

Imperio estético: griegos frente a persas según *300* de Frank Miller

FÁTIMA DÍEZ PLATAS

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este trabajo pretende realizar un análisis iconográfico y estético de la peculiar imagen que ofrece del imperio persa la adaptación cinematográfica de la novela gráfica de Frank Miller *300* (Z. Snyder, 2007). Partiendo de la idea de que la evidente deformación de la representación obedece al giro poético que supone presentar la realidad desde el punto de vista de los espartanos, se examinan las imágenes como el producto de una versión personal, y se exploran las razones a las que obedecen las distorsiones concretas a la luz del efectismo, la plasmación de la imagen imperial y la recurrente encarnación de la extrañeza de lo ajeno.

Palabras clave: Jerjes, imperio aqueménida, iconografía, espartanos, Snyder.

ABSTRACT

This contribution aims to perform an iconographical and aesthetic analysis of the image of the Persian empire as it is shown on the cinematographical adaptation of the graphic novel by Frank Miller, "300" (Z. Snyder, 2007). The point of departure of the analysis is the assumption that the deformed image projected in the film obeys more to the poetic turn of picturing the Persian reality from the point of view of the Spartans, offering nothing more than a new version of the strangeness of otherness, which stresses sensationalism and tries to present some kind of imperial image of the Achaemenid King and his people.

Keywords: Xerxes, Achaemenid empire, iconography, Spartans, Snyder.

*Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?*
(...)

*“Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.”
Scimus, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim,
sed non ut placidis coeant immitia, non ut
serpentes auibus gementur, tigribus agni.¹
Horacio, *Arte poética*, 1-5, 9-13.*

Resulta un tanto ocioso denunciar la evidente falta de rigor y ortodoxia histórica de *300* (Z. Snyder, 2007), la adaptación cinematográfica del comic de Frank Miller que presenta una versión extraordinariamente peculiar de la hazaña de los espartanos en las Termópilas frente a los ejércitos persas de Jerjes. Las críticas de cine y la propia Red se llenaron en su momento –y aún siguen llenas- de debates entre los demandantes del rigor histórico y los partidarios del entretenimiento sin compromisos. Como ya sucediera unos años antes con *Troya* de Wolfgang Petersen (2004), la ambiciosa versión cinematográfica de la materia homérica², *300* se ha colocado en el punto de mira de un modo aún más problemático por el hecho de abordar un hecho histórico documentado y no una creación literaria de carácter mitológico³. Por esa razón las voces críticas se han considerado especialmente justificadas en su denuncia de las inexactitudes y licencias -si podemos llamar así a las características y las propuestas de la versión de Miller-Snyder- reclamando una fidelidad histórica comprobable y denunciando por impropios los evidentes excesos de varios tipos.

La aventura de los espartanos según Miller -y, por tanto, según la película que no es más que una fiel adaptación de la novela gráfica y así la consideraremos en este traba-

1 “Si un pintor quisiera juntar una cabeza humana con un cuello equino y añadir plumas de varios colores a un conjunto de miembros de distintas procedencias, de modo que una mujer de hermoso rostro acabase siendo un feo pez negro, ¿podrías, amigos, contener la risa al verlo?. (...) “A los pintores y a los poetas siempre se les concedió por igual la potestad de acometer cualquier osadía”. Lo sé y, por eso, reclamo y concedo tal licencia, pero que no se mezclen los pacíficos con los feroces, que no se aparezcan las serpientes con las aves, ni los tigres con los corderos”. Trad. de F. Díez Platas.

2 No diremos de la *Iliada* para no incurrir en más errores, ya que es sabido que la mayoría de los acontecimientos recogidos en la película no se pueden encontrar en el poema homérico puesto que éste narra los acontecimientos de un pequeño período de tiempo de la ofensiva contra Troya.

3 La acogida y la crítica de esta nueva versión de la hazaña de las Termópilas han estado en gran medida condicionadas por el éxito y la relevancia de una versión cinematográfica anterior, *The 300 Spartans* de Rudolf Maté (1962). El propio Snyder, gran admirador de la hazaña de los espartanos, se había quedado fascinado con la citada versión, que había tenido un efecto decisivo en la conformación del imaginario épico americano. La relevancia de la versión de Maté había sido tal que, como analiza D. S. Levene en “Xerxes goes to Hollywood” (E. Bridges, E. Hall y P. J. Rhodes, *Cultural responses to the Persian Wars. Antiquity to the Third Millennium*, Oxford, 2007, 383-403), la resistencia espartana se identificó con la resistencia de la misión del Álamo, en la que los mejicanos eran los persas y Leónidas, David Crockett.

jo- resulta, sin lugar a dudas, desajustada en la letra histórica, geográficamente errada⁴ y falseada estética e iconográficamente, sobre todo si la medimos con los “cánones”, pero constituye una creación especialmente interesante si se analiza desde el punto de vista de la imagen. No hará falta repetir que, cotejados con un mínimo conocimiento de la historia y la arqueología de la Grecia antigua, numerosos elementos de la película y del cómic resultan chocantes y excesivos. Por poner un ejemplo especialmente evidente, los magistrados espartanos, los éforos, se presentan como una especie de oscuros monjes leprosos y lascivos, más cercanos a algunos personajes de la saga de la *Guerra de las Galaxias* que a figuras antiguas, que erróneamente aparecen como custodios de un oráculo que se identifica con el de Delfos, situado a cientos de kilómetros de la Esparta en la que se desarrolla la acción. El propio oráculo está encarnado en una muchacha que profetiza bajo los efectos de los efluvios de unos pebeteros humeantes y que se aleja de manera evidente de la imagen de la Pitia o Pitonisa del oráculo de Apolo al que pretende representar. En estas imágenes se mezclan en una *crasis* -que parece algo más que una licencia- el papel de los magistrados espartanos y el dictamen del oráculo delfico que Leónidas, como todos los griegos, había acudido a consultar. De la misma manera se pueden considerar otras figuras como el propio Efilates, el traidor, que termina convertido en un ser deforme y jobado, que produce un enorme contraste con la perfección de sus conciudadanos y que constituye casi una evocación del Quasimodo de Victor Hugo.

Pero, sin duda, la transformación de la realidad histórica y estética que se aprecia de manera más evidente en *300* se opera en la representación de los persas, que a primera vista podría entenderse sencillamente como un intento de degradación del extranjero oriental al que se adjudica una imagen excesivamente deformada⁵. Contemplada solamente desde un punto de vista histórico, la interpretación de las figuras que componen el ejército

4 La versión del episodio presenta numerosas imprecisiones y licencias que se han destacado en las críticas que ha recibido la película. Entre otras se ha censurado el relevante papel que se le asigna a la esposa de Leónidas en las pretendidas maquinaciones que se producen en Esparta o el hecho de que los espartanos, al partir, marchen hacia el sur de Esparta cuando el desfiladero de las Termópilas se encuentra, evidentemente, al norte. Sobre la realidad de las Termópilas y su transformación a lo largo del tiempo cf. E. Sánchez-Moreno, “El paso de Las Termópilas 2.500 años (y algunas ficciones) después”, en C. Fornis-J. Gallego-P. Lopez Barja y M. Valdes (eds.) *Dialéctica histórica y compromiso social. Homenaje a Domingo Plácido*, Zaragoza, 2010, 1411-1436.

