

LA ILIADA COMO GUIÓN

Julio Miranda

Hace más o menos dos mil ochocientos años, un presunto ciego al que llamamos Homero nos entregó lo que propongo leer –espero que no demasiado caprichosamente– como un desmesurado guión, cuya visualidad o, dicho con mayor precisión, cinematograficidad sigue asombrándonos.

La *Iliada*, en rigor, podría dar pie a una superproducción de ciencia – ficción digna de ser filmada por Lucas o Spielberg, aunque personalmente preferiría a Kurosawa. Sería, obviamente, un film de guerra, pero que entrevera dos planos, el divino y el humano. Estaría lleno de “efectos especiales”, dadas las espectaculares intervenciones de los dioses en diversos momentos de la batalla. Lo fantacientífico no carecería ni siquiera de la figura del inventor genial, gracias a Hefesto, verdadero fabricante de robots: trípodas con ruedas que se mueven solas, fuelles que también trabajan por su cuenta, “dos estatuas de oro que eran semejantes a vivientes jóvenes, pues tenían inteligencia, voz y fuerza, y hallábanse ejercitadas en las obras propias de los inmortales dioses”.¹ Lo sintético del género de la ciencia – ficción permitiría, además, englobar otros tantos aspectos: lo que tienen de western los duelos personales; los residuos pintoresquistas de los films “de peplum”; el lado comic de esos héroes que se enfrentan con tanta facundia verbal como violencia física y, no menos, la transformación en superhéroes de algunos de ellos pues, favorecidos por los dioses, combaten de manera sobrehumana, especialmente Aquileo – Terminator – Rambo.

Contra la filmación de *La Iliada* operarían la omnisciencia del narrador, las interminables conversaciones, los inventarios (el catálogo de naves), las prolijísimas descripciones (aunque la del escudo de Aquileo presente una plasticidad peculiarmente dinámica, que en su registro utiliza con frecuencia términos temporales, implicando cierta sucesión de acciones y escenas), la explicación de los linajes, las

¹ Para los fines de este ensayo, he utilizado una edición “cualquiera” de *La Iliada*: la de Bruguera, Barcelona, 1974, 8ª ed., traducción de Luis Segalá Estalella. No refiero los números de verso de las citas.

súbitas apelaciones en segunda persona y un largo etcétera. Desde luego, también la extensión del libreto (446 páginas en la edición que he manejado), que apelaría a unas 10 horas de película si no se usaran las tijeras.

En verdad, las objeciones mayores no problematizarían lo exclusivamente cinematográfico sino lo narrativo en general. En primer lugar, La *Iliada* es una narración desconcertante en cuanto su comienzo y su final están fuera del texto: no asistimos al rapto de Helena ni a la caída de Troya, lo que se nos refiere, al paso, vagamente (el magnífico episodio del caballo lleno de soldados tenemos que buscarlo en La *Odissea*, junto con otros materiales que permitirían — digamos — redondear la trama). El borroso recuerdo de lo primero, los no menos difuminados anuncios de lo segundo no remiten, claro está, a un descuido de Homero sino a un objetivo distinto del que tendría hoy el eventual realizador del film: La *Iliada*, sencillamente y desde su mismo comienzo (“Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo”), no trata de la guerra de Troya y mucho menos de la infidelidad de una mujer, sino de la inextinguible cólera de dicho héroe y sus funestas consecuencias. En tal sentido, es coherente que comience con un hecho aparentemente banal (a Aquileo lo despojan de Briseida) pero que, sin embargo, enciende la tan mentada cólera, y que termine con los funerales de su querido Patroclo.

En segundo lugar, la intriga o el suspense no forman parte de la estrategia narrativa de Homero, lo que explicaría los múltiples saltos hacia adelante o flash-forwards, en los que se nos cuenta lo que va a pasar. Una de las razones de esto tendría también que ver con lo diegéticamente “trunco” de La *Iliada*: su público ya conoce la historia completa.² Otra razón es más peculiarmente propia de los flash-

² En su conferencia “El trabajo del guionista y su relación con el director” (incluida en el volumen colectivo *Así de simple*, 2, Editorial Voluntad, Bogotá, 1995), Jean-Claude Carrière distingue tres maneras de contar una historia, o tres categorías de historias según su relación con el público: “1) estoy contando una historia que yo conozco a un público que también la conoce”, lo que sería el caso de *La Iliada* y de todas las adaptaciones literarias de textos famosos (Shakespeare, *Don Quijote*, etc.), así como de los films históricos, pero siempre para sus públicos culturalmente respectivos; la sorpresa, entonces, no es el objetivo del escritor ni de los espectadores; “2) estoy contando una historia que yo conozco a un público que no la conoce”: el *suspense* tradicional; “3) estoy contando una historia que no conozco a un público

forwards: esa misma historia, al cabo, ya está íntegramente escrita por el destino, decidida por el hado, es decir, preexiste mientras los hechos ocurren; es una narración concluida antes aún de empezar el relato. Por ello, si el flash-forward es un recurso casi abominable en el cine, que atenta mucho más que el flash-back o salto atrás a su "naturaleza" de discurso en presente, y si la misma literatura lo utiliza con suma parsimonia, en La Ilíada lo artificioso vendría a ser su ausencia.

