todo el metraje del filme y el que reúne, sin duda alguna, la mayor atracción dramática de la función.

La fealdad extrema para describir al enemigo hasta el punto de que éste deje de resultar humano, es uno de los recursos clásicos de la propaganda política y, muy especialmente de la propaganda de guerra. No será necesario recordar aquí las

representaciones de los judíos llevadas a cabo en la Alemania de Hitler, ni la frecuencia con la que fueron representados o equiparados con animales por el discurso antisemita de la propaganda alemana<sup>43</sup>. De la misma manera, los enemigos de los espartanos en 300 no parecen pertenecer al género humano, como sucede con el ejército de los Inmortales que tras la máscara que les priva del rostro, último rasgo de humanidad que permite conferir al soldado su condición de individuo, ocultan la faz monstruosa de seres pertenecientes a otra especie.

Esta contraposición entre la armonía y belleza de la anatomía espartana y la fealdad y el exceso de la de los persas, tiene también su correlato en los atuendos y arquitecturas en las que se enmarca la vida de los dos pueblos. Mientras que la vida espartana, incluida la arquitectura de su poblado, se caracteriza por la austeridad clásica, la de los persas resulta sofocante por un recargamiento identificado con una evidente falta de sobriedad.

Para dar por terminado este análisis somero antes de aventurarnos a establecer algunas conclusiones, sólo nos queda hacer mención a dos aspectos que no dejan de llamar la atención en la película por establecer un vínculo claro entre el pasado que el filme quiere retratar y el presente en el que ha sido presentado a los espectadores.

En primer lugar, habría que prestar atención a la cuestión básica que desencadena la gran batalla entre griegos y persas, que no es otra que la demanda de agua y tierra por parte de Jerjes a Leónidas. Es decir, lo que Jerjes reclama es la integración de Esparta a su imperio y es aquí cuando surge el discurso airado de Leónidas, un auténtico rugido más relacionado con la retórica ultranacionalista tan característica del fascismo que con la retórica de las libertades y derechos propia de las democracias.

No resulta extraño que la guerra, presentada como inevitable, se dibuje de nuevo con tintes demasiado evocadores de nuestros modernos tiempos como la establecida entre dos civilizaciones opuestas e irreconciliables<sup>44</sup>. De ahí que en todo momento, la lucha de Esparta se identifique meridianamente con la defensa de los valores y la sociedad occidental frente a los posibles bárbaros que puedan ponerlos en peligro y más si éstos proceden del antiguo imperio persa, los actuales Irán e Irak.

Sin duda alguna, los regímenes democráticos han contribuido de forma palmaria al desarrollo y el progreso de los pueblos desde su más remotos

antecedentes allá por el siglo XVII o XVIII, pero no debemos olvidar que su apogeo no fue un idílico camino sembrado de libertades que fueron expandiéndose en oleadas diferentes por todos los continentes. En no pocos casos la democracia se cimentó sobre la explotación y el trabajo de otros y se implantó en occidente ocultando su cara más terrible y brutal: la del genocidio de los pueblos colonizados por las potencias occidentales<sup>45</sup>.

Por lo tanto, lo que *300* nos ofrece no es la historia inmortal de unos hombres luchando por el bien más sagrado: la *Libertad*, sino más bien una justificación del nuevo imperialismo norteamericano camuflada de inocuo filme de aventuras. No hay duda de que el resultado visual es cautivador y fascinante, tanto como lo fueron en su día las películas realizadas para el Estado nazi por Leni Riefenstahl, pero tampoco podemos cerrar los ojos ante el mensaje explícito de un filme hecho a medida del militarismo más extremo representado por un imperialismo norteamericano que, lejos de extender la democracia, está contribuyendo de forma palmaria a engrosar las listas del fundamentalismo islámico en todo el mundo árabe. El nuevo militarismo no representa la causa de la razón y la democracia, no sirve para asegurar la paz, sino que muy al contrario, incrementa el terrorismo y da alas a quienes lo defienden y legitiman<sup>46</sup>.

## CONCLUSIONES

Como ha podido verse a lo largo del ensayo, todos los elementos subrayados por Susan Sontag para poner en solfa cierta actualización de lo definido por ella como estética fascista pueden encontrarse en *300*. Desde las apelaciones a un clasicismo monumental y de cartón piedra hasta la exaltación de la fuerza física y la violencia de una Grecia inflada a golpe de esteroide.

