

PhilUr

12



Eugenio Ampudia, *En juego*  
(videoinstalación), 2006.

Philologica Urcitana

n.º 12 (Marzo 2015)

Revista semestral de iniciación  
a la investigación filológica

# Philologica Urcitana

## Revista de Iniciación a la Investigación en Filología

Departamento de Filología  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA (Ed. C)  
La Cañada de San Urbano  
04120- ALMERÍA  
Teléfono: 950015252  
Fax: 950015466  
juanluis@ual.es  
<http://www.ual.es/revistas/PhilUr>

**Director:** Juan Luis LÓPEZ CRUCES

**Secretaría:** M. Isabel GIMÉNEZ CARO

### Comité científico

Marta BORGES  
Universidad Autónoma de Madrid.  
Estudios Árabes e Islámicos

Esteban CALDERÓN DORDA  
Universidad de Murcia. Filología Griega

José Manuel CAMACHO DELGADO  
Universidad de Sevilla. Literatura  
Hispanoamericana

Pedro C. CERRILLO TORREMOCHA  
Universidad de Castilla-La Mancha.  
Didáctica de la Lengua y la Literatura

Catalina FUENTES RODRÍGUEZ  
Universidad de Sevilla. Lengua  
Española

Fernando GARCÍA LARA  
Universidad Pablo Olavide. Literatura  
Española

Juan de Dios LUQUE DURÁN  
Universidad de Granada. Lingüística  
General

José María MAESTRE MAESTRE  
Universidad de Cádiz. Filología Latina

Emilio ORTEGA ARJONILLA  
Universidad de Málaga. Traductología

Manuela PALACIOS GONZÁLEZ  
Universidad de Santiago de Compostela.  
Filología Inglesa

Ana María VIGARA TAUSTE  
Universidad Complutense de Madrid.  
Lengua Española

Montserrat PARRA ALBA  
Universidad de Lérida. Filología  
Francesa

### Comité editorial

José Manuel DE AMO SÁNCHEZ-FORTÚN  
UAL. Did. de la Lengua y Literatura

Antonio Miguel BAÑÓN HERNÁNDEZ  
UAL. Lengua Española

José Francisco FERNÁNDEZ SÁNCHEZ  
UAL. Filología Inglesa

Miguel GALLEGO ROCA  
UAL. Literatura Española

Francisco Joaquín GARCÍA MARCOS  
UAL. Lingüística General

Ana Fe GIL SERRA  
UAL. Filología Alemana

Yolanda JOVER SILVESTRE  
UAL. Filología Francesa

Jorge Antonio LIROLA DELGADO  
UAL. Estudios Árabes e Islámicos

Jesús Gerardo MARTÍNEZ DEL CASTILLO  
UAL. Filología Inglesa

Isabel NAVAS OCAÑA  
UAL. Teoría de la Literatura

Antonio OREJUDO UTRILLA  
UAL. Literatura Española

Susana RIDAO RODRIGO  
UM. Lengua Española

Francisco José RODRÍGUEZ MUÑOZ  
UAL. Did. de la Lengua y Literatura

Lucía P. ROMERO MARISCAL  
UAL. Filología Griega

María del Mar RUIZ DOMÍNGUEZ  
UAL. Did. de la Lengua y la Literatura

Joaquín José SÁNCHEZ GÁZQUEZ  
UAL. Filología Latina



## Philologica Urcitana

Revista de Iniciación a la Investigación en Filología

Vol. 12 (Marzo 2015)

ISSN: 1989-6778

---

### Índice

<i>What is Irish Studies?</i> Madalina ARMIE .....	1-12
<i>Elementos de actualidad y moda en las películas de James Bond (I)</i> Fabio BRUSCOLOTTI PÉREZ .....	13-49
<i>La censura cultural durante la dictadura militar argentina: 1976-1983</i> María Paula DE LOS SANTOS ROJAS .....	51-78
<i>Classical Tradition and Reception Studies in Contemporary Literature written in English. The song of Achilles by Madeline Miller</i> Leticia GONZÁLEZ PÉREZ .....	79-116
<i>Didáctica de la sociedad y modos de vida atenienses a través de las últimas comedias de Aristófanes</i> Vivian Lorena NAVARRO MARTÍNEZ .....	117-130

Departamento de Filología

Universidad de Almería



# WHAT IS IRISH STUDIES?

ARMIE, Madalina\*

[mada\\_mojacar@hotmail.com](mailto:mada_mojacar@hotmail.com)

*Fecha de recepción:*

30 de enero de 2015

*Fecha de aceptación:*

12 de febrero de 2015

**Resumen:** Este artículo pretende ofrecer una visión panorámica de los llamados *Irish Studies* o Estudios Irlandeses, una disciplina nueva que surge a raíz del interés mundial por las transformaciones acaecidas en Irlanda en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI. Los *Irish Studies* basan su análisis cultural en los aspectos más relevantes que han marcado la historia de Irlanda. Estos, consecuentemente, han modelado la imagen del país y han afectado de forma significativa la manera en la que Irlanda se contempla a sí misma, así como también la forma en la que el mundo la interpreta. No es de extrañar pues, que los objetos de estudio de los *Irish Studies* estén tan conectados, de una forma o de otra, a la literatura irlandesa. Por ello, las próximas páginas de este artículo dedicarán su atención a este campo de investigación.

**Palabras Clave:** estudios irlandeses – Iglesia católica – hambruna – emigración – situación postcolonial o estudios postcoloniales – división del país.

**Abstract:** This article pretends to offer a panoramic view of the so-called Irish Studies, a new discipline that arises as a consequence of those profound transformations that took place in Ireland during the last decades of the 20th century and beginning of the 21st century. Irish Studies base their cultural analysis in the most relevant aspects that have marked the history of this country. These factors have shaped Ireland's perception of itself and the way the rest of the world looks at the Irish, so they are always present in Irish literature and that is why they will be treated in depth in this article.

**Keywords:** Irish Studies – The Catholic Church – The Great Famine – emigration – postcolonialism or postcolonial studies – partition.

---

\* Este artículo ha contado con la guía y la ayuda del Dr. José Francisco Fernández Sánchez, profesor del área de Filología Inglesa de la Universidad de Almería.

The field of study called Irish Studies, «an integrated, multi-disciplinary, programme of learning» (Bartlett et al. 1988: 1) is an academic discipline which deals with Ireland in its widest sense. Traditionally, the study of the Irish Culture was included in the popular discipline of English Studies; nevertheless, «the prolific and important work of scholars [...] for over a century» made possible «the evolution of Irish Studies towards a separate and respectable discipline» (Gregor 2002: vii). The connection with English Studies achieves significance due to Ireland's former condition as one of the colonies of the British Empire. During centuries, Ireland was associated with its powerful neighbour, so that it never existed, until very recently, an academic discipline dedicated exclusively to the investigation of the country's culture. Apart from the developments in the academic world, there are other internal and external catalysts that contributed to the emergence of this field of study that are going to be explained.

During the last decades of the 20th century things have changed in Ireland. Factors like the sectarian conflict in Northern Ireland, the incorporation of the country to the European Community, the improvement of standards of living, economic prosperity, the reduction of the rates of emigration, the clash produced between the traditional values of society and the modern attitudes and the «mass culture phenomena such as Irish cinema, Irish Music or Irish pubs (all neatly packaged and carefully marketed for consumers both at home and abroad) have simulated an interest in the Emerald Isle» (Gregor 2002: vii) offering at the same time a decisive impulse to the emergence of Irish Studies.

On one hand, a great number of specialized associations were founded in Europe in order to promote the study of Ireland. The *British Association for Irish Studies* (1985), the *Spanish Association for Irish Studies* (AEDEI in 2000), the *European Federation of Associations and Centres of Irish Studies* (EFACIS in 2013), and, in Ireland itself, the *International Association for the Study of Irish Literatures* (IASIL in 1969),<sup>1</sup> are the most relevant examples. «Moreover, Summer Schools devoted to Irish Studies and directed primarily at the North American students are held in almost every university in Ireland; and in several Irish universities graduate programmes in Irish Studies are available» (Bartlett et al. 1988: 1).

On the other hand, departments of Irish Studies were created in European and American universities and new courses responsible for analysing the most marked aspects of Irish culture were imparted; so, as a result, new researches and relevant contributions establishing the base for this field of knowledge were published. The interest for Irish Studies «has been particularly noteworthy in the United States where the increase in the number of institutions offering courses in Irish Studies has been remarkable» (Bartlett et al. 1988: 1). This spread interest

---

<sup>1</sup> This last one changed its name to the *International Association for the Study of Irish Literatures* in the year 1998.

can be attributed to the missionary endeavours of the American Committee for Irish Studies which has sought, over a period of more than twenty years, to promote all branches of Irish Studies in the United States. Growth in Canada has been more modest, but steady, while in Australia, there has been a recent awakening of interest in Irish (or, more properly, Irish-Australian) studies. (Bartlett et al. 1988: 1)

Other reasons that stand behind this concern for Irish culture can be related to the history and traditions of countries like Canada, Australia, Great Britain or America, territories that in the past were receivers of Irish immigrants. Outside Ireland, this concern for what was Irish and could be defined as Irish, was nothing but a search for roots of those descendants «with a sense of being Irish (even in a hyphenated way) [...] anxious to have a more precise understanding of what this mean or has meant in the past in terms of personality and nationality, whether national or individual» (Bartlett et al. 1988: 1). Even if this search for definition was also present in the other places and exposed similar motivations, in the America of the later 1960s for example, this was mirrored in the preoccupation of the new generations of Irish-Americans for Irish cultural manifestations like music, dance or the literature of writers as James Joyce, Seán O'Casey, John Millington Synge, Samuel Beckett, Seamus Heaney or W.B. Yeats and linguistic manifestations like the Irish language.

Irish Studies base their cultural analysis on the most relevant aspects that have marked the history of Ireland. The influence of the Catholic Church, the constant struggle between Protestants and Catholics, the Potato Famine, the massive emigration, the traumatic partition, or the complex relationship between Ireland and England and the derived postcolonial situation of Ireland after achieving independence from the metropolis, are all historical circumstances that are recurrent for the understanding of the emergence of this academic discipline, for the comprehension of Irish history and the country's current situation. These factors shaped Ireland's perception of itself and the way the rest of the world looked at the Irish, so they are always present in contemporary Irish literature and they will be treated in depth in the following pages.

The complex links of Ireland and Great Britain are sometimes considered as being the «only one theme in Irish history [...] the central theme of all Irish history, [...] the struggle of Ireland against England» (Bartlett 1988: 44). It is even affirmed «by those who know their history through inspiration rather than through study» that «in its most politically charged form, [...] the struggle for national independence has provided the dynamic of Irish history» (Bartlett 1988:44). The connection between both countries is more than problematic and Ireland's categorization as a former colony or as an ally of the British Empire is still being a subject discussed within the framework of Postcolonial studies.

Recent academic contributions such as *Anomalous States* (1993) by David Lloyd, Declan Kiberd's *Inventing Ireland* (1995), and works of prominent names like Colin

Graham or Edward Said defended the uniqueness of the Irish case providing for it geographical, cultural and social reasons, as Marisol Morales Ladrón states:

Irlanda fue la primera colonia Británica, la más cercana y la única en sufrir un proceso de colonización temprano y tardío, quizás haya sido la cercanía geográfica del Imperio, la pequeña dimensión de la isla y la asimilación casi completa de la lengua, cultura y raza lo que ha situado la peculiaridad del caso irlandés en torno a un debate que aún opiniones divergentes hasta llegar a considerarlo un estado «diferente», «anómalo», o cuanto menos «atípico» (Morales Ladrón 2007: VIII).

Centering our attention on Kiberd and Lloyd's contribution we have to say that both works, *Anomalous States* and *Inventing Ireland*, apart from exemplifying the cultural and historical differences that conditioned the peculiar type of colonization undergone by Ireland, tried to provide common characteristics shared by the country with other territories located in continents like Africa, America or Asia that were also part of the British Empire. Naturally, this was a response to the publication of *The Empire Writes Back*<sup>2</sup> that passed over «the Irish case very swiftly, perhaps, because the authors find these white Europeans too strange to justify their sustained attention» (Kiberd 1995: 5) and Ireland an «anomalous state» (Lloyd 1993) difficult to be classified. Declan Kiberd goes even further affirming that probably «the introduction of the Irish case to the debate will complicate, extend and in some cases expose the limits of current models of postcoloniality» (Kiberd 1995: 5). Kiberd associates the almost superficial treatment of the Irish situation with Ireland's «'mixed' nature of the experience of Irish people, as both exponents and victims of British imperialism, which makes them so representative of the underlying process» (Kiberd 1995: 5). Precisely this double position of the Irish experience represents a starting point for those theories of the historical revisionists who reject colonialism when dealing with the Irish case. Some important authors that do not accept the Irish colonial experience are Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, Liam Kennedy, Glenn Hooper, Stephen Howe, etc.

Los llamados «revisionistas» históricos rechazan el paradigma colonial para el análisis de la Irlanda contemporánea, argumentando el fin de la colonización en 1921, y justificando la Partición por la insistencia de los Unionistas norirlandeses, visión que convierte la violencia norirlandesa en una lucha interna, no anticolonial. (Carrera Suárez 2007: 6)

The term «colony» in Ireland's case is not always rejected. In fact, the majority of historians accept it to refer to determined periods when the small island was invaded by

---

<sup>2</sup> *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989), written by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, is one of the most important works dealing with post-colonial texts and culture.



different people coming from the British territory like the Anglo-Norman adventurers, in the late twelfth century, or was disseminated (through the system of ‘plantations’) with Scottish people that appropriated the Irish land confiscated by the English Crown. Not only do they recognize the importance of these invasions and subsequent periods of colonization but also their effects. For example, Kiberd affirms in the introduction of his *Inventing Ireland* «that the English helped to invent Ireland, in much the same way as Germans contributed to the naming and identification of France» (Kiberd 1995: 1). Nevertheless he portrays Ireland «as a foil to set off English virtues, as a laboratory in which to conduct experiments, and as a fantasyland in which to meet fairies and monsters» (Kiberd 1995: 2). Even if the countries represent opposite sides, Kiberd considers this relationship between England and Ireland as being of a mutual and fundamental necessity «if England had never existed, the Irish would have been rather lonely. Each nation badly needed the other, for the purpose of defining itself» (Kiberd 1995: 2).

According to Joe Cleary, the colonization of the English people propitiated «the emergence of ‘modern Ireland’» (Cleary 2005: 3) because

modernity is a gift of colonial or religious conquest mediated primarily through an expanding British state [...] rather than through any efforts by the pre-existing Gaelic society to modernise itself by its own exertions and its own terms. Modernisation in such accounts is conterminous with the Anglicisation of the island: Gaelic culture by that same move is aligned with the medieval, with the pre-modern, the archaic and the maladapted; with all those things whose inevitable fate it was to be vanquished by modernity. (Cleary 2005: 3)

Actually, the early modernity is born here, in the clash of the two cultures, in the «perennial complexities of assimilation/alienation and integration/rejection involved in all colonial relationships» (Bartlett 1988: 46). Nevertheless, ‘later modernity’, according to Cleary, was provoked by

the American and French Revolutions of the development of the Irish republicanism; the impact of the British industrial revolution on Irish economic subordination and underdevelopment; the emergence of the ‘second’, eastward-looking British Empire, and the technological dominance of the Anglo-American industrial world with its gravitational effects on Irish migration and diaspora from the nineteenth century onwards; the ideological ‘wars’ between clerical and secular forces that raged across the European continent throughout the nineteenth century even as in Ireland the Catholic church, after two centuries of suppression, established a moral monopoly over Irish society designed to shelter the island from the icy blasts of continental secularism. (Cleary 2005: 3)

What Cleary mentions as forces that triggered the development of modernity are, as a matter of fact, fundamental aspects of the history of Ireland. The descendants of those

Irish immigrants, Presbyterians but also Catholics, that settled in America during the 18<sup>th</sup> century, played an active role in the achievement of the American Independence. Inspired by the American War (1776-1783) and the French Revolution (1789-1799), the Irish borrowed for their vocabulary words like «‘representation’, ‘democracy’, ‘consent’ and ‘freedom’» (Bartlett 1988: 46). As a consequence, Ireland struggled against the metropolis in the United Irish Rebellion (1789) and became after the Act of Union (1801) «a self-governing (but still dependent) colony a province of metropolitan Britain» (Bartlett 1988: 47). Even after these political changes, the Irish people inevitably still felt linked to the «attributes of inferiority and subordination» while «both, Irish lawyers and politicians argued vehemently that Ireland was a separate kingdom» (Bartlett 1988: 47). These feelings and the love-hate relationship between the two nations can be observed in the child/mother metaphor, in which England is symbolically representing the mother-country, while Ireland becomes the child to look after. For George Russell, the woman represents metaphorically the Irish national spirit because she «cannot or will not reveal itself wholly while a coarse presence is near, an unwelcome stranger in possession of the home» (Pierce 2002: 13). The image of womanhood is even richer and varied:

The Gaelic poets usually imagined their monarch wedded to the land, which was emblemized by a beautiful woman: if she was happy and fertile, his rule was righteous, but if she grew sad and sorrowful, that must have been because of some unworthiness in the ruler. (Kiberd 1995: 18)

As it has already been mentioned, «we encounter massive problems of definition» (Bartlett 1988: 47) when the colonial experience is to be applied to the Irish case. For Bartlett (1988: 46) and other writers that support his vision, Ireland bears the scars of its colonial experience in the continuous attempts of the British Crown to control the Irish trade and manufacturing, in the humiliation and limitations of the Irish Parliament and in the almost unlimited power of the Anglo-Irish ascendancy. However, the complicity and participation of the Irish people in the administration and the army of the British Empire, together with the high levels of emigration, if «we consider the many hundreds of thousands who departed these shores between 1700 and 1859 to seek opportunity in Canada, Australia, Britain and especially America» (Bartlett 1988: 47) complicate even more the debate. Bartlett ends his chapter asking rhetorically if these factors would not convert Ireland in a «mother-country in her own right» (Bartlett 1988: 47), adopting a similar position as Isabel Carrera Suárez: «La emigración masiva— aunque forzada— desde Irlanda hacia otras partes del imperio o a los Estados Unidos convierte a Irlanda en una ‘madre patria’ [cuya experiencia resulta ser] poco concordante con la situación de otras colonias» (Carrera Suárez 2007: 5-6).

Emigration is another element to be considered in the definition of Irish Studies: «Irish migration in the nineteenth century is one of the most significant movements of

population in modern European history, in terms of the total number of people involved and the proportion migrating.» (Hickman 2005: 117). The dimensions of this event were colossal, so «commentators have speculated that the Irish society was, in effect, in danger of haemorrhaging to death» (Curtin et al. 1988: 60). Since the Act of Union celebrated in 1801 until 1921, when the imperial rule ceased in twenty-six Irish counties, it is estimated that approximately 8 million people left Ireland. This «massive exodus which followed the famines of the 1840s left hundreds of thousands of Irish men and women in the major cities of Britain, North America and Australia dreaming of a homeland» (Kiberd 1995: 2). Emigration also continued in the twentieth century «marked by two periods of very heavy out-migration, the 1950s and the second half of the 1980s» (Hickman 2005: 117) when «the several economic crises which had shaken the Irish economy since 1973 (the oil crises of 1973 and 1979, exacerbated by inappropriate domestic responses in Ireland) has seen emigration figures rise significantly» (Curtin et al. 1988: 60). It is not surprising then that emigration was permeating the Irish consciousness and that authors like Mary J. Hickman considered that «emigration was a life event as ‘normal’ as leaving school or getting married» (Hickman 2005: 117). Fintan O’Toole offers in *The Lie of the Land* a new vision of the consequences that these migratory movements entailed:

In a country like Ireland, whose modern history is shaped by the personal journeys of the emigrant, any accurate map of the land must be a map, not of an island, but of a shoreline seen from the water, a set of contours shaped, not by geography but by voyages. The shape of the island is the shape of all the journeys around it that a history of emigration has set in motion. [...] Subjectively, using the small scale to measure the inlets and outflows of human life, the coastline expands to breaking point, scattering the inhabitants of the island half way around the globe. Emigration means, quite simply, that the people and the land are no longer co-terminous. In this sense, the map of Ireland is a lie. The lie of the land is that there is a place called ‘Ireland’ inhabited by the Irish people, a place with a history, a culture a society (O’Toole 1999:3-5)

Even nowadays «emigration is still widely perceived in Ireland as a vote of no confidence in the capacity of the Irish state-and Irish society- to provide a decent living for its own people at home» (Curtin et al. 1988:60-61) and this achieves significance if we take into account «that emigration has been a central part of the Irish experience (arguably the single most important and constant fact of Irish social history)» (Curtin et al. 1988: 61). That is why emigration «is also a major theme of Irish literature, not only in the works of the major writers but also in the vast repertoire of songs, ballads and stories which compromise the rich store of Irish popular literature and folklore.» (Curtin et al. 1988: 61).

Emigration, as it was mentioned before, was a direct consequence of the Great Famine (1845-1852) that drew the Irish population into despair and produced a critical

and unprecedented situation. «The Famine disproportionately impacted on the 3 million potato dependent people» (Whelan 2005: 135), therefore «almost a million people died from starvation and associated disease» (Kiberd 1995:21). The Irish-speaking zones, occupied by the poor peasantry from western Ireland, were the most affected areas. Only a quarter of the population spoke Gaelic after 1851, so «the Ireland which emerged from the Famine trauma [...] was in every respect a more anglicised society» (Ó'Tuathaigh 1988: 126), a society that «witnessed the creation of a series of radical responses to the Famine legacy, of which the Irish Literary Revival<sup>3</sup> is one. Many other examples were [...] the Land League<sup>4</sup> in 1879, [...] the Gaelic Athletic Association<sup>5</sup> in 1884» (Whelan 2005: 135) or the Gaelic League<sup>6</sup> in 1893.

If someone was to be blamed for this critical situation created by the Famine those were the British. According to the Irish public opinion,

England's selfish commercial policies and vindictive legislation had systematically beggared Ireland. Ireland's poverty, in short, was a product of English rapacity. [...] The tragedy of the Great Famine and the mass emigration of the nineteenth century were only the culmination of a centuries-old policy designed to keep Ireland poor. (Bartlett 1988: 56-57)

Apparently, even during the starvation the British continued to transport grain from Ireland, so it is not surprisingly then that frequently the Irish peasantry affirmed that «God sent the potato blight but the English caused the Famine» (Kiberd 1995: 21). Actually, even if the British were considered guilty for the catastrophe, this seemed to be the result of a juncture of several factors like the poor commercial links of the country with North America, the effects of the Irish Penal Laws and the rate of population growth during the eighteenth century, among others.

Another important consequence of the Famine is that it «accelerated the transformation of the Catholic church in Ireland» (Whelan 2005: 138) and secured its success. «Catholicism invaded the vacated cultural space and solved an identity crisis by offering a powerful surrogate language of symbolic identity in which Irishness and

---

<sup>3</sup> Literary movement that aroused at the end of the 19th and the beginning of the 20th century due to a revival of interest in Ireland's Gaelic literary and cultural heritage. The Irish Literary Revival, the Irish Literary Renaissance or the Celtic Twilight were closely related to the emerging political nationalism.

<sup>4</sup> The Irish Land League was an agrarian organization founded in the 19th century that struggled for the abolition of landlordism in Ireland.