5 Los argumentos de los detractores apegados al hecho histórico ultrajado están bien expuestos en la reseña del film de E. N. Borza en la revista *Arqueology* “*Spartans Overwhelmed at Thermopylae, Again*” (<http://www.archaeology.org/online/reviews/300.html>), que, aunque considera que no se puede medir un producto cinematográfico igual que a la historia, lamenta que una hazaña tan bella y enorme como la de Leónidas haya quedado reducida a una proeza técnica al servicio de un videojuego en el que los héroes y sus sentimientos y caracteres se desdibujan. Borza denuncia los excesos de la película, que refleja de manera fiel, como hemos dicho, la visión de Miller en el cómic, destacando no sólo las imprecisiones y las posibles licencias cinematográficas, sino sobre todo las distorsiones de las imágenes de los protagonistas, especialmente del ejército persa, que se ven como rasgos de racismo y casi un atentado contra la imagen asiática presentada como una deformación occidental: *The Asians, in particular Xerxes (chillingly played by the Brazilian actor Rodrigo Santoro), are portrayed as the embodiment of evil and mindless tyranny, as opposed to the Spartans who represent freedom and justice. This stark dichotomy*



Figura 1. Reconstrucción de la imagen de un persa comparado con uno de los persas de la película 300 (<http://www.irandefence.net/showthread.php?t=30287>).

ha propiciado curiosas afirmaciones, como las que se pueden encontrar en algunas páginas de la Red que sentencian categóricamente -y de un modo totalmente a-histórico- la propuesta de Miller-Snyder, oponiendo un persa “auténtico” a un persa “falso”, como se puede ver en la figura 1⁶. Y ni que decir tiene que la imponente figura del poderoso rey persa ha hecho brotar inmediatas comparaciones con figuras extremadamente contemporáneas, resumidas en calificar la interpretación del monarca como una figura de carnaval o una *drag-queen*⁷, a la que se ha cotejado también con una presunta imagen histórica del propio rey (fig. 2)⁸.

is unfortunate. It is an unnecessary misrepresentation of both Persians and Greeks to have set up both sides in unrelieved black and white: the East as sordid, evil, and dark, while the West represents beauty and light. I do not read into this, as some have, a subliminal commentary on current events, but I'll bet that this film will not be shown in Tehran. Indeed, the racist implications of the film have already been condemned by Iranians who have not even seen it. (Los asiáticos y, en particular, Jerjes (fríamente interpretado por el actor brasileño Rodrigo Santoro) aparecen retratados como encarnación del mal y la tiranía irracional, en oposición a los espartanos, que representan la libertad y la justicia. Esta fuerte dicotomía resulta desafortunada. Es una distorsión innecesaria de persas y griegos, que pinta a ambos bandos en blanco y negro y sin relieve: Oriente aparece como sórdido, malvado y oscuro, mientras que Occidente representa la belleza y la luz. Yo no hago una lectura de esto -como han hecho algunos- como un comentario subliminal en relación con los acontecimientos actuales, pero estoy seguro de que esta película no se proyectará en Teherán. De hecho, las implicaciones racistas del film ya han sido condenadas por los iraníes, que ni siquiera la han visto).

- 6 Imagen tomada de un foro de defensa de Irán en la Red: <http://www.irandefence.net/showthread.php?t=30287> (12/06/2011)
- 7 Prácticamente todas las críticas hacen hincapié en la peculiaridad de la representación de Jerjes y, en ocasiones se contempla de manera positiva. Este es el caso de la crítica de Enrique Colmena en *Mucho cine.net* (<http://www.muchocine.net/criticas/1723/300>), publicada el 29 de marzo de 2007 y en la que se ensalza el producto cinematográfico y se aprovecha para sentar las bases sobre el objeto de la crítica, alejándolo de supuestas realidades objetivas: “La propia creatividad visual del cómic de Miller, hermosamente reproducida en el filme, nos trae personajes inolvidables, como el propio Jerjes, un rey-dios pintado aquí como un cruce entre un jugador de basket de la NBA y una *drag-queen*”. En el ámbito académico, la revisión histórica de la visión de Jerjes en la película escrita por el historiador Jaime Alvar lleva por título precisamente “Jerjes ¿una *drag-queen*?” (*Clío: Revista de Historia*, 69, 2007, 14-18.), en la que mide la estrambótica propuesta icónica con la realidad histórica del Gran Rey.
- 8 Imagen tomada de un foro de defensa de Irán en la Red: <http://www.irandefence.net/showthread.php?t=30287> (12/06/2011).

La imagen de Jerjes I, de sus ejércitos y acompañantes en la campaña de las Termópilas que proyecta Miller constituye una creación icónica inusitada, que resulta una especie de “disparatada locura” comparada con la aparente fidelidad histórica e icónica que parece apreciarse, en cambio, en la imagen de los espartanos. La construcción visual no sólo se aleja de manera evidente de la imagen histórica del imperio persa antiguo, sino que para muchos representa simplemente una distorsión descabellada,

que en la versión cinematográfica se acentúa de manera considerable, porque el sonido y el movimiento específico de los personajes de la película acrecientan el despliegue imaginativo de los diseños gráficos. La imponente, pero chocante, imagen del rey persa aumenta en impacto gracias a una profunda voz, casi sobrenatural, que refuerza la envergadura de su figura; del mismo modo, los componentes del ejército y, de manera especial, el cuerpo de los Inmortales, con su estética marcadamente oriental, cobran vida creando una atmósfera abigarrada, masiva, asfixiante y amenazadora.

Considerados desde el mismo punto de vista, los espartanos se presentan de una manera más ajustada con la realidad histórica que se puede reconstruir a través de los objetos arqueológicos conservados -de manera especial de la cerámica pintada- y de los testimonios escritos⁹. Leónidas y sus hombres se conciben como unos guerreros excesivos en su fortaleza y desnudez, pero, a grandes rasgos, se ajustan de manera bastante coherente a la imagen del hoplita, armado con escudo, espada y lanza y ataviado con casco corintio con penacho, grebas y coraza (fig. 3). Los espartanos de Miller, no obstante, tampoco son un reflejo fiel de la imagen histórica, puesto que prescinden de la coraza para mostrar una forma física sobrehumana y poner de manifiesto la valentía del “pecho descubierto” que saben defender de manera magistral con su canónico escudo espartano. Hasta la larga capa de intenso color rojo, testimoniada en las fuentes¹⁰, pero posiblemente no utiliza-



Figura 2. Reconstrucción de la imagen de Jerjes I comparada con la imagen del rey en la película *300* (<http://www.irandefence.net/showthread.php?t=30287>).

9 Las características estéticas de la presentación de los espartanos están construidas sobre constantes evocaciones de piezas arqueológicas conocidas: el peinado y la barba de Leónidas parecen inspirados en los del famoso Posidón o Zeus de bronce procedente del cabo Artemisio, y conservado en el Museo Nacional de Atenas, varias escenas que muestran a los hoplitas agazapados bajo su redondo escudo parecen animaciones de las figuras del frontón de Egina conservadas en la Gliptoteca de Munich y la escena de la despedida de Leónidas por parte de su esposa y su hijo parece extraída de la superficie de uno de los muchos vasos cerámicos que presentan la misma escena. Por otra parte, el colorido de general de las escenas que se desarrollan en Esparta y de las que presentan a los espartanos responde a la tetracromía propia de la cerámica griega, ofreciendo la sensación de trasposición de una creación salida del trabajo de los alfareros.

10 Jenofonte, *La república de los Lacedemonios*, 11, 3.



Figura 3. Lucha de hoplitas. Cratera corintia de figuras negras, Louvre E 635 (© Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons).

de aliteración, esta oposición impone la construcción de una imagen que “extreme la extrañeza del extranjero”, y esta aliteración parece poner de manifiesto la “x” de xenofobia, que formaba parte del recelo hacia “el otro diferente” que representaban los persas para los griegos antiguos.

1. UNA OPORTUNIDAD PARA LA POÉTICA: UN ANÁLISIS ESTÉTICO DE 300

En su *Arte poética*, Horacio concede a los poetas y los pintores por igual la capacidad “de acometer cualquier osadía”, aunque en aras de la armonía y la verosimilitud reclama acto seguido un límite para los inevitables excesos de la libertad de imaginación y previene frente a las creaciones disparatadas como el cruce de tigres con corderos o la hibridación imposible que, más que admiración por la originalidad, provoca risa. Sin duda, sin la posibilidad de lo irreal o lo improbable en la literatura, la pintura y, sobre todo el cine, “no habría película” y quedaría desarticulado el fundamento de la ficción; y sin la posibilidad de la metáfora como propuesta de trasposición del significado, la creación original se vería obligada a ceñirse sólo a la aparente realidad. Observando *300* como una mera propuesta estética y dejando de lado tanto las implicaciones propagandísticas como las cuestiones de la “verdad” arqueológica, merece la pena intentar entender el sentido de la evidente deformación de las figuras y las transformaciones que se operan en la manera de presentar a dos pueblos del pasado que cuentan con una imagen propia y, hasta cierto punto, estereotipada en la mente de los espectadores modernos.

