

# La *Iliada* y *Troya*. La percepción moderna del relato homérico

*Iliada eta Troia: Kontaketa homerikoaren pertzepzio modernoa*

The *Iliad* and *Troy*. The modern perception of the Homeric story

Arturo Encinas<sup>1</sup>

zer

Vol. 20 - Núm. 38  
ISSN: 1137-1102  
pp. 13-29  
2015

*Recibido el 2 de enero de 2014, aceptado el 25 de noviembre de 2014.*

## Resumen

El objetivo del artículo es verificar si la mentalidad arcaica de la *Iliada* permanece en *Troya*. Esta investigación, ayudada por los estudios de Mircea Eliade, muestra la manera en la que la supresión de la divinidad en favor de una revisión historicista imposibilita la permanencia de la mentalidad antigua en la película. La reescritura del mito desde las categorías del pensamiento moderno –filosóficamente hablando– transforma casi por completo, no sólo la personalidad de los héroes, cuyas pasiones son la verdadera causa eficiente de los hechos, sino también la idea sobre guerra como contexto de la historia.

**Palabras clave:** Troya, Iliada, dioses griegos, cine, pensamiento moderno.

## Laburpena

Artikuluaren helburua *Iliada* obra klasikoaren pentsaera zaharkituak *Troia* filmean bizirik segitzen ote duen egiaztatzea da. Gure ikerketak hauxe erakusten du, Mircea Eliaderen azterlanek lagunduta: jainkotasuna kentzeak, berraztertze historizista baten mesedetan, pentsamolde zaharrak pelikulan irautea eragozten duen modua. Mitoa pentsamendu modernoaren kategorietatik –ikuspuntu filosofikotik mintzatuz– berridazteak eraldatu egiten du, ia erabat, heroien nortasuna, zeinen grinak egitateen benetako kausa eraginkorra diren, baita gerra historiaren testuinguru gisa agertzen duen ideia ere.

**Gako-hitzak:** Troia, Iliada, jainko greziarrak, zinema, pentsamendu moderno.

## Abstract

The aim of this paper is to verify whether the archaic mentality of the *Iliad* remains in *Troy*. Our research, helped by Mircea Eliade studies, shows the way in which the suppression of

<sup>1</sup> Universidad Francisco de Vitoria, a.encinas.gen7@ufv.es.

divinity in favor of an historical review precludes the permanence of the old mentality in the film. The rewriting of the myth from the categories of modern thought (philosophically speaking) almost completely transformed not only the personality of heroes, whose passions are the true efficient cause of the facts, but also the idea of war as a context of the story.

**Key words:** Troy, Iliad, Greek Gods, cinema, modern thought.

## 0. Introducción

Enmarcada en el renacimiento de la Antigüedad Clásica como argumento cinematográfico –auspiciado por *Gladiator* (Ridley Scott 2000)– (Winkler, 2007: 3-4) en 2004 se estrenó la película *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004), una adaptación cinematográfica de la *Iliada*. Interesados por la imagen que Hollywood trasmite del mito homérico y, por tanto, de lo griego<sup>2</sup>, acometemos la tarea de analizar las diferencias substanciales y algunas consecuencias narrativas entre el relato atribuido a Homero y la adaptación cinematográfica escrita por David Benioff y dirigida por Wolfgang Petersen. El elemento que vertebrará la comparación será una de las diferencias más significativas: la desaparición de los dioses.

En primer lugar, acudimos al pensamiento de Mircea Eliade, gran estudioso de los relatos míticos y la Historia de las religiones. Ayudados por algunas ideas que él recoge en su obra, señalaremos de manera sumaria los elementos que apuntan hacia las nociones metafísicas (ontológicas) fundamentales para entender el carácter y la importancia del mito para los pueblos arcaicos y, entre ellos, especialmente los griegos.

Después abordaremos el caso concreto de *Troya*. Comprobaremos si las categorías del mundo arcaico permanecen en la película y, por tanto, si *Troya* se trata de una adaptación o de una reinterpretación del mito desde categorías no arcaicas. Las ausencias o añadidos de ciertos elementos narrativos nos darán las claves necesarias para mostrar las diferencias y correspondencias. En este apartado, se presta especial atención a la relación entre dioses y hombres.

En un tercer momento, estudiaremos algunas consecuencias derivadas de la ausencia de los dioses: la idea sobre la guerra y los personajes de Aquiles y Héctor. Finalmente, ofreceremos nuestras conclusiones junto a una breve valoración final.

## 1. El mito en las culturas arcaicas y la importancia de los dioses en la *Iliada*

Según Mircea Eliade, el mito expresa «un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad última de las cosas, sistema que puede considerarse en sí mismo como una metafísica» (Eliade, 1984: 11). La distribución de los elementos narrativos en los relatos míticos apunta hacia una cosmovisión, es decir, una visión del mundo, una concepción de qué es la realidad y cómo debe el hombre actuar en consecuencia. La reordenación de esos elementos, la eliminación de algunos de ellos o la adición de otros nuevos, no sólo cambia el relato y a sus personajes, también puede cambiar la metafísica (y la cosmovisión) presente en dicha historia<sup>3</sup>.

Eliade entiende los mitos dentro de la categoría de «documento», igual que los ritos, los dioses o las supersticiones. El «documento» es hierofanía, manifestación de

---

<sup>2</sup> Los estudios de tradición clásica cada vez tienen más en cuenta las aportaciones de las obras fílmicas como intérpretes y receptoras de los clásicos griegos y romanos (Lillo 2003: 438). Pero como señala Joanna Paul, de momento, el caso de la relación entre la épica clásica y el cine épico ha recibido relativamente poca atención (2013: 5).

<sup>3</sup> En la obra de Homero, aunque existan unas ciertas nociones metafísicas, no están sistematizadas (Copleston 1969: 29-30) y mucho menos se puede considerar la *Iliada* como una obra filosófica en el sentido moderno del concepto (Vidal-Naquet 2003: 32). No obstante, hay una metafísica implícita.

lo sagrado en el universo mental de los que lo han recibido (Eliade, 2011: 75-76) y revela dos aspectos: por un lado, una «*modalidad de lo sagrado*», en tanto que hierofanía; por otro lado, en tanto que momento histórico, una «*situación del hombre*» con respecto a lo sagrado (Eliade, 2011: 64-65).