Una lectura cinematográfica de La Ilíada podría comenzar detectando algunos ejemplos de montaje paralelo, ese desarrollo convergente de dos o más historias o secuencias, en otros tantos escenarios distintos, tan característico del cine desde sus primeros años. Descontando casi siempre el suspense, y con una fragmentación secuencial mucho menor que la generalmente empleada por la narración cinematográfica, no me parece despreciable ampliar en el tiempo la vigencia del montaje paralelo, llevándolo mucho más atrás que las novelas de Dickens o el teatro de Shakespeare, hitos dejados por Eisenstein y que han monopolizado las especulaciones.³

Ya en el Canto I encontraríamos la marcha paralela de varias secuencias interrelacionadas, en diversos escenarios. Resumo, funcionalmente: I-a) disputa entre Aquileo y Agamenón, en el campamento de éste; II-a) Aquileo se va a su campamento; I-b) Agamenón echa al mar la nave capitaneada por Odiseo; III-a) parte el barco con Criseida para devolvérsela a su padre y aplacar así a Apolo; I-c) Agamenón y sus hombres se purifican y sacrifican en honor de Apolo; I-d) Agamenón manda heraldos a recuperar a Briseida de manos de Aquileo, II-b) éste les entrega a la muchacha; II-c) Aquileo llora, se presenta su madre, Tetis; II-d) flash-back: Aquileo cuenta a Tetis lo sucedido, comenzando por un pasado previo al texto (saqueo de Tebas, distribución del botín) y repitiendo lo que ya sabemos (Crisis vino a re-

que tampoco la conoce", algo que sucede más en teatro que en cine, por el margen de improvisación actoral, pero que ocurre igualmente con directores que dejan un espacio al azar en el rodaje (Godard, Fellini, Marco Ferreri...). He resumido sus palabras, ricas en anécdotas y ejemplos (pp.43-46): agregaría que esta perspectiva de recepción no es en absoluto exterior a las obras mismas.

³ Serguei Eisenstein: "Dickens, Griffith y nosotros", en *Anotaciones de un director de cine*, Editorial Progreso, Moscú, s.f. El mismo ensayo es más accesible en la edición española: *Reflexiones de un cineasta*, Lumen, Barcelona, 1970.

clamar a Criseida, saetas de Apolo que propagan la peste, etcétera); II-e) Tetis le dice que hablará con Zeus dentro de 12 días, cuando éste vuelva del país de los etíopes; III-b) Odiseo llega a Crisa, entrega a Criseida y las víctimas para la hecatombe, banquete, cantos a Apolo, vuelta de la nave al campamento aqueo; II-f) Aquileo sigue encolerizado; IV-a) Tetis llega al Olimpo y habla con Zeus, quien le promete que Aquileo será vengado.⁴

Aunque el desglose puede variar mínimamente, tenemos aquí cuatro secuencias desarrolladas en paralelo, en cinco escenarios distintos. El cine hubiera evitado el flash-back y fragmentado más cada secuencia, intercalando seguramente escenas del viaje marítimo, presentándonos la llegada de Briseida al campamento de Agamenón, etcétera. La diégesis, por otra parte, es demasiado amplia: al menos trece días. Pese a todo, la conversación de Tetis y Zeus representa la culminación dramática de la expectativa creada. Hay, pues, paralelismo y cierta convergencia.

Mayor fragmentación, cierto suspense, concentración temporal y cambios en el punto de vista nos ofrecerían una más cabal cinematograficidad en el Canto III, con el primer enfrentamiento entre teucros o troyanos y aqueos: I) avanzan los teucros chillando y gritando; II) avanzan los aqueos en silencio —el contraste sonoro juega con la homogeneidad visual, pues ambos ejércitos van envueltos por la polvareda que levantan; III-a) quedan frente a frente; III-b) se adelanta Alejandro (Paris); III-c) se adelanta Menelao; III-d) retrocede Alejandro, Héctor lo increpa, Alejandro acepta el duelo, Héctor lo propone a los aqueos, Menelao está de acuerdo; IV-a) parten dos heraldos a Troya en busca de víctimas para el sacrificio, y de Príamo; V-a) Iris llega a palacio e invita a Helena a ver el duelo; V-b) flash-back de Helena que recuerda con nostalgia a su marido, su ciudad y sus padres; V-c) Helena encuentra a Príamo en la muralla y, a petición de éste, le va diciendo quiénes son los jefes aqueos que él le indica (dada la lejanía, haría falta un teleobjetivo para la precisa mirada o cámara subjetiva de Príamo: “un hombre tan hermoso y