<sup>5</sup> The Gaelic Athletic Association was founded in order to promote typical and traditional Irish sports like Gaelic football, handball, hurling, camogie etc. but also cultural manifestations as for example the Irish music, dance and language.

<sup>6</sup> The Gaelic League is a non-governmental organisation founded in 1893 in order to promote the Irish language in Ireland and everywhere around the globe.

‘Catholicism’ were seen as reciprocal and congruent» (Whelan 2005: 138). During the nineteenth century and the Post-Famine period, the power of the Catholic church was solidified thanks to its control over the educational and medical systems. They built churches, convents, orphanages and hospitals, «taught the peasant Irish not merely what to believe but how to behave [...], ‘civilized’ the Wild Irish [... and] provided the trappings of a State where there was no state». (O’Toole 1998:67) Here, at this point «the emerging ethnic nationalism» was associating itself with «the Catholic dispossessed majority» (Pierce 2002: 10). David Pierce’s reference to the deprived life of the Catholics connects with what happened approximately from 1690, even 1660, to 1829, during «the era of the Protestant nation» (Bartlett 1988:49), or that of the Protestant Ascendancy, a hard and difficult time for being a Catholic.

According to historians the ascendancy of Protestantism, an instrument through which England could control the island «was necessarily founded on the destruction of the Catholic power, the confiscation of Catholic land and the eclipse of that religion» (Bartlett 1988: 48), a process which developed especially due to the Cromwellian punitive policies. These Anglo-Irish considered themselves the chosen, governing, elite class and constructed their image in strongly opposition to the values that were supposed to represent the Irish population: «excessive drinking, lavish (and ruinous) hospitality, a propensity for violence, a love of gambling, and excessive (and unjustified) pride» (Bartlett 1988: 46). The year 1760 brought «changes within the Irish political structure, within the Catholic community and within English politics and society [that] allowed something called the Catholic Question, i.e. the issue of equal civil and religious rights for Catholics to emerge» (Bartlett 1988: 50). The Catholic Question had so much relevance that «by the late eighteenth century the Catholic Question was the Irish Question», so in 1829 the Catholics obtained the abolition of the Penal Laws thanks to a «mass pressure in a campaign led by Daniel O’Connell» (Bartlett 1988: 50), «perhaps the first mass-democratic politician of modern Europe [...] and one of the inventors of the modern Irish nation» (Kiberd 1995: 20-21). The power of the Catholic Church started to recover and by the year 1916 with the Easter Monday Rising, the birth of the Irish Republic, it crystalized, having melted itself previously with the dreamt ideals of freedom and liberty of the new emerging state. According to Fintan O’Toole «the founding act of the modern Irish State—the 1916 Rising—is a religious as much as a political act, and conceived by its leader, Patrick Pearse, as such» (O’Toole 1999: 66). Everything seemed to be perfectly prepared for this fusion:

the colour was appropriately green, the place a non-military building in the centre of Dublin<sup>7</sup>, [...] and the time was the most important feast in the Church calendar. «Surrection!» [...] a combination of insurrection and resurrection (Pierce 2002: 11).

The symbolic dimension of this event is highly relevant because as O'Toole mentions «the conscious imagery of blood sacrifice and redemption, shaped a specifically Catholic political consciousness that belied the secular republican aims of many of the revolutionaries» (O'Toole 1999:66). This imagery of Catholicism remained connected to the Home Rule after this success and it was going to be the model for the new Irish Free State after 1922 and for most of the past century. Against this tie, decades before 1922, an anti-Home Rule or Unionist sentiment among the high classes of society was emerging. This was not considered relevant from an electoral point of view, but things looked different in Ulster. The 'Ulster problem' requires here more attention precisely for being one of the reasons that stand at the base of the partition of Ireland, (reinforced in 1922 when Southern Ireland was declared a free state meanwhile the Northern territory was declared officially part of the United Kingdom), but also at the origins of the bloody conflict known as The Troubles, that took place in Northern Ireland from 1968 until 1994:

The 'Ulster problem' [...] was not simply that Ulster as a whole was uniformly (or even overwhelmingly) electorally Unionist, while the other three provinces were overwhelmingly Nationalist. It is rather that Ulster was evenly divided between Home Rule and Unionist voters. [Ó'Tuathaigh 1988: 144]

Definitely this last division provoked the chaos in Northern Ireland:

The most powerful and pervasive element of this Ulster Unionist *mentalité* was its hostility to Roman Catholicism [...]. This sense of Protestant righteousness, combined with planter historical consciousness, undoubtedly made for resolute political conviction s. But it also encouraged attitudes of superiority and mastery which were less attractive and which ultimately, were less useful politically as community assets (Ó'Tuathaigh 1988: 145)

This conducted to the Troubles, a bloody conflict that dragged in it almost civilians who did not want part in it. 3.500 people died and around 40.000 were wounded in the war between the Royal Ulster Constabulary and the Catholic and radical IRA. The confrontation arrived to an end in 1998 with the Good Friday Agreement.

Partition is the last of the themes treated on this article. As we have seen, topics such as the complicated links between Ireland and England, the massive emigration that was a direct consequence of the Potato Famine, the conflicts that appeared between Protestants and Catholics and the almost unlimited power of the Catholic Church are

---

<sup>7</sup> It makes reference to Dublin's General Post Office.

important for the definition of Irish Studies and they are certainly fundamental for the comprehension of Ireland's actual and past situation. The utility of this field of studies is even wider if we take into account that a closer introspection of the Irish Studies seems

to promise that, in part by looking back to earlier moments of crisis and experiment, cultural studies or theory could help to produce new ways of thinking about the ongoing problems of conflict in Northern Ireland and of political and economic stagnation in the republic. (Cronin and Nolan 2013: 6)

The mentioned economic crisis, which Ireland was and is still facing, arrived after a period of economic prosperity known as the Celtic Tiger. The economic growth started in 1995 and it lasted until 2007. When the crisis started the Irish had to face unemployment, public debt, high inflation and high crime levels. Now, in this context, cultural diversity or multiculturalism, immigration, racism, marginalisation, poverty or class struggle become the dominant themes and preoccupations for the Irish writers. Those are also the new concerns of Irish Studies, discipline that fights to maintain a contemporary appearance while dealing with the «swirling abundance of themes and trends», and the «rapidly changing nature of Irish society [...] the perpetually fluctuating map of contemporary Irish fiction which has to be constantly re-drawn» (Cahill 2013: 4). Taking this into account, it is not surprisingly then that even if «Irish Studies in the 21st Century is without doubt thriving, [...] at the same time, it is in need of direction, inspiration and strategies for the future» (Kelleher 2013: 60). It seems that even if there are permanent and significant contributions coming from scholars and professional organizations interested in Irish Studies, «a disciplinary breadth for Irish Studies is still not fully achieved especially within Ireland itself» (Kelleher 2013: 63). Maybe is just a question of time for the Irish Studies to cope, at the same time as literature, with the new reality of Ireland, and of course that of the world.

## **Bibliography**

- BARTLETT, Thomas, et al. (1988). *Irish Studies: A General Introduction*. Dublin: Gill and Macmillan.
- BARTLETT, Thomas (1988). “«What Ish My Nation?»: Themes in Irish History.” In: Bartlett *et al.* (1988) 44-59.
- CAHILL, Susan (2013). *Irish Literature in the Celtic Tiger Years 1990-2008*. London: Bloomsbury.
- CARRERA SUÁREZ, Isabel (2007). “La teorización postcolonial de Irlanda.” In: Morales (2007), 3-17.

- CLEARY, Joe, and CONNOLLY, Claire (2005). *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*. Cambridge, UK: CUP.
- CRONIN, Michael G. and EMER, Nolan (2013). "Ideas and Institutions after the Crash." *The Irish Review* 46: 1-3.
- CURTIN, Chris, et al. (1988). "Emigration and Exile." In: Bartlett *et al.* (1988), 60-86.
- GREGOR, Kath [ed.] (2002). *International Journal of English Studies*. Murcia: Universidad de Murcia.
- HICKMAN, Mary J. "Migration and Diaspora." In: Clearly and Connolly (2005), 117-135.
- KELLEHER, Margaret (2013). "Finding New Partners: Irish Studies and its International Futures." *The Irish Review* 46: 60-69.
- KIBERD, Declan (1995). *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. London: Vintage.
- MORALES, Marisol (2007). *Postcolonial and Gender Perspectives in Irish Studies*. La Coruña: Netbiblio.
- O'TOOLE, Fintan (1999). *The Lie of the Land: Irish Identities*. Dublin: New Island.
- Ó'TUATHAIGH, Gearóid (1988). "From United Kingdom to Divided Island: Aspects of the Irish experience 1850-1922." In: Bartlett et al. 1988, 126-151.
- PIERCE, David (2008). *Reading Joyce*. Harlow, England: Pearson Longman.
- WHELAN, Kevin (2005). "The Cultural Effects of the Famine." In Clearly and Connolly (2005), 137-153.



# ELEMENTOS DE ACTUALIDAD Y MODA EN LAS PELÍCULAS DE JAMES BOND (I)

BRUSCOLOTTI PÉREZ, Fabio\*  
[fbfilologiainglesa10@gmail.com](mailto:fbfilologiainglesa10@gmail.com)

*Fecha de recepción:*  
17 de octubre de 2014

*Fecha de aceptación:*  
3 de noviembre de 2014

**Resumen:** Este trabajo está orientado a ciertos aspectos como son los elementos de actualidad y moda en las películas de James Bond. Estos aspectos son elementos que no se suelen introducir en una crítica cinematográfica normal, y es por eso que he decidido centrarme en ellos ya que estos también caracterizan a la saga más larga y exitosa a lo largo de la historia del panorama del cine internacional.

James Bond es un agente británico que pertenece a una serie de agentes, los doble cero, que poseen una licencia para matar. Al principio Bond viste de modistos ingleses, principalmente Anthony Sinclair, conduce coches ingleses (Aston Martin, Bentley, Jaguars o Rolls Royce) y bebe copas que estaban de moda en aquella época (Vodka-Martini agitado pero no revuelto -Kangaroo cocktail). En cambio, a lo largo de la saga Bond dejará de ser simplemente una adaptación de los libros de Ian Flemming, combinada con otros elementos de la actualidad, a ser un referente de innovación tecnológica y estilística, no solo en técnicas cinematográficas como son el caso de sus presentaciones sino también en aparatos novedosos o que todavía no han salido al mercado y un reflejo del panorama político y social británico en el extranjero.

Estos últimos elementos son los que vamos a analizar. Es decir, el reflejo del panorama político británico, las nuevas tendencias de la ropa que visten los diferentes Bond, las chicas Bond, y algún malvado, los coches y algún que otro medio de transporte así como los movimientos de los sesenta, setenta, ochenta, noventa y las dos primeras décadas del siglo veintiuno y la banda sonora de las películas.

---

\* Este trabajo es un trabajo voluntario y forma parte de la asignatura «Teoría Literaria Comparada», del 2.º curso del grado en Estudios Ingleses. Ha contado con la ayuda del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

El procedimiento del análisis será el siguiente: en primer lugar realizaré una breve introducción con los diferentes James Bonds, en segundo lugar procederé a hacer un breve resumen de las películas y a la relación con los elementos de actualidad de aquella época. A continuación procederé al análisis de la ropa, vehículos, banda sonora y chicas Bond. Finalmente expondré la repercusión mediática de las películas.

**Palabras clave:** Elementos de actualidad y moda – James Bond – películas – ropa – vehículos – banda sonora – chicas Bond.

**Abstract:** This work focuses on some current affairs and fashion in James Bond's films. These aspects are elements that are not usually included in a normal cinematographic review. However, they characterize the largest and one of the most famous sagas in film history. That is why I have decided to treat them in this work.

James Bond is a British secret agent who belongs to the double zero agents: a kind of agents who have licence to kill. At the beginning of the saga, Bond worn suits designed by Anthony Sinclair, drove British cars (Aston Martin, Bentley, Jaguar, Rolls Royce) and drank British fashionable cocktails (Vodka-Martini shaken but not stirred – Kangaroo Cocktail). But during the saga, 007 will not be just an adaptation of Ian Flemming's books, but will be a combination of Flemming's book and current affairs and fashion of the time films were made. From that moment, in films there will be examples of technology and style innovation not only in cinematographic techniques but also in new devices and vehicles that have not been released yet; and a reflect of political and social British panorama abroad.

These last elements will be analyzed in my work, that is, the political British panorama, the new tendencies in Bond film's characters, Bond girls and vehicles of sixties, seventies, eighties, nineties and the first two decades of the twenty-first century, as well as the soundtrack.

The procedure of the analysis will be the following one: Firstly a brief introduction with the actors who played the character of James Bond will be made, secondly a little summary of the films and I will analyze the current affairs will be explained. After that I will analyze the clothes, the soundtrack, the vehicles and Bond girls. Finally the impact of the films in the present will be analyzed.

**Keywords:** Current affairs and fashion, James Bond, films clothes, vehicles, soundtrack, Bond girls.

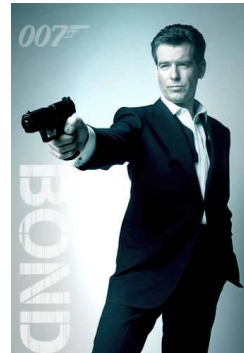
## 1 ACTORES DE JAMES BOND<sup>1</sup>



*Ilustr. 1 – Estereotipo de Bond*



*Ilustr. 2 - Daniel Craig*



*Ilustr. 3 - Pierce Brosnan*



*Ilustr. 4 – Timothy Dalton*



*Ilustr. 5 – Roger Moore*



*Ilustr. 6 – George Lazenby*



*Ilustr. 7 – Sean Connery*

---

<sup>1</sup> Las ilustraciones han sido tomadas del portal <http://www.007.com/>, salvo la 1, que procede de [http://en.wikipedia.org/wiki/James\\_Bond\\_\(literary\\_character\)](http://en.wikipedia.org/wiki/James_Bond_(literary_character)).

## 1.1 SEAN CONNERY



Sean Connery nace el 25 de agosto de 1930 en Fountainbridge, un barrio de Edimburgo (Escocia).

Trabajó primero como repartidor de leche en la cadena británica de supermercados Co-operative. Después se alistó en la Marina Real británica, de donde fue licenciado por poseer un problema hereditario de úlcera de estómago. Volvió a Co-operative y después pasó por diferentes empleos, pero también desarrolló el interés por el culturismo, para lo cual recibió la ayuda de un antiguo instructor de gimnasia del ejército británico; alcanzó el tercer puesto en el concurso de

Mr Universo. Connery no solo se defendía de personas que le atacaban en las películas de Bond, sino que gracias a su reciente gran condición física consiguió repeler el ataque de una de las más temibles pandillas de Edimburgo. Ese mismo físico le permitió ser un gran futbolista y casi llegar a fichar por el Manchester United, pero se decantó por el trabajo de actor.

Comenzó en los años 50 como ayudante en bastidores del King's Theatre de Glasgow. Posteriormente actuó en diversas películas: en *No Road Back*, de Montgomery Tully, como gánster; en *Hell Drivers*, de Cy Enderfield, como conductor de camiones, y en *Action of the Tiger*, de Terence Young, director de la que sería la primera película de la saga de James Bond, primera película de Bond también para Connery. Continuó haciendo películas, así como una adaptación de *Ana Karenina* para la BBC, hasta 1962.

En 1962 acepta el papel de James Bond en la primera adaptación de un libro de Ian Fleming, *Dr. No*, donde compartió guión con la atractiva Ursula Andress. El éxito de esta película le hizo proseguir con otras de la misma saga: *Desde Rusia con amor* (1963), *Goldfinger* (1964) y *Operación Trueno* (1965). Connery finalmente decidió dejar el papel de Bond, porque se cansó y pensó que se le encasillaría en tal papel. Tras dejar un lapso de tiempo, durante el que George Lazenby hizo la película *Al servicio de su Majestad* (1969), finalmente retomó su último papel como Bond en la película *Diamantes para la eternidad* (1971), tras lo cual dejó la saga de manera definitiva.

La carrera de Connery continuó con papeles en películas como *Marnie*, de Hitchcock, *Asesinato en el Orient Express*, *Time Bandits*, *El nombre de la rosa*, *Highlanders*, *Los Intocables*, *La casa Rusia*, *Indiana Jones y la última cruzada*, *La caza del octubre rojo*, *La roca*, *La trampa*, *Los vengadores* o *Descubriendo a Forrester*.

Sean también hizo un *remake* no oficial de la película *Operación Trueno*, llamado *Nunca digas nunca jamás* (1983). Llegó a rechazar el papel de Gollum de la exitosa saga de *El Señor de los Anillos* por discordancias con el guión. Continuó haciendo películas y doblando juegos o series hasta su definitiva jubilación en 2011.

## 1.2 GEORGE LAZENBY



George Lazenby nace el 5 de septiembre de 1939 en Golburn, Nueva Gales del Sur (Australia).

Trabajó como repartidor en la Morris Motor Company de Camberra, como monitor de esquí e incluso como bajista de un grupo musical. También sirvió en el servicio militar australiano, en el que llegó a ser instructor de combate cuerpo a cuerpo, algo que en su única película como Bond, *Al servicio de su Majestad*, no le sería desconocido. En 1964 consiguió un puesto de trabajo como modelo en Londres, lo que le supuso en 1968 ser el hombre mejor pagado del mundo. También realizó anuncios y llegó a ser el famoso «hombre de Marlboro».

Finalmente, Lazenby consigue un puesto como James Bond en la película *Al secreto de su Majestad* (1969), que le llevaría al estrellato. Tras la película, Lazenby iba a colaborar con Bruce Lee y Raymond Chow en *Game of Death*, pero su participación no se realizó por la muerte de Bruce Lee. A pesar de ello, hizo una serie de películas de artes marciales muy populares en Hong Kong, donde fueron consideradas clásicos del género. Se piensa que si las cuatro películas que tenían contratadas Bruce Lee y Lazenby hubiesen gozado de éxito, podrían haber desbancado a la saga previa de George, James Bond. Por ello la muerte de Lee truncó la carrera como James Bond de Lazenby.

George, tras una no muy afortunada carrera de actor, se acabó centrandó en el negocio de la industria inmobiliaria, en satisfacer sus *hobbies* y en criar a sus hijos.

## 1.3 ROGER MOORE



Roger Moore nace el 14 de octubre de 1927 en Londres (Reino Unido).

Aspiraba a ser dibujante y, de hecho, estuvo empleado en una revista, pero acabó trabajando como modelo masculino. No contento con su puesto, tomó clases para ser actor. Su primer trabajo fue como un centurión de *Julio César* y *Cleopatra*. Tras un exitoso comienzo en el teatro, fue a la Royal School de Londres, donde siguió cursos de arte dramático.

En 1953 se fue a Estados Unidos a rodar con Jean Peters *Manos peligrosas*, pero no fue hasta 1957 cuando

encarnó a Ivanhoe en la serie del mismo título. Posteriormente rueda las series *El santo*, que le dotará de mayor prestigio, y *Los persuasores (The persuaders!)*.

En 1973 dio el salto a la fama interpretando a James Bond en siete películas: *Vive y deja morir* (1973), *El hombre de la pistola de oro* (1974), *La espía que me amó* (1977), *Moonraker* (1979), *Solo para tus ojos* (1981), *Octopussy* (1983) y *Panorama para matar* (1985). Se vio obligado a abandonar el papel de James Bond a sus 58 años, debido a su edad.

Desde entonces Moore se ha dedicado a hacer campañas humanitarias e incluso llegó a protagonizar una campaña para los recientes juegos olímpicos de Londres 2012.

#### 1.4 TIMOTHY DALTON



Timothy Dalton nace el 21 de marzo de 1944 en Colwyn Bay, Denbighshire, Gales (Reino Unido).

En 1967 debuta en televisión donde se forja alrededor de veinte años hasta su elección como James Bond. Participa en series como *Centennial* o *Los ángeles de Charlie*, aunque también en películas como *El león en invierno*, con Peter O'Toole y Katharine Hepburn; *Cromwell*, con Richard Harris y Alec Guinness, y la particular adaptación al cine de *Flash Gordon*.

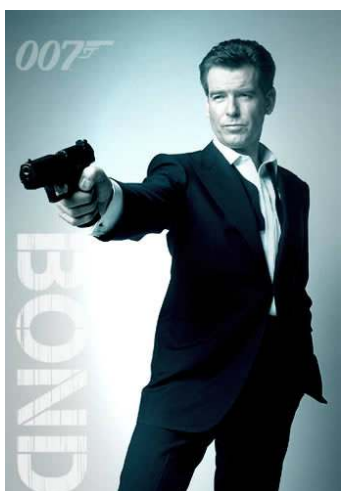
En 1968 ya se le había ofrecido el papel de James Bond para hacer la película *Al servicio de su Majestad* (1969), pero finalmente se le consideró demasiado joven y le dieron el papel a George Lazenby. Cuando en 1980 se le ofreció protagonizar en *Octopussy* (1983), se negó, y solo lo acabó aceptando en 1986. Se le escoge porque se quiere crear un Bond más creíble, frío, agresivo y violento. De hecho, muchos aficionados a las novelas de Bond lo eligen como el más parecido al protagonista de los libros. Además, debían rejuvenecer a Bond, quien hasta *Panorama para matar* (1985) había sido representado por un Roger Moore maduro. Para esta película no solo se barajó el nombre de Timothy Dalton, sino también los de Sam Neil y Pierce Brosnan, con quien se llegó a un acuerdo que se rescindió por problemas contractuales.

Dalton hizo dos películas como James Bond: *007: Alta tensión* (1987) y *Licencia para matar* (1989). La primera hizo una grandísima recaudación, superando incluso las de Roger Moore, pero la siguiente fue menos exitosa por su mala publicidad y por la dura competencia ese año con otras películas como *Indiana Jones y la última cruzada*, *Cazafantasmas*, *Batman*, *Arma Letal 2* o *Star Trek V: La última frontera*. Timothy Dalton poseía un contrato con la productora para tres películas y prorrogable a cuatro, pero finalmente se canceló por batallas internas entre las productoras United

Artists/MGM y EON. Finalmente, tras grandes batallas internas, Dalton, quien supuestamente iba a protagonizar la película *Goldeneye*, decidió que no se sentía motivado y rescindió su contrato.

Tras su periodo de Bond, actuó en películas como *The Rocketeer*, *Lo que el viento se llevó*, *Looney Toons: Back in Action* o *Hot Fuzz*. Participó también en películas televisivas como *Cleopatra*, en series como *Doctor Who* y en actuaciones teatrales como *His dark materials*.

### 1.5 PIERCE BROSNAN



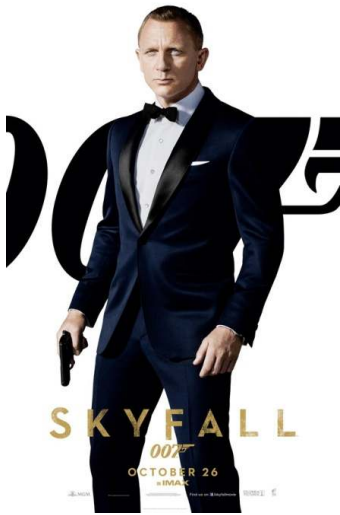
Pierce Brosnan nace el 16 de mayo de 1953 en Drogheda (Irlanda).