Para ello, en primer lugar, habría que considerar que el verdadero objetivo del producto cinematográfico de Snyder no es tanto la puesta en escena de un contenido histórico conocido, la hazaña de las Termópilas, que fascinaba al director, sino, sobre todo, la “ani-

da en la lucha como sí aparece en la película, hace acto de presencia para dar a la imagen griega una coherencia y una cohesión que magnifica la visión de los hombres libres e iguales que se enfrentan a la “barbarie” persa, definida por oposición. Una oposición, que aunque no resulta ajena a la visión antigua, se presenta exagerada respondiendo a la necesidad de mostrar a los invasores no sólo como la gran amenaza destructora, sino sobre todo como la total inversión de los valores que los helenos encarnan y defienden. Si se me permite un juego

mación” de la peculiar creación de Miller en su novela gráfica: un producto personal con una estética y una intención claramente definidas. Queda claro, por tanto, que el discurso visual de *300* es la gran novedad y el gran desafío, además, desde el punto de vista de la interpretación crítica. De este modo, considero que el análisis que se impone para esta “puesta en imágenes” debe ser una “mirada” desde un punto de vista diferente de las que ofrecen las críticas y los análisis histórico-cinematográficos, y el punto de vista tiene que ser estético, considerando la creación de Miller-Snyder como un producto *poético*, en el sentido estricto, y concebido en el ámbito visual.

Una muestra de esta “mirada” estética, que están en condiciones de abordar algunos especialistas en artes visuales, se encuentra en una interesante y documentada reseña de la película, que lleva el significativo título de “*300* lies?. Give Poetics a Chance.”¹¹. Saliendo al paso de las denuncias de los críticos, su autor, D. Ryan, un profesor de Retórica clásica y de Comunicación oral y escrita de una universidad norteamericana, propone una lectura y una interpretación que defiende el papel de la versión literaria y de la distorsión que produce el relato poético, en el que se basa la acción de la película. Desde este planteamiento analiza las “mentiras” que se achacan a la película, las faltas de fidelidad histórico-arqueológica y las dicotomías simplificadoras, y las presenta bajo el manto necesario de la “versión”, trazando la relación con la poética griega. Como ya hemos defendido, para Ryan, *300* no se impone más obligación que ser fiel a la visión de Miller, y Miller es un creador que ofrece una visión artística y literaria -y por tanto intencionada y esencialmente deformada o distintamente conformada- de una gran hazaña y un gran héroe y, además, la pone en boca de un narrador, Dilios, el superviviente encargado de immortalizar la gesta en su relato. Si leemos su análisis a la luz de Aristóteles, podríamos glosarlo aduciendo la imposibilidad de juzgar la poesía como la historia¹². De acuerdo con este planteamiento que suscribo en estas líneas, nuestro análisis estético exige de *300* nada más que una coherencia poética, estética y artística, entendiendo que el trasfondo histórico y su realidad son el soporte necesario, pero que la versión literaria-cinematográfica necesita mostrar una apropiación y que, por ende, puede incorporar materiales propios del autor y visiones que descontextualizan un hecho y, por ello, lo transforman.

2. LOS PERSAS DE MILLER: LA ENÉSIMA VERSIÓN DE LA EXTRAÑEZA ORIENTAL

*Difficile est proprie communia dicere: tuque
rectius Iliacum carmen deducis in actus,
quam si proferres ignota indictaque primus.
Publica materies privati iuris erit, si*

11 Publicada en *Bright Lights. Film Journal*, 57, agosto, 2007 (<http://www.brightlightsfilm.com/57/300.php>)

12 Aristóteles, *Poética*, 1451b, 5-10.

*non circa vilem patulumque moraberis orbem,
nec verbo verbum curabis reddere, fidus
interpretis nec desilies imitator in arctum,
unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.*¹³
Horacio, *Arte poética*, 128-513.

Aunque se pueda tachar de tautología o de simple “perogrullada”, en *300* las imágenes dominan la pantalla de modo absoluto, relegando la historia a un segundo plano y, por esa razón, se hace difícil juzgar la adaptación cinematográfica con los criterios habituales que analizan el cine como literatura o historia puesta en imágenes¹⁴. Se advierte en primer lugar que la película es en realidad un “cómic” animado, y, como corresponde al género, la fuerza de las figuras y de la imagen cargan con la responsabilidad del contenido por encima de los exiguos diálogos y los casi inexistentes textos; sólo la voz en *off* del narrador se hace dueña del discurso y del hilo de la historia, y condiciona de manera fundamental el desarrollo de los acontecimientos que se materializan en imágenes. De este modo, enfrentarse a la película como una simple “traducción” cinematográfica de la hazaña de Leónidas o de las fuentes que la relatan, resulta una empresa estéril y encierra seguramente un planteamiento crítico falaz, porque, no sólo no está en la intención de Snyder un trabajo de ese tipo, sino porque de ese modo se obvia la clave del trabajo de Miller, auténtica base y fuente, que es realizar una “versión” de la hazaña histórica en la que las licencias y desviaciones propias del género son primordialmente estéticas y se mueven en el terreno impresivo.

Así pues, la clave para comprender la transformación desmedida de la realidad del ejército persa y del Gran Rey se encuentra en la mirada que percibe la imagen y que constituye el enfoque con el que se elabora la versión. Y la retina impresionada en este caso es la de los espartanos, de cuyo lado se encuentra el punto de vista protagonista de la hazaña y también de la película. La elección de una óptica concreta para mirar una realidad supone, en primer lugar, exponer esa mirada como una creación intencionada y, después, aceptar que nos movemos en el mundo de la versión. Parece claro que los problemas de la incongruencia de la imagen de los persas en la creación gráfica y cinematográfica obe-

13 “Es difícil exponer de forma personal temas demasiado conocidos. Es mejor llevar a escena el poema de la *Iliada*, que ser el primero en representar historias desconocidas, de las que nadie ha hablado. Una materia de dominio público será tuya de pleno derecho si no te dedicas a dar vueltas sobre los lugares comunes y triviales, si no te preocupas en traducirlo palabra por palabra, como haría un intérprete fiel, y si no te metes, como un imitador servil, en un círculo estrecho, del que el pudor o las normas literarias no te dejen salir”. Trad. de F. Díez Platas

14 El cine de tema mitológico o histórico se analiza generalmente a partir de los presupuestos de la literatura o la historia y teniendo en cuenta las peculiaridades del lenguaje cinematográfico. Una aproximación extraordinariamente interesante de este tipo se encuentra en los estudios editados por M. M. Winkler en el libro *Classical Myth and Culture in the Cinema*, (Oxford University Press, 2001). A lo largo del volumen, comenzando desde la introducción se pone de manifiesto el papel del análisis literario de las versiones cinematográficas, con constantes referencias a la poética y la filosofía antigua; el enfoque puramente visual, centrado en el análisis estético de las imágenes está prácticamente ausente.

decen a la deliberada intención estética del autor y no a un falseamiento ignorante de una realidad histórica¹⁵. La cuestión parece, entonces, necesitar otro tipo de explicación. Es decir, ¿por qué no forzar una visión más congruente con la historia, o quizá mejor, con la arqueología, y presentar unos excesos “más ajustados”, si se puede concebir la expresión como algo distinto a un oxímoron?.