⁴ Aunque no es un *flash-forward*, tenemos aquí un primer adelanto de lo que va a pasar, pues Zeus accede a la petición de Tetis de vengar a Aquileo “concediendo la victoria a los troyanos hasta que los aqueos den satisfacción a mi hijo y le colmen de honores”.

venerable" es Agamenón; aquel que "Ha dejado en fértil suelo las armas y recorre las filas como un carnero" es Odiseo, etcétera); V-d) Antenor, también en la muralla, recuerda en flash-back la visita de Menelao y Odiseo a su palacio, en reclamo de Helena; V-e) ésta sigue identificando a los que le señala Príamo; IV-b) los heraldos atraviesan la ciudad con los animales, vino y copas para el sacrificio; llegan hasta Príamo en la muralla; él los acompaña a la llanura donde están los ejércitos, frente a Troya; III-d) se hacen los sacrificios; III-e) combaten Alejandro y Menelao, éste va ganando pero Afrodita escamotea a Alejandro (efecto especial) y lo lleva hasta su cámara en palacio; VI-a) Afrodita dice a Helena que vaya a reunirse con Alejandro, ella se niega, la diosa la amenaza; VI-b) Afrodita en la cámara nupcial, discute con Alejandro entre la muchedumbre de guerreros; III-g) Agamenón proclama la victoria de Menelao y exigen, como fue acordado, que les den a Helena, sus riquezas y su recompensa.

El montaje paralelo es ya aquí un hecho indiscutible, con la convergencia de las secuencias. El cine — pero también la narrativa, desde el mismo siglo XIX — hubiera acrecentado el suspense, pero en este caso desarrollando las semillas dramáticas plantadas por el propio Homero: mayor fragmentación del avance contrastado de los ejércitos; recurrencia a "testigos" que, con sus emociones, reflejaran los altibajos del duelo entre Alejandro y Menelao, lo que no sucede en el texto ni siquiera con Helena, pese a haber sido llevada a la muralla precisamente para ver el enfrentamiento.⁵

Un montaje paralelo casi fílmicamente clásico en sus elementos, aunque no se lo explote demasiado en su potencialidad dramática, nos lo brinda el Canto X, en tres segmentos de duración desigual, desaprovechando el paulatino aumento del suspense que hubiera podido provocar la mera fragmentación. De entrada, se contraponen los dos campamentos, en la noche: Agamenón por un lado, Héctor por el otro, cada uno con sus jefes; el primero manda a Diomedes y

⁵ Este recurso es casi tan temprano como el cine mismo: en *El filme y la tradición narrativa* (Editores Asociados-Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, 1977), John L. Fell menciona -sin dar su título- la que fuera probablemente la primera película rodada con varias cámaras: la filmación, hecha por G.A. Smith y James Williamson, de unas regatas en la Inglaterra de 1896, captando el paso de las embarcaciones desde la orilla y las reacciones del público desde un bote en el río.

Odiseo al campo troyano, el segundo envía a Dolón al campo aqueo. El avance de los enemigos que, sin saberlo, se acercan, se registra con brevedad. Y ocurre el encuentro: Diomedes y Odiseo atrapan a Dolón quien, acobardado, responde con precisión a sus preguntas sobre el campamento troyano; tras recibir la información, lo matan, incursionan en el campo teucro, hacen una masacre y vuelven victoriosos a las tiendas aqueas con los caballos robados. El asunto, como se ve, ha dejado una larga estela en la narrativa "de aventuras", al menos en dos de sus aspectos: el sigiloso ataque nocturno; el cobarde que traiciona y muere. Pero, en este ejemplo, se diría que no llega a haber "tiempo de lectura" para que la intriga a punto tome forma.