Por otro lado, si comparamos a Leónidas, figura heroica del filme por excelencia, con otros héroes protagonistas de películas que recientemente han retomado la antigüedad como espectáculo, como ocurre con el Aquiles presentado en *Troya* (2004), podemos encontrar diferencias significativas que subrayan el mensaje militarista y reaccionario ofrecido por *300*, que tan bien encaja con la estética de corte fascista. Mientras que Aquiles atribuye un gran valor a las relaciones personales que, en definitiva son las que justifican sus acciones, tanto en el combate para vengar a Patroclo, como al tomar la decisión de devolver el cadáver de Héctor ante los emotivos ruegos de un padre, Leónidas antepone la patria a cualquier

motivo o razón personal. Si el héroe griego de la *Ilíada* se presenta constantemente como un amante de la vida, Leónidas es seducido desde el primer momento por una muerte que en *300* adquiere tintes fascinadores como único camino a la gloria.

En definitiva, los espartanos de *300* resultan un icono militar que hace hincapié en la idea de que es mejor volver sobre el escudo que abandonarlo para salir corriendo y salvar la vida, algo muy diferente a la postura sostenida por el hoplita mercenario y poeta Archilóco que no tiene empacho ninguno en arrojar su defensa y poner pies en polvorosa<sup>47</sup>. Estos hoplitas representados por Zinder representan un nuevo ejemplo de esa mística de la muerte a la que se refería Walter Benjamin en la que la verdadera dicha sólo puede ser alcanzada mediante el dolor y el sacrificio supremo<sup>48</sup>.

En definitiva, lo que tanto Frank Miller, como su adaptador cinematográfico nos ofrecen en esta película no es otra cosa que una visión de la antigüedad al servicio de los valores *neoconservadores* y militaristas tan del gusto de los *halcones de pacotilla*<sup>49</sup> que están alentando la política imperialista de los Estados Unidos. A pesar de estar basado en un *cómic*, podemos considerar a *300* como un filme histórico, no sólo porque su historia tome como punto central de su ambientación a la antigüedad clásica, sino también porque lo que está ofreciendo al espectador son una serie de principios, de valores que se consideran ejemplares, una especie de modelo a seguir que parece enraizarse en el pasado como antecedente supremo de las batallas por la libertad libradas por occidente contra todo tipo de satrapías desde el principio de los tiempos hasta nuestros días<sup>50</sup>. Es precisamente aquí donde el pasado se emplea descaradamente como legitimador de un presente bajo el atractivo envoltorio de un cine dotado de una producción espectacular y una apabullante puesta en escena que constituye, sin duda alguna, el mejor camuflaje para exponernos una vez más al lenguaje maniqueo y simplista de la propaganda más burda, la que establece una línea directa entre los hoplitas espartanos que defendieron el paso de las Termópilas y los ejércitos profesionales de Estados Unidos que se arrogan la función de “difundir la democracia” con unos métodos, no sólo ineficaces, sino causantes del agravamiento de los conflictos étnicos y la disgregación de los Estados en regiones multinacionales y multicomunales.

La división maniquea de un mundo sometido a la globalización y la internacionalización de los



problemas en el imperio del bien y del mal, está provocando en nuestra época un regreso a la barbarie<sup>51</sup> que, lejos de poder solucionarse por la vía armada, debería hacerlo mediante el regreso a la política multilateral y a la puesta en marcha de políticas de desarrollo capaces de erradicar la miseria en la que tan bien germina la semilla del fanatismo<sup>52</sup>.

Continuar apoyando una política basada exclusivamente en el militarismo y en la difusión de su plana ideología mediante artificiosas e impactantes propuestas propagandísticas, no sólo no va a contribuir a mejorar el frágil equilibrio del planeta, sino a empeorarlo, como se ha venido constatando desde los atentados del 11 de septiembre de 2001 con la puesta en práctica de una remodelación del mundo por parte de los estados poderosos que pretende imponer la democracia a golpe de bombardeo sin percibirse de que, como reflexionaba con gran vigencia uno de los caudillos bárbaros en la obra de Tácito, se puede construir un desierto inánime y llamarlo paz o democracia<sup>53</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Cit. España, Rafael de, “El cine nazi: temas y personajes”. *Revista de Historia Contemporánea*, nº 22, Bilbao, 2001.