Una explicación de este tipo compete, en principio, al propio creador, que ha salido al paso de las críticas a su versión haciendo hincapié, precisamente, en el aspecto creativo. Las interpretaciones, sin duda basadas algunas veces en las afirmaciones de los propios autores, en este caso se han limitado a identificar las fuentes de inspiración de estas desviaciones creativas aduciendo la pasión de Miller por la estética oriental -y la *Ninja* en particular- y resaltando la peculiar visión que se esfuerza en ofrecer y que, al fin y al cabo, se convierte en su marca artística como autor de novelas gráficas. Como sucede con la deformación de las figuras en la pintura del Greco o con el uso “impropio” del adjetivo “verde” en la poesía de García Lorca, Frank Miller se decanta por una estética concreta de mezclas y de exacerbaciones a las que no está dispuesto a renunciar, porque no las considera más que lo que son. Pero independientemente de la peculiar propuesta estética del autor -y mi análisis por evidentes razones de cualificación no pretende explicarla- en el cómic de Miller se aprecia un planteamiento específico en la elaboración de las imágenes, que él mismo ha comentado en relación con la controversia creada por su obra en su adaptación cinematográfica:

When I work on a story I choose a point of view. For this story, the approach was to tell this story the way the Spartans told it around the campfire. That's the reason they were fighting against 80-foot elephants and that's why Xerxes was portrayed as a much larger-than-life figure and given these traits that the Spartans would (project on to) their enemies.¹⁶

No existe, pues, para Miller un narrador omnisciente e imparcial que relata el enfrentamiento de ambos pueblos. La historia está contada desde un punto de vista y las imágenes se crean desde esa visión, de modo que los persas no aparecen desde una visión imparcial y objetiva, ni tienen la opción de presentarse como son o como eran, porque la historia no está narrada -y, por tanto, ni vista ni visualizada- desde su punto de vista. La imagen resultante se presenta, entonces, necesariamente como una percepción estética, una auténtica *aisthesis* en el sentido estricto del término griego, y no un análisis racional,

15 Y posiblemente tampoco a una taimada intención de degradar a los persas entendidos como los modernos iraníes para justificar una intervención armada, como explica J. Alvar en su análisis de la figura de Jerjes, que ya hemos citado (n.7).

16 “Cuando trabajo en una historia elijo un punto de vista. En este caso, se trataba de contar la historia como los espartanos la contaron alrededor del fuego. *Esta* es la razón por la que luchan contra elefantes de 25 metros y por eso Jerjes aparece representado como una figura de talla superior a la normal y con los rasgos que los espartanos proyectaban en sus enemigos”. Entrevista a Frank Miller en *Los Angeles Times* (<http://herocomplex.latimes.com/2010/06/01/xerxes-300-frank-miller-300-zack-snyder-300/>).

lógico e histórico. Y mostrar una percepción implícita con frecuencia alejarse de la realidad y ofrecer una imagen deformada, sesgada o, sencillamente, distorsionada.

Esta nueva versión de Jerjes, sus ejércitos y la parafernalia que los rodea, resulta inusitada y, para muchos, mixtificadora e innecesaria (cuando no indocumentada y confundida), y por ello merece la pena analizar cómo se presenta esta vez el problema, ya antiguo, de la visión de los persas a través de unos ojos ajenos, convertida otra vez en una evidente oposición o enfrentamiento visual entre la imagen de los héroes griegos y la de la amenaza persa.

2.1. Jerjes, el rey desmedido

Como ya hemos adelantado, la imagen del rey persa se lleva la palma en el terreno estético de la creación de la extrañeza. El temido e imponente Jerjes se encarna en una arrogante figura sexualmente ambigua, de cabeza rapada, cuerpo lampiño o depilado y manos de largas uñas pintadas de esmalte dorado, que va semidesnudo y profusamente aderezado con cadenas, joyas, y *piercings* (fig. 2). Un espécimen humano, encarnado por un actor brasileño de gran estatura, que parece más bien salido de Nubia que de Irán, aunque su tez bronceada, que sería mejor calificar de bronceína, es claramente de raza blanca. Es una figura sobredimensionada, que pretende conferir una impresión sobrenatural, pero, sobre todo, sobrehumana.



Figura 4. Capitel doble de Persépolis. Museo del Louvre (Wikimedia Commons).

La imagen que ofrece, que, sin duda, se acerca a la estética del carnaval, como ya hemos comentado, se potencia por medio de la parafernalia con la que se rodea: una inmensa carroza-escalinata, adornada con las figuras de dos leones dorados de disuasoria actitud de ataque, y sobre la que se asienta un espectacular trono flanqueado por una reproducción sobredimensionada de los toros del típico capitel persa (fig. 4). El enorme artefacto acarreado por una fuerza humana no identificada parece encarnar la quintaesencia del lujo oriental del característico aparato del imperio persa que se ha concebido y plasmado de distintas maneras en las visiones modernas y tiene una posible fuente en un grabado de principios del siglo XX, en el que se presenta el episodio

dio en que Jerjes airado con el Helesponto por haber malogrado sus planes de avance, manda que sea fustigado (fig. 5). La clave de la imagen concebida por Miller consiste esencialmente en la distorsión del tamaño para evidenciar el inmenso contraste entre el espartano de talla normal y un ser de apariencia, voz y estatura casi sobrenaturales, una especie de figura divina encaramada en una estructura descomunal.

La lejanía y la distancia entre el rey y sus súbditos choca de manera frontal con la forzada uniformidad de los espartanos entre los que no se advierten distinciones jerárquicas: los griegos se ven iguales, se presentan como iguales y la imagen refuerza de manera extraordinaria esta percepción. Sin embargo, aunque iguales e igualados, son individuos dotados de nombre y personalidad propia. Frente a ellos, los persas no tienen una identidad clara, son muchos, pero abigarrados, variopintos, diferentes y prácticamente inidentificables.



Figura 5. Jerjes azota el mar. Grabado de autor anónimo procedente del libro E. Ellis, *Story of the greatest nations: from the dawn of history to the present*, Nueva York, 1901-1906. *Wonders: Images of the Ancient World (Persia (Ancient))*, Biblioteca Pública de Nueva York, Mid-Manhattan Lbraty, Picture Collection (PC-WON PERSI).

2.2. Los Inmortales, guerreros del tiempo

Sólo los llamados *Inmortales*, el cuerpo de élite del ejército persa, se distinguen fácilmente entre la multitud, tienen una imagen uniforme y, en realidad, son los únicos contrincantes auténticos del contingente griego y, a la vez, su imagen negativa. Los espartanos van armados, pero son hombres a pecho y a cara descubierta, y su identidad, su nombre y su historia son relevantes y por tanto dignas de ser recordadas; los Inmortales son guerreros que hacen desaparecer su humanidad bajo sus ropas de color negro -el “no-color”- y tienen obliterada su identidad bajo la máscara que los iguala y los priva de individualidad (fig. 6).

No obstante, dentro de la masa informe de las huestes persas, esta versión de los guerreros persas especiales que aparece en la película, llama poderosamente la atención. De acuerdo con los gustos y los intereses estéticos personales del propio autor del cómic a los que ya hemos aludido más arriba, estos temibles personajes de nombre desmoraliza-

dor se presentan como guerreros orientales con apariencia de *Ninjas* japoneses, vestidos de negro y con una máscara metálica plateada que les oculta el rostro. Con dos *katanas* cruzadas a la espalda y una agilidad inverosímil, reproducen el sueño de la invencibilidad que se percibe en los cuerpos de élite de los contingentes del Extremo Oriente, dotados con técnicas de combate totalmente ajenas a la práctica occidental.