En el caso del mito de la *Iliada*, resulta evidente la presencia de los dioses, quienes viven de forma paralela a los humanos y son causas eficientes de casi todo. Esto se debe a que la «*mentalidad primitiva*» de Homero «*atribuye un carácter divino a cada manifestación de los fenómenos naturales y a cada actividad humana*» (Crespo, 2006: 365). El poeta griego nunca pone en duda la existencia de seres superiores aunque se intuyen algunas ironías entre líneas (Cano, 2002: 90).

También hemos de considerar que los pueblos arcaicos de la antigüedad pensaban que el hecho auténtico, el hecho histórico, poseía un sentido oculto que se revelaba una vez integrado en la categoría mítica. El mito era lo que contaba la verdad, pues la historia verdadera no era sino mentira. Allí donde lo sagrado se manifestaba en el espacio lo real se desvelaba (Eliade, 2012: 51). «*El mito no era, por otra parte, cierto más que en tanto que proporcionaba a la historia un tono más profundo y más rico: revelaba un destino trágico*» (Eliade, 1984: 48-49).

Todavía existe otro concepto que nos ayudará a comprender la categoría mítica del poema homérico: «*Axis Mundi*». Dice Eliade que es propio del pensamiento tradicional del hombre arcaico considerar que «*todo templo o palacio -y, por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real- es una “montaña sagrada”, debido a lo cual se transforma en el centro*». Y añade que «*siendo un Axis Mundi, la ciudad o el templo sagrado es considerado como un punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno*» (Eliade, 1984: 19). En la *Iliada*, a las puertas de la ciudad de Troya, los hombres luchan entre sí, los dioses descienden del alto Olimpo para intervenir y constantemente se nos recuerda que las almas de aquellos que encuentran la muerte se dirigen al Hades.

El mito, tardío en cuanto «*fórmula*» pero arcaico en contenido, «*se refiere a sacramentos, es decir, a actos que presuponen una realidad absoluta, extrahumana*» (Eliade, 1984: 32). A los dioses homéricos no se les ve, están ocultos tras los hechos y luchan junto a los héroes. «*Al ser visible la intervención divina, las acciones son transparentes en sus móviles y causas, que no están ocultas como en la vida corriente. Por esta razón el tema dominante de la literatura clásica se sitúa en el pasado mítico*» (Crespo, 2006: XVII).

Los personajes de Homero, por tanto, no pretenden ser históricos, sino míticos y absolutamente vinculados a un mundo sagrado (Eliade, 2012: 51). El poeta no busca que las hazañas de los héroes sean tenidas por hechos reales y tangibles, sino que sean consideradas como modelos y los héroes como arquetipos. Esta cosmovisión reconoce que el hombre está sujeto a factores que no puede controlar y que le son desconocidos: el destino y los dioses. Lo que corresponde al hombre es aceptar los hechos y mantenerse en actitud de reverencia hacia aquello que le es desconocido y que reconoce como superior.

No obstante, el poeta, aunque desconozca a la divinidad, de alguna forma tiene que referirse a ella. En el relato homérico vemos los dioses con rasgos humanos pero separados radicalmente de los hombres. Para acrecentar esa brecha «*la narración subraya el sufrimiento y la muerte de los héroes frente a la existencia feliz y despreocupada de los dioses*» (Crespo, 2006: XXXIV).

## 2. Reconstrucción del mito arcaico desde categorías modernas

### 2.1. El problema de la «reescritura» del mito

El guión de *Troya* tiene en su mayor parte elementos de la *Iliada*, pero también toma fragmentos de la *Eneida*, la *Odisea* y los poemas del ciclo troyano. Los elementos mitológicos de estos relatos -en *Troya*-, en parte son redistribuidos y en parte eliminados. Es el momento de preguntarse si en *Troya* están presentes la «modalidad de lo sagrado» y la «situación del hombre» con respecto a lo sagrado que hemos comprobado que existen en la *Iliada*. Con estas preguntas nos adentramos en el fenómeno de la adaptación o, como algunos teóricos prefieren decir, «reescritura» (Pérez Bowie, 2010: 26).

Es opinión común entre los investigadores que la obra que se inspira en otra anterior debe ser tomada como obra original en sí misma (Sánchez Noriega, 2000: 24; Pérez Bowie, 2010: 23). Así haremos nosotros con *Troya*. Pero constantemente la pondremos en diálogo con el texto fuente para comprobar si los autores han sido fieles o no a la mentalidad arcaica del mito, si nos ofrecen la *Iliada* reescrita a las posibilidades del cine u otra propuesta diferente.

Este ejercicio de comprobación de la fidelidad al espíritu del texto original se distancia en gran medida de la tendencia actual de la investigación en el campo de las adaptaciones. La preferencia académica por hablar de «reescritura» se debe a que en este término se expresa la vital importancia del autor de la obra segunda en la reelaboración y revisión del texto precedente, en el que proyecta su universo subjetivo y las determinaciones de su contexto (Pérez Bowie, 2010: 27-38). Por ello y por la convicción de que una historia que fue pensada en un medio expresivo cambia substancialmente cuando se trasvasa a otro (Pérez Bowie, 2010: 24), las corrientes metodológicas actuales coinciden en calificar como inoperante el juicio de la obra segunda a partir de criterios que valoran la fidelidad hacia la obra fuente (Pérez Bowie, 2004: 279).

No obstante, hemos de notar que dichas ideas no brotan de una concepción de lo que debiera ser una «reescritura», sino que toman como referencia la manera generalizada en la que las adaptaciones se llevan a cabo (Pérez Bowie, 2010: 25). ¿Realmente se puede desechar la posibilidad de una «reescritura» fiel sólo porque no es lo habitual? En este sentido, creemos oportuno plantear la posibilidad (pero no elaborar ahora una teoría) de que la subjetividad del autor de la obra segunda sea capaz de adentrarse en la esencia de la obra fuente para expresar lo más fielmente posible su espíritu en una obra que, por supuesto, posea toda su originalidad y creatividad.

### 2.2. Indicios de una reelaboración del poema mítico desde la mentalidad moderna

Adelantamos que el caso de *Troya* no es diferente al de otras «reescrituras». En la cinta encontramos muchos elementos que no son fieles al relato de Homero, aspecto que ya ha señalado, por ejemplo, Winkler (2007: 5-14). Como es habitual en el cine histórico sobre la Antigüedad, en *Troya* los autores presentan ideas y problemas contemporáneos desde unas categorías filosóficas diversas al original (Molina, 2008: 189).