<sup>2</sup> Esta definición de cine histórico es la que ofrece la interesante propuesta de Monterde, José Enrique; Selva Masoliver, Marta y Solá Arguimbau, Anna, *La representación cinematográfica de la Historia*. Madrid, Akal, 2001. En este sentido ya se había pronunciado Marc Ferro en *Cine e Historia*. Barcelona, Ariel, 2000.

<sup>3</sup> Ramonet, Ignacio, *La golosina visual*. Debate, Madrid. Siguiendo este tipo de análisis, no es extraño que muchos críticos de cine hayan querido ver en algunas de las películas adscritas al llamado fantástico oriental el intento de reflejar algunos de los temores propios de nuestro mundo contemporáneo tales como la crisis medioambiental y la indefensión de los ciudadanos ante la propagación de las mentiras e incompetencias del poder a nivel planetario. Así puede verse en las consideraciones respecto a *The Host* (Gwoemul, 2006) del coreano Joon-ho Bong en *Dirigido por. Revista de Cine*. Nº 365, 2007.

<sup>4</sup> La descripción de la década de los setenta como uno de los momentos más desalentadores del siglo XX por la angustia que estos problemas ocasionaban a los ciudadanos está bien constatada para el caso de Estados Unidos vid. Patterson, James T., *El gigante inquieto. Estados Unidos de Nixon a G.W. Bush*. Barcelona, Crítica, 2006. El desasosiego en Europa en Judt, Tony, *Posguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid, Taurus, 2006. Para un interesante dossier sobre el policíaco americano de los años setenta y su insistencia en presentar una

sociedad al borde del desmoronamiento moral y legal puede verse Navarro, Antonio José, “La tumultuosa década de los setenta”. *Dirigido por. Revista de cine.*, nº 364, 2007.

<sup>5</sup> Monterde, José Enrique; Selva Masoliver, Marta y Solá Arguimbau, Anna, *La representación cinematográfica...*, op. cit.

<sup>6</sup> Montero, Julio, “Fotogramas y libros de celuloide: El cine y los historiadores. Algunas consideraciones”. *Revista de Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, Bilbao. Para interesantes consideraciones teóricas desde este punto de vista Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.

<sup>7</sup> Un ejemplo palmario de esta afirmación podemos encontrarla en el filme *Raza* (1942) de José Luis Saénz de Heredia que además de reescribir el pasado personal de Francisco Franco tal y como éste lo hubiese deseado, contribuyó a una reinterpretación de la historia de la guerra civil a medida del bando vencedor. Para la película como remedo biográfico del propio Franco puede verse Gubern, Roman, *Raza, un ensueño del general Franco*. Madrid, Ediciones 99, 1977 y más recientemente *La guerra de España en la pantalla 1936-1939*. Madrid, Filmoteca Española, 1986. Para una visión más centrada en la idea de que la función fundamental del filme es la propaganda política Berthier, Nancy, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998. De gran interés en este sentido es el artículo de Alberich, Ferran, “Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 27 (octubre 1997), Valencia. Para un análisis centrado en una de las muchas manipulaciones del tiempo histórico presentadas en la película puede verse Crusells, Magí, “Raza (1941-1950), la pérdida de las últimas colonias a través de un ejemplo de propaganda cinematográfico”, en Sánchez Mantero, Rafael (ed.), *En torno al 98*, vol.II. Huelva, Universidad de Huelva, 2000. Otra visión que remarca la reinterpretación del pasado al servicio de la causa franquista en la película es la de Lafuente Soler, Myriam, “Raza: Un film que ensalza el mito del imperio”, en Cabeza, José; Rodríguez, Araceli (coord.), *Creando cine, creando historia. La representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*. Madrid, Universidad Complutense, 2004. El propio Magí Crusells ha reflexionado abundantemente sobre *Raza* en *La guerra civil española: cine y propaganda*. Barcelona, Ariel, 2000. Por último, no debe olvidarse que ese filme sufrió una nueva revisión, un apresurado lavado de imagen titulado *El espíritu de una raza* (1950) en la que se eliminaron todas las alusiones al fascismo existentes en el filme original, como por ejemplo los saludos brazos en alto de la estatua de Don Quijote, como bien ha resaltado Reig Tapia, Alberto, “La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio”, en Sánchez-Biosca, Vicente (coord.), *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43. Vol. I:

*Materiales para una iconografía de Francisco Franco*. Valencia; y, también “El general franco censuró al Caudillo. El cine de propaganda fascista en España. Sobre Raza”. *El País*, 14 de enero de 1996, nº 6.825.