Otras muchas veces, lo que echa abajo el suspense potencial del desarrollo paralelo es la brusca aparición de uno de esos flash-forwards en que se avanza lo que va a pasar. Ocurre en el Canto VIII: Héctor ha llevado a los aqueos acorralados hasta las naves; Hera dice a Atenea que intervengan a favor de los aqueos, la última se viste de guerrera y suben ambas al carro; pero Zeus las detiene y les cuenta lo que sucederá, casi al final de La *Ilíada*: Héctor hostigará a los aqueos hasta que luche con Aquileo por el cadáver de Patroclo. Prácticamente lo mismo pasa en el gozne entre los Cantos XIV y XV, aunque ahora, la disputa entre los dioses, dilatando la acción, introduzca cierto suspense; el Canto XIV deja a los teucros en desbandada, con Héctor malherido; el XV comienza con el despertar de Zeus quien ve lo que pasa, pero en lugar de intervenir de inmediato, se pone a regañar a Hera, Atenea responde, etcétera. De todos modos, Zeus adelanta enseguida el desarrollo de los hechos (¡y estamos en el Canto XV de un total de XXIV!): muerte de Patroclo —ya lo sabíamos por el flash-forward anterior— a manos de Héctor, sucesiva muerte de Héctor por Aquileo, destrucción de Ilión —que queda, como recordé, fuera de texto.

En La *Ilíada* encontraríamos numerosas indicaciones o, por lo menos, necesidades de filmación, en lo que respecta a planos y ángulos de toma. Ya señalé el inevitable teleobjetivo que nos llevaba desde la conversación de Helena y Príamo en la muralla (¿plano-contra-plano?) hasta la identificación de los jefes aqueos. En el Canto IV, la revisión de Agamenón a sus tropas, internándose en medio de ellas, exhortando y a veces increpando a los diversos caudillos, suge-

riría un itinerario seguido cámara en mano, a altura humana, abriéndose camino Agamenón — la cámara tras él o quizás delante: subjetiva — por entre los guerreros, deteniéndose, reiniciando su marcha. A su vez, y después de un plano general de los ejércitos que se acometen en este Canto, la batalla — y todas las demás de La Ilíada — está dada en planos cortos y cercanos de los combatientes que se enfrentan de dos en dos,⁶ con detalles tan minuciosamente cruentos que, con frecuencia, sólo podrían ser apreciados en primer plano: lanza que se clava en la frente; lanza que atraviesa el pecho y sale por la espalda; lanza que entra por una sien y aparece por la otra; lanza que perfora la nuca, corta la lengua y asoma entre los dientes; lanza que hace brotar los intestinos; lanza que penetra por debajo de una ceja, arranca la pupila, atraviesa el ojo y sale por la nuca; lanza que entra por la quijada, perfora la lengua y hace saltar los dientes; lanza que, clavada en el corazón, continúa moviéndose por sus palpitaciones hasta detenerse, como el corazón mismo, poco a poco; piedra que hiere un tobillo, cabezas cortadas, ojos que caen al suelo, brazos cercenados, cerebros que fluyen por la herida, sangre que brota por boca, nariz y ojos... y un inacabable etcétera de detalles espeluznantes que empequeñecerían al Tarantino de *Pulp Fiction* o al Stone de *Natural Born Killers*. Si he tomado ejemplos de diversas batallas, volvamos a la del Canto IV: tras la serie de primeros planos y planos medios — algunos pudieran serlo —, la secuencia se cierra con una panorámica aérea del campo sembrado de cadáveres, o quizás — al menos inicialmente, acaso — por un accidentado trayecto cámara en mano: “Y quien, sin haber sido herido de cerca o de lejos por el agudo bronce, hubiera recorrido el campo, (...) no habría baldonado los hechos de armas; pues aquel día gran número de teucros y de aqueos yacían, unos junto a otros, caídos de cara al polvo”.

A la visualidad de Homero (brillo de las armas, precisa descripción de los escudos, espadas, vestimenta, interior de las tiendas, además de la truculencia señalada) hay que agregar el registro sonoro paralelo: lamentos de moribundos, gritos de los matadores, ruido

⁶ El hecho de que una batalla resultaba más dinámica gracias al montaje de planos breves que mediante panorámicas, aunque se movieran cientos de combatientes frente a la cámara, lo teorizó Dziga Vertov y empezó a llevarlo a la práctica — años antes — Griffith.

de las armas al moverse o caer los guerreros — así como utiliza frecuentemente el contraste entre el silencio de los aqueos y el barullo de los teucros.

No olvidemos tampoco la eficacia de las sucintas anotaciones que, en una frase, señalan la mortandad (“Pasado el foso, sentáronse en un lugar limpio donde el suelo no aparecía cubierto de cadáveres”; “anduvieron en la oscuridad de la noche, como dos leones, por el campo donde tanta carnicería se había hecho, pisando cadáveres, armas y denegrida sangre”); las acotaciones luminosas (Zeus “disipó en el acto la oscuridad y apartó la niebla. Brilló el sol y toda la batalla quedó alumbrada”: en este caso hay, también un “efecto especial”) y de color (el Escamandro teñido por la sangre de los teucros fugitivos que Aquileo, quien se ha echado al río, va matando con su espada), de todo lo cual habría numerosos ejemplos.