El relato fílmico está reelaborado y narrado, no desde las categorías de la Antigüedad, sino desde una mentalidad moderna. La Modernidad, filosófica e ideológicamente hablando, consiste en una actitud mental que en la Edad Moderna llegó a ser dominante y que se ha prolongado hasta el siglo XXI (Valverde, 2003: XII). Como señala Leopoldo Prieto, la mentalidad moderna se caracteriza fundamentalmente por tres aspectos (2010: 338-346).

En primer lugar, en el pensamiento antropocéntrico moderno el sujeto pensante es el fundamento de las cosas, fuente exclusiva de toda certeza. Este tipo de racionalismo autorreferencial concede total autonomía al pensar y al obrar (que preconiza el idealismo) y otorga al sujeto absoluta independencia en el plano moral.

En segundo lugar, y en consecuencia, este sujeto puede disponer de la naturaleza según sus intereses y es capaz de explotarla en su provecho en el plano técnico. Se trata de un vínculo de carácter activo de dominio y explotación a través de la ciencia experimental, única ciencia auténtica y válida. El resto de saberes son considerados opinión o fe. Esto supone, por tanto, la imposibilidad de la ciencia de la esencia de las cosas y los principios primeros de la realidad como ciencia verdadera. Al perderse todo aspecto de lo real que no sea de índole cuantitativa, la naturaleza parece no tener nada que decir al hombre y eso deviene en una concepción mecanicista de ella, que deja de lado las dimensiones ontológicas no matematizables de las cosas.

Por último, el mecanicismo supone la no-finalidad en la naturaleza. Todo esto termina derivando forzosamente en una idea defista de la divinidad (he aquí una de las raíces de la secularización moderna). Progresivamente, el puesto de Dios y sus atributos van siendo reclamados y asumidos por el hombre.

Esta mentalidad moderna está muy presente en *Troya* y se aprecia desde el comienzo incluso en aspectos formales que, pareciendo anecdóticos, son consecuencia de dicha mirada. Fijémonos en dos elementos de carácter histórico que apoyan lo dicho.

Por un lado, la película comienza con un rótulo en pantalla que sitúa al espectador: “3.200 years ago”. Así se subraya que el punto de referencia temporal es el espectador de comienzos de siglo XXI. Por otro lado, en la *Iliada*, Homero se refiere al ejército que acudió a luchar contra los troyanos como «aqueos», «argivos», «dánaos» o «panaqueos». Pero el término «griego» no aparece. No obstante, en la película encontramos dicho término (también en plural) hasta 19 veces. Además, en 22 ocasiones se hace referencia a «Grecia». La inclusión de estos términos es anacrónica con respecto a la historia e incorpora una serie de valoraciones posteriores.

Puede argumentarse que estos detalles son concesiones de los autores hacia el gran público, que ignora la organización política de los pueblos del Mediterráneo en el siglo XII a.C. No obstante, encontramos multitud de relatos cinematográficos de cierta complejidad argumental que han presentado correctamente su universo a los espectadores: *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977), *El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (Peter Jackson, 2001), *Dune* (David Lynch, 1984) o *La historia interminable* (1984) dirigida por el mismo W. Petersen.

Pero lo que nos hace afirmar que el relato de Homero ha sido reelaborado desde la mentalidad moderna no son estos detalles históricos, accidentes posibles de la sustancia que supone el verdadero gran cambio, sino la eliminación por completo de los dioses y su acción eficaz, ejemplo representativo de un enfoque supuestamente

racionalizador del mito (Paul, 2013: 108). Ello supone a la fuerza una transformación de la historia que trasciende lo argumental, pues, los dioses, esa «*modalidad de lo sagrado*» presente en el «*documento*» es parte esencial de la mentalidad arcaica de Homero. Esta actitud desacralizadora, que supone una pérdida del aspecto sacramental de lo real (Eliade, 2011: 102), «*caracteriza la experiencia total del hombre no religioso de las sociedades modernas*» (Eliade, 2012: 16).

### 2.3. La ausencia de los dioses y el destino

En el poema homérico, la actitud de la divinidad con respecto a la humanidad es determinante e intrusiva: hechizan a los hombres (XII 252-255; XV 592-595), les infunden ánimo (IV 507-513; XIII 43-45) o despiertan su furia (V 1-8; XX 79); les salvan de la mano homicida de sus adversarios (III 380-382; V 23; V 312-317; XX 290-292; XXI 596-598); colaboran en la muerte de los héroes (XVI 786-815); incluso infunden el llanto a las tropas (XXIII 14). Los héroes de Homero toman una decisión al mismo tiempo que «*un dios infunde esa misma decisión al héroe. Como consecuencia, los héroes tienen libre albedrío y son responsables moralmente, pero, al propio tiempo, sus actos están determinados por la voluntad divina*» (Crespo, 2006: XXXIII-XXXIV).

Por otro lado, Zeus decide los grandes movimientos de la batalla (por ejemplo, XIII 1-5; XVI 644-655). Pero incluso él debe adecuar su voluntad a otra entidad que lo sobrepasa: el destino, la gran fuerza impersonal superior (Crespo, 2006: XXXV). Buen ejemplo de ello es el episodio de la inevitable muerte de Sarpedón, hijo de Zeus, muy a pesar de su progenitor (XVI 433-438).

En *Troya*, Zeus es nombrado sólo dos veces y su estatua (sin ser identificada con él) apenas aparece en media decena de secuencias. Por su parte, Apolo es nombrado en quince ocasiones (y aparece representado en una estatua que Aquiles decapita), Poseidón y Atenea dos veces cada uno, Ares una vez y Tetis, aunque no es nombrada, hace acto de presencia en una secuencia, desprovista de todos sus atributos divinos. La suposición de una -auténtica- realidad absoluta y extrahumana, propia del mito (Eliade, 1984: 32), está desdibujada en *Troya*, pues la presencia de las divinidades es meramente nominal y escultórica.

Por su parte, dudamos de que el destino sea un actor real en la cinta. La muerte de Aquiles, que fue pronosticada al comienzo de la película y que guarda una cierta ambigüedad con respecto a su causa eficiente, es casi el único acontecimiento narrativo que ofrece algo de información con respecto al destino: por un lado, pudiera ser la débil afirmación de esa realidad extrahumana que es el destino; por otro lado, puede entenderse como mera coincidencia, pues la fundamentación (tanto narrativa como filosófica) de la efectividad del destino en *Troya* es insuficiente.