Vive una vida muy dura. Su padre abandona la familia y es criado por sus abuelos hasta los diez años, cuando se va con su madre a Londres. Se gradúa en el London Drama Centre y realiza multitud de obras de teatro. En 1980 interpreta *El espejo roto* de Guy Hamilton, exdirector de las películas de Bond de 1971 a 1974. Allí se relaciona con estrellas como Elizabeth Taylor, Rock Hudson, Kim Novak, Tony Curtis y Angela Lansbury. Desde 1982 protagoniza la serie *Remington Steele*.

Finalmente, en 1995 fue elegido para interpretar a Bond en *Goldeneye* (1995), *El mañana nunca muere* (1997), *El mundo no es suficiente* (1999) y *Muere otro día* (2002). En 2004 comenzaron a circular rumores de que Pierce Brosnan iba a ser despedido, aunque actor y agencia lo negaron. Finalmente, producciones EON no renovó el contrato a Pierce Brosnan y buscó a un nuevo sustituto: Daniel Craig.

Tras Bond, Pierce Brosnan ha realizado diversos papeles en diferentes películas, como *Mamma mía!*, *Remember me*, *The ghost writer* y *Percy Jackson y el ladrón del rayo*.

## 1.6 DANIEL CRAIG



Daniel Craig nació el 2 de marzo de 1968 en Chester, Cheshire (Reino Unido).

Tuvo una infancia normal, pero muy cambiante debido a sus constantes cambios de instituto o colegio. Empezó a actuar a los seis años y llegó a jugar en un equipo de rugby.

Craig comenzó su andadura teatral con *Ángeles en América*, de Tony Kushner, en el Royal National's Theatre. Hizo una breve aparición en una serie de televisión en 1993 y en 1996 apareció como protagonista en la serie de la BBC *Nuestros amigos en el norte*. En 2001 hizo la película *Lara Croft: Tomb Raider*, y continuó haciendo otras películas, como *Camino a la perdición*, *Espada del honor*, *La madre*, *Sylvia*, *Layer Cake*, *Munich* o *Infamous*.

En 2005, tras no renovarse el contrato a Pierce Brosnan, se eligió a Daniel Craig como su sustituto, esperando que diese a las películas una mayor profundidad sentimental. En esta elección hubo cierta controversia, ya que fue el primer James Bond en nacer después de la primera película de Bond y de la muerte de Ian Flemming. Finalmente, Craig interpretó a Bond en las películas *Casino Royale* (2006), *Quantum of Solace* (2008) y *Skyfall* (2012). Con *Skyfall* se celebró el 50.º aniversario de James Bond, quien apareció también en la ceremonia de apertura de los juegos olímpicos de Londres 2012 encarnado por Craig.

A la espera de la nueva película de la saga, que se estrenará el 23 de octubre de 2015, Craig ha continuado su carrera como actor con apariciones como la que hizo en la serie *Saturday Night Live*.

## 1.7 REFLEXIÓN SOBRE LOS ACTORES QUE INTERPRETAN A JAMES BOND

Como podemos observar, de los seis James Bond, cuatro son británicos y, de ellos, dos ingleses (Roger Moore y Daniel Craig), uno escocés (Sean Connery) y uno galés (Timothy Dalton). Pierce Brosnan es irlandés y George Lazenby es australiano, es decir, de países de la Commonwealth. Quién mejor que un británico o alguien de la Commonwealth para representar algo tan inglés como James Bond.

Si significativo es el dato de la nacionalidad, también debemos notar que todos ellos han sido modelos o han tenido una gran preparación física. De hecho, Sean Connery, si no hubiera sido por su úlcera intestinal, habría servido al Reino Unido en la marina británica; George Lazenby sirvió en el servicio militar australiano y llegó a convertirse en instructor de combate cuerpo a cuerpo.



También hay que tener en cuenta la edad de James Bond en las diferentes películas, en las cuales se procura que esté dentro de un determinado rango de edad. Sean Connery comienza su papel de Bond con 32 años y lo acaba con 41; Lazenby lo hace a los 30 años; Roger Moore, al contrario que sus predecesores, comienza el papel a los 46 años de edad y lo finaliza a los 58; Timothy Dalton comienza su interpretación de Bond a los 43 años y la acaba dos años más tarde, a los 45; Pierce Brosnan comienza el papel de James Bond a los 42 años y acaba su contrato con EON a los 51 años en 2004, cuando es anunciado Daniel Craig (a los 40 años) como nuevo James Bond; todavía continúa en activo como Bond a sus 46 años. Esto viene a mostrar el aumento en las expectativas de vida de los últimos cuarenta años; así, a los 41 Bond ya no es viejo, sino que es hasta joven, teniendo en cuenta que de los últimos cuatro Bond sólo Daniel Craig comienza antes de los 41 y solo por un año, ya que, como he mencionado, comienza a interpretar el papel de Bond a los 40.

Por último, también cabe destacar que todos los James Bond pasaron un duro *casting* para ser seleccionados, aunque en muchos casos los directores habían trabajado con los actores en producciones anteriores.

## 2 PELÍCULAS DE JAMES BOND

Como se puede ver en el índice que incluimos al final del trabajo, actualmente existen 23 películas de James Bond, más otra en proceso de la que sólo se sabe la fecha de salida: octubre de 2015.

Como ya he comentado, las películas de Bond no son una mera adaptación de las novelas de Ian Fleming, sino que se adaptan a las circunstancias temporales, añadiendo villanos que representan problemas de la época, vehículos tecnológicamente novedosos (siempre preservando un estilo británico), nuevos aparatos, que serían futuros inventos que se comercializarían, nuevas armas, nuevos trajes y otros elementos de moda.

A continuación procederemos a analizar las veintitrés películas de Bond, cuyos carteles recogemos.



Ilustr. 8: Dr. No



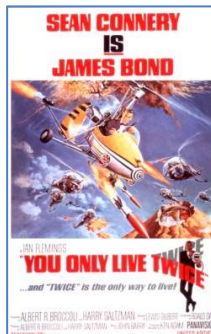
Ilustr. 9: Desde Rusia con amor



Ilustr. 10: Goldfinger



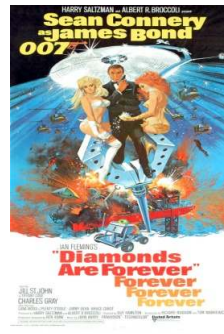
Ilustr. 11: Operación Trueno



Ilustr. 12: Solo se vive dos veces



Ilustr. 13: Al servicio de su Majestad



Ilustr. 14: Diamantes para la eternidad



Ilustr. 15: Vive y deja morir



Ilustr. 16: El hombre de la pistola de oro



Ilustr. 17: La espía que me amó



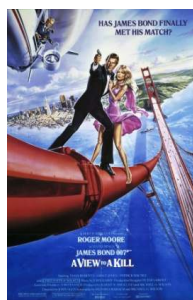
Ilustr. 18: Moonraker



Ilustr. 19: Solo para tus ojos



Ilustr. 20: Octopussy



Ilustr. 21: Panorama para Matar



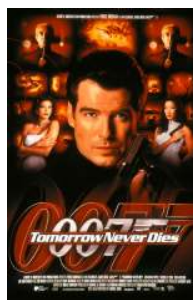
Ilustr. 22: Alta Tensión



Ilustr. 23: Licencia Para Matar



Ilustr. 24: Goldeneye



Ilustr. 25: El Mañana nunca muere



Ilustr. 26: El mundo nunca es suficiente



Ilustr. 27: Muere otro día



Ilustr. 28: Casino Royale



Ilustr. 29: Quantum of Solace



Ilustr. 30: Skyfall

## 2.1 DR.NO (1962)



Todo comienza en Kingston, Jamaica, donde tres supuestos ciegos (Los tres ratones ciegos) se dirigen al Queens Club y matan a John Strangways, jefe del servicio Secreto Británico en Jamaica, y a su secretaria en la oficina a las afueras de Kingston. Además, roban la información que los británicos poseían sobre el Dr. No.

Ya en Londres, se dan cuenta de que algo ha pasado, ya que pierden la conexión con la secretaria de Strangways y buscan a James Bond, el agente 007. Cuando Bond está en el despacho se le informa de la situación y se le da un nuevo equipamiento. Lo mandan a Kingston, donde le espera un supuesto chófer del gobierno civil. Como no se fía del tipo, Bond decide cerciorarse hasta comprobar que le habían mandado. Ya en el coche, se da cuenta de que los siguen, pero consiguen zafarse de sus perseguidores. Cuando están escondidos Bond reacciona rápidamente para evitar que su supuesto chófer le mate, y cuando intenta saber para quién trabaja, el chófer se suicida con una pastilla de cianuro.

Visita al gobernador civil, y juntos visitan las instalaciones del servicio secreto, donde la secretaria fue asesinada. En el Queens Club pregunta a los amigos de Strangways sobre sus aficiones y gustos. Ellos le dicen que su *hobby* era la pesca y le dan un contacto, Quarrell, al que hace una serie de preguntas sin éxito y al que visita por la noche. Este, pensando que Bond era un enemigo, se enzarza en una pelea con él, pero es atrapado por Felix Leiter, de la CIA. Acaban aclarándolo todo y finalmente ambos llegan a la conclusión de que son aliados.

Bond consigue información de las anteriores actividades de Strangways: ir a la isla de un tal Dr. No a recoger muestras de minerales. Acude al amigo geólogo de Strangways, D. J. Dent, quien le dice que éste recogió una serie de muestras pero que estas no tenían valor alguno; de hecho, las tiró. Tras volver a su hotel, cuando se

acuesta, Dent, a las órdenes del Dr. No, introduce una tarántula entre las sábanas de Bond. Este, con sangre fría, se deshace de ella y la mata.

Tras ciertas indagaciones con su reloj, equipado para detectar la radiación, comprueba que las muestras de Strangways eran radioactivas. A la salida del despacho del gobernador civil, ve que la secretaria de este, Miss Taro, estaba escuchando la conversación. Bond la seduce y quedan a una hora para ir a cenar. Cuando va a recoger a la secretaria le siguen unos coches enviados por el Dr. No, pero acaba machacando a sus perseguidores. Una vez allí, ella le entretiene hasta que llegue Dent y lo mate mientras duerma, pero Bond se anticipa y lo mata. Persuade a Quarrell para que ambos pongan rumbo a la isla de Dr. No, donde conocen a Honey Rider. Escapan del rastreo de los soldados, pero Quarrell muere quemado por un artefacto con lanzallamas. Finalmente, los apresan y les hacen pasar por duchas de descontaminación, les dan ropa limpia y los meten en celdas de lujo. Acaban cenando con el Dr. No. Bond se niega a colaborar con él, y es encerrado otra vez, pero consigue escapar, boicotea el núcleo y mata al Dr. No en una pelea cuerpo a cuerpo. Antes de la autodestrucción de la isla, rescata a Honey Rider y se fugan en una lancha.

Como podemos observar, esta película es del 1962, época que corresponde a la Guerra Fría, con la carrera armamentística entre la Unión Soviética y los Estados Unidos. De hecho, uno de los puntos que se trata en esta película es el dominio del espacio, desde el cual se podrá llegar a dominar la tierra. Ya en los sesenta, la NASA, la estación espacial estadounidense, realiza múltiples planes y desarrolla una serie de aviones-cohete que le servirán como prueba para los cohetes que llegarían a la luna en 1969 con el Apolo XII. En la película se refieren sobre todo al proyecto Apolo.

También se plantea el problema de la radioactividad, ya que no solo Bond posee un reloj que la mide, sino que también lo primero que hacen tras capturar a Bond y a su atractiva compañera es darles una ducha para eliminarla. La radioactividad aparece como algo con lo que se pueden construir armas químicas, como las que poseía el magnate chino que da nombre a la película, el Dr. Julius No. Ya durante los sesenta se realizaron numerosísimas pruebas químicas para poder emplearlas como arma ofensiva en caso de guerra.

De la misma manera, aunque es algo más obvio, esta película, al igual que otras, nos habla de la Guerra Fría, en la cual las dos superpotencias pelean por el dominio mundial. No, como aliado de los soviéticos, habla de los daños a los americanos y muestra que en una guerra no hay ni buenos ni malos, sino solo vencedores y vencidos.

La localización principal de la película es Kingston, la capital de Jamaica, un destino cada vez más en auge que alcanzaría su máximo esplendor en los años setenta.

En cuanto a la indumentaria, cabe destacar que Sean Connery (Bond) lleva un traje de Anthony Sinclair, con una camisa de puño de seda vuelto, una solapa de cuello

estrecho de inspiración militar y pajarita delgada; Ursula Andress (Honey Rider) lleva un bikini de Tessa Welborn, inspirado en la lencería de Saks Fifth Avenue; Joseph Wiseman (Dr. Julius No) lleva un traje de nehru de color crema, que, según la diseñadora Lindy Hemming, es el primer traje de villano y el traje de villano por antonomasia en la saga de Bond.

En cuanto a armas, destacamos la Walter PPK, una pistola semiautomática usada por los nazis en la segunda guerra mundial. Es conocida por ser el arma con la que se suicidó Hitler. Esta pistola acompañará a Bond hasta *El mañana nunca muere* y fue usada otra vez en *Quantum of Solace*.

En cuanto a la banda sonora, es muy variada, pero toda ella de estilo jamaicano. En ella conocemos la canción que ha sido el reflejo de James Bond hasta la actualidad y destacamos la canción de los Three Blind Mice (los tres ratones ciegos) que está dentro de la canción más característica de la película: «Kingston Calypso», de Byron Lee.

La chica Bond elegida en esta película es la famosa y bellísima suiza Ursula Andress, que se convirtió en *sex symbol* de los años 60 y alcanzó fama mundial como chica Bond con el bikini que se ha citado anteriormente.

## 2.2 DESDE RUSIA CON AMOR (FROM RUSSIA WITH LOVE) [1963]



La película comienza con el entrenamiento de un asesino para matar a Bond. Uno de los miembros de Spectra, organización criminal a la que pertenecía el Dr. No, se reúne con la instructora soviética que entrena a este asesino contra Bond. En Estambul esta instructora, de acuerdo con la organización criminal, le da instrucciones erróneas e interesadas a una espía.

Bond, que está disfrutando de unas vacaciones con una atractiva mujer, es avisado por el teléfono del coche de que debe presentarse inmediatamente en el cuartel general. Allí le darán a Bond unos nuevos inventos creados por *Q* y le piden que les traiga un aparato de la embajada rusa. Llega a Estambul y le siguen, pero se refugia en la mansión del jefe del servicio secreto británico en la ciudad, Ali Kerim Bey.

Mientras tanto, los miembros de Spectra roban el coche de un agente ruso y lo matan, de forma que cuando abran el coche que hay en la puerta de la embajada soviética y vean el cadáver de un compañero suyo, piensen que han sido los británicos.

Cuando la situación para Ali Kerim Bey y Bond parece haberse normalizado, los villanos ponen una bomba en el despacho del magnate. Los dos van por un pasadizo secreto que hay bajo la mansión de este y llegan hasta un asentamiento gitano, cuyos jefes son amigos de Ali Kerim. Allí presencian diversos espectáculos, entre ellos la

pelea de dos mujeres, hasta que de repente irrumpen una pandilla de búlgaros en el asentamiento y lo destrozan todo. Bond y los gitanos matan a todos los búlgaros y a su cabecilla, Krillenko.

Cuando Bond vuelve al hotel encuentra a Tatiana, la atractiva rusa que supuestamente iba a matar a Bond, pero este le dice que su jefa la ha utilizado para fines personales. Bond y Tatiana lo planean todo. Él se infiltra como un ruso en la embajada y de repente hay un atentado; aprovechando así el caos y la confusión, consigue el BEXON. Ya en la estación de trenes, se suben a un coche-cama y Bond seduce a Tatiana «como parte de su nueva identidad». Bond la encierra en la habitación y va con Al Kerim a neutralizar a un jefe soviético; lo amordazan para entregárselo a la justicia una vez lleguen a Occidente. Bond vuelve al compartimento, pero cuando se acerca a ver a su compañero y a su rehén los encuentra muertos a los dos. Ya en Zagreb un tal Nash, el hombre entrenado para matar a Bond, se presenta como agente británico infiltrado.

Tatiana, Bond y Nash van a cenar, pero este último droga a Tatiana y cuando llega al compartimento asalta a Bond. Tras una durísima pelea, Bond consigue matar a Nash y se aprovecha de su plan para escapar de forma más segura. Roba una furgoneta mientras Tatiana sigue drogada. Finalmente, tras deshacerse de sus perseguidores, los ataca un helicóptero, al que también consigue tumbar Bond. y cuando ya escapaban en lanchas, la supuesta jefa de Tatiana les persigue. Cuando Bond está a punto de morir, Tatiana, confusa, dispara a su jefa y salva a Bond.

Esta película también se desarrolla en la época más álgida del enfrentamiento Washington-Moscú, que se refleja en los dos bandos de la película: los británicos, fieles a su patria y al bien de las personas, que cuentan con Bond y con el apoyo del bloque occidental, y Electra y sus aliados, siempre en la Unión Soviética con intenciones malignas. En este caso, Bond no actúa por un ataque del bloque soviético contra los suyos, sino como un acto de espionaje para conseguir un artefacto, algo propio de un espía.

Nos presentan un destino exótico, Turquía, más concretamente Estambul, un gran destino turístico y un escenario cinematográfico para las películas de espionaje, ya que Turquía era la puerta de entrada y salida de la Unión Soviética y de la Europa aliada con los Estados Unidos.

Otra particularidad de la película es mostrarnos los fieles y potentes aliados de los soviéticos, como búlgaros y croatas.

Encontramos en la cena con Nash, Bond y Tatiana una nueva tendencia, el Chianti, un vino rosado de la parte de Chianti (Siena, centro-sur de la Toscana).

En cuanto a la banda sonora, destaca «From Russia with Love», de Matt Monro.

En cuanto a los vehículos encontramos un coche clásico inglés: el Bentley de 3.5 litros. Este Bentley VI, coproducido con Rolls Royce, posee un motor sobrealimentado de 2,5L, con cilindrada de 3669 cc y seis cilindros. La gran ventaja frente a sus predecesores es que poseía dos carburadores ensamblados en la cabeza del motor que le permitían una potencia de 10 caballos y alcanzar los 145 km/h. El diámetro de los pistones es de 82,5 mm y el largo 114,3 mm.



*Ilustr. 31: Bentley VI*  
([www.automocionblog.com](http://www.automocionblog.com))

La chica Bond de esta película es Daniela Bianchi, una actriz italiana que fue elegida como Miss Fotogénica y Miss Universo y cuya fama llegó a su apogeo tras estrenarse esta película de Bond.

### 2.3 GOLDFINGER (1964)



La película se inicia con Bond desmantelando un cartel de heroína, que destruye con una bomba. Entonces recibe la llamada de *M*, que le dice que vaya a Miami, donde se le informa de la identidad de Goldfinger. Ya en su hotel, pasa un buen rato con una secuaz de Goldfinger llamada Jill. Cuando Bond va a por champagne, lo dejan inconsciente y al despertar Jill está muerta y cubierta de pintura dorada. En su despacho, el jefe del Servicio de Inteligencia para el que trabaja Bond, conocido como *M*, se enfada por la actitud despreocupada de este. Comienza a hablar sobre el oro y le presenta su nuevo equipo, con el que contará en esta misión.

Localiza al señor Auric Goldfinger; juegan al golf y Bond gana, ya que, cuando Bond descubre que su rival hacía trampas, utiliza las mismas para demostrarle que ha perdido. Goldfinger, enfadado, le da el dinero que habían apostado y le advierte que no se vuelva ni a acercar, porque en ese caso su sirviente utilizará un gorro que al ser lanzado puede atravesarlo todo, hasta una estatua de mármol.

Bond sigue a Goldfinger hasta Ginebra, donde descubre cómo transporta el oro desde América, donde es más barato, hasta Europa, donde es mucho más caro. Lo hace

mediante su coche, un Rolls Royce Phantom III. En su camino para seguir espiando a Goldfinger, compite contra una chica con su Aston Martin DB5, pero Bond recuerda la charla con *M* y se dice a sí mismo: «Disciplina, Bond, disciplina». Sigue a Goldfinger hasta sus instalaciones y descubre que esta chica tenía intención de matarlo, pero la detiene porque echaría a perder su misión. Los descubren e intentan escapar, pero los acaban atrapando.

Goldfinger lleva a Bond hasta Kentucky, Baltimore, en un avión dirigido por Pussy. Allí Bond se escapa y espía a Goldfinger y a sus socios, a los que Auric expone el plan para robar el Fort Nox. Un socio de Goldfinger que se opone será asesinado por el sirviente que lanza el sombrero, Oddjob. Cuando este se va a deshacer del coche, que llevaba un localizador de Bond para que Felix Leiter le siguiese los pasos, le siguen hasta el desguace, donde pierden la pista del coche.

Mientras tanto, Bond es atrapado por la piloto Pussy, es llevado ante Goldfinger y Bond le habla del disparatado plan que ha explicado antes. Goldfinger le aclara su verdadero plan: irradiar el Fort Nox con una bomba atómica para que en 50 años los Estados Unidos no puedan usar sus reservas de oro: no se podrían acercar al Fuerte Knox por la gran radiación que emanaría. De esa forma las reservas de oro de Goldfinger dispararán su valor. Cuando Goldfinger se va, deja a Bond y a Pussy a solas. Ambos pelean, pero gracias al poder de seducción de Bond, este convence a Pussy del malvado plan de Goldfinger y esta le ayuda. Bond se dirige a Fort Nox infiltrado, pero lo vuelven a atrapar y lo esposan a la bomba atómica. Oddjob se encierra con un par de secuaces para vigilar a Bond, pero se libra de estos y pelea con el sirviente, al cual acaba derrotando en una encarnizada batalla. Finalmente, llega la CIA y Felix desactiva la bomba. Bond es invitado a cenar con el presidente, pero en el avión están Goldfinger y Pussy. Bond lucha con Goldfinger y cuando este va a disparar a Bond esquivo la bala y se rompe una ventana del avión; se despresuriza la cabina y Goldfinger cae por la ventana. Bond y Pussy saltan y se salvan.

La película se rueda y estrena, de nuevo, en el contexto de la Guerra Fría. No hay muchas referencias a ella, pero, como sabemos, Gran Bretaña es aliada del bloque capitalista liderado por los Estados Unidos y, por tanto, Bond tiene que averiguar qué trama Goldfinger, quien quiere revalorizar su oro a costa de la nación que lidera la principal amenaza comunista. La pregunta, entonces, es: ¿habría defendido también Bond a los soviéticos de la amenaza de Goldfinger?

En la película apreciamos dos tendencias muy fuertes en los años sesenta. La primera es el grupo musical The Beatles, integrado por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr, al cual se hace alusión en un comentario de Bond: «No entiendo cómo puedes escuchar a los Beatles sin taparte los oídos». La segunda es la cadena de comida rápida Kentucky Fried Chicken (KFC).



En cuanto al vestuario, destacamos el de Sean Connery (Bond), adaptado por Anthony Sinclair de Bumble Davidson y compuesto por chaqueta de *tweed* seco, camisa lisa de algodón, corbata sencilla y pantalones pesados de sarga de caballería con cadera estrecha y bolsillos cruzados. Los pantalones acaban con un ángulo para cubrir parte de los zapatos de gamuza. También destacamos el vestuario de Gert Fröhe (Auric Goldfinger), con una chaqueta de cena *shantung* con solapa de seda dorada, muy acorde a su gusto por el dinero y en concreto por el oro.