El efecto anacrónico que producen estos guerreros, que parecen pertenecer no sólo a otro lugar, sino a otro tiempo y a otra película, potencia a través de la mirada de Miller diversos aspectos asociados con las características que adornaban a los guerreros



Figura 6. Imágenes de los Inmortales del cómic y de la película *300*.

de élite persas. Se consideraban la encarnación de los asistentes alados del dios Ahura Mazda y los llamaban “inmortales” porque cuando uno de ellos caía era inmediatamente sustituido en la lucha por otro guerrero, dando la impresión de que nunca morían, en un efecto similar al de las cabezas de la hidra de Lerna. Los inmortales de Miller encarnan la metafórica capacidad de vuelo en las acrobacias propias de las técnicas de lucha chinas y japonesas, que producen la sensación de que confieren la posibilidad de volar. La inevitable derrota de los griegos en las Termópilas, también está plasmada de

forma visual en el efecto que produce el desigual e impensable enfrentamiento entre dos tipos de lucha, la del hoplita griego desnudo y armado a la ligera, y la de los *Ninjas* japoneses. El contraste brutal entre lo extremo occidental y lo extremo oriental que caracteriza todo el encuentro entre persas y espartanos en la versión de Miller, se acentúa aquí al verse presentado como un encontronazo en el tiempo entre lo antiguo y lo contemporáneo, como si se consiguiera hacer luchar a Aquiles contra Bruce Lee.

2.3. Mil razas imposibles: imágenes del ejército persa

Por último, la imagen de los persas que presenta *300* muestra de manera deformada la numerosidad, el exceso y el peligro, todos ellos vestidos de la extrañeza más absoluta. Por una parte, los distintos embajadores que se acercan, primero a Esparta y luego a los espartanos ya en las Termópilas, constituyen un muestreo variopinto de figuras orientales y exóticas, de toques abigarrados y coloristas. Por otra, la imagen del ejército que se aproxima al desfiladero pretende hacer evidente la variedad de los pueblos que estaban sometidos al imperio persa mostrándolo como un conjunto que parece compuesto por mil razas imposibles. El innumerable contingente que colmata la pantalla en varias secuencias incluye distintos tipos de guerreros ataviados con vestimentas que los enmascaran

de formas diversas, pero que ofrecen un aspecto relativamente uniforme en el sentido de masificador, aunque resulta evidente que llevan una variedad de armas y escudos distintos. El colorido indefinido no produce un aspecto brillante y abigarrado, porque prefiere los tintes oscuros como connotación de la amenaza. En el aspecto, tanto el color como los atavíos, básicamente, se alejan de la escueta y austera uniformidad de los griegos y de la apuesta por una marca de color en la que triunfa sobre todo el rojo de las capas de los espartanos¹⁷.

Un aspecto especialmente interesante se encuentra en la peculiar manera de mostrar el aspecto de la variedad racial, por el procedimiento de incluir entre las imágenes, que forman una masa casi indiferenciable, una serie de figuras imposibles de híbridos ficticios, como el verdugo que, de manera muy conveniente, tiene cuchillas en lugar de manos, o la fugaz figura de un hombre-toro o un hombre-ciervo, que se aparece como una especie de cameo del Minotauro o de un Acteón a la mitad de su trágica metamorfosis. Estas imágenes parecen apuntar al falseamiento del horror que produce la impresión de lo inusitado, o a la quimérica composición de gentes nunca vistas, un ejercicio de paradoxografía, como los portentos y los prodigios de los pueblos imaginarios del Medioevo, las razas de lugares ignotos de los extremos del mundo como los Cinocéfalos o los Esciápodos, de cuya existencia, que nadie había comprobado, daban cuenta los manuscritos iluminados apoyando sus afirmaciones con imágenes sorprendentes¹⁸. Estos persas monstruosos, híbridos semi-humanos, son una imagen deformada contemplada de manera tentativa a través de la óptica de unos griegos que se encuentran por primera vez con el aplastante exotismo de unas razas de las que sólo habían conocido “botones” de muestra, en las embajadas que habían recibido. Los austeros espartanos los observan, no sólo como el exceso del adorno, el montaje y la sofisticación en la lucha especializada, sino, sobre todo, como la encarnación de una crueldad inusitada que los hace menos humanos y los inviste de una cierta animalidad. En intrínseca relación con esta idea, en la imagen persa se utiliza con frecuencia el recurso de la imagen animal para potenciar la sensación: los toros y los leones amenazadores que jalonan la carroza-trono de Jerjes o los animales desconocidos, como los rinocerontes, que participan en la batalla. Las propias máscaras de los Inmortales, petrificadas en una mueca que aproxima su rostro al de un amenazante simio, evocan una pérdida de humanidad. Este componente animal y su aspecto deshumanizador, desempeñan un papel importante en su oposición al antropomorfismo pleno, característico de la cultura griega y evidente en la imagen de los espartanos. Las imágenes potencian de este modo el contraste entre los persas mezclados

17 Sobre la cuestión del color y la imagen espartana cf. *supra* nota 9.

18 Sobre la paradoxografía griega véase la tesis doctoral de I. Pajón Leyra, *Paradoxografía griega: estudio de un género literario*, Universidad Complutense de Madrid, 2009 (E-Print). El mejor compendio de todas las razas monstruosas y los prodigios que se encontraban en Oriente se encuentra en un tratado medieval inglés titulado *The Marvels of the East*, compuesto hacia el año 1000 y que se conoce por tres manuscritos ilustrados. Sobre el manuscrito y su contenido cf. Rudolf Wittkower, “Marvels of the East. A Study in the History of Monsters.”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, 159-197.

e indefinidos con los hombres y nada más que hombres, los *anthropoi* en versión simple, que encarnan los valientes griegos.

El relato visual reproduce el efecto aplastante del enfrentamiento, narrado desde la mirada griega que se encuentra a ras de suelo, y se convierte en un ejercicio de oposición extrema, que encuentra una cierta fundamentación en la propia hazaña histórica de las Termópilas. Leónidas se opuso al número ingente de hombres de diversos pueblos, a la disciplina bélica de los sometidos y a la voluntad de conquista desde la escasez de hombres, la fuerza de la unidad y de la igualdad entre compañeros de armas y clase y la valentía. Pero en el caso de la versión cinematográfica la oposición es sobre todo un ejercicio visual, y la exageración de las diferencias, un aliciente casi morboso, similar al que debía producir en algunos ver en el circo romano a los indefensos cristianos frente a los leones.

3. UN IMPERIO ESTÉTICO: RAZONES DE UNA DISTORSIÓN

Una vez observado el planteamiento de contrastes y oposiciones dirimidas en el ámbito iconográfico que se advierte en la creación de Miller-Snyder, merece la pena ir un poco más a fondo en el análisis e intentar explicar las razones a las que obedece la apuesta por semejante construcción visual. En primer lugar, ha quedado suficientemente claro que Miller crea una imagen totalmente nueva de los Aqueménidas que no se ajusta prácticamente en nada a las imágenes que la arqueología ha recuperado. Y esta imagen se constituye en una propuesta inusitada que, sin embargo, consigue su objetivo: imponer el efecto sobre la realidad.

La gran amenaza oriental se materializa en una construcción visual con unas propuestas estéticas claramente marcadas que obedecen, como afirma su autor, a una deformación condicionada por el punto de vista, pero, al mismo tiempo, parece buscar el desarrollo de una imagen efectista para rendir de manera evidente la grandeza y la condición imperial del persa. Es decir, a mi modo de ver, con la imagen de los persas se crea un *imperio estético*, como rezan el título de este trabajo, incluido en un volumen sobre la idea y la imagen de los imperios, y el de este apartado. Tras esta formulación, usando el término “imperio” en sus sentidos estricto y figurado, se intenta indicar cómo en la imagen que ofrece la película se aborda la representación de un imperio en un medio visual y, a la vez, se juega con la ambigüedad del dominio de la imagen y de la imposición de la impresión que se produce en *300*: el impacto efectista que produce la grandiosidad de las imágenes de un imperio, entendido como un dominio estético.