El caso de *Troya* no es un hecho aislado. La eliminación de los dioses en relatos míticos es una decisión habitual entre los cineastas de las últimas décadas (Cano, 2002: 90). Pero, ¿qué significa esto? ¿Por qué algunos teóricos afirman que la constante presencia de los dioses, de no ser adecuadamente presentada, puede resultar demasiado insólita y asombrosa para el espectador moderno (Vidal-Naquet, 2003: 32)? *La Iliada* pertenece a un estadio de la historia, según Aguste Comte, llamado teológico o ficticio. Lo propio de este momento histórico es atribuir los fenómenos a

agentes sobrenaturales cuya intervención arbitraria explica las aparentes anomalías del universo (Valverde, 2003: 283-284).

Muchos de los relatos que nos llegan de este tiempo pasado están repletos de mitología, falsedades de las que hay que liberarse (según el pensamiento moderno de Comte). Por lo que, si queremos acercarnos a la verdad, a lo que realmente ocurrió, debemos separar lo mítico de lo histórico. Así procede el historicismo, propio de la Modernidad, tal y como lo muestra Eliade: pretende despojar al relato de todo aquello sospechoso de mítico para salvar lo histórico, lo que realmente ocurrió (Eliade, 2012: 84-85). Esta actitud historicista ya ha sido señalada en el caso de *Troya* por autores como Joanna Paul, que prefiere referirse a ella como un proceso de racionalización del material de origen mítico (2013: 76) en orden a elaborar una historia dotada de verdaderas credenciales históricas (2013: 188).

Pocas películas *blockbuster* sobre la mitología griega, como *Hércules* (Ron Clements y John Mucker, 1997), *Furia de titanes* (Louis Leterrier, 2010) o *Ira de titanes* (Jonathan Liebesman, 2012), muestran que no es imposible un éxito comercial repleto de dioses. La eliminación de la divinidad no puede justificarse, por ejemplo, como un inevitable cambio de índole estética exigido por la adaptación de una historia a un medio diverso al que fue concebida (Pérez Bowie, 2010: 23). Más bien, la transformación refleja un aspecto de una mentalidad concreta.

La manifestación de lo sagrado en las sociedades arcaicas es el fundamento metafísico del mundo (Eliade, 2012: 22). Entonces, ¿cuál es el nuevo fundamento ontológico de este mundo que presenta *Troya*? La película, fiel al espíritu de la Modernidad, muestra que el único sujeto y agente de la historia -que asume los atributos divinos- es el hombre.

#### *2.4. La pérdida de la montaña, hogar de los dioses, y de las Musas, inspiradoras de la narración*

En la *Iliada* las cumbres del Olimpo son mencionadas constantemente como el lugar donde Zeus tiene su mansión (XV 84-85) y habitan los inmortales (I 44). La imagen de Zeus sentado sobre la cima del monte Olimpo, o del monte de Ida, observando la batalla es habitual en Homero (por ejemplo, en VIII 51-52, XI 182-184, XIV 157-158). Por su parte, el resto de los dioses descienden de las cumbres para intervenir en la vida de los hombres, siendo Atenea (por ejemplo en IV 74 y XIX 351), Apolo (por ejemplo en XV 237 y XVI 677) e Iris (por ejemplo en XI 195-196 y XV 169) los dioses más habituados a ello. Las divinidades controlan la vida del hombre, por ello tienen su morada en un lugar elevado, «montaña sagrada» (Eliade, 1984: 19), significando así su superioridad con respecto a la realidad humana.

Pero en *Troya* no hay montañas, imágenes que expresan el vínculo entre el cielo y la tierra (Eliade, 2012: 33), porque tampoco hay dioses. Los autores bajan la vista y fijan el encuadre del plano en la llanura que rodea la muralla de Troya, privilegiando, así, otras cuestiones más cercanas a la sensibilidad actual: la relación de Paris y Helena, de Héctor y Paris, o el rápido enamoramiento Aquiles y Briseida (en apenas un par de días el guerrero más fiero del mundo y la fervorosa virgen del templo de Apolo abandonan sus convicciones más profundas, se entregan a sus pasiones carnales y preparan su partida hacia Ptia para estar juntos el resto de sus vidas).



Por otro lado, al comienzo del poema, Homero invoca a la Musa: «La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles» (I, 1). Canta la Musa. El aedo (poeta griego) utiliza palabras y construcciones lingüísticas especiales porque entiende que aquello que canta está inspirado por las Musas, que son invocadas en varios momentos (II 761; XI 218; XVI 112-113). El aedo reconoce que sin la inspiración de las Musas no sería capaz de cantar (II 483-493). Pero en *Troya*, como consecuencia de la desaparición de la divinidad, no se ha dado cabida tampoco a la presencia del lenguaje arcaizante y solemne (empleado por Homero) ni a Musas que inspiran la narración. Se trata de otra sustracción que añade más verosimilitud y realismo desde la moderna perspectiva historicista, que resta parte del valor mítico original y que subraya la absoluta primacía de lo humano como causa eficiente de su propia historia.

### 2.5. Una piedad fría y anacrónica

La piedad de los personajes de la *Ilíada* reconoce y proclama constantemente que toda gloria y desdicha de los hombres es voluntad de los dioses (I 178; III 164-165; VI 487; VII 101-102; VIII 143-144; XVI 849). La fuerza del hombre es un don de los dioses (V 185; XIII 153-155). Por ello, incluso en medio de la contienda o ante su perspectiva, hay muchos momentos en los que las huestes oran a los dioses (XVI 220-248; XVI 514-529; III 351-354; III 276-291). ¿Comparte *Troya* esta misma «situación del hombre» ante lo sagrado? En parte sí y en parte no.

La película sólo muestra una actitud que reconoce el poderío de los dioses en los personajes -ancianos- del sumo sacerdote de Apolo y el rey Príamo. Los funerales de los héroes son otros momentos en los que el grueso de los personajes participa de un acto de cierta religiosidad. Pero en el resto de situaciones se habla del destino y de los dioses con escepticismo y sorna.