<sup>8</sup> En este sentido resulta de gran interés “Cine y carisma: la deificación del poder político”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 46, Valencia, 2004.

<sup>9</sup> A este respecto baste por ejemplo traer a colación los filmes realizados en su mayor parte por Frank Capra para el Gobierno norteamericano en el que se intentaba explicar a los soldados norteamericanos cuáles eran las causas que convertían la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial en una guerra justa. Parece ser que Capra participó en el proyecto de buen grado después del shock sufrido tras la visión de la película *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willems*, 1935) realizado por Leni Riefenstahl para el partido nazi. Para un filme que indaga en los avatares de la realización de estos documentales, así como en su mensaje propagandístico puede verse *Why we fight* (2005) de Eugene Jarecki.

<sup>10</sup> Para una consideración de todo el fenómeno propagandístico desde este punto de vista puede verse, Kershaw, Ian, *El mito de Hitler. Imagen y realidad en el Tercer Reich*. Barcelona, Paidós, 2003.

<sup>11</sup> A este respecto pueden verse las páginas dedicadas a la mentalidad nazi en Glover, Jonathan, *Humanidad e inhumanidad. Una historia moral del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2001.

<sup>12</sup> Reeves, Nicholas, *The power of film propaganda: Myth or reality?* London, Cassel, 1999, 7. Reeves apunta precisamente a *Why we fight* como ejemplo de una serie documental propagandística que tuvo muy poco peso para convencer a nadie de alistarse en el ejército, ya que quienes habían decidido hacerlo creían firmemente en la justicia de su causa.

<sup>13</sup> *Ibid.* Ejemplos de la disminución de la efectividad de la propaganda cuando choca con la realidad cotidiana de los ciudadanos nos son ofrecidos para el caso del Japón Imperial y de la Alemania nazi en Overy, Richard, *Por qué ganaron los aliados*. Barcelona, Tusquets, 2005.

<sup>14</sup> Como ha señalado Ian Kershaw, la realización de *Kolberg* (1944) encargada por Goebbels a Veit Harlam venía a subrayar la importancia concedida por el régimen nazi a la propaganda, pues se llegaron a retirar 187.000 soldados del servicio activo como extras de la película en uno de los momentos terminales en el esfuerzo bélico alemán, como puede verse en *Hitler, 1936-1945*. Barcelona, Península, 2000. Para una ficha de la película y una síntesis argumental puede verse España, Rafael de, *El cine de Goebbels*. Barcelona, Ariel, 2002. El mismo autor se ha ocupado de la película como ejemplo de canto a la resistencia heroica en “El cine nazi: temas y personajes”.

<sup>15</sup> Así lo pone de relieve Klemperer, Víctor, *Quiero dar testimonio hasta el final. Diarios 1942-1945*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003.

<sup>16</sup> De hecho, Shlomo Sand ha destacado que la mayor parte de la producción cinematográfica en los regímenes totalitarios no fue de carácter político, sino más bien de entretenimiento y aventuras, como puede verse en *El siglo XX en la pantalla*, Barcelona, Crítica, 2004.

<sup>17</sup> No debemos olvidar que el propio Miller ha reconocido su inspiración en un *Peplum* para la realización de su obra gráfica, como es el caso de *El León de Esparta* (*The 300 Spartans*, 1962) de Rudolph Maté.

<sup>18</sup> Para este contexto en el que la antigüedad se convierte en espectáculo puede verse Fandiño Pérez, Roberto y Garrido Moreno, Javier, “Revisitando la antigüedad. Del fascismo al *Peplum*”. *Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, nº 146, Logroño, I.E.R., 2004.

<sup>19</sup> Sería una tarea interesante de cara a una futura investigación preguntarse por qué con el nacimiento del nuevo siglo hemos asistido al renacimiento de este género como fenómeno de gran resonancia en el público.