En relación con el primer aspecto, la revisión de los detalles y características de la imagen de los persas, que vemos en acción de manera especialmente viva en la película, muestra que la apuesta principal de Miller-Snyder para presentar a los antagonistas de los héroes espartanos es el efectismo. Se hacía necesario que los persas ofrecieran una imagen grandiosa y apabullante, que diera idea de la terrible amenaza que suponía el gigante oriental para las ciudades griegas, distintas, autónomas y pequeñas, pero unidas por la

realidad de su helenidad, que se encuentra someramente representada en la imagen del exiguo grupo de espartanos, acompañados por los beocios y otros grupos que actúan prácticamente como meros comparsas y que resultan irrelevantes e invisibles como combatientes. Y para cumplir esta misión dentro de la estética del cómic-videojuego que ofrece la película, una imagen fiel a los indicios históricos de la realidad persa que se encuentra petrificada en los objetos arqueológicos, como los impresionantes frisos de la Apadana de Persépolis (fig. 7), resultaba a todas luces insuficiente para producir la impresión desmesurada de numerosidad, extrañeza, exceso y peligro desconocido que acompaña a la visión del ejército persa en movimiento. Por otra parte, la opción de jugar a la diferencia oriental, en oropel y vestuario, con elementos de *atrezzo* reconocible, como los parasoles o los abanicos y el número de sirvientes, que se habría conciliado mejor con una imagen histórica, ya se había elegido en la versión cinematográfica de la hazaña en *Los 300 espartanos* (*The 300 Spartans*, Maté, 1962), con un resultado poco impresionante incluso para la época. La imagen de los persas se adaptaba a una especie de visión oriental tipo “cabalgata de los Reyes magos” y la dimensión de ambas imágenes, la de los persas y la de los espartanos, resultaba la misma y era humana (fig. 8)¹⁹.



Figura 7. Relieve de los Inmortales, Persépolis (© Ginolerhino 2002/Wikimedia commons).



Figura 8. Fotograma de *The 300 Spartans* (Maté, 1962).

19 Sobre esta versión cinematográfica cf. *supra* nota 3.

En relación con el segundo aspecto, habría que preguntarse: ¿además de una percepción del “extraño” y del grande y poderoso, contiene esta visión distorsionada y efectista de los persas un intento de mostrar la imagen de un imperio en el plano visual, un ejercicio de crear una imagen “imperial”, para hacer evidente el poder y el efecto dominador que “el persa” poseía de manera efectiva en las tierras griegas en el siglo V a. C.? Para abordar este análisis se haría necesario establecer algunas premisas y, sobre todo, acordar si el imperio como forma política lleva asociada una determinada imagen que traduce su realidad en el plano visual. Estudios como el de Paul Zanker sobre el programa de imágenes construida para difundir el poder de Augusto²⁰ y fundamentar el poder imperial, ponen de relieve el papel de la imagen en la afirmación del poder, además de que resulta evidente que en todos los tiempos se ha dado un plan iconográfico que está detrás de las imágenes reales e imperiales, que aquí no podemos ni exponer ni documentar. De manera general la referencia al imperio romano es casi inexcusable, ya que tiene un papel preeminente en la creación de las imágenes imperiales de todos los tiempos y en distintos medios visuales²¹ hasta convertirse en un modelo imperial occidental paradigmático.

No obstante, la imagen del imperio romano no resulta válida ni siquiera como inspiración en este caso concreto en el que predomina no solo la antigüedad, sino sobre todo el componente oriental. Por otra parte, el imperio persa, el gran imperio de la antigüedad remota, nos ha dejado una imaginería creada para mostrar la realidad política y social del poder, que se ha analizado con detalle y competencia²². Esta imaginería hace especial hincapié en la importancia del monarca, que resulta en su representación como una figura de tamaño considerable en relación con lo que le rodea y distinguida por símbolos evidentes de lujo y boato (fig. 9). Los parasoles²³, los carros, las estructuras elevadas y escalonadas que ayudan a la traducción visual de la jerarquía están presentes en los relieves y por tanto

20 *Augustus und die Macht der Bilder*; C.H. Beck, Munich, 1987 (versión española *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Editorial, Madrid, 1992).

21 En el caso concreto del cine, se ha explorado la idea del imperio y su concepción para la pantalla sobre todo en relación con la saga de *La guerra de las Galaxias*, que expone la realidad de un imperio del futuro, ampliamente basado en la idea y la imagen del imperio romano. Sobre este análisis cf. M. M. Winkler, “*Star Wars* and the Roman Empire” en M. M. Winkler (ed.) *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford University Press, 2001, 272-290.

22 Sobre la iconografía del imperio persa véase M. C. Root, *The King and Kingship in Achaemenid Art: Essays on the Creation of an Iconography of Empire*, *Acta Iranica* 19, Leiden, 1979, y los trabajos específicos sobre el imperio Aqueménida en sus diferentes aspectos de A. Kuhrt, “The Achaemenid Persian empire (c. 550-c. 330 BCE): continuities, adaptations, transformations”, en S.E. Alcock et al. (eds.), *Empires: perspectives from archaeology and history*, Cambridge University Press, 2001, 93-123, “The Persian Kings and their subjects: A unique relationship?”, *Orientalistische Literaturzeitung*, vol.96 no.2 (2001), 165-172, “Cyrus the Great of Persia: Images and Realities”, in M. Heinz & M. H. Feldman (eds), *Representations of Political Power: Case Histories from Times of Change and Dissolving Order in the Ancient Near East*, pp. 174-175. Eisenbrauns, 2007 y *The Persian Empire: A Corpus of Sources of the Achaemenid Period*. London: Routledge, 2007.

23 Sobre los parasoles como elemento esencial en la marca de realeza persa y su recepción en la cultura griega cf. M. C. Miller “The Parasol: An Oriental Status-Symbol in Late Archaic and Classical Athens”, *JHS*, 112, 1992, 91-105.

en la visión que el rey persa daba de sí mismo para mostrar de manera visual –como en la palabra de los textos y las inscripciones- el dominio ordenado sobre el enorme conjunto de pueblos y de diferencias que constituía la prueba evidente de su poder. De manera concreta, además, en el ámbito de la creación de una imagen imperial se produce una constante que se documenta de manera claramente visual en el caso romano²⁴, pero que está implícita en la concepción de la figura de la realeza y del imperio: la asociación de la imagen del monarca consagrado con una imagen divina. En el caso persa, la relación con la divinidad está formulada visualmente en los relieves de las tumbas reales, en los que el Gran Rey y de manera concreta el propio Jerjes, que es el referente en este caso, se presenta elevado sobre una estructura escalonada que lo coloca en una posición cercana a la representación de Ahura Mazda, el poder divino superior (fig. 10).

Los frisos de la Apadana de Persépolis, que muestran de manera clara la relevancia de la figura del rey y su distancia con la pluralidad de pueblos sometidos y tributarios como muestra del poder territorial, son los testigos de la visión que los propios persas tuvieron de su realidad social. Largas filas de figuras ordenadas y jerarquizadas se aproximan al trono y se muestran en sus realidades peculiares. Vestimentas diferentes y características físicas que distinguen a los distin-



Figura 9. Relieve de Jerjes. Hadish, Persépolis (© Jona Lendering/Wikimedia commons).



Figura 10. Relieve de la tumba de Jerjes I en Naqsh Rostam (© dynamosquito/flickr.com).

24 La asimilación del emperador Augusto con Apolo en un principio y con el propio Júpiter, como se aprecia en la imagen de la *Gemma Augustea*, conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena, es una ejemplo paradigmático bien estudiado en el primer caso por P. Zanker en el libro comentado (cf. supra nota 20), y en el segundo por J. Pollini en “Ideology, Rhetorical imagery and the creation of a dynastic narrative”, en Peter J. Holliday (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge Studies in New Art History, 1993.

tos componentes de esta masa social del imperio son las claves para traducir la variedad y la extensión del dominio del Gran rey. Los propios persas, los arqueros del rey, el cuerpo de los *Inmortales* y los altos funcionarios se distinguen de la masa en los atuendos, además de en la posición. Una uniformidad y una cierta isonomía, que se traduce en el orden y en la isocefalia en las representaciones, acerca esta creación a las propuestas relivarias de la Hélade, con la que tuvo una relación probada²⁵. El *atrezzo* persa, los elementos característicos del estilo y las marcas materiales de la cultura hacen acto de presencia de una manera que parece traducir la solemnidad, la parafernalia y el boato de una corte, que desde occidente se reputa como símbolo e imagen de la idea oriental del imperio.