En *Troya* se ha reforzado la figura del sacerdote (poco frecuente en la *Ilíada*) resaltando su creencia en presagios y augurios. Así se subraya su actitud insensata y supersticiosa en contraste con la figura modélica del hombre razonable, bueno y escéptico: Héctor. Antes del primer punto de giro de la historia, el hijo de Príamo y un soldado troyano mantienen la siguiente conversación: Héctor: “*Tectón, haz una ofrenda a Poseidón, no queremos que haya más viudas en Troya*”. Tectón: “*¿Cerdo o chivo?*” Héctor: “*¿Qué le gusta más al dios del mar?*” Silencio. Tectón: “*Voy a preguntar al sacerdote*”. El Héctor de *Troya* desconoce a los dioses, al igual que muchos otros héroes.

El héroe troyano se burla de la deidad y sentencia que con la ayuda de Apolo no ganarán la guerra: “*Hoy he luchado con un griego que ha profanado la estatua de Apolo y Apolo no aniquiló a ese guerrero. Los dioses no harán la guerra por nosotros*”. Para Héctor, igual que para el hombre moderno arreligioso, lo sacro, lo misterioso, es un obstáculo que se opone a su libertad (Valverde, 2003: 197; Eliade, 2012: 148).

Tras la muerte de Héctor a manos de Aquiles, el sumo sacerdote se encarga de dejar clara la que a su juicio es causa de su defunción: “*Nuestro amado príncipe, Héctor, se mostró agrio con los dioses. Al día siguiente Aquiles le mató con su espada*”. La relación entre la falta de confianza en los dioses por parte de Héctor y su muerte a manos de Aquiles elaboran el argumento que el sumo sacerdote presenta

para aceptar el gran caballo de madera obsequiado por el ejército de Agamenón, que supondrá la destrucción de la ciudad. De esta forma, en línea con el pensamiento moderno (Valverde, 2003: 194), la historia muestra la inconveniencia de las creencias y el modo de pensar del sumo sacerdote, un hombre arrogante, insensato y falto de contacto con la realidad por su creencia en realidades absolutas y extrahumanas (lo propio del hombre arcaico).

También hemos de tener en cuenta las asambleas en el palacio de Príamo, que se desarrollan durante varias secuencias de *Troya*. En esas asambleas se debate sobre la estrategia del combate. El relato homérico, por su parte, no subraya la trascendencia de tales reuniones, pues son los dioses quienes verdaderamente guían el curso de los acontecimientos en la contienda, no los hombres.

### 3. La guerra y los héroes

A través de la comparación de diversos aspectos pertenecientes al ámbito de lo divino hemos expuesto algunas diferencias significativas entre el poema y la película que tienen determinantes consecuencias en la cosmovisión del relato. Suprimidos los dioses, el peso de la narración recae en los héroes y sus obras. Por ello ahora nos centraremos en estos dos elementos.

#### 3.1. La guerra

Es una dominante en el cine histórico sobre la Antigüedad (de producción estadounidense) la presentación de la guerra desde una óptica pacifista. Dicha tendencia nace de la preocupación de buscar en la historia precedentes que hagan comprensible nuestra época, buscando o inventando analogías (militares y políticas en el caso de *Troya*) entre pasado y presente. Así, el cine histórico ha adquirido un carácter exegético desde su propia contemporaneidad y representa las preocupaciones propias del tiempo en que se crea la obra cinematográfica (Molina, 2008: 197; Winkler, 2007: 2-4). El historicismo que empapa *Troya* y su crítica visión de la guerra la emparentan con esta corriente cinematográfica.

En la primera secuencia de *Troya* la cámara sigue a un perro en su recorrido por un terreno árido. Según avanza el animal en su trayectoria, comienzan a aparecer armas ensangrentadas, caballos muertos e incluso una trinchera en la que yacen cadáveres de guerreros. Tras los evocadores planos de la trinchera, el perro llega hasta el lugar de la primera acción importante: una gran explanada donde los ejércitos de Micenas y de Tesalia se dan cita para la batalla.

Los planos elegidos para retratar la trinchera -y ella misma- se presentan ante la memoria audiovisual colectiva como una prefiguración de la Gran Guerra y la II Guerra Mundial, escenarios de horrores que desafían a la razón. Se trata de planos muy semejantes a los que podemos ver en multitud de películas bélicas cuando algún personaje avanza en el interior de una trinchera, desde *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957) hasta *Largo domingo de noviazgo* (Jean-Pierre Jeunet, 2004). Algo parecido ocurre en la secuencia del desembarco de las tropas de Agamenón en la playa de Troya, deudora de *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998). Comparten una realización y puesta en escena muy semejantes (Molina, 2008:194).

A estos lugares comunes del cine y la cultura actual se añade la crueldad de las imágenes y alguna línea de diálogo significativa. Benioff pone en boca de Héctor frases tan críticas -con la propia obra de Homero- como las siguientes: “*Sólo los niños y los locos luchan por honor, yo peleo por mi patria*” o “*No hay nada glorioso ni poético en ver morir a los hombres*”. Las secuencias del saqueo y destrucción de Troya suponen el gran momento final del alegato antibelicista de los autores. Consiguen transmitir el sinsentido que descubren en la guerra a través de diversos recursos, canalizados todos ellos por el comportamiento salvaje y despiadado de los conquistadores: la matanza de los bebés, la violación de las mujeres, la persecución homicida de ciudadanos desarmados en las calles de la ciudad y el suicidio de los que aún no han recibido el azote del ejército de Agamenón.

¿Esta es la imagen sobre la guerra que encontramos en la obra de Homero? La miseria de la guerra no es lo único que narra el poeta. Él no toma partido, no da respuestas doctrinales, simplemente muestra lo glorioso y lo miserable de la guerra. Lo hace narrando cientos de enfrentamientos entre guerreros de bandos contrarios, ya que en esos enfrentamientos «es donde se encuentra el significado de la guerra antigua. Lo que ocurre en esos momentos es lo que hace que la guerra sea *memorable*» (Finkel, 2008: 59). En la *Ilíada* hay crítica a la guerra, pero también lo contrario. Lo dice la propia obra y, también, los especialistas: «hay una guerra bella, así como existe una muerte bella. El troyano Héctor la define mejor que nadie en el canto VII» (Vidal-Naquet, 2003: 26-27). La *Ilíada* es «un sonoro y perdurable momento de la gloria bélica de los héroes del mundo aqueo» (García Gual, 2006: X). En *Troya* falta la gloria.