En cuanto a la banda sonora, su tema principal tuvo muchísima repercusión: «Goldfinger», cantado por Shirley Bassey.

En lo concerniente a los coches, destacan dos. Uno es el Aston Martin DB5. Es una evolución del DB4, que fue sacado al mercado en 1963. Posee un motor de aluminio de 4 litros y 3995 cc. El motor Tarek Marek I6 producía una potencia de 210 caballos que permitía al coche alcanzar una velocidad máxima de 233 km/h y una aceleración de cero a cien en aproximadamente 8 segundos. Este coche fue expuesto en la exposición universal de Nueva York del 64 y tras su aparición en la película Goldfinger se convirtió en el coche más popular y es elegido por los aficionados al automovilismo como el más bello.



*Ilustr. 32:* Aston Martin DB5  
([www.cargurus.com](http://www.cargurus.com))

El otro es el Rolls-Royce Phantom III, un coche que pertenece a una de las sagas de coches más características de esta compañía. Este coche posee un motor de aluminio V12, alimentado de 7338cc; válvulas con un solo árbol de levas y un sistema de ignición doble con dos distribuidores y bobinas y veinticuatro bujías.



*Ilustr. 33 –* Rolls Royce Phantom III  
([en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org))

En cuanto a las chicas Bond destacamos a Honor Blackman (Pussy), Shirley Eaton (Jill) y a Tania Mallet (Tilly Masterson), todas ellas *sex symbols* de los sesenta.

## 2.4 OPERACIÓN TRUENO (THUNDERBALL) [1965]



La película comienza con Bond asistiendo al funeral de un villano, pero cuando va a su casa este sigue vivo; tras matarlo, escapa.

En una reunión de la organización criminal Espectra se analizan los progresos hechos hasta el momento y las propuestas de los distintos corresponsales. Una de ellas es sobornar a la OTAN con una acción criminal.

Bond, mientras tanto, se recupera en una clínica de rehabilitación donde le presentan al conde Lippe y a su secuaz Angelo. Allí la enfermera lo mete en una máquina de masajes, pero Lippe la utiliza para tratar de matar a Bond aplicando la máxima potencia. Antes de que este se desvanezca acude la enfermera, alertada por los gritos de dolor de Bond. Este localiza a Lippe en la clínica y se venga de él dejándole atrapado en una máquina de vapor.

Los miembros de Espectra secuestran un caza de la OTAN y consiguen dos bombas atómicas. En el MI6 se reúne a todos los agentes 00 y se les informa de la delicada situación en la que se encuentran.

Aunque inicialmente asignan a Bond a otra parte, reconoce al observador de la OTAN que apareció muerto en su club de salud, François Derval. *M* finalmente asigna a Bond a Nassau para ir a hablar con la hermana de este observador, la amante de Largo. Bond, acompañado de una agente, la encuentra buceando; ella le servirá para acercarse al número 2 de Espectra, Largo. Lo encuentra en un casino y le gana jugando al bacará mientras sigue seduciendo a Dominó, la hermana del observador. Ella le cuenta información sobre Largo.

A su regreso al hotel recibe la visita de Felix Leiter y tumba a un secuaz de Largo, a quien dice que vaya a informar a su jefe de su fracaso. Van a la guarida de *Q*, que le da los nuevos aparatos. Bond se intenta infiltrar por la noche en el barco, pero fracasa porque le descubren; Bond escapa y hace autostop. Lo lleva al hotel Fiona Volpe, la asesina del grupo Spectra. Sobrevuela los alrededores de Nassau para buscar el avión y asimismo la mansión. Visita a Largo.

En el hotel, Fiona Volpe y los secuaces de Largo matan a Paula, amante de Bond, y encuentran las fotos de Bond. Durante el carnaval Bond se infiltra en la casa de Largo pero falla: lo intentan matar en la piscina, donde hay tiburones. De vuelta en su habitación encuentra a Fiona, que lo seduce. Cuando van a salir al carnaval, están los secuaces de Largo; Fiona apunta a Bond con la pistola y así lo atrapan los secuaces. Bond escapa y se cuela en el carnaval. En un bar al aire libre lo atrapa de forma sutil Fiona, pero cuando van a disparar Bond, bailando con Fiona, pone a la chica como escudo.

En Londres los de la OTAN se desesperan, porque si Bond no rescata los misiles tendrán que pagar un millonario rescate. Mientras, Bond y Felix se van a investigar y encuentran el avión. Ve a Dominó, la seduce y le cuenta que Largo mató a su hermano. Bond mata a Vargas y Dominó le cuenta dónde hay una guarida de Largo.

Bond se infiltra en una expedición submarina de Largo. Extraen de una guarida los misiles. Bond es encerrado en la guarida y Largo sorprende a Dominó con un aparato de Bond; la tortura. Mientras, Bond es rescatado e informa sobre la localización del objetivo y del barco desde donde se efectuará la reunión. Los marines estadounidenses atacan a los secuaces de Largo y hay una enorme lucha submarina donde participa Bond. Largo escapa de la batalla y lo persigue Bond. Este se infiltra en el barco, el *Platillo Volante*, se deshace de los secuaces y gracias a Dominó y a un amigo de ella matan a Largo.

Esta película se estrenó en 1964, periodo histórico que corresponde a la Guerra Fría, la ya mencionada carrera armamentística entre el bloque soviético, comunista, y el liderado por los estadounidenses, capitalista. Se sabe que en esta carrera ambas potencias no escatimaron gastos en hacerse con armas más punteras que las del otro bloque, y entre ellas encontramos los misiles nucleares, que le son robados a un avión de la OTAN para sobornar al gobierno estadounidense. Este es, de hecho, un tema muy candente en aquella época, ya que con la revolución de Fidel Castro en Cuba el gobierno cubano se orientó hacia una posición nacionalista, algo que a los estadounidenses no les gustó, por lo que promovieron una invasión de aliados anticastristas que no tuvo ningún éxito; esto supuso la adhesión de Cuba al bloque comunista, que construyó rampas de misiles nucleares en la Bahía de Cochinos. Esto, a su vez, irritó a los norteamericanos, quienes dieron comienzo al bloqueo económico y marítimo de la isla de Cuba. Este fue, sin duda alguna, el momento más tenso de la Guerra Fría, ya que si algún barco soviético forzara el bloqueo, entrarían en combate de inmediato. Tras intensas negociaciones, Kruschev y Kennedy firmaron un pacto: los soviéticos retirarían las rampas si los americanos no invadían la isla y retiraban los misiles de Turquía.

En cuanto al vestuario, destacamos el de Lucia Paluzzi (Fiona Volpe), con joyería de Dior y una boa de avestruz.

Por lo que respecta a la banda sonora, destacamos la canción del famoso Tom Jones «Thunderball».



*Ilustr. 34:* Ford Lincoln Continental  
([www.minimodelshop.co.uk](http://www.minimodelshop.co.uk))

El vehículo elegido en esta película para Bond es el Ford Lincoln Continental de tercera generación, es decir, aquel que se produjo entre 1961 y 1969, el llamado Mark IV. Poseía un motor de cobre V8 de la serie 385 de 7,5 litros. En concreto, esta es la versión de cuatro puertas.

La chica Bond en esta ocasión es la francesa Claudine Auger (Dominó), que posee un gran currículum de películas españolas, italianas y norteamericanas, aunque también apreciamos la participación de Lucia Paluzzi (Fiona Volpe).

## 2.5 SOLO SE VIVE DOS VECES (YOU ONLY LIVE TWICE) [1967]



La película comienza con la nave espacial Júpiter 16, cuando los astronautas se disponen a salir a tomar muestras, pero de repente una nave se acerca hacia ellos y se los «come». Los EEUU organizan una reunión de emergencia, donde participan Rusia, los EEUU y el Reino Unido. En la tensión de la discusión interviene el británico y le dice al americano que no han sido sus rivales soviéticos, sino que la nave ha aterrizado en Hong Kong.

Ya en Hong Kong, aparece Bond en la cama con una chica de origen asiático, que pulsa un botón para que la cama se cierre y Bond quede atrapado, pero entran dos militares y lo ametrallan. Se produce un funeral de servicio y tiran el féretro al mar, donde un submarino lo recoge y resucita. A Bond le explican el caso.

Va, entonces, a Tokyo, donde presencia un combate de sumo y una desconocida le propone visitar a un cierto Henderson, que le da un contacto japonés, Tigre (Tanaka). Henderson confirma a Bond que ni ha sido la URSS ni Japón, sino una empresa, pero cuando va a decir el nombre de la empresa lo matan. Bond va a por el asesino, acaba con él, se camufla como él y sube al coche de su compañero. Ahí Bond se infiltra y obtiene unos papeles, pero saltan las alarmas. Escapa y le ayuda la misteriosa desconocida de antes. La chica escapa, Bond la sigue y va directo al despacho de Tanaka, que le recibe, confirma la idea de Henderson y le ofrece su casa. Bond ya sabe que la empresa implicada en este escándalo es Orsato.

Bond visita Orsato y habla con él. Mandan dos sicarios para matar a Bond, pero otra vez la misteriosa chica, Aki, lo salva y juntos van a los astilleros de Kobe, donde descubren un barco que carga elementos para el combustible de un cohete. Allí los asesinos atrapan a Bond, pero la chica escapa. La secretaria de Orsato lo seduce y cuando escapan en avión ella lo traiciona y lo deja en un avión en llamas. Bond consigue aterrizar y escapa antes de que explote.

Bond vuelve a casa de Tanaka y descubre el escondite de Osato. Viaja en la «Pequeña Nellie», un helicóptero de juguete adaptado para estar a la altura de cualquier helicóptero. Bond es avistado por helicópteros de Orsato, que atacan a Bond, pero este destruye a todos con su «Pequeña Nellie». Este ataque le confirma sus sospechas: está cerca de la plataforma de lanzamiento del cohete de Osato y de la ayuda de Espectra. Cuando planea nuevas expediciones a la isla, matan a Aki.

Mientras, los soviéticos, que lanzan a su cohete al espacio, presencian atónitos cómo este cohete se «come» a su cohete. Blofeld, jefe de Espectra, ve que Bond sigue vivo y está merodeando por allí; mata entonces a la secretaria que estaba encargada de destruirlo.

Bond vuelve a casa de Tanaka y este le convence para que se prepare adecuadamente antes de enfrentarse directamente a Osato. Bond recibe clases de sus ninjas y para evitar nuevas tentaciones lo casa con una agente de forma falsa. Se instruye cual ninja. El gobierno estadounidense advierte que volverá a lanzar un cohete y, si es interceptado, tomarán represalias contra la URSS.

Su nueva supuesta esposa y Bond van a la zona donde había estado Bond con su helicóptero de juguete. Este se infiltra en la guarida que estaba oculta en un volcán inactivo, pero es detectado por Blofeld. Kissy, su esposa, acude con un ejército ninja, que se infiltra ya mermado en la guarida de Orsato. Blofeld huye, pero antes mata a Orsato. Cuando Bond se libera, lucha con el guardia de Blofeld y lo mata en una piscina de pirañas. Finalmente, activa el botón de autodestrucción del cohete antes de que llegue a la nave americana. Blofeld escapa y hace autodestruir la guarida, pero escapan a tiempo.

Esta película, estrenada en 1967, nos muestra la etapa histórica de la Guerra Fría, en concreto su etapa más tensa, en la que se viven episodios como el de Bahía de Cochinos, pero en esta película vemos una clara intención de dominar el espacio, como reflejo de las constantes misiones tanto de la NASA como de la agencia espacial soviética. Vemos a la primera mujer soviética en el espacio o el primer satélite de comunicaciones geoestacionario, y dos años después de la película el primer hombre pisando la luna. Fue una etapa muy activa en el campo espacial.

También en esta presentación vemos el movimiento de la psicodelia, que se desarrolló en los últimos años de los sesenta y durante los primeros setenta.

Como dato curioso, el Dom Pérignon se consolida como vino con aproximadamente diez años de espacio entre recogida y fermentación, ya que en la primera película se ofrece un Dom Pérignon del 51, en la siguiente del 52 y en esta del 59. También se comienza a poner de moda el estilo de vida japonés y, por supuesto, las artes marciales, aunque todavía se miran con cierto exotismo.

En cuanto al vestuario de la película, destacamos el vestuario de Donald Pleasance (Blofeld), que lleva un traje de cuello Mao.

La banda sonora de esta película corre a cargo de Nancy Sinatra, quien ejecuta la canción homónima de la película «You Only Live Twice».



*Ilustr. 34: Pequeña Nellie*  
(www.archivo007.com)

En cuanto a los vehículos, destacamos la «Pequeña Nellie», cuyo nombre real es WA-116 Agile. Es un autogiro que se construyó para las fuerzas reales británicas.

Como chicas Bond aparecen Akiko Washabayasi (Aki) y a Mie Hama (Kissy Suzuki). Inicialmente, ambas iban a representar a las dos agentes de Tanaka. Pero Akiko sabía hablar inglés mejor que Mie, así que intercambiaron los roles y Akiko hizo de Aki, cargando con mayor peso, y Kissy de Mie.

## 2.6 AL SERVICIO DE SU MAJESTAD (ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE) [1969]



La película comienza con Bond siguiendo a una mujer hasta la playa. La rescata de dos enemigos, que van entonces a por él, pero Bond se libra de ellos. De nuevo sigue a la chica, una condesa que juega al póker y no puede pagar su deuda; Bond se la paga. Va a la suite de la condesa, donde encuentra a un sicario, del que se deshace. En su habitación la condesa casi lo mata, pero lo acaba seduciendo. Cuando Bond se despierta, la condesa ha pagado la cuenta del hotel. De repente, unos sicarios lo secuestran y lo llevan hasta el padre de la condesa, un mafioso corso que quiere casar a su hija y lo ve como el candidato perfecto. Bond acepta a cambio de cierta información.

*M* llama a Bond porque, en vista de sus últimas negligencias, lo quiere despedir. Bond está dispuesto a renunciar, pero la fiel secretaria Monypenny media en el enfado de ambos y le consigue a Bond unas vacaciones.

007 consigue avanzar en el caso. La primera parada es Berna, Suiza, donde va al despacho de Gumbold, adonde *M* ha enviado una serie de documentos. En ellos Bond

descubre que Bleuchamps se está carteano con Hilary Bray, del colegio de armas, para llegar a ser el conde Bleuchamps.

Bond se cita con Bleuchamps en el Instituto de Alergias de los alpes suizos. Allí conoce a doce hermosas mujeres que, aparentemente, están siendo tratadas de sus alergias –en realidad se les está introduciendo en su cerebro órdenes para que trabajen al servicio de Bleuchamps–. Encuentran a Bond seduciendo a varias muchachas y lo encierran. Bond se escapa por el hueco del funicular, burla a la Seguridad y se va esquiando, pero los hombres de Bleuchamps no tardan en darle caza. Bond sigue escapando y una vez llega a Lauternbrunen, donde encuentra a Tracy, la condesa hija del mafioso corso al que había conseguido seducir, y pasa muy buenos momentos con ella. Ella escapa con Bond en su coche, despistan a los hombres de Bleuchamps, pero deben refugiarse en un establo por la nieve. A la mañana siguiente escapan, pero les dan caza los hombres de Bleuchamps: causan un alud y atrapan a la chica.

De vuelta en Londres, *M* informa a Bond de que Bleuchamps piensa utilizar un arma que crea infertilidad en la tierra de forma que no puedan volver a crecer plantas, y ordena a Bond terminar su misión. Este acude al mafioso corso y le cuenta la situación y que su hija ha sido raptada por Bleuchamps. Draco, el mafioso, sus secuaces y Bond atacan el cuartel de Bleuchamps, rescatan a Tracy, pero Bleuchamps escapa y Bond lo persigue. En una carrera de bobsleigh Bond atrapa a Bleuchamps y lo mata.

Finalmente Bond se casa con Tracy y cuando hacen una parada para quitar la parafernalia de la boda del coche, secuaces de Bleuchamps los tirotean y matan a Tracy.

En esta película no encontramos muchas referencias históricas o políticas de la época. Como sabemos, es de 1969, año en el que los EEUU y la URSS siguen en la Guerra Fría y en el que se producen logros como que por fin un hombre, Neil Armstrong, pisa la luna, y además se instaura el famoso ARPANET, una red del servicio estadounidense que acabaría convirtiéndose en lo que hoy conocemos como internet. En cuanto a la política, destacamos la dimisión de De Gaulle y que Nixon es nombrado presidente de los EEUU.

Como tendencia destacamos la aparición de diversos deportes de invierno como son el ski alpino y el bobsleigh, posiblemente incluidos en la película como consecuencia de las recientes olimpiadas de Grenoble 1968. Debemos subrayar también la presencia en la película de la revista Playboy, el caviar de beluga y que vuelve a aparecer el Dom Pérignon de 1957.

En cuanto a la ropa, cabe destacar el vestido de Diana Rigg (Tracy) en la boda con James Bond. Su vestido es un vestido de Berketex Bride.

La banda sonora incluye canciones como la de Louis Armstrong «We Have All the Time of the World» y la canción compuesta por John Barry con el título de la película «On Her Majesty's Secret Service».

En esta ocasión la chica Bond, Diana Rigg (Tracy Di Vincenzo), al igual que otra chica Bond, Honor Blackman, actuó en la exitosa serie *Los Vengadores*. Diana tuvo una extensa carrera cinematográfica en Reino Unido y América. Se caracteriza por ser una *sex symbol* y por ser un icono del feminismo de los sesenta.

## 2.7 DIAMANTES PARA LA ETERNIDAD (DIAMONDS ARE FOREVER) [1971]



La película comienza con Bond amenazando a varios contactos para obtener información sobre Blofeld, a quien finalmente encuentra y mata. Pero Bond mata a un Blofeld falso. Mientras, dos asesinos, Mr Wint y Mr Kidd, matan a diversos traficantes de diamantes para evitar que haya una bajada de precios de los diamantes sudafricanos. A la llegada de Bond al MI6, le explican la situación.

En Ámsterdam Bond va a ver a Tiffany Case, propietaria de una joyería homónima, pero Peters, el traficante que debía reunirse con Tiffany Case, se escapa y Bond lo sigue y lo mata, pero intercambia las tarjetas de identidad y finge que ha sido el traficante el que ha matado a Bond.

Este esconde los diamantes en el cadáver y queda con Felix Leiter, su compañero de la CIA, que le avisa que tiene que ir a la funeraria Slumber porque lo esperan allí. Incinera el cuerpo y deja los diamantes en un nicho esperando que le den un sobre con dinero, pero los asesinos lo golpean y lo intentan matar en un horno crematorio. Finalmente los detienen y Bond escapa del intento de asesinato.

Bond va a un casino de Las Vegas para reunirse con Shady Tree, un comediante del casino, pero este es asesinado por Wint y Kidd. Bond se pone a jugar y gana mucho dinero. Conoce a una hermosa chica, Plenty O'Toole, a la que lleva a su habitación. Siendo confundida con Tiffany Case, la intentan matar.

Felix Leiter y Bond siguen preguntándose por qué el multimillonario William Wythe acapara tantos diamantes y asesina a todo aquel que esté envuelto en su contrabando. Bond se reúne con Tiffany Case, quien le propone un trato a Bond: los diamantes a cambio de su vida. Bond acepta, pero en el transcurso de la operación Tiffany descubre que debería haber sido asesinada por Kidd y Wint y se pone del lado de Bond. Este entrega unos diamantes falsos y se infiltra en una furgoneta que pertenecía a Whyte. A través de ella Bond descubre un laboratorio en el que estaban haciendo un rayo con diamantes.



Bond se infiltra en la casa de Whyte y descubre que no había matado a Blofeld; acaba con él, pero ese también era un impostor y atrapan a Bond. Ahí Blofeld le cuenta su plan y descubre que Whyte está prisionero. Blofeld había construido un rayo laser intensificado con diamantes para destruir submarinos y cohetes nucleares.

Los asesinos llevan a Bond a un oleoducto donde intentan matarlo, pero escapa y rescata a Whyte. Bond y Leiter elaboran un plan para rescatar a Tiffany, secuestrada por Blofeld, y atacar a este. Descubren que está en una planta petrolífera perteneciente a Whyte. Bond se infiltra, pero cae prisionero. Entonces se da cuenta que el satélite funciona con una cinta en la que Blofeld grabó un mensaje para extorsionar a los líderes mundiales. Pero, antes de ser atrapado, Bond ha dado la señal a Leiter para llegar con los marines, que destruyen la guarida de Blofeld. Bond y Tiffany escapan y evitan la huida de Blofeld. Este muere, ya que queda encerrado en su minisubmarino y la planta petrolífera explota.

En un crucero de Whyte, Kidd y Wint intentan asesinar a Bond, pero este se anticipa y los mata primero.

La película se estrena en 1971, época histórica que pertenece a la Guerra Fría y en la cual, como vimos en anteriores películas, como reflejo de la situación política hay una gran preocupación por la conquista del espacio y por armarse con bombas nucleares para destruir al oponente en caso de guerra. Pero no solo eso, sino que también hay una gran preocupación por neutralizar los cohetes en caso de que el enemigo ataque; buena prueba de ello es el satélite equipado con diamantes que permite destruir ciudades y neutralizar toda clase de armas.

Como tendencia destacamos la aparición de un Jerez, vino español que se iría consolidando con el paso de los años. Otra gran tendencia es la ciudad de Las Vegas, Nevada (EEUU), una ciudad hecha para el juego y el turismo.

La banda sonora corre a cargo de Shirley Bassey, la cantante que hizo también la banda sonora de *Goldfinger* y que hará la de la película *Moonraker*. En esta película interpreta la canción «Diamonds are Forever».



*Ilustr. 35:* Ford Galaxie 500  
(commons.wikimedia.org)

En cuanto al vehículo destacamos el Ford Galaxie 500 sedan. Es un típico coche de los años finales de los sesenta y comienzos de los setenta, que pertenece a una saga llamada «Carrera espacial», curioso nombre para algo que se estaba produciendo entre las dos superpotencias. Poseía un motor I6 de cobre de 3,9 litros. Aunque también vemos la aparición de uno de los Ford más clásicos: el Ford Mustang.

Como chica Bond destacamos a Jill St. John, una actriz cuyo éxito se cosechó entre los sesenta y setenta. Esta actriz ya había participado en otra saga cinematográfica importante como es Batman.

## 2.8 VIVE Y DEJA MORIR (LIVE AND LET DIE) [1973]



La película comienza con la muerte de tres agentes en Nueva Orleans, en la asamblea de la ONU y en una isla ficticia, San Monique. *M* inmediatamente va a la casa de la amante de Bond, donde le informa de la situación de los otros agentes.

Una vez Bond llega a Nueva York, asesinan al chofer de Bond y este tiene un accidente. Bond contacta con Felix y van a una tienda de vudú. Ven el coche desde el que dispararon al chofer; lo siguen y llegan hasta el barrio de Harlem. Allí va a un *pub* donde lo secuestran y conoce a una tarotista, Solitaire, a quien Bond intenta seducir, pero esa no cede; le predice su futuro. Allí Mr Big ordena a sus sicarios matar a Bond, pero el agente se deshace de los secuaces y en un callejón da con Strutter, agente de la CIA, a través del cual comunica a Leiter lo sucedido. Leiter le cuenta que su enemigo Kananga, autor de todos estos crímenes, está en San Monique.