Retomando las acotaciones de filmación, tendríamos, dada la visión de los dioses, innumerables tomas aéreas y subjetivas. Precisemos algunos ejemplos. Cuando, en el Canto VII, los ejércitos detienen la lucha para el combate singular de Héctor y Ayante, Atenea y Apolo, “transfigurados en buitres, se posaron en la alta encina del padre Zeus, que lleva la égida, y se deleitaban en contemplar a los guerreros, cuyas densas filas aparecían erizadas de escudos, cascos y lanzas. Como el Céfiro, cayendo sobre el mar, encrespa las olas, y el ponto negrea, de semejante modo sentáronse en la llanura las hileras de argivos y teucros”. Por su parte Zeus, en el Canto VIII, desde lo alto del Ida “se puso a contemplar la ciudad troyana y sus naves aqueas”.

Un movimiento visual particularmente dinámico se encuentra al final de este Canto VIII, asociado, como tantas otras veces, a la plasticidad de los símiles de Homero: sube el aroma de los sacrificios teucros — que los dioses no aceptan — y, mientras el humo se dispersa en el cielo, vemos las estrellas en la noche que, por fundido encadenado, se convierten en las hogueras troyanas, a las que, bajando ahora, nos acercamos cada vez más, mientras se precisan los detalles: “Como en torno de la fulgente luna aparecen las radiantes estrellas (...) en tan gran número eran las hogueras que, encendidas por los teucros, quemaban ante Ilión, entre las naves y la corriente del Janto. Mil fuegos ardían en la llanura, y en cada uno se agrupaban cin-

cuenta hombres a la luz de la ardiente llama. Y los caballos, comiendo cerca de los carros avena y blanca cebada, esperaban la llegada de la aurora, la de hermoso trono”.

Un último ejemplo de cámara subjetiva, recurso sistemático en La *Ilíada* que enriquece considerablemente la narración con sus relevos en el punto de vista, nos lo daría el Canto X. Podría ser un plano—secuencia que abarca la duración de la mirada panorámica de Agamenón, contrastando los dos campos enemigos: “Cuando fijaba la vista en el campo teucro, pasmábanle las muchas hogueras que ardían delante de Ilión, los sones de las flautas y zampoñas y el bulli-cio de la gente; mas cuando a las naves y el ejército aqueo la volvía, arrancábase furioso los cabellos” ante la visión del campamento a oscuras, los cadáveres al pie del foso, los hombres aterrados por la derrota recién sufrida y más aún por la que presienten, etcétera. Se prolonga aquí la contraposición ruido/silencio que, desde el encuentro inicial de los ejércitos en el Canto III,⁷ los caracteriza diferenciadamente, pero traduciendo ahora no dos maneras de ser —y combatir— sino las situaciones opuestas de triunfo y fracaso.

Hemos encontrado, al paso, un par de símiles. Su producción es constante en La *Ilíada*, como una verdadera red de metáforas visuales que apelarían al montaje o a otros tantos fundidos encadenados. Cinematográficamente pueden resultarnos “viejos”: remitirían, creo, sobre todo al cine soviético de los años veinte, aunque seguramente ni Eisenstein ni Pudovkin pensaron en Homero.⁸ Copio parcialmente, algunos de estos símiles. “Como de la hendedura de un peñasco salen sin cesar enjambres copiosos de abejas que vuelan arracimadas sobre las flores primaverales y unas revolotean a este lado y otras a aquél, así las numerosas familias de guerreros marchaban en grupos,

⁷ Inicial en el texto: recordemos que los aqueos llevan nueve años sitiando Troya.

⁸ El león de piedra que —gracias al montaje en tres planos de otros tantos leones— ruge como rugen los cañones del *Acorazado Potemkin*; Kerensky comparado al pavo real en *Octubre*; la alegría del prisionero al saber que va a ser liberado, expresada en *La madre* de Pudovkin con las imágenes de un torrente primaveral, los rayos del sol sobre el agua, pájaros saltando junto a un estanque, la sonrisa de un niño... Puestos en palabras (“como el león que se alza y ruge...”; “como el pavo real que abre su cola en abanico...”; “como el arroyo que crece en primavera y corre tumultuoso...”) serían también equivalentes —menos elaborados, en general— a los símiles homéricos. Cualquiera puede encontrar numerosos ejemplos en el cine mudo.