### 3.2. Personajes diferentes

Según Wolfgang Petersen, en los poemas épicos de Homero, «el drama humano quedó eclipsado por la brutalidad» (*Cómo se hizo “Troya”*). La declaración puede corresponderse con su percepción de la obra, pero no con la obra en sí. En la *Ilíada*, como en otras composiciones que puedan ser clasificadas como «épicas», lo épico no se manifiesta tanto en la guerra como hecho traumático en sí mismo cuanto en la conquista de la propia interioridad, en la aceptación de un destino previo, elevado (Segura, 2012: 77). La existencia del destino en *Troya* es más que dudosa y de ser real no tiene competencia alguna. Pero, sin embargo, en la *Ilíada* el destino juega un papel fundamental en la vida de los héroes.

Ayudado del argumento de la brutalidad, Petersen justifica las diferencias de la cinta con respecto a las historias originales en las que se inspira: «El público actual necesita adentrarse en la historia a través de las vidas y las pasiones de los personajes reales atrapados en esta aterradora experiencia» (*Cómo se hizo “Troya”*). Esta idea del director pone en relación los dos puntos que pretendemos tratar como consecuencia de la ausencia divina. El primero, la idea sobre la guerra, que ya ha sido apuntado.

Ahora nos centraremos en los dos personajes con mayor protagonismo en *Troya*: Héctor y Aquiles. Ambos también son los grandes héroes en la *Ilíada*, aunque veremos que el modelo de héroe que propone la *Ilíada*, como epopeya (Cano, 2002: 87), no es el mismo que el que propone *Troya*. Recuerda M. C. Ospina que los per-

sonajes de Homero están insertos en una historia cuya concepción «profundamente aristocrática, se afirmó a lo largo de los siglos en una compleja muestra de amor por la ciudad y aceptación del orden emanado de Zeus» (2003: 3). ¿Cómo se transforma en los personajes el amor por la ciudad ante la orfandad del orden divino? ¿Y qué cambia en ellos mismos?

### 3.2.1. Héctor

Anteriormente, al hablar de la fría y anacrónica piedad que se observa en *Troya*, hemos hecho especial referencia a Héctor y su constante cuestionamiento de la ayuda eficaz de los dioses. En el momento de la prueba, durante la dura batalla o cuando la muerte amenaza con alcanzarle, el Héctor de *Troya* no se acuerda de los dioses, ya que nada tangible y real significan para él. Según Joanna Paul, la eliminación de los dioses en la cinta responde a una intención racionalizadora del mito, por lo que el Héctor fílmico se identifica claramente con la auténtica voz de la razón, que busca ayudar a sus coetáneos separando sus creencias supersticiosas de la realidad (2013: 72). Como buen moderno, la apertura a lo trascendente carece de todo interés para él porque no es útil (Valverde, 2003: 332).

Pero ese no es el Héctor de la *Ilíada*, no representa la situación histórica del hombre arcaico con respecto a lo sagrado en dicho poema. Éste último es un hombre profundamente piadoso (VI, 264 ss.), alguien que constantemente tiene el nombre de alguna deidad en sus labios, incluso en el fragor de la batalla (XIII, 153-155) y no como mera convención social. Reconoce la intervención de los dioses y se sabe ayudado eficazmente por ellos. El héroe troyano, conscientemente, está en manos de un destino que ni él ni ningún otro hombre controla (VI, 487).

En efecto, mientras que el esquema mental y el *ethos* del Héctor de Homero son los de un héroe arcaico, los del Héctor cinematográfico sólo lo son parcialmente para hacer de él un héroe, como ha señalado Petersen, cercano al público actual. Mientras que el primero es un siervo de los dioses, pero, también, un siervo de la ciudad, en el segundo está subrayado sólo su servicio a la ciudad. Ciertamente, la identificación de Héctor con la ciudad es importante, pues es su defensor y la muerte a manos de Aquiles contribuye decisivamente a dar la impresión de que la ruina del reino de Troya está consumada (Crespo, 2006: XXXI). Gracias a los hallazgos arqueológicos sabemos que la Troya que presenció la guerra con los aqueos no era tan magnífica y colosal como se presenta en la película. Sin embargo, esa imagen grandiosa de la ciudad refuerza el aspecto protector de Héctor. Aquí el historicismo sí se permite el empleo de licencias históricas en favor de sí mismo.

Otra cuestión sería el sentido del honor, una noción también trastocada en gran medida. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la relación de Héctor y Paris. Homero habla de varios hijos del rey Príamo. Muchos de ellos mueren en la batalla, véase el caso de Polidoro (XX, 419). Por el contrario, en *Troya* eliminan a todos los hermanos de Héctor excepto uno: Paris, el hermano pequeño. Esta situación contribuye a que la actitud sobre protectora de Héctor hacia Paris (muy semejante a la de Aquiles hacia Patroclo) sea plausible a nuestros ojos. Héctor nunca expone a su hermano ante un peligro que pueda matarle y le dirige declaraciones como esta: "*Eres príncipe de Troya, sé que serás mi orgullo*". Pero, no es esa la actitud que

encontramos en la *Ilíada*. El primogénito de Príamo tiene palabras muy duras para el cobarde de su hermano, a quien le revela su deseo de que nunca hubiera nacido (III, 39 ss. y en VI). Incluso Helena se avergüenza de él, le insiste para que vuelva a la lucha y desea que hubiera muerto en el campo de batalla (III, 428 ss.).

Por último, se podría decir, retomando el argumento de Petersen, que la imagen ejemplar del Héctor de *Troya* a los ojos de los espectadores posiblemente no habría sido veraz si se hubieran mantenido algunos aspectos tales como los referentes a la muerte de Patroclo. «Héctor arrebató la ilustre armadura a Patroclo y lo arrastraba, para segar la cabeza de los hombros con el agudo bronce y entregárselo, después de sacarlo, a las perras troyanas» (XVI, 125-127).

### 3.2.2. Aquiles

Dice W. Petersen: «Aquiles era para mí como James Dean o Marlon Brando –él era el último rebelde–. Él vivía sujeto a sus propias reglas y no aceptaba ningún tipo de autoridad» y añade que el héroe fue algo así como la gran «estrella del rock» de su tiempo (Papamichael 2004). A pesar de la sesgada concepción del hijo de Peleo, en *Troya* encontramos algunos momentos en los que sí permanece un aspecto fundamental de Aquiles como héroe homérico: la *areté*, es decir, la excelencia (Espejo, 1994: 11).