<sup>20</sup> Alberto Pérez Arciniega ha definido este filme despreciativamente como un *spaguetti western* incapaz de atisbar mínimamente cualquier vestigio de la antigua Roma, como puede verse en *La antigüedad filmada*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2004. No obstante, a mí parecer el autor vuelve a caer en una visión excesivamente académica de un cine histórico que no se hace para contentar a los especialistas o para que éstos vean reflejados en las pantallas sus muchos saberes, sino con otros fines que tienen que ver más con el tiempo histórico presente que con el retratado, como ya hemos hecho notar anteriormente. Un análisis de filmes históricos que sea incapaz de superar la ingenuidad positivista de denunciar que a un extra vestido de romano se le vea el reloj de pulsera o que en la batalla con que se inicia *Gladiator* haya un exceso de fuego griego que recuerda más a un conflicto contemporáneo que a lo que debía ser una batalla en el mundo romano no nos llevará muy lejos salvo que, como historiadores, queramos seguir retirados en una cómoda torre de marfil desde la que pontificar para nuestros adeptos sobre los males para la Historia de las vulgatas populares ofrecidas por la pérfida industria de Hollywood. Para otra crítica despiadada del filme de Ridley Scott calificado de hipertrofiado y “palurdo” puede verse *Cahiers du Cinéma*, nº 547, 2000. Una reflexión sobre este filme más ponderada y acertada al subrayar sus principales objetivos: entretener y hacer una buena taquilla, destacando además que las formas en las que se trata la violencia son indiscutiblemente modernas puede verse en *Dirigido por...*, nº 291, 2000.

<sup>21</sup> Un sugerente artículo a este respecto es el de Cavallini, Eleonora, “A proposito de Troy”, en Boschi, Alberto; Bozzati, Alessandro et al., *I Greci al Cinema. Dal Peplum d'autore alla grafica computerizzata*. Bologna, Du Press, 2005.

<sup>22</sup> De hecho, Cavallini realiza una lectura que identifica a Agamenón con la potencia hegemónica

dispuesta a organizar una expedición de castigo contra los estados canalla de turno aprovechando la excusa del honor perdido de su hermano. En este sentido, la historiadora italiana no deja de reseñar con agudeza visual el enorme parecido de la escena del derribo de los dioses tutelares de Troya con la imagen que dio la vuelta al mundo de la caída de la estatua de Sadam en abril de 2003, como puede verse en Cavallini, Eleonora “A proposito de Troya...”, op. cit. Esta interesante vía de análisis se ve pronto abandonada por la historiadora italiana para ocuparse de una narración más tradicional entre historia y cine preocupada por ejemplo en justificar con fuentes la elección de Brad Pitt para el papel de Aquiles citando textos de Homero en los que éste describe al héroe como rubio. A nadie se le escapa, que al margen de los historiadores y sus preocupaciones personales, la elección de un determinado actor en una superproducción de estas características parece responder más a su naturaleza de estrella y a razones de rentabilidad comercial que a preocupaciones históricas. Para estos aspectos véase *ibid.*, 56.

<sup>23</sup> Para la importante idea del filme como fuente de gran relevancia que nos permite atisbar información que no se ve puede verse en Ferro, Marc, *Cine e Historia...*. Para la idea de que las películas son importantes precisamente por su discurso explícito, por cómo nos muestran el pasado puede verse Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*.

<sup>24</sup> Para este trabajo fotográfico puede verse Riefenstahl, Leni, *People of Kau*. New Cork, Harper and Row, 1974 y más recientemente *id.*, *Africa*, Köln, Taschen, 2006.

<sup>25</sup> Sontag, Susan, “Fascinante fascismo”, en *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona, Edhasa, 1987.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Para estos aspectos de la incapacitación ética que conlleva la instrucción militar puede verse Glover, Jonathan, *Humanidad e inhumanidad. Una historia moral del siglo XX...*, op. cit.