El análisis de la imagen de los persas en *300*, que hemos considerado como un ejercicio visual sesgado por una percepción extraña, desde el punto de vista de la construcción de una imagen imperial implica, en primer lugar, admitir que, bajo la distorsión desmedida de la mirada espartana que Miller pretende poner en evidencia, existe una base a partir de la cual se puede efectuar dicha deformación. Dicho de otro modo, a los ojos de los espartanos los persas aparecen sumamente extraños, ingentes en la cantidad, y sus imágenes y su peligro se encuentran sobredimensionados hasta los límites de la fantasía imposible, porque en realidad eran extraños, eran muchos, eran peligrosos y mostraban intencionadamente una imagen grandiosa. Veamos entonces si la imagen sobre la que Miller deforma tiene una base iconográfica que puede manipularse para mostrar, además de la amenaza, una imagen imperial, que supone una imagen poderosa y universal.

Comenzando por el ejército, los contingentes persas en la película, los funcionarios y los embajadores, ofrecen una visión abigarrada que fomenta la diferencia, como sucedía en Persépolis, y los cuerpos persas se distinguen por su vestimenta, sus escudos y los colores, y de manera especial, se destaca el cuerpo de los *Inmortales* que encarnan la imagen más alejada de la pretendida realidad histórica, que parece latir levemente en algunas figuras, pero que en cambio suponen la propuesta más oriental -de hecho extremadamente oriental, como ya hemos comentado- si se me permite el juego de palabras. Por otra parte, el caso de los híbridos, sobre el que ya hemos hecho algunas consideraciones, resulta especialmente interesante para indicar la diferencia racial que se daba entre los súbditos del imperio Aqueménida convirtiéndolo en una diferencia extrema y exótica, que raya con lo imposible y que abunda en la idea de que los persas someten a los más variados y lejanos pueblos. Así pues imágenes de la variedad y la diferencia unidas únicamente bajo el dominio del rey y la etnia dominante, a las que se une el ejercicio patente de la crueldad innecesaria pero inherente al funcionamiento de un aparato enorme que no entiende de individualidad y consideración.

La imagen del rey, destacado sobre una masa que parece infinita, es la que afirma y resume la imagen de un monarca oriental con poder absoluto sobre pueblos y naciones

25 Sobre la relación entre los frisos de la Apadana de Persépolis y el friso del Partenón, como intento de remedar la imagen imperial persa en el contexto ateniense cf. M. C. Root, "The Parthenon Frieze and the Apadana Relief's: Reassessing a Programmatic Relationship", *AJA*, 89, 1985, 103-120.

y al que hemos definido con los rasgos iconográficos de una extrañeza casi disparatada por la cantidad de referentes contemporáneos que incorpora en su imagen. Si bien es cierto que la imponente de su figura parece a obedecer a esta distorsión operada por Miller para mostrar que es el pequeño Leónidas en su mirada quien agranda al soberano, sin embargo, los rasgos que lo hacen parecer sobrehumano podrían indicar el intento de mostrar la condición divinizada del Gran Rey: en primer lugar, porque parece no tener pelo, como si no fuera del todo un hombre; en segundo lugar, porque parece una estatua más que un ser humano, y, por último, porque la cantidad de metal que se acumula en su apariencia y, de manera real, en su aderezo lo hacen parecer de oro, con el brillo de la divinidad de la luz, que es tan difícil de representar porque no tiene cuerpo. Algo así como si se hubiera producido una fusión entre el dios y la figura regia, que habría sufrido una *apoteosis iconográfica*. Y la estructura elevada, para la que hemos buscado referentes y modelos, más que un modo de transporte y un trono sobredimensionado, parece un recurso para poner de relieve la idea de la elevación y de la escalera para acceder al espacio divino donde tiene el privilegio de habitar el rey, tal y como Jerjes se muestra en el relieve de su tumba (fig. 10) y que se potencia en los relieves de la Apadana con las estructuras escalonadas. Desde el punto de vista del efecto, el hecho de presentar rodeando a la figura del rey uno de los elementos más reconocibles de la iconografía aqueménida, como es el capitel de los toros, se convierte en una referencia visual altamente relevante. Y no sólo actúa como una marca auténtica, en medio de tantos elementos ajenos a la imagen persa, sino que parece reproducir la relación de la imagen del rey con los capiteles, tal y como se produce en la estructura de la Apadana, en la que el relieve con la imagen real se encuentra visualmente acompañado por la elevada columnata coronada por los capiteles dobles, que parecen custodiar al Gran rey (fig. 11), como custodian en una visión hipertrofiada el trono del Jerjes de Miller.

Las características que Herodoto y Esquilo resaltan de los persas en su versión griega del extranjero ponen de manifiesto el lujo y el boato de los persas orientales e imperiales.

Una de las marcas del imperio en la figura del rey y de su corte se materializa en una vestimenta que es el símbolo real y perderla o dañarla, la prueba de la derrota, como aparece en *Los persas* de Esquilo, donde Jerjes hace su aparición final vestido con harapos,

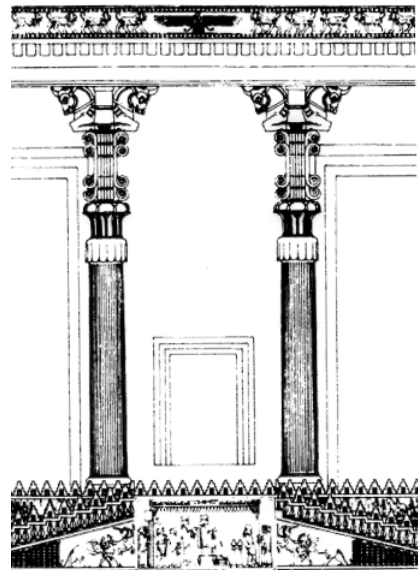


Figura 11. Reconstrucción de la escalera norte de la Apadana (según M. C. Root, "The Parthenon Frieze and the Apadana Relief's: Reassessing a Programmatic Relationship", *AJA*, 89, 1985, lámina A).



Figura 12. Jerjes I (Frank Miller, *Xerxes!*, 2011).

porque él mismo se había rasgado las vestiduras ante la derrota de Salamina²⁶. Otra de las constantes en la descripción del persa en Esquilo es la referencia al oro que los cubre y que es símbolo de su riqueza y su poder, desastrosamente perdidos²⁷. Un rey hecho de oro es la imagen que hace del Jerjes de Miller una figura claramente superior, casi amalgamada con el propio metal. Da la impresión de que el oro forma parte de la esencia que lo hace resplandecer como un ser divino, como corresponde a un monarca tan alto que domina una enorme cantidad de pueblos y se alza sobre ellos como si tuviera alas, como si él fuera el propio Ahura Mazda, al que se encontraba tan próximo. Así concibe Miller a lo que podríamos llamar *su exacerbación de la imagen de Jerjes* en una nueva entrega que lleva el nombre del rey persa y en la que ha decidido ahondar todavía en la figura de Jerjes I²⁸ y llevar al extremo de los extremos la primera versión

para convertir a la figura real en una especie de superhombre que se acerca a un sobredimensionado robot metálico alado, pero hecho de oro (fig. 12).

4. OTRA VEZ LOS GRIEGOS CONTRA LOS PERSAS: LA ETERNA BATALLA VISUAL

Por último, contemplada desde otro punto de vista, esta manera de hacer desmesuradamente evidente la oposición entre los persas y los espartanos evoca la manera en que los griegos antiguos proyectaron su visión del enemigo en la literatura y en la figuración. Y la comparación evidentemente no atiende a la letra, sino al planteamiento, porque en

26 Sobre esta cuestión cf. W. Thalmann, “Xerxes’ Rags: Some Problems in Aeschylus’ *Persians*”, *AJP*, 101, n° 3, 1980, 260-282.

27 Sobre esto cf. M. Anderson, “The Imagery of ‘The Persians’”, *Greece & Rome*, 19, 2, 1972, 166-174, esp. pp. 170 y 171.