por la baja ribera, desde las naves y tiendas al ágora"; "Como el Céfiro mueve con violento soplo un crecido trigal y se cierne sobre las espigas, de igual manera se movió toda el ágora"; "Cual se columbra desde lejos el resplandor de un incendio, cuando el voraz fuego se propaga por vasta selva en la cumbre de un monte, así el brillo de las bronceínas armaduras de los que se ponían en marcha llegaba al cielo a través del éter"; "como enjambres copiosos de moscas" se reúnen en la llanura; "como los pastores separan las cabras de grandes rebaños que se mezclan en el pasto" ordenan los caudillos a sus hombres; "a modo de incendio que se propagase por toda la comarca" avanzan los aqueos, etcétera. Insistiría en que la plasticidad de estos símiles es dinámica, basada siempre en el registro de un movimiento —o, mejor, de dos— y no en la descripción estática, por lo que me resultan cinematográficos mucho más que pictóricos.

Ocurre -o: me ocurre- lo mismo con la famosa descripción del escudo que Hefesto fabrica para Aquileo, en el Canto XVIII. Narrativamente, es otra de las interrupciones del relato que hoy nos puede parecer contraproducente, aunque de hecho tenga una precisa justificación en cuanto marca el fin de la inhibición del héroe: con esas armas va a entrar en el combate, poco después. Cinematográficamente, el paseo de la cámara por la superficie del escudo, cuyo detallamiento ocupa cuatro páginas, vendría a ser una dilatación casi inadmisibile del relato, una pausa abombadísima en la acción. Sin embargo, y aunque siempre lo encontremos asociado a la plástica,⁹ el asunto del escudo, con la cantidad de escenas y personajes que encierra, con la movilidad de la mirada o cámara que lo recorre, con la formulación temporal, sucesiva, de las situaciones captadas, en las que la misma figura o grupo realiza ahora una acción y luego otra, viene a ser una especie de narración incrustada, algo así como un pequeño —y precioso— film dentro del film. Si un estudioso del cómic se ha referido a los vasos griegos, con sus pinturas tan variadas y

⁹ Así Mario Praz (1976:9): "Durante siglos, /los pintores/ se inspiraron para sus obras en temas literarios, los poetas trataron de evocar ante los ojos del lector imágenes que, podía haberse pensado, únicamente podían comunicar las artes visuales. Un vistazo a una vieja tradición que se remonta a la descripción de Homero del escudo de Aquiles, nos convencerá fácilmente de que la poesía y la pintura han marchado constantemente una junto a la otra, en fraternal rivalidad de metas y medios de expresión".

dinámicas, como “televisores portátiles”,¹⁰ el escudo de Aquileo podría entenderse como un televisor varios siglos anterior al de la cerámica llamada clásica, o como una pantalla en la que se proyecta un “film de metal” muchísimo más rico, complejo y animado que su eventual equivalente “de mármol”: el también posterior friso de las Panateneas del Partenón.¹¹ De hecho, la propia descripción homérica parece sugerir que los personajes se mueven efectivamente e incluso que hablan, como otra creación robótica del genial inventor que es Hefesto.

Aunque el lector deba consultar la totalidad del texto, no quiero privarme de citar algunos fragmentos indicativos, subrayando por mi cuenta:

Allí representó también dos ciudades de hombres *dotados de palabras*. En la una se celebraban bodas y festines: las novias *salían* de sus habitaciones y eran acompañadas por la ciudad a la luz de antorchas encendidas, *oíanse* repetidos cantos de himeneo, jóvenes danzantes formaban ruedas, dentro de los cuales *sonaban* flautas y cítaras, y las matronas admiraban el espectáculo desde el vestíbulo de las casas. Los hombres estaban reunidos en el ágora, pues se había suscitado una contienda entre dos varones acerca de la multa que debía pagarse por un homicidio: el uno, declarando ante el pueblo, *afirmaba* que ya la tenía satisfecha; el otro *negaba* haberla recibido, y ambos deseaban terminar el pleito presentando testigos. El pueblo se hallaba dividido en dos bandos que aplaudían *sucesivamente* a cada litigante; los heraldos aquietaban a la muchedumbre, y los ancianos, sentados sobre

¹⁰ Blanchard (1969:14).

¹¹ Recordemos que, con sus 159 metros de largo, rodeaba todo el edificio, mostrando el cortejo que llevaba a Atenea el nuevo peplo anual. El autor del texto respectivo en la *Historia del arte* de Salvat (Barcelona, 1976, tomo 2) lo describe en términos dinámicos que recordarían parcialmente el escudo homérico: “Como en un filme vemos avanzar a los que preparan los caballos, a los *hidróforos*, portadores de hidrias (...), a los músicos con la lira y la doble flauta, a los ancianos con ramas de olivo, a los metecos con bandejas de pastelillos de miel. Las doncellas caminan lentamente mientras los jóvenes jinetes (...) presumen montados en caracoleantes corceles. Toda la vitalidad griega está en los frisos del Partenón” (p. 72).

pulimentadas piedras en sagrado círculo, tenían en las manos los cetros de los heraldos, de voz potente, y *levantándose uno tras otro*, publicaban el juicio que habían formado. (...)