Al comienzo de la película Aquiles mata con un golpe de espada a un guerrero alto y musculoso, Boagrio. El héroe exhibe una técnica de combate perfecta: esquiva a la carrera los proyectiles que su oponente le envía, al llegar a él realiza una finta, salta, introduce limpiamente su espada en la clavícula de Boagrio y la extrae antes de tocar el suelo. El contrincante tarda apenas unos segundos en morir. Ésta es una muerte precisa, limpia, rápida, eficaz y sobria que estremece por su exquisita ejecución. En esta parcela del personaje cinematográfico se observa una clara continuidad con respecto al personaje mítico. Y no es casual, ya que la mentalidad moderna valora formidablemente el dominio de la técnica y su ejecución precisa (Valverde 2003: 329-336). Otros aspectos del personaje presentan variaciones mayores.

Desde el comienzo se especula sobre la tormentosa relación entre Aquiles y Agamenón. El Aquiles de *Troya* es irreverente, anárquico, mujeriego, individualista y no guarda apego alguno por el monarca micénico, a quien suele criticar duramente. En este sentido, el personaje guarda una cierta fidelidad al Aquiles de Homero. Cuando Agamenón se queda para sí a Briseida (la cual, según la cinta, es una prima de Héctor y Paris, virgen en el templo de Apolo) la cólera de Aquiles se muestra y el héroe decide no volver a la lucha. En el futuro tan sólo combatirá por dos motivos: para dar muerte a Héctor y para buscar a Briseida, de la cual se ha enamorado hasta el punto de volver a luchar en el ejército de Agamenón para recuperarla.

La reescritura del personaje de Aquiles responde a la necesidad de hacer creíbles sus más importantes decisiones a los ojos del espectador actual. El Aquiles de Homero «es el más temible de los guerreros, sin que nada impida que sus relaciones con Patroclo -dicen las malas lenguas- vayan más allá de lo fraternal o que agarre una pataleta infantil por lo de Criseida» (Cano, 2002: 92). En este sentido, en la cinta, si Aquiles y Agamenón, antes de que el primero decida no luchar, ya tenían serios problemas para entenderse, parece que la decisión del hijo de Tetis está más justificada.

Dicha decisión narrativa no deja de ser otra solución que viene a llenar el hueco argumental que ha dejado la supresión de la divinidad. Las intervenciones divinas que aparecen en Homero son explicaciones que ayudan a entender las sacudidas ocasionales que provocan lo súbiteo o lo irracional. En el caso del hijo de Peleo, Atenea ha intervenido para inspirarle e imponerle un comportamiento que nadie podía prever: Aquiles, el violento, el beligerante, el valiente, abandona la lucha (Martín, 2003).

La relación con Patroclo también sufre transformaciones. El joven no es ya su gran amigo (en el sentido que apuntábamos anteriormente) sino su primo. La relación de parentesco justifica que Aquiles se muestre tan sobre protector con el joven Patroclo y que pierda el control cuando se entera de que el muchacho tomó a escondidas sus armas y murió en la batalla. En la *Iliada* no hay engaños: Aquiles sabe que Patroclo va a luchar con sus armas y Héctor sabe a quien está dando muerte. Por su parte, Briseida deja de ser un mero botín de batalla, cuya sustracción hiere el honor de Aquiles, para ser la mujer de la que se enamora y por la que está dispuesto a abandonar sus sueños de gloria y eternidad en la memoria de los hombres.

#### 4. Conclusiones

Comenzamos el estudio preguntándonos si la situación histórica del hombre ante lo sagrado presente en la *Iliada* permanecía en *Troya*. Hemos comprobado que no es así. La eficaz intervención de los dioses y el destino, fundamental en la ontología arcaica de Homero, está totalmente ausente en *Troya*. Por esta razón, se anula parte -puede que todo- del carácter mítico del relato para privilegiar sus visos de veracidad histórica y realismo. Los teóricos del fenómeno de la reescritura señalan que la cuestión de la adaptación de una historia previa a las exigencias de un género cinematográfico puede ser causa de devaluación o simplificación de la profundidad del original (Pérez Bowie, 2011: 307). Nosotros comprobamos que en este caso hay algo más.

Ese afán de desterrar lo mítico del relato es parte del espíritu de la Modernidad, que busca por encima de todo lo objetivo tal y como es entendido desde las categorías modernas, es decir, “lo verdadero o lo realmente acaecido” (Prieto, 2010: 338). La acción de la *Iliada* transcurre conforme a un plan divino, mientras que el motor de la historia de *Troya* son las pasiones humanas. En este sentido, *Troya* es una reelaboración moderna del mito homérico.

En consecuencia, los protagonistas de *Troya* no son hombres del mundo arcaico, tal y como se entiende desde el pensamiento de Eliade; son un Héctor y un Aquiles desmitificados y mitificados desde otra perspectiva en tanto que reinterpretados - y recibidos - por una mente moderna y, por lo tanto, figuras carentes de sentido con respecto a su contexto mítico original, pero con el valor de toda relectura de un clásico desde categorías diversas a las que fue concebido, que en este caso, además, se trata de una cosmovisión posterior y heredera de la planteada por Homero. Benioff y Petersen transforman la identidad mitológica del relato homérico y reelaboran la personalidad de los héroes reconstruyendo una posible personalidad verídica históricamente. Este ejercicio podría entenderse como una crítica a los planteamientos de Homero en torno a cuestiones como el honor y la guerra.

La empresa que afrontó Benioff con la escritura de *Troya* y la que asumió Petersen con su dirección y producción, sin duda alguna, sobrepasan hasta al más preparado,

como nos demuestra la historia del cine (Winkler, 2007: 202-214). Estamos seguros de que ambos se han acercado lo más posible a la idea que ellos tienen de la obra de Homero. Pero, como se puede comprobar por las declaraciones del director, su idea de estas obras es algo reduccionista y bastante superficial. En la cuestión de la guerra, por ejemplo, han trastocado el sentido antiguo que se otorga a la guerra bella y la muerte bella para presentar una colección de prefiguraciones sobre los horrores y excesos de los enfrentamientos bélicos de la primera mitad del siglo XX.