Una vez ahí va al hotel y le notifican que su «esposa» estaba en la habitación, así que la registra y descubre micrófonos en ella. Mientras se está duchando ponen una serpiente en su cama. Una vez se deshace de la serpiente, un tipo lo intenta matar, pero Bond lo noquea y posteriormente entra Rosie, una agente de la CIA que parece muy asustadiza. Ella le cuenta que el camarero es un secuaz de Kananga, el mismo que asesinó a su chófer. Rosie y Bond van a ver a Quarrell para que les muestre el escondite de Kananga. Le envían a Bond una carta que muestra que Rosie trabajaba para Kananga en realidad. En su huida Rosie es asesinada por un muñeco de vudú con disparador. Kananga y Solitaire discuten por la pérdida de la efectividad de esta.

Bond se infiltra en la residencia de Kananga y seduce a la tarotista. Ambos se escapan y llegan a un poblado donde secuestran un autobús. Cuando se disponen a huir, los atrapan los hombres de Mr Big. Bond consigue huir en una avioneta, aunque se le rompen las dos alas.

Una vez en Nueva Orleans, Leiter y Bond van al Filet Soul, pub homónimo al de Harlem, y mientras ambos ven una presentación Bond es secuestrado. Mr Big acusa a Bond de haberle hecho perder la virginidad a la tarotista, anulando así sus poderes, pero Bond le dice que solo hablará con Kananga. Mr Big se quita la máscara y aparece Kananga.

Kananga le pondrá una prueba a Solitaire en la cual ella deberá adivinar el número del reloj de Bond y cada vez que falle irán cortándole partes vitales a Bond. Ella falla, pero Kananga no se lo tiene en cuenta; manda a Bond a una granja de cocodrilos y a ella la condena a muerte. Bond escapa de la trampa con cocodrilos, se deshace de unos secuaces y escapa en lancha. Entonces se inicia una persecución.

Leiter, Quarrell Jr y Bond se dirigen a San Monique para destruir toda la droga que Kananga pensaba vender y para rescatar a Solitaire, expuesta en un ritual de vudú como uno de los agentes muertos. Bond rescata a Solitaire y mata al jefe del rito vudú. Tras zafarse de múltiples secuaces de Kananga, es atrapado y le dice que su campo de droga ha resistido su intento de hacerlo explotar y le cuenta su plan de exportar droga. Bond rompe la soga y con su reloj magnético atrae una pistola de aire comprimido para tiburones. Bond mata al secuaz «Whisper» y lucha contra Kananga, al que mata metiéndole una bala de aire comprimido para tiburones por la boca: Kananga revienta. Salen de la guarida y, tras ser despedirse de Leiter, se van en tren. Ambos, desconocedores de que TeeHee –uno de los secuaces de Mr Big, que se caracterizaba por tener un garfio en vez de la mano derecha– seguía vivo, están relajados hasta que este irrumpe en su compartimento. Tras una ardua lucha, Bond mata a TeeHee.

En esta película no se muestra ningún elemento de actualidad política, pero sí social. Como vemos, una serie de gánsters como Kananga aprovechan la incultura y el bajo nivel de vida de los negros para venderles droga en barrios como Harlem o en ciudades con gran población afroamericana como Nueva Orleans. Y no contentos con eso, torturan y matan a los que intentan impedir el progreso de sus negocios, con lo que consiguen crear mafias escondidas bajo negocios como el Filet Soul y hacen partícipes a la mayoría de la población, coaccionada para participar en el progreso de dichos negocios. Por supuesto, cualquier blanco que entrase en barrios como el de Harlem no solo sería mirado con desprecio y hostilidad, sino que también sería tratado de la peor forma posible como venganza contra el Ku Klux Klan, que asesinó a muchísimos afroamericanos en América por el simple hecho de ser de otra raza.

Como tendencias vemos la moda de las «artes oscuras» como el vudú o el tarot. También apreciamos nuevas modas como los relojes digitales o los bolsos de cocodrilo, que podemos apreciar en la escena de la granja de cocodrilos cuando el secuaz de Kananga se refiere a dichos animales como «futuros bolsos».

En cuanto al vestuario, destacamos el de Jane Seymour (Solitaire), con un traje de adivina hecho por Jule Harris.

En la banda sonora de la película destacamos una canción que hizo furor y que lleva el mismo título de la película: «Live and Let Die», compuesta y cantada por Paul McCartney, quien fuera miembro de The Beatles hasta 1970 y por aquel entonces lideraba el grupo Paul McCartney & Wings. Esta canción cuenta con muchas versiones de diferentes artistas y bandas, pero destacamos la de los Guns N' Roses.

La chica Bond de la película es la famosa y exitosa actriz británica Jane Seymour (Solitaire).

## 2.9 EL HOMBRE CON LA PISTOLA DE ORO (THE MAN WITH THE GOLDEN GUN) [1974]



La película comienza con un asesino, Francisco Scaramanga – un individuo con una anatomía singular: tiene un tercer pezón–, y su sirviente, Nick Nack. Nick Nack ayuda a su amo a matar a un gánster que es engañado por el sirviente, quien le ha hecho creer que lo va a ayudar a matar a su amo. Mete al gánster en una especie de laberinto con diferentes personajes, desde Al capone hasta 007.

En el MI6 reciben una bala de oro con la inscripción 007, lo que les hace deducir que van a matar a Bond. Este va a Beirut y visita el cabaret donde su compañero 002 había sido asesinado. Encuentra a la amante de este, Saída, que posee un extraño amuleto en el ombligo, la bala que mató a 002. Bond la seduce para que le dé la bala, pero llegan dos secuaces, de los que Bond se libra, y en la confusión coge la bala y la lleva a Q para que la analice. Este le dice que la bala es de un calibre inventado, pero que está hecha por un tipo llamado Lazar, que vive en Macao.

Bond viaja hacia allí y pregunta a Lazar dónde hace la entrega de las balas a Scaramanga. Tras un duro interrogatorio, este acaba confesando y le dice que él no ve a Scaramanga, sino que se las entrega en el casino. Bond sigue el recorrido de las balas en el casino y ve que se las lleva una mujer, a la cual sigue hasta Hong Kong. Allí se encuentra con una agente, Mary Goodnight, y ambos siguen a la chica hasta el hotel Península. Descubren su identidad –Andrea Anders– y Bond se cuelga en su habitación. Andrea descubre a Bond y lo amenaza a punta de pistola, pero él acaba controlando la situación y la interroga. Esta le dice que Scaramanga está en un club de alterne llamado Bottoms Up y que iría con traje blanco y corbata negra. Bond va hacia allí, pero Scaramanga no se presenta y un asesino de este mata a Gibson, un experto en energía nuclear. El teniente Hip –contacto del MI6 en Hong Kong– y la policía lo arrestan

pensando que es el autor del crimen, pero Bond escapa y entra en los restos de un barco británico naufragado donde le esperan Q, M y el propio Hip.

M informa a Bond de que Scaramanga puede estar relacionado con el empresario tailandés Hai-Fat. Bond viaja a Tailandia y, tras colocarse un tercer pezón artificial, se hace pasar por Scaramanga. El empresario, pensando que es Scaramanga, lo retiene. Bond sigue haciéndose pasar por él y le dice que el MI6 está detrás de ellos. Hai-Fat se lo piensa e invita a Bond a cenar. Pero lo que Bond no sabía es que era el propio Scaramanga el que estaba bajo la mesa de su despacho vigilándolos. Bond acude a la cena con Hip y sus sobrinas. Al entrar Bond a la casa de Hai-Fat lo atrapa Nick Nack con la ayuda de dos luchadores de sumo. Al día siguiente amanece en la escuela de artes marciales, donde ve luchar a los alumnos y donde Bond es invitado a luchar. Noquea al primero con facilidad y se esfuerza con el segundo oponente. Bond se escapa en una lancha y le persiguen. Scaramanga mata a su socio tailandés por su poca efectividad y se lleva su invento, el agitador Solex.

Bond se cita con Goodnight y de pronto aparece Anders, la mujer de Scaramanga. Bond esconde a su compañera en el armario. Ella le pide a Bond que mate a su marido porque él pronto lo hará con ella, y a cambio ella le entregaría el Solex. Al día siguiente se citan en un combate de boxeo, pero ella aparece muerta. Scaramanga se sienta a su lado y le dice que si Bond lo sigue lo matará. Se van, pero Bond obtiene el Solex, que estaba tirado en el suelo, se lo pasa a Hip y este a Goodnight. Goodnight, que desconoce que lleva el Solex consigo, sigue a Scaramanga. Nick Nack la pilló y la mete en el maletero.

Bond, que se entera de la situación, roba un coche en el que estaba subido el sheriff Pepper, que en la anterior película aparece intentando detener a Bond por la violación de numerosos códigos. Scaramanga escapa transformando el coche en avión. Bond informa a M del desastre y va a la isla del villano. Bond es atrapado y retado a un duelo al alba. En el duelo Bond es conducido hasta la guarida-laberinto, donde Scaramanga tenía previsto matarlo, pero Bond se escabulle por debajo del escenario y Scaramanga acaba muriendo a manos de Bond. Goodnight y Bond hacen estallar la isla y rompen el Solex. Ya en el barco de regreso, Nick Nack asalta a Bond, pero este lo acaba matando.

Esta película, al igual que las anteriores, se estrena durante la Guerra Fría, pero aquí se introducen elementos de actualidad como la crisis del petróleo de 1973. Debido a esta guerra por los recursos energéticos se comienzan a buscar nuevos recursos que eviten que el petróleo sea el único; por eso aparece el famoso Solex, un prototipo de lo que serían las células fotovoltaicas y las centrales solares actuales. Las centrales solares, aunque ya inventadas en el tiempo de Arquímedes y mejoradas a través de los siglos, no se llegaron a construir hasta el XX, cuando se creó la primera central, que daba 20 voltios. Se dejaron a un lado por las guerras mundiales, y en tiempos de relativa paz y

en los que había una importante crisis energética se comenzaron a estudiar nuevos planos de centrales para que su potencia fuese cada vez mayor, hasta llegar a las centrales solares de hoy en día. Actualmente el petróleo ya no es la única fuente de energía; de hecho, se han creado otras fuentes de energía renovables como la solar, mareomotriz, geotérmica, eólica, etc., que no solo producen energía, sino que también aprovechan los recursos naturales sin forzar el ecosistema.

En cuanto a la banda sonora, destacamos «The Man with the Golden Gun», de Lulu.

En esta película Bond conduce un Mercedes Benz W115 con un motor i4 diésel o gasolina de entre 2,4 y 3 litros.



*Ilustr. 36:* Mercedes Benz W115  
(de.wikipedia.org)

La chica Bond de esta película es Britt Ekland (Goodnight), actriz y modelo sueca.

## 2.10 LA ESPÍA QUE ME AMÓ (THE SPY WHO LOVED ME) [1977]



La película comienza con la desaparición de dos submarinos balísticos, uno británico y otro soviético. En Moscú la agente del KGB Anya Amasova es alertada de la situación y Bond, que está en Austria en una misión, es informado de que debe presentarse de inmediato ante el jefe. Bond está en una persecución y se zafa de sus perseguidores, a los que mata. Uno de ellos es el marido de Anya. Su defunción se le comunica cuando está siendo informada de la operación.

Bond se reúne con *Q* y un par más de almirantes y le informan de la situación: sospechan que el submarino británico pueda estar en aguas rusas. Ambos agentes son enviados al Cairo a hablar con Azziz Fekesh. Mientras tanto, Karl Stromberg recibe la información de los británicos y los soviéticos sobre los submarinos desaparecidos. Acaba con los agentes para evitar dejar rastro de sus operaciones. Stromberg ordena matar a cualquiera que tenga un microfilm sobre los submarinos.

007 y XXX van a las pirámides de Guizá, donde estaba Fekesh, y lo siguen ,pero es demasiado tarde: Fekesh ha muerto a manos de un sicario de Stromberg, Tiburón. Bond consigue otro contacto, Kalba, pero cuando se reúne con él Anya aparece para intentar negociar y obtener así el microfilm. Tiburón vuelve a matar a su contacto y roba el microfilm. Desde allí lo siguen hasta el desierto y se lo roban. Consiguen un barco, con el que llegar hasta un poblado, pero XXX droga a Bond y se escapa con el microfilm. Se cita con *M* en las pirámides y sorprendentemente ahí están el compañero Gogol, jefe del KGB y su rival, la agente Amasova. Sacan conclusiones en común y se ponen a trabajar juntos.

Ambos van a Cerdeña. Allí Bond se hace pasar por un biólogo marino y se infiltra en el laboratorio. Stromberg le confiesa su plan: destrozarse la tierra y crear un nuevo mundo submarino. Tras una breve entrevista, Bond es perseguido por unos motoristas y por Tiburón, pero se zafa de todos ellos gracias a su Lotus Esprit. Hacen una segunda incursión fallida y cuando van a hacer la tercera para confirmar que es Stromberg quien tiene los microfilms, ella descubre por un encendedor austríaco que tenía que él había matado a su novio. Ella le promete que le matará. Hacen una incursión en el buque cisterna, ven los submarinos y se adentran en ellos, pero son atrapados. Los mandan junto con los tripulantes de los submarinos.

Stromberg anuncia a Bond que lanzará una bomba nuclear sobre Nueva York y otra sobre Moscú para causar una guerra nuclear. Bond consigue escapar y arma a las tripulaciones retenidas. Estas atacan a los secuaces de Stromberg mientras Bond hace que los submarinos se disparen mutuamente en vez de a las ciudades. Finalmente, Bond se deshace de Tiburón, mata a Stromberg y rescata a Anya, quien no lleva a cabo sus planes de matar a Bond porque este la seduce.

Esta película, estrenada durante la Guerra Fría, muestra que ambos contendientes pueden reconciliarse, como lo harían Israel y Egipto. Además, se plantea otro punto de vista en la película acerca de la conquista espacial; como dice Stromberg, «¿Por qué conquistar el espacio si siete décimas partes del mundo no están aún descubiertas bajo el agua?» Un punto de vista cuanto menos razonable, a la par que interesante. También se plantea que la civilización actual está corrompida y que por ello existe la necesidad de crear un nuevo mundo subacuático.

En cuanto al vestuario, destacamos el de Barbara Bach (Mayor Anya Amasova), con un vestido de Ronald Patterson. Es un vestido de cruce trasero azul marino con cristales de Swarovski.

En la banda sonora destaca “Nowbody Does It Better”, de Carly Simons.

En cuanto al coche elegido para Bond en esta película, es el icono de la saga de Bond en lo que se refiere al mundo automovilístico: el Lotus Esprit S1, con la

particularidad de que es un coche subacuático. Tiene un motor V8 de 4 litros y una potencia de 160 cv.



*Ilustr. 37:* Lotus Esprit S1  
([www.louissself.com](http://www.louissself.com))

La chica Bond de esta película es Barbara Bach, actriz y modelo estadounidense, *sex symbol* de los setenta que casi llegó a ser una de los ángeles de Charlie.

## 2.11 MOONRAKER [1979]



La película comienza con el transporte de la nave Moonraker desde los EEUU hasta el Reino Unido y el secuestro del avión que la lleva. Bond, mientras, está finalizando una misión en Malta en un avión. El asesino de la película anterior, Tiburón, les tira a Bond y al piloto un solo paracaídas; lo consigue Bond, que deja caer al piloto.

Bond visita a *M* y al ministro de Defensa. Desde ahí Bond va a la residencia Drax en California, donde se cita con el propio Drax. La piloto, Corine, le enseña las instalaciones espaciales de la industria Drax & Drax y la señorita Goodhead le sigue enseñando las instalaciones de los pilotos. Pero Bond hace preguntas sobre la Moonraker robada, y Drax, sabiendo que Bond no había venido solo a visitarlos, manda a Chang, su secuaz, para que lo mate. Este lo intenta matar en una máquina que entrena para resistir las fuerzas G, pero Goodhead lo rescata a tiempo. Pasa la noche en la residencia Drax y seduce a Corine, a quien pide la información y con cuya ayuda sustrae información de una caja fuerte y una fotografía.

Al día siguiente Drax invita a Bond a una cacería de faisanes. Durante el transcurso de esta, Bond dispara a un francotirador que iba a matarle. Tras la partida de Bond, Drax manda a los perros a que maten a Corine por haber ayudado al agente.

En Venecia va a una tienda de cristales, Venini, donde debería localizarse uno de los laboratorios de Drax. Secuaces de Drax intentan matarlo y hay una persecución en góndola.



Bond se infiltra en uno de los laboratorios de Drax y descubre que se estaba creando un gas letal. Allí mata a Chang, mayordomo de Drax, y descubre unas cajas con destino a Río de Janeiro.

En Río es recibido por Manuela. Ambos intentan investigar el sospechoso cargamento de Drax que encontraron en Venecia. Bond atraviesa el sambódromo en pleno carnaval y cuando intenta conseguir información los ataca Tiburón, del que finalmente se deshacen. Al día siguiente Bond encuentra a Goodhead en el teleférico y la convence para que trabajen juntos. En el teleférico Tiburón y otro secuaz los atacan. Bond se deshace de Tiburón y mata al otro secuaz; Tiburón es salvado por una chica rubia, de la que se enamora perdidamente. Bond seduce a Goodhead y se besan, pero finalmente los vuelven a atacar y la secuestran.

Bond se reúne con *Q* y *M* y comentan sobre el gas letal de Venecia; le indican la posición de la guarida de Drax. Bond es perseguido pero los despista y se libra de ellos. Ahí encuentra a varias hermosas mujeres, que le suenan de estar relacionadas con Drax, y lo atrapa Tiburón. Lo meten en un lago con una pitón y Bond, gracias a un boli aguja de *Q*, mata a la pitón. Lo atrapa Tiburón y ve 5 Moonrakers. Atan a Bond y Goodhead al conducto de ventilación de las Moonraker para que al despegar los quemem. Se meten en el conducto de ventilación y se cuelan en una Moonraker. Bond descubre que van a habitar la luna y a usar el gas para eliminar a los humanos y así crear a una raza superior. Allí se infiltran e informan a *M*; eliminan el radar de desvío y tras un tiroteo con pistolas láser, Bond mata a Drax. Tiburón, coaccionado por su nuevo amor, ayuda a Bond a salir en la Moonraker 5 y escapar de la base espacial, que se estaba autodestruyendo. Bond destruye finalmente las cápsulas de escape de la estación y los dos aterrizan sanos y salvos en la tierra.

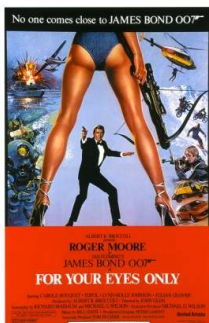
Esta película tiene una gran similitud con la anterior, ya que, como la mayoría de las películas de Bond, están rodadas durante la Guerra Fría. Aquí se plantea una sociedad corrompida y sin arreglo; por eso se selecciona una serie de humanos perfectamente dotados para así crear una superraza que habite la luna, no sin antes destruir a los seres humanos corruptos de la tierra.

Como tendencia, vemos la fama del cristal veneciano o Río de Janeiro, un exótico destino turístico. También se aprecia quizás cierta crítica a la manipulación genética con la que se podrían crear superrazas puras y un futuro no corrupto, como en el caso del libro de Huxley *Brave New World*.

De la banda sonora de esta película destacamos la canción “Moonraker”, de Shirley Bassey, cantante con actuaciones conocidas en las bandas sonoras de esta saga como las de las películas *Goldfinger* y *Diamantes para la eternidad*.

Como chica Bond destacamos a la actriz y modelo estadounidense Lois Chiles (Doctora Goodhead).

## 2.12 SOLO PARA TUS OJOS (FOR YOUR EYES ONLY) [1981]



La película comienza con la visita de Bond a la tumba de su difunta esposa, Tracy. Entonces Blofeld ataca a Bond, pero este se hace con el control del helicóptero del villano gracias a los aparatos de *Q* y acaba matándolo.

Paralelamente, un barco del servicio secreto inglés es destruido y esto es comunicado al ministro de Defensa, que se lo dice a los Havelock para que recuperen el ATAC, un aparato que permite lanzar misiles nucleares desde los submarinos ingleses. Melina, la hija de los Havelock, les hace una visita, pero de pronto el piloto de su propio helicóptero se da la vuelta y mata a los padres.

Bond es informado de esta circunstancia. Parte hacia Madrid y se infiltra en la residencia de González, el piloto. Llega a atraparlo, pero un hombre lo mata antes de que le dijese nada a Bond. Este se zafa de los guardias del hombre y ayuda a Melina, que iba a matar a González. Tras una persecución en coche se escapan y van a un hotel. Bond, mediante una máquina de reconstrucción facial, reconstruye al asesino de González. Continúa la misión y le pide a Melina que se aleje del asunto.

007 va a Cortina D'Ampezzo y ahí, a través de un contacto italiano, consigue el de otro griego, que le dice que Milos Columbo está tras la muerte de González. Kristatos, el agente griego, le presenta a Bibi Dahl, patinadora olímpica y sobrina de Kristatos. Ella se enamora de Bond y los dos van a esquiar juntos. Bond ve a Melina, pero intentan asesinarlo. Bond la disuade para que desista de sus intentos. En el hotel, Bibi lo espera en su habitación de forma provocativa, pero Bond declina el ofrecimiento y se van a ver el biatlón, donde ven a un biatleta alemán que trabaja para Columbo. Tras dejar a Bibi, el biatleta, Kreiger, y Loque, el que intentó matar a Melina, intentan acabar con Bond, pero el agente británico escapa. Cuando queda con el agente italiano ve cómo Loque lo mata.

Bond marcha a Grecia, donde encuentra a Kristatos, quien le presenta a Columbo y a su prostituta, Lisl von Schäf. Bond seduce a Lisl para que le procure información, pero Loque la mata en la playa. A Bond lo secuestran unos hombres que lo llevan ante Columbo, que le dice que quien está fabricando opio en Albania es Kristatos. Bond mata a Loque.

Bond y Melina van a buscar el ATAC y, cuando se suben al barco, Kristatos coge el ATAC y lanza a los dos a los tiburones. *Q* le dice a Bond dónde tiene que ir a por Kristatos; acompañado de Columbo y Melina, va a por él. En la isla del villano sube

hasta la cumbre de la enorme roca donde está la mansión de Kristatos. Mientras, en la mansión la entrenadora de Bibi se queja del maltrato a su sobrina y de sus malvadas intenciones de vender el ATAC al KGB. Ella intenta huir con Bibi, pero el villano las detiene. Bond y Melina se infiltran en la casa, atacan a los secuaces y matan a Columbo. Bond destruye el dispositivo y cuando llega Gogol se encuentra esa escena.

En esta película seguimos en el panorama de la Guerra Fría, en concreto, en un momento de gran tensión, con boicots constantes entre ambas potencias, y el encargo de secuestrar el ATAC de un barco británico para lanzar cohetes nucleares no iba a ser menos. Por suerte para el bloque capitalista, Bond descubre a tiempo el engaño y destruye el aparato. También vemos las dificultades que una deportista como Bibi tiene para progresar como atleta profesional, buscando patrocinadores y avales, algo de candente actualidad si tenemos en cuenta que acababan de celebrarse las olimpiadas en Moscú en 1980 y las de invierno en Lake Placid, EEUU.