<sup>28</sup> Sala Rose, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona, El Acantilado, 2003. Otra referencia acerca de la mirada que buscaba la justificación estética y racial de la empresa nacionalsocialista en el mundo griego puede verse en Ruiz de Samaniego, Alberto, “La estética nazi. El poder como escenografía”, en Hernández Sánchez, Domingo (ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

<sup>29</sup> Toda esta serie de valores podría engrosar el listado de los regímenes políticos más reaccionarios y totalitarios del siglo XX, algo parecido a lo que Pedro Carlos González Cuevas ha definido también como ingredientes clave en el discurso legitimador de la violencia por parte de la derecha española a partir de la Segunda República, como puede verse en “Política de lo sublime y teología de la violencia en la derecha española”, en Santos Juliá (dir.), *Violencia política en la España del siglo XX*. Madrid, Taurus, 2000. Una visión de lo militar como

estamento superior en el que se encarnaban las mejores virtudes de la nación bajo la dictadura franquista puede verse en Mainer, José Carlos, “La construcción de Franco: primeros años”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43. Vol. 1: *Materiales para una iconografía...*, op. cit.

<sup>30</sup> Como ocurre en la actualidad en Estados Unidos, el poder militar no necesita del poder político para actuar y el control civil efectivo sobre el ejército, requisito indispensable de la democracia, está disminuyendo, como nos ha recordado Mann, Michael, *El imperio incoherente. Estados Unidos y el nuevo orden internacional*. Barcelona, Paidós, 2004.

<sup>31</sup> Así mismo, tampoco hay ningún tipo de rechazo hacia los aliados atenienses por su carácter esencialmente intelectual, al contrario, éstos son contemplados como pieza fundamental de la victoria de Grecia. Tampoco aparecen ironías o comentarios sobre la falta de valor o de pericia en el combate de los componentes de otras ciudades estado.

<sup>32</sup> Este aspecto es precisamente en el que Miller fue más fiel al *León de Esparta*, puesto que el filme de Mate es un constante canto al militarismo y a la cultura de la guerra en la que desde la infancia los niños normales y sanos son educados para ser soldados.

<sup>33</sup> Glover, Jonathan, *Humanidad e inhumanidad. Una historia moral del siglo XX...*. Quienes ingenuamente han visto en 300 la defensa inmortal de la individualidad, la libertad y la independencia como valores irremplazables de la cultura occidental debieran repasar las páginas dedicadas por Víctor Davis Hanson a la idea de que han sido precisamente estos valores cristalizados en la cultura occidental desde la antigüedad los que han convertido a sus soldados en los más letales de la historia de la civilización, como puede verse en *Matanza y cultura, Batallas decisivas en el auge de la civilización occidental*. Madrid, Turner/FCE, 2004. En todo caso, esto no parece inquietar demasiado a este autor con tal de que otros pueblos no adopten los principios culturales europeos a la hora de poner en práctica la guerra, cuestión ésta que califica de peligrosa.

<sup>34</sup> Para esta liturgia de los caídos como ritual privilegiado del fascismo entendido como nueva religión política puede verse Gentile, Emilio, *Fascismo. Historia e interpretación*. Madrid, Alianza, 2004.

<sup>35</sup> A este respecto puede verse Mann, Michael, “Globalization and september 11”. *New Left Review*, nº 12, 2001.

<sup>36</sup> *En terreno vedado* de Ang Lee (*Brokeback Mountain*, 2005).

<sup>37</sup> A pesar de ello, la heroína de Miller se distancia mucho de las de su fuente de inspiración, *El León de Esparta*, que encajan perfectamente en el discurso de género tradicional apareciendo siempre hilando, viviendo en la expectativa de un buen matrimonio y con un comportamiento sexual ridículamente púdico, más apropiado a un repertorio de consejos para catecúmenas y muchachas casaderas de los años sesenta, que para la Grecia clásica, lo cual no deja de

ser otro ejemplo más de que los valores que pretende difundir la película no los busca en el pasado, sino más bien en su más inmediato presente.

<sup>38</sup> Para la emancipación de la mujer como uno de los logros más representativos del siglo XX a pesar de que se haya limitado a una parte del mundo puede verse Hobsbawm, Eric J., *Entrevista sobre el siglo XXI*. Barcelona, Crítica, 2000. Una valoración global de esta lucha en Haug, Frida, “Algunas enseñanzas del Movimiento Feminista de Europa Occidental”. *Debats*, nº 27, Valencia, 1998.

<sup>39</sup> Los trabajos de estos artistas no sólo eran una propuesta estética, sino que a través de ellos se diseñaba el modelo del nuevo hombre de la era nazi caracterizado por la salud, la fuerza física y la pureza racial, como bien ha visto Ruiz de Samaniego, Alberto, “La estética nazi...”, op. cit.