La otra ciudad aparecía cercada por dos ejércitos (...). Pero los ciudadanos aún no se rendían, y preparaban secretamente una emboscada. (...) Los sitiados *marchaban* (...). *Luego*, en el lugar escogido para la emboscada, (...) *sentábanse*, cubiertos de reluciente bronce, y *ponían* dos centinelas (...) *Pronto* se presentaban los rebaños con dos pastores que se recreaban *tocando* la zampoña, sin presentir la asechanza. *Cuando* los emboscados los veían venir, *corrían* a su encuentro y al punto se apoderaban de los rebaños (...) y *mataban* a los guardianes. Los sitiadores, que se hallaban reunidos en junta, *oían* el vocerío que se alzaba en torno de los bueyes, y *montando* ágiles corceles, *acudían* presurosos. *Pronto* se trababa a orillas del río una batalla (...). *Movíanse todos como hombres vivos*, peleaban y retiraban los muertos. Aún habría labradores que, llegados al final del campo, recorren el camino inverso siempre arando con sus yuntas; un toro atacado y progresivamente desgarrado por leones en medio de la agitación de los pastores y de los perros que ladran y huyen; una danza en que muchachos y muchachas "Unas veces" dan vueltas en redondo "y en otras ocasiones se colocaban por hileras y bailaban separadamente", mientras "un divino aedo cantaba, acompañándose con la cítara; y así que se oía el preludio, dos saltadores hacían cabriolas", entre otras muestras de un registro cabalmente audiovisual.

La mera enumeración de motivos podría sugerirnos lo paradójico de este escudo hecho por un dios pero cuajado de asuntos humanos, de este elemento bélico que no presenta, sin embargo, una decoración atemorizante sino un verdadero canto a la vida y la paz. Descontando el sitio de la ciudad (que no es una mise en abîme del cerco de Ilión) y el ataque del león, el resto de las escenas es de una deliciosa cotidianeidad: "bodas y festines", contienda verbal en el ágora, labrado de un campo, siega mientras las mujeres preparan la comida de los trabajadores, vendimia impregnada de amoríos ("Doncellas y mancebos, pensando en cosas tiernas, llevaban el dulce fruto en cestos de mimbre; un muchacho tañía suavemente la armoniosa cítara" y los demás le acompañan en el canto, llevando el ritmo

con los pies), ovejas pastando en un hermoso valle, danza final, “como la que Dédalo concertó en la vasta Cnoso en obsequio de Ariadna, la de lindas trenzas”.

La referencia nos lleva a la civilización cretense, cuyo esplendor plástico, un milenio anterior a Homero, era también un festejo de lo cotidiano; lo mismo, en menor medida, cabría decir de la cultura micénica, que precede a La Ilíada en varios siglos. No podemos, entonces, hacer de Homero, además del fundador de una literatura —y hasta de una cinematografía, si se acepta mi juego—, el inventor de una plástica. Sin embargo, en el marco del furor y el estruendo de La Ilíada, el escudo de Aquileo queda como un llamado a la vida que se alza contra tanta muerte, como una especie de documental de labores y amores que negara al sangriento film que lo engloba.

La caracterización de La Ilíada como probable película de ciencia-ficción¹² se desprende —para mí, y como avancé al principio— de la existencia de ese plano superior en que se mueven los dioses (¿una gigantesca nave espacial llamada Olimpo?) y desde el que bajan a intervenir en las batallas favoreciendo cada uno a sus protegidos; de la serie de “efectos especiales” producidos por dichas injerencias (niebla que escamotea a los héroes de sus enemigos, vuelo invisible que los lleva a lugar seguro; Zeus que desencadena truenos, rayos y centellas o convierte la noche en día; maravillosa secuencia del Escamandro persiguiendo a Aquileo con sus olas alzadas como una muralla, y al que reduce Hefesto mediante el fuego, etcétera); de los robots del divino cojo. Hasta los flash-forwards adquirirían otro sen-