28 La nueva entrega de Miller sobre el Gran Rey ha empezado a suscitar controversias antes de su aparición como puede apreciarse en posts en la red como el Sean Williams “Frank Miller to Stir Controversy with ‘300’ Prequel ‘Xerxes’” (<http://heritage-key.com/blogs/sean-williams/frank-miller-stir-controversy-300-prequel-xerxes>). La obra, titulada *Xerxes*, se considera como una *precuella* de *300*, usando este impropio término que distorsiona el verbo latino para oponerlo a secuela, que Miller planea realizar en seis episodios o entregas y que en principio había comenzado a salir en este año 2011: cf. la entrevista de *Los Angeles Times* a la que nos hemos referido en la nota 16.

ambos casos se trata de una proyección y una cuestión de *punto de vista*, como hemos visto decir al propio Miller. Antes, como ahora, el asunto radicaba en plasmar el impacto que los orientales, ricos y sofisticados persas hicieron en los austeros y frugales griegos, considerando que aquellos y estos encarnaban la quintaesencia de ambas condiciones. Y la manera de plasmarlo en ambos momentos necesita someterse al lenguaje del medio utilizado y a los referentes disponibles en el momento concreto. Los atenienses mostraron en la cerámica pintada y en los relieves de templos, como el propio Partenón, el enfrentamiento con los extranjeros, los *no-atenienses*, los bárbaros, entendidos estos como los que se distinguían por no hablar griego. No es este el momento, por evidentes razones de extensión, de tratar la exploradísima cuestión de la imagen del otro, que es el bárbaro y el extranjero, en el arte y la cultura griega²⁹, pero puede resultar interesante exponer de manera sucinta cómo se concibió la representación de los persas entre los griegos.

En primer lugar, sería necesario apuntar que los persas ocupan un lugar muy especial entre *los otros* de los griegos antiguos, y en especial de los atenienses, que marcaron la pauta en la representación artística y literaria. El imperio persa se había constituido en la gran cultura limítrofe, el Oriente frente al que los helenos se pudieron constituir en Occidente, además de la amenaza política y bélica constante hasta el principio del siglo V a. C. No se puede olvidar, por otra parte, que se convirtieron además en un referente estético no desdeñable con el que los griegos se midieron y con el que establecieron relaciones de intercambio, que están estudiadas³⁰. De este modo, resulta del todo evidente que para los griegos los persas se transformaron en un auténtico *tema*.

Herodoto proporciona con sus descripciones desde lo ajeno numeroso material para alimentar una imagen reconocible y suficientemente extraña para provocar en comparación la alegría y el alivio de ser griego³¹ y Esquilo ratifica la importancia de su presencia entre los griegos al concederles el raro privilegio de convertirlos en tema de tragedia, un género que por definición se ocupaba de hechos mitológicos y divinos. Y, si los persas de Herodoto resultan unos *no-griegos* de libro y los de Esquilo en su grandeza y su dolor se aproximan a los griegos, en su capacidad de identificar la *hybris* como la causa de su tremenda derrota, en la figuración, los persas están perdidos entre diferentes figuras en las que les resultaría imposible reconocerse.

En las representaciones de los persas vistos por sí mismos, en los relieves de los distintos palacios, vemos a unos hombres de cabellos trabajados, con largas vestiduras profusamente decoradas y con armamentos diferentes. Pero en la visión que Grecia devuelve

29 Sobre la alteridad y la visión del bárbaro en la cultura griega existe un nutrido número de estudios que no podemos recoger aquí. Un resumen de la cuestión y su aplicación a la imagen de los persas en las fuentes literarias y en la iconografía se puede encontrar en M. García Sánchez, *El gran Rey de Persia: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego*, Universidad de Barcelona, 2009.

30 Sobre la relación entre persas y griegos en sus manifestaciones artísticas cf. M. C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge University Press, 1997.

31 Sobre la visión de Herodoto resulta especialmente interesante el artículo de J. Redfield, "Herodotus the Tourist", *Classical Philology*, 80, 2, 1985, 97-118.

de sus eternos enemigos están transformados en centauros³² o en Amazonas³³: esto es, en híbridos o en mujeres. Las luchas representadas en las metopas del Partenón en la Acrópolis ateniense, que es el recuerdo vivo de la victoria sobre el persa, las luchas de los griegos contra distintos contrincantes rememoran de variadas maneras el enfrentamiento con la alteridad y la barbarie que habían representado los persas. En las imágenes de los vasos



Figura 13. Combate entre un griego y un persa. Copa de figuras rojas, Museo Nacional de Atenas.

pintados, los persas vistos por los griegos son “orientales de serie”, vestidos uniformemente con pantalones dibujados, gorros frigios y escudos diferentes (fig. 13). Estos persas “áticos” no se diferencian de las Amazonas, que son “persas” femeninas, ni de la misma Andrómeda, la princesa etíope expuesta a las iras de Posidón por la culpa de su madre, que en muchas de las representaciones adopta exactamente la misma apariencia.

El problema, pues, tampoco era la fidelidad histórica; la cuestión radicaba más bien en hacer reconocible a los ojos de los griegos la distinción con el contrincante en el contexto del enfrentamiento. Los persas de la figuración no aparecen como eran o se hacían representar en realidad, sino como los enemigos estándar, los bárbaros oficiales, que deben ir religiosamente vestidos como tales³⁴. Esto es, deben ir marcados por la diferencia que ponga de relieve la oposición y, sobre todo, la negación de la helenidad: gorro frigio *versus* casco, cuerpo totalmente cubierto *versus* desnudez heroica, pantalones frente a coraza, colores y estampados frente a sólidos tonos neutros, escudos escotados y antiguos frente a los escudos redondos del hoplita, etc.

Como ya se ha dicho muchas veces, las imágenes son construcciones mentales que, como el “papel” de los arquitectos, lo soportan y permiten prácticamente todo. Los persas de la Antigüedad vistos por los atenienses se convierten en *persas de cerámica*, *persas de friso de templo*, figuras que sirven para conferir la afirmación de lo heleno y el enaltecimiento de lo ático. Son los “muñecos” con los que juega la sociedad ateniense cuando reproduce una y otra vez los enfrentamientos que conformaron su historia y su realidad

32 Sobre la asimilación metafórica de los persas con los centauros, que es una de las interpretaciones de las centauromaquias de los templos áticos, resulta interesante el trabajo de D. M. Johnson, “Persians As Centaurs in Xenophon’s *Cyropaedia*”, *TAPA*, 153, 1, 2005, 177-207.

33 Sobre las Amazonas como sustitutas metafóricas de los persas en la iconografía ática y sus implicaciones políticas cf. A. Stewart, “Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens”, *Poetics Today*, 16, 4, 1995, 571-597.

34 Sobre la visión de la vestimenta persa en Atenas cf. M. C. Miller, “The Ependytes in Classical Athens”, *Hesperia*, 58, 3, 1989, 313-329.

social. En cierto sentido, *300* se convierte en el enésimo ejercicio de etnocentrismo que utiliza la manida y manipulada imagen del impero aqueménida que tanto ha dado de sí a lo largo de la historia³⁵. Los persas de Frank Miller prescinden una vez más de unos “auténticos” ropajes históricos y de unas características culturales contrastables en aras de una fidelidad *impresiva* para poder encarnar no sólo el contraste, sino precisamente la impresión que una imagen extraña causaba en los espartanos, verdaderos protagonistas-antagonistas de la historia. En esta ocasión los nuevos persas de laboratorio forman parte de un videojuego más que reproduce otra vez el encuentro entre contrarios utilizando un antiguo referente glorioso. A mi modo de ver, no hay más que una gran diferencia: en este momento hay mucho más dónde elegir para “vestir a los muñecos”.

35 Sobre la recepción de la imagen del imperio persa véase T. Harrison, “‘Respectable in Its Ruins’: Achaemenid Persia, Ancient and Modern” en L. Hadwick y C. Stray (eds.) *A Companion to Classical Receptions*, Wiley-Blackwell, 2008, 50-61.