<sup>40</sup> Las imágenes cinematográficas a las que hago referencia más arriba son las de *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* de Stephan Elliott (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 1994).

<sup>41</sup> “300. Ardor guerrero”. *Dirigido por...*, nº 366, 2007.

<sup>42</sup> Este personaje también es una invención de Miller que no aparece en *El León de Esparta*, donde la figura del traidor es un cabrero sin patria y, por tanto, sin honor alguno que le impida vender su secreto a los persas.

<sup>43</sup> Un ejemplo típico, pero muy notable es el de *El judío Suss* (*Jud Suss* 1940) de Veit Harlan donde los judíos eran equiparados a las ratas, como puede verse en Sala Rose, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Un análisis del film de Harlan que muestra como la propia escritura cinematográfica del filme está orientada a reforzar en sus argumentos antisemitas en Ferro, Marc, *Historia Contemporánea y cine*. El éxito de taquilla y crítica del filme con reseñas elogiosas de realizadores como Michelangelo Antonioni en España, Rafael de, *El cine de Goebbels*.

<sup>44</sup> Huntington, Samuel P., *El choque de civilizaciones*, Barcelona, Paidós, 1997.

<sup>45</sup> Mann, Michael, “La cara oculta de la democracia: la limpieza étnica y política como tradición moderna”. *New Left Review*, nº 1, Madrid. Otra visión de este mismo planteamiento más centrada aún en las colonias en Lindqvist, Sven, *Exterminad a todos los salvajes*. Madrid, Turner 2004.

<sup>46</sup> Mann, Michael, *El imperio incoherente...*, op. cit.

<sup>47</sup> Todos estos aspectos de nuevo en Cavallini, Eleonora, “A proposito de Troya...”, op. cit.. Para la obra de Archifloco pueden destacarse los versos siguientes: “Un sayo se jacta hoy con mi escudo perfecto/ que abandoné junto a un arbusto, apenado/ Pero salvé la vida, ¿Qué me interesa ese escudo?/ Peor para él. Uno mejor me consigo, en Papiro de Colonia 6D. Agradezco a Javier Moreno Garrido su disponibilidad para compartir conmigo sus conocimientos sobre el mundo antiguo y su amabilidad a la hora de facilitarme esta referencia.

<sup>48</sup> Benjamin, Walter, “Teorías del fascismo alemán”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1991.

<sup>49</sup> Tomo el término prestado de Mann, Michael, *El imperio incoherente...*, op. cit.

<sup>50</sup> El mismo discurso propagandístico a favor del pensamiento más militarista y ultra conservador de Estados Unidos es el que Frank Miller ha ofrecido a sus lectores desde sus inicios como dibujante del Capitán América, como puede verse en “Hogueras”. *Marvel Fanfarre* nº 1, Barcelona, Forum, 1985. Sin duda alguna el estilo de este ilustrador ha asumido un discurso expresivo más arriesgado y original en sus últimos años, pero su discurso ideológico no parece haberse apartado en exceso del ofrecido en sus comienzos.

<sup>51</sup> Estos aspectos en Hobsbawm, Eric J., *Guerra y paz en el siglo XXI*. Barcelona, Crítica, 2006. Para el ejemplo concreto de esta barbarie que asalta asociaciones de derechos humanos, saquea y destruye el patrimonio de la humanidad y emplea armas de destrucción masiva en nombre de la democracia puede verse Jamás, Ahmad Imán, *Crónicas de Irak*. Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2006.

<sup>52</sup> Para una reflexión reciente en ese sentido centrada en el caso de Argelia puede verse Khadra, Yasmina, “Entre el rencor y la resignación”. *El País*, 1 de junio de 2007.

<sup>53</sup> La cita completa de Tácito dice exactamente: “Son los depredadores de la tierra, y cuando ya lo han devastado todo y les falta tierra, vuelven su vista al mar: si el enemigo es rico son avaros y ambiciosos, si el enemigo es pobre no se han saciado con Oriente ni Occidente. Sólo ellos ansían con igual tesón riquezas y miseria. Al expolio, a la matanza y el saqueo los llaman por mal nombre hegemonía (*imperium*), y allí donde hacen un desierto, lo llaman paz” en Tácito, *Agrícola*, 30. Agradezco de nuevo a Javier Moreno Garrido la localización exacta de esta cita y su traducción del latín.