En cuanto a la banda sonora de esta película, fue Sheena Easton quien se encargó del tema central, “For Your Eyes Only”.

El vehículo utilizado en esta ocasión es el modelo superior al utilizado en la anterior película, *La espía que me amó*, un Lotus Esprit.

La chica Bond es la modelo y actriz francesa Carole Bouquet (Melina), que fue elegida también por Luis Buñuel para hacer un clásico del surrealismo: *Ese oscuro objeto del deseo*.

(CONTINUARÁ)

## Webliografía

- <http://www.007.com/> Web oficial de James Bond
- [https://twitter.com/007?original\\_referer=http%3A%2F%2Fwww.007.com%2F&profile\\_id=389229444&tw\\_i=492295172584386561&tw\\_p=embeddeditimeline&tw\\_w=422680140775043072](https://twitter.com/007?original_referer=http%3A%2F%2Fwww.007.com%2F&profile_id=389229444&tw_i=492295172584386561&tw_p=embeddeditimeline&tw_w=422680140775043072) Twitter oficial de James Bond
- <https://www.facebook.com/JamesBond007> Facebook Oficial de James Bond
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada> Portal de información gratuita en internet en Español
- <http://www.wikipedia.org/> Portal de información gratuita en internet
- <http://www.jamesbondlifestyle.com/> Página basada que muestra todo tipo de objetos y vestuario que aparece en las películas de James Bond
- <http://www.astonmartin.com/> Página oficial de la marca de coches Aston Martin
- <http://www.landrover.com/es/es/lr/> Página oficial de la marca de coches Land Rover

- [www.automocionblog.com](http://www.automocionblog.com) Página de aficionado al motor
- [www.cargurus.com](http://www.cargurus.com) Página de aficionado al motor
- [www.minimodelshop.co.uk](http://www.minimodelshop.co.uk) Página de compra de modelos de juguete de coches
- [www.archivo007.com](http://www.archivo007.com) Página de información gratuita sobre las películas de James Bond
- [www.de.wikipedia.org](http://www.de.wikipedia.org) Portal de información gratuita en internet en alemán
- [www.louissself.com](http://www.louissself.com) Página de aficionado al motor
- [www.pricinginsider.carsdirect.com](http://www.pricinginsider.carsdirect.com) Página de aficionado al motor
- [www.jamesbond.wikia.com](http://www.jamesbond.wikia.com) Página de información gratuita sobre las películas de James Bond
- [www.obeliscoclassiccarclub.blogspot.com](http://www.obeliscoclassiccarclub.blogspot.com) Blog de un aficionado al motor
- [www.007.info](http://www.007.info) Página de información gratuita sobre las películas de James Bond
- [www.wallpaperweb.org](http://www.wallpaperweb.org) Página donde se pueden encontrar todo tipo de wallpapers
- [www.businessweek.com](http://www.businessweek.com) Página de noticias del mercado y las bolsas
- [www.ebaymotorsblog.com](http://www.ebaymotorsblog.com) Blog sobre venta de coches
- [www.jaguarmena.com](http://www.jaguarmena.com) Página de aficionado a la marca deportiva Jaguar
- <https://www.sis.gov.uk/es/home.html> Página del servicio secreto de inteligencia británica

## Filmografía

1. *Agente 007 contra el Dr. No (Dr.No)* – 1962
2. *007: Desde Rusia con amor (From Russia with Love)* – 1963
3. *007: James Bond contra Goldfinger (Goldfinger)* – 1964
4. *007: Operación Trueno (Thunderball)* – 1965
5. *007: Solo se vive dos veces (You only live twice)* – 1967
6. *Al servicio de su Majestad (On her majesty's secret service)* – 1969
7. *Diamantes para la eternidad (Diamonds are for ever)* -1971
8. *Vive y deja morir (Live and let die)* – 1973
9. *El hombre de la pistola de oro (The man with the golden gun)* – 1974
10. *La espía que me amó (The spy who loved me)* – 1977
11. *Moonraker* – 1979
12. *Solo para sus ojos (For your eyes only)* – 1981
13. *Octopussy* – 1983
14. *Panorama para matar (A view to kill)* – 1985
15. *Alta tensión (The living daylights)* – 1987
16. *Licencia para matar (License to kill)* – 1989
17. *Goldeneye* – 1995
18. *El mañana nunca muere (Tomorrow never dies)* – 1997
19. *El mundo no es nunca suficiente (The world is not enough)* – 1999
20. *Muere otro día (Die another day)* – 2002

21. *Casino Royale* – 2006
22. *Quantum of Solace* – 2008
23. *Skyfall* – 2012



## ARE YOU FIT TO SERVE?

---

*Ilustr. 40:* Propaganda del MI6  
(<https://www.sis.gov.uk/es/home.html>)



# LA CENSURA CULTURAL DURANTE LA DICTADURA MILITAR ARGENTINA: 1976-1983

DE LOS SANTOS ROJAS, María Paula \*

mdr852@gmail.com

*Fecha de recepción:*  
2 de septiembre de 2014

*Fecha de aceptación:*  
25 de septiembre de 2014

**Resumen:** El siguiente ensayo es un proyecto de investigación político-cultural que abarca el tema de la censura en el ámbito cultural durante el último período cívico militar que asoló la Argentina de finales de los 70 y principios de los 80. En el mismo se definirá la censura y cómo esta afectó a la cultura argentina durante la dictadura, incluyendo los métodos de censura y las distintas etapas de esta. Se darán a conocer casos de censura en el género periodístico y literario, en el ámbito cinematográfico y en la música. Se concluirá con varios ejemplos de distintas obras culturales que se han visto afectadas e influidas por la censura, y además se verá cómo ha evolucionado la cultura argentina tras el golpe militar.

**Palabras clave:** Censura cultural – Dictadura Militar Argentina – 1976 – Proceso de Reorganización Nacional

**Abstract:** The next essay is a political-cultural study about the censorship during the last military dictatorship in Argentina, which took place from 1976 to 1983. In this essay we will define the term ‘censorship’ and how it affected to the Argentine culture. We will also analyze the methods and the different stages of this censorship, as well as several examples of censorship in journalism and literature, in the films and in music. The essay will conclude with a view of the post-dictatorship culture and on how this censorship affected and influenced the development of Argentine culture after this military period.

**Keywords:** Cultural censorship – Argentina’s Military Dictatorship – 1976 – National Reorganization Process

---

\* Este trabajo ha sido realizado para el Trabajo Fin de Grado del Grado de Estudios Ingleses y ha contado con la guía del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

---

*Philologica Urcitana*

*Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*

Vol. 12 (Marzo 2015) 51-78

*Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)*

*Cuando el mundo tira para abajo,  
es mejor no estar atado a nada,  
imaginen a los Dinosaurios en la cama  
«Los Dinosaurios», Charly García*

## **1 CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO EN ARGENTINA**

### **1.1. LA ARGENTINA PREVIA AL GOLPE MILITAR**

Tras 18 años de exilio, debido al derrocamiento causado por la Revolución Libertadora Argentina en 1955, vuelve al país el expresidente Juan Domingo Perón, que en octubre de 1973 se convertiría por tercera vez en presidente del gobierno argentino junto a su esposa Isabel Perón como vicepresidenta. Pero esta tercera presidencia se vio truncada por el fallecimiento del presidente justo un año después, en julio de 1974. A partir de ese momento quedó como presidenta de la nación su esposa Isabel Perón, y como primer ministro, José López Rega.

En julio de 1975 el país sufría una fuerte crisis tanto económica como política; el gobierno peronista no era capaz de controlar la situación: «la crisis económica preparó la crisis política» (Romero, 1994). Debido a esta fuerte crisis, hubo un grupo de jefes militares que decidieron preparar en secreto el golpe que tendría lugar un año después. El comandante del ejército argentino, Jorge Rafael Videla, esperó a que las crisis política y económica acabaran con el Gobierno de Isabel Perón para llevar a cabo el golpe. Y así, el 24 de marzo de 1976 los comandantes militares arrestaron y secuestraron a Isabel Perón y proclamaron el conocido «Proceso de Reorganización Nacional». A partir de ese momento el país quedaba bajo la comandancia de la Junta Militar, presidida por el almirante Emilio Massera, por el brigadier Orlando Agosti y encabezada por el comandante militar Jorge Rafael Videla. Tras el golpe, la Junta decidió nombrar como único presidente de la Nación argentina a Videla.

### **1.2 QUÉ OCURRIÓ**

#### **1.2.1 QUÉ PROVOCÓ EL GOLPE**

Varios de los motivos que provocaron el golpe de estado de 1976 fueron los siguientes: el caos económico, que a partir de 1975 sumió al país entero en una profunda crisis; la crisis de autoridad del gobierno peronista, que no supo establecer un correcto orden político y autoritario en el país; las luchas facciosas entre la izquierda y la derecha del propio Partido Peronista; las guerrillas... Todo esto ocasionó que se produjera en aquel fatídico marzo el comienzo de la última dictadura militar en Argentina hasta la fecha.



Con este golpe de Estado, lo que el nuevo gobierno pretendía era «restablecer el orden y asegurar el monopolio estatal de la fuerza» (Romero, 1994). En otras palabras, eliminar el problema ‘de raíz’. Para ello se llevaría a cabo la erradicación total de aquellas personas que estuvieran en contra del Gobierno: «toda expresión de pensamiento crítico [...] era aniquilada» (Romero, 1994).

### 1.2.2 PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL

Una vez establecido el nuevo gobierno, el Estado se ‘dividió’ en dos partes distintas. Una de ellas era conocida como *La Clandestina*, y se encargaba de las distintas represiones del pueblo; era también la encargada de censurar a los distintos medios de comunicación: «se sometió a los medios de comunicación de prensa a una explícita censura» (Romero, 1994). A partir de ese momento quedaba totalmente prohibida cualquier mención al terrorismo estatal y a sus víctimas. La otra parte era llamada *La Pública*, y era apoyada por el pueblo –era la que salía a la luz, la que se mostraba–.

Junto a la censura de los medios de comunicación, también quedaron totalmente prohibidos los partidos políticos, los sindicatos y la acción gremial en general. Tras la imposición de la censura a la prensa por parte del Gobierno, entre el pueblo argentino surgió la autocensura; ya no compartían con los propios vecinos y/o entre familiares distintas opiniones o pensamientos, pues pensaban que estaban en un peligro constante y que podían llegar a ser secuestrados, torturados e incluso asesinados.

Pero hubo gente que aun tras la fuerte represión militar siguió luchando y defendiendo para y por sus derechos; así, durante los años 1976 y 1978 se sucedieron una gran cantidad de desapariciones. Estas eran llevadas a cabo la mayoría de veces por el conocido Grupo de Tareas, vulgarmente llamado por el pueblo *Los Milicos*. Este grupo se encargaba de las ejecuciones de los sospechosos. Para ello, se seguía una serie de cuatro pasos distintos. El primero consistía en el secuestro de la víctima. La mayoría de veces los secuestros ocurrían durante la noche, de madrugada, y las víctimas eran llevadas a los centros clandestinos en coches del modelo *Ford Falcón*, que se volvieron famosos durante la dictadura y sembraron el terror en las calles, pues eran augurio de que algo malo iba a pasar.

El segundo paso establecido por el grupo era la tortura de sus víctimas en los distintos centros clandestinos ubicados por todo el país. Uno de los centros más famosos fue el de la ESMA<sup>1</sup> (Escuela de Mecánica Armada) situada en Buenos Aires capital, la cual albergó a más de 5000 desaparecidos. Una vez torturados, el tercer paso consistía

---

<sup>1</sup> La ESMA fue un centro clandestino de detención, tortura y exterminio de los secuestrados y desaparecidos durante la dictadura.

en llevar a los secuestrados al confinamiento en las cárceles improvisadas dentro de los centros clandestinos. Por último, se llevaba a cabo la ejecución de los secuestrados.

A pesar de que quedaron prohibidos los partidos políticos y sindicatos, varios de estos fueron manifestándose a partir de 1981 por las calles de Argentina reivindicando una vuelta a la democracia y la lucha continua por los derechos humanos. Estas sucesivas manifestaciones llevaron al régimen militar a la decadencia; incluso la Iglesia y los grandes empresarios empezaron a distanciarse del gobierno militar.

Durante la represión surgieron los Derechos Humanos y con ellos las conocidas mundialmente Madres de la Plaza de Mayo, quienes se reunían allí cada semana reclamando por la desaparición y el paradero de su hijo y/o familiar.

El 30 de marzo de 1982 el sindicato CGT convocó una de las movilizaciones más masivas concentradas en la Plaza de Mayo. Gracias a estas movilizaciones en masa y a las huelgas generadas por los distintos sindicatos y grupos clandestinos, para finales de marzo de ese mismo año llegó el fin de la prohibición política que el gobierno militar impuso al principio de la dictadura. Esto conllevó a la aparición de la «Multipartidaria», que era un partido político alternativo al gobierno militar. Este estaba formado por sindicalistas, empresarios, estudiantes, religiosos, intelectuales y defensores de los derechos humanos.

Debido a una enfermedad, finalmente el general Viola, quien estaba a cargo del Gobierno en ese momento, fue reemplazado por el general Leopoldo Fortunato Galtieri, quien fue el responsable de dirigir el país durante la Guerra de Las Malvinas.

Galtieri tenía relación con el gobierno de los EEUU y por medio de esta el general quería conducir a la Argentina hasta el 'Primer Mundo', el mundo de las grandes potencias, como en aquel momento lo eran los Estados Unidos y la mayoría de países europeos. Debido a las constantes manifestaciones, paros y huelgas generadas por los sindicatos y grupos, el gobierno militar y la Junta se veían cada vez menos poderosos y con menos recursos para mantener el apoyo del pueblo. Por ellos el gobierno de Galtieri encontró como solución al problema el reclamo de las Islas Malvinas, las cuales eran una posesión británica en ese momento. Galtieri creía contar con el apoyo de casi toda Latinoamérica y, sobretodo, con el apoyo de los EEUU.

Y, así pues, dispuesto a reclamar las antiguas Malvinas, el 2 de abril de 1982 las Fuerzas Armadas Argentinas desembarcaron y ocuparon nuevamente las islas. La inmensa mayoría del pueblo argentino apoyó la guerra; en cambio, al final el gobierno de los EEUU decidió apoyar logísticamente al Reino Unido y retiró su apoyo a la Argentina. Al otro lado del Atlántico, el gobierno británico presidido por Margaret Thatcher pensó que al seguir con la guerra, se consolidaría su mandato y, por lo tanto, su gobierno conservador en Gran Bretaña.

El 17 de abril de ese mismo año, iniciaron su camino hacia las Malvinas (para ellos, Falklands Islands) las Tropas Británicas, cuyos soldados habían sido enseñados y

reclutados para «atacar a cualquier fuerza enemiga» (Romero, 1994). El 1 de mayo comienza la Guerra por las Malvinas entre las Tropas Británicas y la Argentina. Al día siguiente, el 2 de mayo, el crucero argentino General Belgrano es destruido por las Tropas inglesas, lo que causa centenares de heridos y víctimas mortales entre los soldados argentinos. Tras el ataque al Belgrano, la flota argentina se alejó, pero la aviación siguió combatiendo. Esta bombardeó la flota británica y dañó el crucero británico Sheffield. Aun así, este hecho no impidió que las tropas británicas siguieran luchando por las Falklands.

La prensa argentina, manipulada por el propio gobierno militar, hizo creer a la población argentina que estaban ganando la guerra. Los militares argentinos sólo veían una opción para poder seguir gobernando en el país: ganar la guerra a Inglaterra, costara lo que costara. Pero esa falsa ilusión se hizo clara cuando el 14 de junio se produjo la derrota de Argentina ante Inglaterra. Esta derrota agudizó la crisis del régimen militar, que estaba cada vez más débil y contaba con el mínimo apoyo por parte del pueblo argentino.

### 1.2.3 VUELTA A LA DEMOCRACIA

A partir de esta pérdida, la Junta Militar comienza a debilitarse; la tripartita formada por el Jefe Militar, la Marina y la Aeronáutica se separó, y sólo quedó el Jefe Militar. Más adelante, y tras unos cambios internos, la Junta Militar se reconstituyó.

Tras la presión por parte de los sindicatos y el propio pueblo argentino, la Junta decidió al fin convocar elecciones para finales de 1983, aunque esta seguía con la idea de ‘clausurar’ las acciones cometidas por parte del régimen militar (desaparecidos, guerra sucia...); en otras palabras, con la convocatoria de estas elecciones querían «lavarse las manos» respecto de las acciones cometidas en el pasado. Para ello establecieron «una ley que eximió a los responsables de cualquier eventual acusación» (Romero, 1994).

A lo largo de 1982 y 1983, con Bignone en la presidencia general, los gremios estatales comenzaron a unirse con el pueblo en las distintas protestas y manifestaciones en contra del Gobierno. A estos se les añadieron los dos grandes grupos sindicales: la CGT de la calle Brasil, liderada por Saúl Ubaldini, y la CGT Azopardo. El principal objetivo de las manifestaciones era la vuelta a la democracia. Esta, aparecía «como la llave para superar desencuentros y frustraciones» (Romero, 1994).

La Junta Militar se vio obligada a volver a legliziar los distintos partidos políticos: «la afiliación a los partidos políticos [...] fue tan masiva que 1 de cada 3 electores pertenecía a un partido» (Romero, 1994).

Las elecciones se celebraron el 30 de octubre de 1983 y finalmente el 10 de diciembre Raúl Alfonsín, de la UCR (Unión Cívica Radical)<sup>2</sup>, ganó las elecciones a Presidente de la Nación Argentina tras imponerse con un 51,75% de los votos a los candidatos Ítalo Luder, del PJ (Partido Justicialista) y Óscar Alende, del PI (Partido Intransigente).

A continuación nos centraremos en la agencia o grupo que se dedicó a perseguir y censurar a la cultura argentina; se trata de la Alianza Anticomunista Argentina, más conocida como 'La Triple A'.

### 1.3 LA TRIPLE A Y JOSÉ LÓPEZ REGA

La Triple A (TA) fue una organización paragubernamental dirigida por el Ministerio de Bienestar Social, que durante el Peronismo de Isabel Perón había sido dirigida por José López Rega, más conocido como 'El Brujo'<sup>3</sup>. La TA fue un grupo de ultraderecha que comenzó a luchar en contra del propio partido al que pertenecía, el Peronismo.

Durante el tercer y último mandato de Juan Domingo Perón, el partido Peronista se dividía en dos extremos: la extrema derecha y la extrema izquierda. Esta división fue acentuándose cada vez más con la inesperada llegada del gobierno de la mujer de Perón, Isabel. La extrema izquierda estaba dirigida por las organizaciones armadas y por la Juventud Peronista, que formó el grupo de guerrilla conocido como 'Montoneros' y el ERP<sup>4</sup>. En cuanto a la extrema derecha, estaba liderada por López Rega junto con los cabezas del sindicalismo, quienes formaron el grupo radical, La Triple A.

El objetivo principal de la TA fue reivindicar, a través de acciones violentas y amenazas, la absoluta consolidación del partido Peronista hacia su lado más conservador y tradicional, la ultraderecha. Su enemigo común fueron «los infiltrados izquierdistas del gobierno Peronista» (Letjman). La TA<sup>5</sup> estaba formada por policías, militares, ladrones comunes, etc. Uno de los primeros atentados<sup>6</sup> conocidos que se le atribuye a la TA fue el ocurrido el 20 de junio de 1973 en la Masacre de Ezeiza<sup>7</sup>. A partir de ese momento, el grupo empieza a actuar contra la izquierda peronista, haciendo varios atentados, crímenes y asesinatos bajo la firma y las siglas AAA.

---

<sup>2</sup> Meses antes había ganado las elecciones locales con el partido UCR.

<sup>3</sup> Era conocido con ese sobrenombre debido a su gusto por la astrología y las artes oscuras.

<sup>4</sup> ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo).

<sup>5</sup> Algunos componentes fueron abogados, como Alfredo Curutchet, o incluso vicegobernadores, como Atilio López.

<sup>6</sup> Se le han atribuido hasta trece atentados; véase AA.VV. (2006a).

<sup>7</sup> La Masacre de Ezeiza fue un atentado creado por la Triple A que ocurrió cuando Perón quiso reencontrarse con el pueblo argentino tras casi 20 años de exilio.

El cabeza de la TA fue López Rega durante casi todo el mandato de Isabel Perón (1974-1976), quien editó durante este periodo la revista *El Caudillo*<sup>8</sup> a la vez que dirigía el Ministerio de Bienestar Social.

El 20 de septiembre de 1974 se produjo el atentado por parte de la TA al peronista Julio Troxler, ex jefe de policía en Buenos Aires. Cinco días más tarde, otro comando de la TA asesinó al líder sindical José Ignacio Rucci. Pero uno de los crímenes más terribles fue el ocurrido en noviembre de ese mismo año: la TA atentó con un coche bomba contra Hipólito Solari Yrigoyen, senador nacional perteneciente al UCR (partido radical).

Poco a poco, la influencia de la ultraderecha en el partido de Perón fue captando cada vez a más adeptos y, a la vez, el interés del presidente Perón. Debido a esta influencia, Perón se enfrentó al grupo Montoneros en mayo de 1974 frente a la Casa Rosada. Esto significó la total confianza de Perón en López Rega y, por lo tanto, la consolidación de la rama ultraderechista dentro del partido peronista. Tras la muerte de Perón y la adjudicación de la presidencia en su esposa Isabel Perón, López Rega pasa a ser automáticamente Primer Ministro del gobierno argentino; de esta manera, la TA fue obteniendo cada vez más poder e influencia. Su único objetivo era eliminar y aniquilar a los opositores políticos tanto dentro como fuera del partido peronista. Hubo varias cartas amenazadoras a diputados firmadas por las siglas AAA. Persiguieron a militares, actores, artistas e intelectuales por todo el país, amenazándolos de muerte y exigiéndoles el exilio para poder sobrevivir. Es en aquel momento cuando surgen las llamadas «Listas Negras»: unos documentos que contienen el nombre de personalidades *peligrosas* para el gobierno, debido a su pensamiento o creencia en la izquierda peronista, que debían morir si seguían viviendo en Argentina.

Entre julio y septiembre de 1974 se produjeron un total de 220 atentados, casi 3 por día, más de 60 asesinatos y 20 secuestros. Junto a estos atentados, varios actores y personas pertenecientes al gremio actoral y cultural de la Argentina comenzaron a recibir cartas amenazadoras; ejemplos fueron los actores Luis Brandoni, Héctor Alterio y Nacha Guevara, entre otros.

En julio de 1975 hubo incluso un intento de secuestro por parte de la TA y el Primer Ministro López Rega de Isabel Perón en Olivos; pero varios días después «Isabelita» quedó liberada de su custodia bajo las órdenes de Rega. Este, con los principales cabecillas de la TA, huyó del país el mismo día que Rega anuncia su dimisión como Primer Ministro, supuestamente debido a que debía viajar y trasladarse a Europa como embajador de la Argentina.

López Rega murió en 1989 en una cárcel, tras ser detenido años antes en el aeropuerto de las Bahamas, aunque nunca se le llegó a condenar por los crímenes

---

<sup>8</sup> Revista peronista de ultraderecha dirigida por Felipe Romeo.

cometidos con la TA. Aun así, la TA siguió trabajando en niveles de clandestinidad durante el Proceso. Algunos de los militares integrantes de la TA que siguió en el comando durante la dictadura fueron Aníbal Gordon y Rodolfo Eduardo Almirón, entre otros.