¹² ¿Hay alguna versión filmica de *La Ilíada*, del tipo que sea? Al menos Sadoul (1981) no menciona ninguna, lo que sólo querría decir que, en caso de existir, no alcanzaron la calidad suficiente a gusto de Sadoul, caprichoso a veces. Sin embargo, en su *Historia del cine mundial* (1976:86) se refiere a *La caída de Troya*, de Piero Fosco, “para la cual construyó las fortificaciones de una ciudad, así como un gigantesco caballo de madera, y movilizó centenares de comparsas alrededor de la pareja ideal Mary-Cleo Tarlarini y Luigi Capozzi”, en el marco del auge de adaptaciones literarias y films históricos que protagonizó el cine italiano a partir de 1912 (una *Odisea* de Giuseppe de Liguoro, versiones de Dante, Tasso, Shakespeare, Dumas... y, desde luego, la Biblia). Por mi parte, creo recordar una *Helena de Troya*, protagonizada acaso por Rosanna Podestá, la de erguidos pechos. En ambos casos, el eje dramático de *La Ilíada* se desplaza hasta, precisamente, salirse del texto, centrándose en lo que Homero dejó fuera: protagonismo de Helena, con su rapto; caída de Troya, tomando el episodio de *La Odisea*.

tido en esta perspectiva, como producto de una máquina para viajar por el tiempo, o por lo menos para contemplar el futuro, de que dispusieran los poderosos extraterrestres.

Pero esta misma categorización genérica daría lugar a múltiples films, según los diversos realizadores que se atrevieran a ponerla en escena. Me parece que el dúo Lucas-Spielberg— más Coppola, si se quiere— se inclinaría por el gran espectáculo guerragalactizado, computadoras mediante, mientras que el Kurosawa capaz de adaptar Macbeth al mundo cultural japonés con su Trono de sangre o El castillo de la araña, lograría al mismo tiempo salvaguardar lo cruento de la gesta homérica (¿hay que recordar la increíble cantidad de flechas que se clavaban en el cuerpo de su Macbeth?), lo entrañable de la amistad de Aquileo y Patroclo, la cruel indiferencia con que los dioses contemplan el sufrimiento humano, el temblor de estas — ¡nuestras! — frágiles existencias, la heroicidad de ese pueblo atacado por fuerzas varias veces superiores y, no menos, la rutilancia de los hechos de armas, tal como lo ha demostrado en una trayectoria que incluye *Rashomon*, *Vivir*, *Los siete samurais*, *Kagemusha* y *Ran*.¹³

No descarto, desde luego, lo que podría resultar de una impregnación emocional a lo Riddley Scott (suspense, idilio, ¡oh joven Briseida; oh, madura Helena!, algunas gotas de existencialismo cosmológico); de una lectura —o locura— paródica a lo Monthly Python (ya sabemos lo que hicieron con el ciclo artúrico en *El santo grial* o con las creencias cristianas en *La vida de Brian*); de una adaptación en términos de comic a lo Tim Burton; de una austerísima versión, hablada en verso, con telones pintados, naves de cartón y caballos de palo, tal la realizada por Eric Rohmer para plasmar —teniendo la iluminación de manuscritos medievales como fuente escenográfica— su *Perceval le Gallois*. Temo, sin embargo, una caracterización chalbaudiana (¿la prostituta Helena vendiendo sus encantos en el burdel “Troya”, con Alejandro como su chulo, y la banda autodenominada “Los Aqueos” tiroteando el local?) o una travestización a lo Stephan Elliot, tipo *Las aventuras de Priscilla*, reina del desierto.

¹³ Si se piensa en los cuadros de Van Gogh vivificados en uno de *Los sueños* de Akira Kurosawa, cabrá soñar con lo que haría este director filmando el escudo de Aquileo.

Sugerir imaginar los frutos cinematográficos de La Iliada en manos de otros tantos cineastas (histerismo de Almodóvar o aplicación de Jean-Jacques Annaud, provocaciones de Godard, elogio de la resistencia troyana a lo Taviani, etcétera) sería invitar al lector a prolongar este juego.

•

BIBLIOGRAFÍA

- Blanchard, Gérard: *La bande dessinée*, Marabout, Verviers (Bélgica), 1969.
- Eisenstein, Serguei: *Reflexiones de un cineasta*, Lumen, Barcelona, 1970.
- _____ : "Dickens, Griffith y nosotros", en *Anotaciones de un director de cine*, Editorial Progreso, Moscú, s.f.
- Fell, John L.: *El filme y la tradición narrativa*, Editores Asociados-Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, 1977.
- La Iliada*, Bruguera, Barcelona, 1974, 8ª ed., traducción de Luis Segalá Estalella.
- Praz, Mario: *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Monte Avila, Caracas, 1976.
- Sadoul, Georges: *Dictionnaire des films* Seuil, París, 1981, actualizado por Emile Breton).
- _____ : *Historia del cine mundial* (Siglo XXI, México, 1976, 2ª ed.