*Troya* no deja de ser un ejemplo más de cómo la mentalidad mecanicista propia de la Modernidad ha calado profundamente, también en los autores cinematográficos, hasta el punto de eliminar las categorías filosóficas propias que configuran los relatos clásicos que se encuentran en los orígenes de su oficio. No obstante, hemos de advertir que se percibe un cierto interés por la Antigüedad (aunque sea transformándola), los relatos primeros, los héroes con grandes ideales, los protectores de la ciudad (el entorno moderno democrático por excelencia) y los valores nobles que mueven a los hombres a realizar empresas grandes. La relectura de este clásico nos da noticia de la guerra de Troya pero, sobre todo, nos habla de aquellos que reelaboraron los relatos originales y han recibido esa reelaboración en forma de película: nosotros mismos.

*Troya* cercena el aspecto sagrado que hay en la *Iliada* en cuando fenómeno religioso. En este sentido, puede entenderse como una traición al original (Eliade, 2011: 55) pero no debe dejarse de contemplar la fértil bastardía que hay en el filme (Sánchez Noriega, 2000: 24). Pensamos que el valor de la cinta reside en la lectura moderna del mito arcaico como demostración de la sensibilidad de nuestra época. Se descubre en *Troya* una nueva orientación de la religiosidad con respecto a la *Iliada*, centrada ella en el culto al sentido común desde el punto de la Modernidad, la convivencia pacífica y la apuesta por el amor por encima de toda superstición y conflicto entre los hombres.

## Referencias bibliográficas

- CANO, Pedro L. (2002). *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Cómo se hizo "Troya" en [www.labutaca.net/films/21/troy1.htm](http://www.labutaca.net/films/21/troy1.htm), consultado el 2 de septiembre de 2013.
- COPLESTON, Frederick (1969). *Historia de la Filosofía. I – Grecia y Roma*, traducción de José Manuel García de la Mora. Barcelona: Ariel.
- FINKEL, Don (2008). *Dar clase con la boca cerrada*, traducción de Óscar Barrerá. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
- HOMERO (1993). *Odisea*, traducción de José Manuel Pavón, introducción y revisión de C. García Gual. Madrid: Editorial Gredos.
- HOMERO (2006). *Iliada*, introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Editorial Gredos.
- ELIADE, Mircea (1984). *El mito del eterno retorno*, traducción de Ricardo Anaya. Barcelona: Planeta-Agostini.

- ELIADE, Mircea (2011). *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, traducción de A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- ELIADE, Mircea (2012). *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil Fernández. Barcelona: Paidós.
- ESPEJO MURIEL, Carlos (1994). Religión e ideología en Homero. En *Studia histórica. Historia antigua*, nº 2, pp. 9-20.
- MARTÍN DE DORIA, Cristina (2003). La Magia de la “A” en la Ilíada de Homero. Atenea – Aquiles – Agamenón. En *Espectáculo: Revista de estudios literarios*, nº 23.
- MOLINA, José Antonio (2008). A través del espejo: preocupaciones contemporáneas por la paz mundial en el cine histórico sobre la Antigüedad. En *Congreso Internacional “Imágenes” La Antigüedad en las artes escénicas y visuales*, pp. 189-198.
- LILLO REDONET, Fernando (2003). Virgilio y Catulo en el cine y la televisión. En *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, vol. 23, núm. 2, pp. 437-452.
- OSPINA ECHEVERRI, Marta Cecilia (2013). La democracia ateniense. En [http://biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co/pdf/11/11\\_1327564096.pdf](http://biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co/pdf/11/11_1327564096.pdf) 2003, consultado el 20 de mayo de 2013.
- PAPAMICHAEL, Stella (2004). Wolfgang Petersen. Troy, entrevista a Wolfgang Petersen en [www.bbc.co.uk/films/2004/05/13/wolfgang\\_petersen\\_troy\\_interview.shtml](http://www.bbc.co.uk/films/2004/05/13/wolfgang_petersen_troy_interview.shtml), consultado el 5 de junio de 2013.
- PAUL, Joanna (2013). *Film and the Classical Epic Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones recientes. En *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nº 13, pp. 277-300.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2011). Las determinaciones genéricas en los procesos adaptativos. En *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, Nº 748, pp. 305-315.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.) (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PRIETO LÓPEZ, Leopoldo (2010). El espíritu de la filosofía moderna en sus rasgos esenciales. En *Thémata. Revista de Filosofía*, Nº 43, pp. 333-347.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SEGURA, Eduardo (2012). El Señor de los Anillos: génesis literaria y diseño mitológico. En: PARDO, Alejandro; SEGURA, Eduardo. *El Señor de los Anillos. Del libro a la pantalla. El viaje audiovisual hacia la Tierra Media*. Vitoria-Gasteiz: Portal Editions, pp. 3-82.
- URRACA CASAL, José Luis. (2012). Troya (2004) la recreación de la Ilíada por Hollywood. En [www.historiaycine.com/2012/12/Troya-2004-Pelicula-Wolfgang-Petersen-Iliada.html](http://www.historiaycine.com/2012/12/Troya-2004-Pelicula-Wolfgang-Petersen-Iliada.html), consultado el 20 de mayo de 2013.
- VALVERDE, Carlos (2003). *Génesis, estructura y crisis de la Modernidad*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (2003). *El mundo de Homero*, traducción de Daniel Zadunaisky. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VIRGILIO (1992). *Eneida*, traducción de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Editorial Gredos.



WINKLER, Martin M, (ed.) (2007). *Troy from Homer's Iliad to Hollywood epic*. Mald En: Blackwell Publishing.

### **Filmografía**

- CLEMENTS, Ron; MUKER, John (1997). *Hércules (Hercules)*.  
JACKSON, Peter (2001). *El señor de los anillos: La comunidad del anillo (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)*.  
JEUNET, Jean-Paul (2004). *Largo domingo de noviazgo (Un long dimanche de fiançailles)*.  
KUBRICK, Stanley (1957). *Senderos de gloria (Paths of Glory)*.  
LETERRIER, Louis (2010). *Furia de titanes (Clash of the Titans)*.  
LIEBESMAN, Jonathan. (2012). *Ira de titanes (Wrath of the Titans)*.  
LUCAS, George (1977). *La guerra de las galaxias (Star Wars)*.  
LYNCH, David (1984). *Dune*.  
PETERSEN, Wolfgang (1984). *La historia interminable (Die unendliche Geschichte)*.  
PETERSEN, Wolfgang (2004). *Troya (Troy)*.  
SCOTT, Ridley (2000). *Gladiator*.  
SPIELBERG, Steven (1998). *Salvar al soldado Ryan (Saving Private Ryan)*.