## 2 DEFINICIÓN DE CENSURA

### 2.1 QUÉ ES LA CENSURA

Como se ha mencionado anteriormente, el objetivo principal de este trabajo es hablar acerca de la censura que hubo en la cultura durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. Para ello definiremos primero el término *censura*. Se conoce como censura o acto de censurar a la «restricción de la libertad de información y/o expresión» (Gubern, 1981); es decir, a la supresión parcial o total de información por parte de un organismo. Por lo tanto, la propia comunicación se vuelve el objetivo principal del acto de censura.

Existen dos tipos de censura: la privada y la estatal. Nosotros vamos a centrarnos en esta última. El objetivo principal de la censura estatal es mantener ‘el orden público’:

La censura estatal es aquella ejercida por algún organismo o institución emanados del poder legislativo, ejecutivo o judicial del Estado [...]. Es la censura por antonomasia, cuyo objetivo principal es la restricción administrativa a la libertad de información o expresión que se fundamenta en el poder ejecutivo y de él recibe su legitimidad. (Gubern, 1981)

Con la llegada del Proceso, en Argentina hubo un «fortalecimiento de los mecanismos de control autoritario sobre la sociedad» (RAGGIO, s.a.). Esto derivó en un control masivo sobre la cultura argentina y también afectó a la cultura procedente de otros países. Como es normal, esta intromisión en la cultura no fue planeada de un día para otro; ya durante el gobierno de Isabel Perón (1974-1976) se produjeron los primeros casos de censura, aunque estos se consolidaron en la dictadura.

El objetivo principal de la Junta Militar fue «construir e imponer un proyecto basado en la afirmación de un modelo de país acorde con sus principios morales e ideológicos conservadores, autoritarios y antidemocráticos» (RAGGIO, s.a.); en otras palabras, llevar la cultura del país a su terreno ideológico.

### 2.2 ETAPAS DE LA CENSURA

El acto de censura se dividía en dos partes distintas. La primera etapa consistía en la «expurgación de todo producto cultural o práctica» (RAGGIO, s.a.), los cuales eran denominados *subversivos*, es decir, que trastornaban la moral y el pensamiento que los

militares impusieron. En otras palabras, se hacía una «limpieza» general del producto en cuestión. Una vez llevada a cabo la limpieza, esta se le comunicaba a los colegios, universidades y medios de comunicación para que el producto no se divulgara públicamente.

La segunda etapa era la ‘imposición de la ideología’ sobre los materiales que sí que se distribuyeron a escuelas, universidades y, por supuesto, medios de comunicación.

La central desde la cual se dirigían las distintas operaciones para llevar a cabo la censura era el Ministerio del Interior, y «aunque no todo se prohibía, se controlaba».

### 2.3. LOS CENSORES

Los encargados del acto de censura eran agentes altamente cualificados y censuraban bajo un estricto plan sistemático, político, de represión y producción cultural. Varios de estos agentes eran abogados, sociólogos, profesores de universidades católicas... y, sobre todo, eran especialistas en el área del conocimiento. Además, aprovechándose de esta situación, varios militares decidieron sacar a la luz sus propias obras, de valores conservadores, que también eran supervisadas por parte de los censores previamente nombrados.

### 2.4. MÉTODOS DE CENSURA

Algunos de los métodos utilizados por los militares para llevar a cabo inspecciones rutinarias de control era: allanamientos a intelectuales, inspecciones en las bibliotecas públicas en busca de algún libro *sospechoso*, intervenir drásticamente en distintas editoriales argentinas, etc.

Sin embargo, uno de los métodos que más conmovió al ámbito cultural fue conocido como «Proceso Quema Libros». Uno de los más importantes durante la dictadura tuvo lugar el 29 de abril de 1976 –tan solo un mes después del golpe– en la ciudad de Córdoba, en concreto en el Regimiento de Infantería Aerotransportada de la Calera, donde se hizo arder una montaña con miles de libros apilados; entre aquellas obras destacaban varias novelas del recientemente fallecido Gabriel García Márquez, poemas de Neruda e incluso textos científicos sobre investigaciones llevadas a cabo por Osvaldo Bayer. Hubo un comunicado oficial por parte de la Junta, que dictó así:

Se incinera esta documentación perniciosa que afecta al intelecto y a nuestra manera de ser cristiana, a fin de que no pueda seguir engañando a la juventud sobre nuestro más tradicional acervo espiritual: Dios, Patria y Hogar.

A continuación nos vamos a centrar en la censura que hubo en el periodismo, la literatura, el cine y la música.

### 3 CENSURA EN EL GÉNERO PERIODÍSTICO

Cuando la Junta Militar llegó al poder en marzo de 1976, decidió intervenir drásticamente en los medios de comunicación. Una de las principales afectadas fue la prensa, que, tras el comunicado n.º 19<sup>9</sup> de la Junta Militar, cayó en una vorágine de censura. Este comunicado dictaba los límites impuestos a los medios de comunicación a la hora de informar a la población argentina, y que se castigaría a todo aquel que atentara contra el Gobierno. Esta censura ya fue iniciada durante el gobierno de Isabel Perón mediante actos de censura organizados por el mismo López Rega y su ya mencionada Triple A, aunque estos actos no se institucionalizaron hasta la llegada de la dictadura.

#### 3.1 PERIÓDICOS DURANTE LA DICTADURA

En la Argentina del Proceso hubo divisiones de opinión a la hora de publicar en los periódicos nacionales. Por un lado estaban los periódicos pertenecientes al bando militar; en estos se hacía nula referencia al estado dictatorial por el cual pasaba el país. Nunca se publicaban artículos y/o notas que pudieran perjudicar a la imagen y figura del gobierno militar. Ejemplos de estos periódicos fueron *La Nación*, *Clarín* y *La Razón*. Por miedo a la represión militar, los periodistas que trabajaban en estos periódicos decidieron mirar hacia otro lado y no comentar nada acerca de la dictadura.

En cambio, por otro lado hubo periódicos y revistas de índole política y cultural que sí decidieron publicar notas y artículos sobre la cruda y triste realidad que estaba asolando a miles de personas de un mismo país. Como consecuencia de esta desobediencia por parte de los periodistas, hubo constantes represiones, secuestros, torturas e incluso asesinatos de varias personas pertenecientes al gremio periodístico. Ejemplos de este tipo de periódicos y revistas fueron *Crónica*, *La Opinión*, *Crisis* y *Humor*. Varios de los periodistas y escritores que sí decidieron contar la verdad sufrieron varias de las consecuencias anteriormente nombradas y algunos incluso tuvieron que pagar con su propia vida.

Otro periódico a destacar fue el periódico inglés *Buenos Aires Herald*, que fue uno de los pioneros en publicar notas y artículos acerca de las desapariciones e historias de

---

<sup>9</sup> El comunicado dictaba así: «Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales» ([www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html](http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html)).



hijos desaparecidos contadas por las Madres de la Plaza de Mayo. Este periódico sufrió un sonado boicot por parte de los quioscos argentinos cuando estalló la Guerra de las Malvinas. Era de los pocos periódicos que contaron la verdad sobre esta guerra. Sin embargo, el resto de periódicos y medios de comunicación decidieron ‘tapar’ de alguna manera la realidad en Malvinas y optaron, tras la presión ejercida por parte del gobierno, por engañar a la población argentina y contar a sus conciudadanos que esa guerra la estaban ganando, cuando precisamente se sabía en el resto del mundo que esto no era cierto. Optaron también por no hablar acerca de las miles de bajas y muertes que sufrió el ejército argentino; una vez más, la realidad –la cruda realidad– era censurada.

Podríamos mencionar también un periódico, aunque minoritario, importante –lo leía un número limitado de personas– que también narró los hechos reales durante el Proceso. Estamos hablando del periódico judío *Nueva Presencia*, que, debido a que era un periódico editado por periodistas judíos, sólo tuvo un pequeño éxito entre los lectores practicantes de la religión judía. Además, intentaron mostrar una idea libertaria a la población argentina que otros periódicos no mostraron.

### 3.2 FORMAS DE CENSURA

A partir del comunicado n.º 19 dictado por la Junta Militar, cualquier periodista que quisiera publicar algún artículo, nota, investigación, etc., debía previamente mandar el artículo en cuestión a la oficina de censura, que tenía su sede en la Casa Rosada<sup>10</sup>. A esta oficina se la denominó «Servicio Gratuito de Lectura Previa». Una vez que el supuesto artículo o nota llegaba a la oficina de censura, los militares especializados en el tema eran los encargados de dar o no luz verde al trabajo periodístico en cuestión. Se revisaba todo lo destinado a publicarse ante la población argentina; no importaba a qué medio de comunicación, todo era revisado. Otra forma de censura comentada anteriormente era la simple censura en sí misma; documentos que tenían un carácter perjudicial para la figura pública del gobierno dictatorial eran simplemente destruidos y nunca llegaban a publicarse. Por último, la denominada *autocensura* comenzó a propagarse entre los propios escritores y periodistas, que decidieron no arriesgar su trabajo –e incluso su– y optaron por no enviar a la oficina de censura sus trabajos.

### 3.3 PERIODISTAS DURANTE LA DICTADURA: UROLDO, CONTI Y WALSH

Sin embargo hubo periodistas que de alguna manera le plantaron cara a la censura periodística; ejemplos como los de Paco Urondo, escritor y periodista colaborador en los periódicos *La Opinión* y *Crisis*, que fue asesinado por los militares en junio de 1976 ante su esposa Alicia –quien aún sigue desaparecida– y su hija Claudia. Años antes,

---

<sup>10</sup> Es la Sede del Poder Ejecutivo de Argentina.

Urondo ya había sido un prisionero político acusado de haber cometido actos subversivos, es decir, de atentar de manera pública contra el Gobierno mediante sus artículos y publicaciones.

Otro de los periodistas que fue declarado *agente subversivo* y que a día de hoy sigue estando desaparecido es Haroldo Conti. Conti colaboró en la revista *Crisis* junto a Urondo. Al igual que este, fue detenido y torturado por los militares. El paradero de su cuerpo sigue siendo aún un misterio. Aparte de escritor, Conti fue también profesor de latín y el día que desapareció —el 5 de mayo de 1976—, sobre su escritorio colgaba la siguiente frase: «*Hic meus locus pugnare est et hinc non me removebunt*».<sup>11</sup>

Y junto a Urondo y Conti, entre otros, hablaremos del periodista y escritor Rodolfo Walsh, cuya figura y esfuerzo por informar a la población argentina acerca de la realidad que estaban viviendo fue clave para la lucha contra la censura periodística. A principio de los 70 Walsh ya había colaborado junto a Urondo y Conti en una revista llamada *Militancia*, pero el gobierno por aquel entonces dirigido por Isabel Perón lo clausuró. También trabajó junto al escritor y poeta Juan Gelman en el periódico del grupo Montoneros llamado *Noticias*, clausurado al igual que *Militancia* en 1974.

Tras el golpe de marzo de 1976, Walsh, junto a otros periodistas, decide crear el periódico ANCLA (Agencia de Noticias Clandestinas) que, como su propio nombre indica, sería editado bajo la más estricta clandestinidad. Estuvo en vigor desde junio de 1976 hasta septiembre de 1977.<sup>12</sup> El principal objetivo de este periódico era informar sobre lo que pasaba en la Argentina del Proceso de manera realista, sin engaños ni censuras. Sólo la verdad como protagonista. Fue uno de los primeros periódicos en denunciar abiertamente los casos de desapariciones, torturas y asesinatos —por ejemplo, en narrar los conocidos «vuelos de la muerte». Al igual que *Militancia* y *Noticias*, ANCLA estaba formada por periodistas y agentes pertenecientes al grupo Montoneros. Fueron perseguidos, torturados e incluso asesinados.

Tristemente, y una vez más, ese fue el trágico final de su fundador, Rodolfo Walsh. Justo un año después del golpe militar, en su primer aniversario, el 24 de marzo de 1977 Walsh decidió mandar a publicar a todos los medios de comunicación su ya conocida «Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar»,<sup>13</sup> en la cual Walsh se dedicó a narrar todo su pensamiento acerca de lo acontecido hasta ese primer aniversario; habló de la dictadura, de los opresores, de las desapariciones y muertes de sus amigos y compañeros, de la muerte de su hija por culpa de los militares, etc.

---

<sup>11</sup> Que en latín significa «Este es mi lugar de combate y de aquí no me moverán».

<sup>12</sup> Tras la muerte de Walsh en marzo de 1977, la agencia pasó a manos del escritor y periodista Horacio Verbitsky hasta la desaparición de esta.

<sup>13</sup> Una copia de la misma está incluida en el Anexo Documental I.

Y un día después de la publicación de esta carta, el 25 de marzo, Walsh era apresado por varios militares: fue torturado y posteriormente asesinado. A día de hoy, su cuerpo sigue sin aparecer.

Como Urondo y Conti, Walsh fue de los pocos que se atrevieron a desafiar al gobierno dictatorial en Argentina.

### 3.4 ALMUERZO CON VIDELA: ENCUENTRO CON EL DIABLO

Cabe destacar, como anécdota, que el 19 de mayo de 1976 hubo un almuerzo auspiciado por el general Jorge Videla entre cuyos invitados se encontraban los escritores Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Horacio Ratti y el padre Leonardo Castenalli. Y de los cuatro invitados, fue este último el único que se atrevió a preguntar al general Videla acerca de la desaparición del escritor y periodista Haroldo Conti. Como pueden imaginar, no hubo respuesta concreta alguna.

### 3.5 LA CONADEP Y *NUNCA MÁS*

Años después de ese encuentro, cuando ya se supo realmente y se hicieron públicas las atrocidades cometidas durante la última dictadura militar, Ernesto Sábato, junto a otras personas –escritores, testigos, periodistas, madres de la Plaza de Mayo, etc.– crearon la CONADEP (Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas), quienes, con Sábato a la cabeza, entregaron el 15 de diciembre de 1983 al nuevo presidente de la recién estrenada democracia, Raúl Alfonsín, el libro *Nunca Más*, que recoge varios de los hechos ocurridos durante la dictadura: secuestros, desapariciones, asesinatos, torturas... Fue uno de los primeros documentos oficiales en denunciar la ‘masacre’ que había acontecido en la Argentina durante los últimos siete años.

## 4 CENSURA EN EL GÉNERO LITERARIO

### 4.1 LIBROS DURANTE LA DICTADURA

Al igual que pasó con el periodismo, el mundo de la literatura en Argentina sufrió las terribles consecuencias de la censura militar durante el último periodo cívico-militar en el país.

Desde la proclamación del nuevo gobierno dictatorial en 1976, los censores procuraron que las obras previamente publicadas pasaran un estricto control de relectura con el fin de censurar y prohibir aquellas que tuvieran un carácter pernicioso en contra del gobierno establecido o aquellas cuyos autores siguiesen una ideología distinta a la impuesta por el gobierno de la época.

Y lo mismo ocurrió con las obras que aún estaban por ser publicadas. Al igual que ocurría con los artículos y noticias que los periodistas querían publicar, los libros aún no

publicados también debían pasar primero por la oficina de censura –Servicio Gratuito de Lectura Previa– para que los censores decidieran si finalmente la obra en cuestión se podía publicar o no.

En el caso del género literario de los libros escolares, profesores y alumnos debían seguir unos dogmas y reglas establecidos en el manual *Subversión en el ámbito educativo: conozcamos a nuestro enemigo*. Este manual fue elaborado y publicado por el Ministerio de Cultura y Educación justo un año después del golpe militar, y su fin era enseñar a profesores y escolares cuáles de las obras ya publicadas eran de lectura prohibida debido a su carácter pernicioso en contra del gobierno. El manual en cuestión era de «lectura y comentario obligatorio» (Coscarelli, 2008: 101) por parte de padres y profesores, quienes debían constantemente elaborar informes acerca de las obras mencionadas en ese manual.

La razón principal para la creación de este manual fue que el gobierno pensaba que la educación de los infantes era uno de los pilares fundamentales para el futuro de la nación argentina, cuyos valores debían basarse principalmente en la familia, la religión y la patria. Varias de las obras mencionadas en el manual eran cuentos infantiles que, al parecer de los censores, tenían un carácter subversivo y dañino para la población infantil argentina, pues no perseguían los ideales y la moral que el Gobierno pretendía imponer al pueblo.

Libros como *Un elefante ocupa mucho espacio* (1975) de Elsa Bornemann, *La Torre de Cubos* (1966) de Laura Devetach o *El pueblo que no quería ser Gris* (1976) de Beatriz Doumerc fueron prohibidos por parte del gobierno militar. Según los criterios establecidos por la oficina de censura, estos cuentos contenían un lenguaje y un argumento *peligrosos* para los infantes. Es también el caso del libro *Cinco Dedos* (1976), de Berlín Occidental, cuento que narra la historia de una mano verde que persigue a los dedos de una mano roja. Estos, ante el peligro que suponía enfrentarse a la mano verde, deciden unirse y formar una única mano roja que luchará contra la verde. Según los censores, la mano verde representaría a los militares y la mano roja, al marxismo y el comunismo. Debido a esta similitud entre el argumento del cuento y la realidad, como medida final y al igual que pasó con otros cuentos, fue finalmente censurado y prohibido. La censura de los libros infantiles no solo afectó al ‘producto nacional’; varias obras extranjeras fueron también objeto de censura, como, por ejemplo, la obra del escritor y piloto francés Antoine de Saint-Exupéry *El Principito* (1951).

Pero no solo los libros infantiles fueron prohibidos: también libros relacionados con el ámbito universitario fueron revisados y retenidos por los censores. Ensayos políticos y filosóficos pertenecientes a figuras como Karl Marx, Ernesto ‘Che’ Guevara o Mao Tse Tung fueron inmediatamente prohibidos. Obras también pertenecientes a estudios sociales, de ética, educación... tuvieron el mismo final que aquellas. Algunos

periodistas nombrados en el apartado anterior también vieron cómo algunas de sus obras quedaban censuradas por orden del Gobierno. Ejemplos son *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh y *Mascaró, el cazador americano* (1975) de Haroldo Conti.

En cuanto a la novela y poesía, grandes autores latinoamericanos también sufrieron las consecuencias de la censura literaria. Casos son, por ejemplo, la obra del escritor peruano Mario Vargas Llosa llamada *La Tía Julia y el Escribidor* (1977); obras de los uruguayos Eduardo Galeano y Mario Benedetti; *Ganarse la Muerte* (1977), obra dramática de la argentina Griselda Gambaro e incluso varias de las obras de Julio Cortázar, autor de *Rayuela* (1963), fueron censuradas. La misma suerte corrieron varios de los poemas escritos por Juan Gelman, quien además sufrió una incansable persecución y amenazas por parte de la Triple A, quienes lo forzaron finalmente al exilio.

No solo textos de índole escolar, universitario o literario sufrieron la censura de la dictadura; también hubo censura de libros y textos de temática religiosa. Sin embargo, no eran los censores quienes decidían qué obras religiosas eran prohibidas: era la propia Iglesia quien establecía qué libros religiosos eran permitidos. Un caso de censura fue, por ejemplo, la *Biblia Sudamericana* de Ediciones Paulinas, por tener supuestamente un «carácter marxista». En este caso no se llegó a prohibir del todo su lectura; aun así, sus ventas cayeron estrepitosamente.

#### 4.2 CREACIÓN DE LAS «LISTAS NEGRAS»

Fue a partir de este momento cuando los censores y militares que se encargaban de llevar a cabo las tareas de censura cultural, crearon las famosas «Listas Negras». Estas listas contenían los nombres y oficios de aquellas personas que formaban parte del mundo cultural y cuyas obras eran vetadas y censuradas debido a su carácter subversivo.

Pero no sólo existieron las «Listas Negras»: junto a ellas, pero con una importancia menor, aparecieron las llamadas «Listas Grises», las cuales también contenían el nombre de un autor o autora vetado, pero no por un decreto oficial, sino que era censurado de manera informal. Casos de autores que integraron este tipo de listas fueron José Murillo, autor del libro infantil *Mi Amigo el Pespír* (1973), Manuel Mujica, por su «dudosa masculinidad», o Alfonsina Storni, debido a que era madre soltera.

#### 4.3 FORMAS DE CENSURA

En cuanto a la forma de censura que hubo en la literatura, los militares y censores también tuvieron un comportamiento drástico y radical: aquellas obras que los censores declaraban como subversivas eran automáticamente destruidas por los militares. Para ello, este grupo de tareas organizaba distintos allanamientos tanto de sitios públicos como de casas particulares en busca de material subversivo. Persegúan a cualquier

persona que tuviera en su poder cualquiera de los libros prohibidos. Una vez que los militares tenían aquellas obras en sus manos, eran quemadas o tiradas en un pozo cualquiera.

Como hemos mencionado, no solo hubo allanamientos de morada de particulares: también varias bibliotecas de todo el país sufrieron las graves consecuencias de la censura impuesta por los militares. En cualquier momento podían llegar a alguna biblioteca, hacer un control rutinario en busca de obra y/o autores subversivos con el fin de exterminarlos.

Pero, sin lugar a dudas, una de las medidas antisubversivas que conmovieron la cultura literaria en Argentina fueron los conocidos «Proceso Quema Libros». No solo ardieron pilas y montañas de libros: hubo bibliotecas enteras que corrieron este mismo destino. Ejemplo de esta masacre literaria fue el incendio ocurrido en la Biblioteca del Centro Argentino de Ingenieros el 9 de julio de 1976.

Es a partir de esos allanamientos, acciones y amenazas por parte de los militares, cuando los propios bibliotecarios y personas en posesión de alguna de estas obras prohibidas deciden pasarse a la autocensura. Como ejemplos de esta, están los casos de bibliotecarios que decidieron quitar de las estanterías aquellas obras vetadas escondiéndolas. Otro de los métodos que varias personas decidieron seguir para que el grupo de tareas militar no descubrieran los libros fue cambiarles la tapa para que a simple vista pasaran inadvertidos.

#### 4.4 BOICOT A LAS EDITORIALES ARGENTINAS

Las tareas de «limpieza» llevadas a cabo por los militares no solo tuvieron lugar en bibliotecas públicas y domicilios privados: las propias editoriales también sufrieron las graves consecuencias de esta censura cultural. La sede de Eudeba –Editorial Universitaria de Buenos Aires– fue controlada e intervenida por este grupo de tareas, que llevó a cabo una exhausta vigilancia y control sobre las obras y volúmenes que había en la sede. Más de quince obras –un total de 80 000 volúmenes– fueron requisadas, y su final fue su quema en Palermo.

Hubo otras obras publicadas por esta editorial que, afortunadamente, no tuvieron el mismo final; obras del doctor Arturo Sampay como *Memorias del Dr. Castillo* o *Las Constituciones Argentinas* fueron supervisadas y editadas para que se pudieran publicar. Algunos de los cambios realizados fueron: supresión de imágenes o de párrafos, incluso la eliminación de capítulos enteros. Varias de las modificaciones que hicieron los censores a estos libros nunca fueron advertidas o informadas a sus autores originales. Por lo tanto, esta era otra manera de engañar y ocultar la verdad al lector de la obra modificada.

Otra de las editoriales afectadas fue la CEAL –Centro Editor de América Latina–, que fue fundada por Boris Spivacow. Spivacow fue juzgado por un delito de venta y publicación de obras subversivas. Aunque finalmente pudo salvarse junto a sus empleados, las obras editadas por la sede no tuvieron la misma suerte: la mayoría terminaron quemadas y destruidas para siempre.

## 5 CENSURA EN EL CINE

### 5.1 EL CINE EN EL GOBIERNO DE ISABEL PERÓN

Antes de la intervención militar, durante el gobierno de Isabel Perón (1974-1976) ya hubo signos de censura en el ámbito y el gremio cinematográfico argentino. Durante su mandato, las películas más vistas por la población argentina fueron ‘*La Patagonia Rebelde*’ (1974), de Héctor Olivera; *Boquitas Pintadas* (1974), obra de Manuel Puig dirigida por Leopoldo Torre Nilson, y *La Tregua*, obra basada en la novela del uruguayo Mario Benedetti y llevada al cine en 1974 de la mano de Sergio Renán. Esta fue la primera película argentina en recibir una nominación como mejor película de habla no inglesa en los premios Oscar en 1975. Sus protagonistas eran los actores Luis Brandoni y Héctor Alterio.

Mientras Brandoni ya estaba viajando a México hacia el exilio, Héctor Alterio estaba en el Festival de Donostia presentando la película *La Tregua* cuando desde la Argentina recibió una llamada telefónica de sus familiares advirtiéndole de que no volviera al país, pues la Triple A los había amenazado de muerte tanto a él como a su compañero de reparto Brandoni.<sup>14</sup> Como ya se evidencia, los primeros signos de censura y sus terribles consecuencias estaban floreciendo entre el gremio cultural.

### 5.2. EL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA Y EL ENTE DE CALIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA

No mucho tiempo después, ese mismo año el director de cine Miguel Paulino Tato se hace cargo del llamado Ente de Calificación Cinematográfica (ECC)<sup>15</sup>. Tato era el encargado de censurar aquellas películas que él consideraba perjudiciales para la imagen pública del gobierno militar. Según sus propias palabras, autorizaba la visión del siguiente tipo de películas:

Yo quiero un cine positivo, limpio, decente, un cine que sea cultural y no sólo industrial. El cine se ha convertido en una mercadería de intoxicación: se está apelando

---

<sup>14</sup> Esta noticia está adjunta en el Anexo Documental I.

<sup>15</sup> Estuvo a cargo del ECC entre agosto de 1974 y finales de 1980, y publicaba bajo el pseudónimo de Néstor Tato.

al recurso fácil, y en eso incurren desde los que venden cine y les importa poco lo que venden, hasta los intelectuales y pseudo intelectuales y los mismos artistas que sustituyen el ingenio por el fácil recurso de la pornografía. (AA.VV., 2006b)

El INC o Instituto Nacional de Cinematografía se encargaba de subvencionar aquellas películas que sí eran autorizadas desde el ECC para su producción y posterior proyección. Por aquel entonces el interventor del INC, Jorge Enrique Bittleston, dictó a finales de diciembre del año 1976 los siguientes dogmas o reglas que debía seguir el gremio cinematográfico si quería recibir subvención alguna del Estado:

...el INC apoyará económicamente todas aquellas [películas] que exaltan los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo [...] buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro.

Es decir, aquellas películas que exaltaran una buena imagen pública del gobierno militar y aquellas que siguieran los valores impuestos por este –Dios, Patria y Hogar– serían los únicos proyectos cinematográficos que conseguirían alguna subvención por parte del Estado y, por lo tanto, su autorizada proyección.

### 5.3 EL CINE DURANTE LA DICTADURA

A partir de ese momento, el cine en la Argentina del Proceso se basaba en los conceptos de familia, orden y trabajo. Resaltaban las comedias ligeras, tramas muy superficiales y, sobre todo, una exaltación al gobierno ejercido por los militares. Ejemplos de este tipo de películas son las dirigidas por Palito Ortega *Dos Locos en el Aire* (1976), *El Tío Disparate* (1977) o la conocida *Qué linda es mi familia* (1980). Otra de las películas que intentaron un lavado de cara del Gobierno fue la dirigida por Sergio Renán *La fiesta de todos*, que habla de la victoria del equipo de fútbol argentino en el mundial de 1978. Esta película-documental fue otro claro ejemplo de engaño a la población argentina, pues solo mostraba la exaltación del ser argentino al haber ganado un mundial de fútbol, mientras dejaba a la sombra la realidad que asolaba el país.

Pero, al igual que sucedió en el género periodístico, en el ámbito cinematográfico también hubo directores que intentaron crear películas que criticaran la situación del país a través del uso de alegorías y alusiones. Ejemplo clave de este tipo de directores fue Adolfo Aristarain, quien debutó en el cine con el *thriller* *La parte del león* (1978), aunque fue *Tiempo de Revancha* (1981) la que destacó entre sus obras. En la memoria argentina queda el plano del actor Federico Luppi cortándose la lengua como metáfora del silencio y el miedo a hablar en aquella época.

Aparte de los temas ya mencionados, en las películas argentinas durante el Proceso también era muy común la temática de la muerte; al fin y al cabo, era el ambiente que se respiraba en el país. Tal y como relata el director y guionista de cine Sergio Wolf:



«puestas en escena y relatos se orientaron hacia ella como atraídos por un imán, un destino o una necesidad» (WOLF, 1993). Ejemplos de este tipo de películas son *La isla* (1979), de Doria, o la comedia *Crucero de placer* (1980), de Borcosque.

Otra temática fue la conocida como «sistema de bandos», que distinguía el bando *nosotros* y el bando *ellos*. El primero correspondía a aquellas personas que de alguna manera representaban la vida y el ámbito militar; las películas de Palito Ortega son un claro ejemplo, ya que en ellas se exaltaba este bando. Por otro lado, el bando *ellos* se refería a los ladrones, terroristas, criminales..., en resumen, a todos aquellos que estuvieran en contra del régimen.

#### 5.4 FORMAS DE CENSURA

El INC y el ECC eran las instituciones encargadas de dictar qué películas eran censuradas parcial o totalmente, y cuáles podían proyectarse en las salas de cine argentinas. Había varias formas de censurar las películas antes y durante el Proceso.

Paulino Tato, censor del ECC, se encargó de censurar más de 700 películas. Para ello, una de las opciones era suprimir o cortar escenas de la película en cuestión, de modo que cuando finalmente era proyectada podía ocurrir que el resultado fuera un completo desastre y el argumento de aquella película no tuviera orden alguno. O directamente se eliminaba totalmente la película y nunca llegaba a proyectarse.

En cuanto al gremio actoral, desde el ECC también se crearon una serie de listas para dar a conocer qué cineastas eran prohibidos por parte del gobierno y cuáles no. Al igual que en el género literario, había dos tipos de listas; las «Listas Grises», que contenían el nombre de algunos actores y/o directores que habían sido censurados por parte del ejército, pero no por parte de la Armada. En cambio, los nombrados en las «Listas Negras» quedaban totalmente prohibidos y vetados. Algunos incluso tuvieron que exiliarse del país, ya que estaban amenazados de muerte por el gobierno militar. Fue el caso de Héctor Alterio, Luis Brandoni, Norma Leandro, Norman Briski y Federico Luppi, entre otros.

A pesar de la censura masiva que hubo en el género cinematográfico, este tuvo *mejor* suerte que el género literario y el periodístico, pues durante el Proceso, aunque en menor escala, se siguió produciendo cine nacional.

## 6 CENSURA EN LA MÚSICA

### 6.1 LA MÚSICA DURANTE EL GOBIERNO DE ISABEL PERÓN

Por desgracia, el mundo musical argentino ya conocía en carne propia lo que significaba la censura durante una dictadura. Durante la dictadura que hubo en Argentina

en la década de 1930, cuando el tango era ya un referente nacional, varios autores fueron censurados por usar el lenguaje conocido como «lunfardo»<sup>16</sup> en sus letras.

Años más tarde, durante el gobierno de Isabel Perón, la organización paramilitar Triple A empezó con las amenazas, persecuciones e interrogatorios de artistas musicales debido a canciones que contenían letras de ideología considerada marxista. Eran los militantes de esta organización los que autorizaban qué canciones eran censuradas y cuáles no, al igual ocurría con sus autores.

Claro ejemplo fue el tercer disco de la banda Sui Generis –integrada por Nito Mestre y Charly García– titulado *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974), que pasó simplemente a llamarse *Instituciones*. Este disco incluía una serie de canciones, dos de las cuales fueron eliminadas totalmente: «Botas Locas», que hacía referencia a la vida militar, y «Juan Represión», que narra la vida de un hombre que representaba a los opresores. No fueron los únicos cambios del LP: también la canción «Las increíbles aventuras del señor Tijeras», cuya letra está basada en el censor de cine Miguel Paulino Tato, fue parcialmente censurada.<sup>17</sup>

## 6.2 MÚSICA DURANTE LA DICTADURA

Tras el derrocamiento del gobierno de Perón y a pesar de que la Triple A ya no era una organización vigente, varios de los militantes que la integraron siguieron llevando a cabo sus actividades durante el Proceso. Es así que a partir de marzo de 1976 las radios nacionales reciben orden suprema de no retransmitir ciertas canciones de varios artistas que quedaban censurados y prohibidos a partir de ese momento. Fue así como el Comfer –Comité Federal de Radiodifusión– ordenó la prohibición de retransmitir ciertas canciones. Este documento contenía una serie de hojas selladas con el logotipo de la Presidencia de la República y que se titulaban «Cantables que por su letra se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión». Como era de esperar, estas hojas nunca fueron oficiales y el gobierno de aquel entonces siempre negó su existencia.

A partir de ese momento, artistas como Víctor Heredia, Piero o Mercedes Sosa empezaron a ser perseguidos y amenazados por su ideología «radical» según los militares, plasmada en las letras de algunas de sus canciones. Algunos no tuvieron más remedio que exiliarse, como Piero, Sosa y Moris, entre otros.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> El «lunfardo» era una jerga lingüística originaria de los barrios bajos.

<sup>17</sup> Este es el fragmento que se censuró: «Yo detesto a la gente que tiene el poder de decir lo que es bueno y lo que es malo también, sólo el pueblo, mi amigo, es capaz de entender los censores de ideas temblarían de horror ante el hombre libre con su cuerpo al sol».

<sup>18</sup> La mayoría de ellos volverían con la llegada de la nueva democracia a finales de 1983.

Otro cantautor que sufrió la censura y tuvo que exiliarse fue León Gieco, autor de la gran conocida *Sólo le pido a Dios* (1978), que también fue censurada y, por lo tanto, prohibida. A pesar de ello, Gieco siguió tocando algunas de sus canciones prohibidas en varios recitales hasta que una madrugada recibe una llamada telefónica amenazándole con la muerte si no cesa de cantar.

En cuanto a los recitales, estos no estaban prohibidos, pero hubo un fuerte control sobre toda actividad creativa y artística que fuera sospechosa para los militares.

Hubo un grupo de periodistas y escritores que decidieron crear una revista en la que se incluyeran temas de índole cultural como literatura, música y cine. Se llamó *Expreso Imaginario* y surgió poco después de la proclamación de la dictadura –en agosto de 1976–. Su fundador fue el poeta y periodista Pipo Lernoud. La revista estuvo bajo el punto de mira militar, por lo que sus escritores debieron prestar especial atención tanto al lenguaje utilizado como al mensaje final a la hora de publicar sus artículos y notas. Al igual que algunas canciones, varias de las publicaciones de la revista se publicaron bajo el uso de metáforas y alegorías para que tuviera que leerse *entre líneas* el mensaje original que querían transmitir. Como dice su fundador, Pipo Lernoud, la revista era un lugar de resistencia a la dictadura.

### 6.3 FORMAS DE CENSURA

Había cuatro *motivaciones* distintas que los censores seguían para clasificar y establecer la censura parcial o total de las canciones: 1) políticas; 2) lingüísticas; 3) paranoicas y 4) ridículas.

Dentro del primer grupo quedarían censuradas aquellas canciones cuya letra hiciera alusión alguna a la política, como, por ejemplo, las letras de Sui Generis. El segundo grupo contemplaría aquellas canciones cuyo lenguaje tuviera connotaciones de carácter popular; por ejemplo, el uso del lunfardo en tangos a principios de siglo. El tercer grupo corresponde a la censura de canciones cuya letra los militares creyeron que contenía un mensaje subversivo; sirva de ejemplo la canción *Credulidad* del cantante Luis Alberto Spinetta, cuya letra dicta «las uvas viejas de un amor»: los militares creyeron que esta frase hacía alusión a los testículos humanos. El último grupo es para los historiadores el menos lógico, pues se prohibieron canciones que exaltaban el romanticismo y no tenían nada que ver con la política. Fueron ejemplos de este tipo los cantantes Camilo Sesto, Cacho Castaña e inclusive Palito Ortega con su conocida *La felicidad*.

Los músicos también tuvieron sus correspondientes «listas negras», en las cuales aparecen el nombre y las canciones de artistas o grupos musicales cuya difusión en los medios estaba totalmente prohibida. Artistas como L. A. Spinetta con su banda Pescado Rabioso, Morris, Serú Girán, Mercedes Sosa, entre otros, sufrieron las consecuencias de la censura musical.

Aunque hubo artistas que se exiliaron, hubo otros que se quedaron y siguieron creando canciones y composiciones en el país. Pero esta vez, a la hora de componer, los artistas lo hicieron a través del uso de alegorías y metáforas. Por el contenido de su letra, su significado y su mensaje subliminal, hubo una canción que, sin quererlo, se ha convertido en el himno que describió las atrocidades cometidas durante la dictadura: me refiero a la «Canción de Alicia en el país», escrita por Charly García e interpretada por su banda Serú Girán. A través de la metáfora, García narra la historia de Alicia, una niña que vive en un país que «no estuvo hecho porque sí».

#### 6.4 FESTIVAL DE LA SOLIDARIDAD

Con la llegada de la Guerra de las Malvinas en 1982, y casi ya el final de la dictadura, como apoyo y solidaridad a los soldados argentinos en combate, el gobierno militar decide organizar un evento musical llamado *Festival de la Solidaridad*. Irónicamente, en el festival actuaron grupos y cantautores que habían sido previamente censurados y prohibidos por el mismo gobierno militar. Artistas como Spinetta, el recién llegado del exilio León Gieco, Charly García o Raúl Porchetto tocaron y cantaron canciones para recaudar fondos y así destinarlos a los soldados que luchaban en las Malvinas.

De nuevo irónicamente, la última canción que sonó en el festival fue *Sólo le pido a Dios*, la misma que años atrás había «obligado» a su autor al exilio.

Pero hubo músicos que criticaron este festival y decidieron no tocar en él, pues pensaron que era una manera de apoyar la guerra y con ella al régimen militar. El grupo formado por Federico Moura, Virus, fue uno de los que se opusieron. Cabe destacar su canción *El Banquete*, que habla acerca de la Guerra de las Malvinas.

Fue en este momento cuando el rock nacional tuvo su mayor auge. Esto ocurrió debido a que los militares tomaron la decisión de prohibir la difusión en los medios de comunicación de cualquier canción de habla inglesa. De este modo fueron censurados artistas como Rod Stewart, Donna Summer, los británicos Pink Floyd, Queen o The Doors, entre otros.

### **CONCLUSIÓN: CULTURA POST-DICTADURA**

A lo largo de este proyecto se ha mostrado cómo afectó al nivel cultural de la población argentina la censura impuesta por el Gobierno durante la última dictadura militar (1976-1983). Para concluir, veremos cómo han evolucionado culturalmente el periodismo, la literatura, el cine y la música en la Argentina tras el fin de la dictadura. Además, observaremos de qué manera ha influido el golpe militar en la cultura tras su final.

Como consecuencia de la censura, el género periodístico sufrió una bajada enorme en el número de tiras publicadas tras la proclamación de la nueva democracia en 1983. Esta caída de ventas se debió a que numerosos lectores dejaron de leer ciertos periódicos por no ser del todo verídicos y por publicar únicamente artículos y/o noticias que favorecían al gobierno militar anterior.

Casi un centenar de periodistas siguieron desaparecidos, y otros tantos tuvieron que huir al exilio bajo amenaza de muerte, solo por el hecho de querer contar la verdad de un país que iba poco a poco hacia el borde del abismo. Tristemente, y a consecuencia de las bajas ventas, hubo editoriales y periódicos que desaparecieron para siempre.

Al poco tiempo de establecerse de nuevo la democracia, surgió una nueva corriente periodística: el *destape*. Se trata de artículos y publicaciones que narran los hechos acontecidos durante la dictadura narrados por los propios militares. El lenguaje que se utilizó a la hora de publicar era directo y conciso; esta vez no hubo censura alguna. A día de hoy, aún hay nuevos hechos o historias que se siguen conociendo a través de los periódicos.

En cuanto al género literario, una de sus consecuencias también fue la desaparición de editoriales, al igual que ocurrió con los periódicos. Pero lo más devastador fue la pérdida de miles de volúmenes y libros en las distintas quemadas de libros que hubo por todo el país. Nunca se volverán a recuperar aquellas obras injustamente incineradas.

Con la llegada de la democracia y la total libertad para escribir, varios de los autores que habían sido censurados durante el Proceso publicaron obras en las que narraban su situación personal con la dictadura como contexto. Algunos lo pudieron hacer desde la Argentina, otros tuvieron que narrar su vida a través de los ojos del exiliado.

Ejemplos de literatura post-dictadura son *Ni el flaco perdón de Dios* (1997), obra del poeta y escritor Juan Gelman, y, más cercana a los hechos, *Historia Argentina* (1991), de Rodrigo Fresnán. También hubo autores ingleses que plasmaron en sus obras algunos acontecimientos de la dictadura en Argentina; sirva de ejemplo el cuento creado por Raymond Briggs titulado *'The Tin-Pot Foreign General and the Old Iron Woman'* (1984), que trata sobre la Guerra de las Malvinas a través de un cuento ilustrado (Barahona Ramos, 2002).

Por supuesto, hay que destacar la creación de la ya mencionada *Nunca Más* (1984), obra de la CONADEP que recoge los testimonios de personas que vivieron y sufrieron las atrocidades cometidas por los militares durante el Proceso. Hablan testigos, Madres de la Plaza de Mayo, intelectuales... Todo queda recogido en ese documento oficial, que fue entregado al recién estrenado presidente del gobierno democrático Raúl Alfonsín de la mano del representante de la CONADEP, el escritor Ernesto Sábato.

En cuanto al género cinematográfico –y al igual que ocurrió con el periodismo y la literatura–, tras la dictadura hubo una creación masiva de películas referidas a ella; eran películas que narraban las desapariciones, las torturas, la censura en los medios de comunicación. Y no solo hubo películas, sino también documentales, cortos, etc. Hay centenares de películas y obras realizadas; otras están por llegar.

En este caso, vamos a destacar la película *La historia oficial* de Luis Puenzo, estrenada en 1985. Sus actores principales son Héctor Alterio y Norma Aleandro – ambos habían estado bajo censura y amenaza de muerte durante la dictadura–. La película narra la historia de una profesora argentina que, tras varios sucesos, empieza a sospechar que la que hasta ahora creía su hija adoptiva es en realidad la hija de una desaparecida durante la dictadura. Alterio hace el papel de su marido, un empresario que tiene negocios con varios militares; se debe recordar que el rapto de niños en cautiverio fue algo normal durante los primeros años de la dictadura. Además, esta fue la primera película argentina en ganar un premio Oscar en la categoría a la Mejor Película de Habla no Inglesa en el año 1985.

Otra temática recurrente en las películas argentinas fue la Guerra de las Malvinas. Una de las primeras fue la dirigida por Bebe Karmin *Los chicos de la guerra*, en 1984.

Una de las películas más sintomáticas es la dirigida por Héctor Olivera *La noche de los lápices* (1986), en la que se narra la historia de un grupo de estudiantes de la ciudad de La Plata; pedían el boleto estudiantil y por ello fueron secuestrados y torturados por los militares. De los diez chicos que secuestraron solo cuatro sobrevivieron, y fue el testimonio de uno de ellos el que inspiró al director a realizar la película.

Tras la dictadura, el ECC se disuelve y se forma la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas (CAEC), cuyo cometido no es prohibir o censurar películas, sino que establece una franja de edades recomendadas para la visión de estas.

Finalmente, en el género musical también hubo una clara presencia de temas referentes a la dictadura. Una de las canciones más conocidas es la escrita por Charly García en su disco *Clics Modernos* (1983) titulada «Los Dinosaurios». En ella compara los dinosaurios con los militares; además, narra hechos ocurridos durante la dictadura, como la pregunta a familiares sobre los desaparecidos, o la referencia directa a la «cana» (la policía). Otra de las canciones que hizo alusión a las desapariciones fue «La casa desaparecida», obra del cantautor Fito Páez que se editó en su álbum *Abre Páez* (1999).

El cantautor León Gieco, quien había tenido que exiliarse debido a la dictadura, editó la canción «La memoria» en 2001. A día de hoy, sigue siendo todo un himno nacional: «todo está guardado en la memoria, sueño de la vida y de la historia».

Pero no solo autores argentinos escribieron y publicaron canciones sobre las consecuencias de la dictadura: el grupo originario de Cambridge Pink Floyd, editó en

1983 el álbum *The Final Cut*, en el cual Roger Waters hace una crítica de Margaret Thatcher por la Guerra de las Malvinas.

Tal y como hemos expuesto a lo largo de este trabajo, cualquier tipo de censura sobre la cultura de un país tendrá sus correspondientes consecuencias, que podrían perdurar a lo largo de toda su historia. Es necesario, por lo tanto, saber qué es lo que se va a censurar y la razón de ello, pues todo lo que rodeará a esa censura quedará plasmado para siempre.

### Bibliografía

- AA.VV. (2006), *La Triple A: Mito o Realidad*, Argentina: Ciudad Educativa [Web]. Disponible en: <http://site.ebrary.com/id/10149811?ppg=5> [Acceso: 10 abril 2014].
- AA.VV. (2006b), «Pantalla grande y censura», *La Prensa* (24/03/2006) [Web]. Disponible en: <http://www.laprensa.com.ar/mobile/302284-Pantalla-grande-y-censura.note.aspx> [Acceso: 14 junio 2014].
- AA.VV. (s.a.), «Paco Urondo», *Juan Gelman* [Web]. Disponible en: <http://www.juangelman.net/biografia/companeros/paco-urondo/> [Acceso: 8 Junio 2014]
- BARAHONA RAMOS, Eva. 2002. *Análisis Crítico del Discurso Político: El Caso del Conflicto Malvinas/Falklands*, Granada: Universidad de Granada.
- BERTAZZA, Juan Pablo (2008), «Si se calla el cantor», *Página 12* (14/12/2008). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-15.html> [Acceso: 25 junio 2014].
- BLEJMAN, Mariano, «El cine en tiempos de amor libre y peronismo» *Página 12* (29/08/2004) [en línea]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-40304-2004-08-29.html> [Acceso: 14 junio 2014]
- CHIVARINO, Nicolás (2013), «Retórica y censura literaria durante la última dictadura en Argentina», en M. A. Vitale y Ph. J. Salazar (eds.), *Rhetoric in South America*, AfricaRhetoric Publisher [eBook], pp. 79-88. Disponible en: [http://www.africanrhetoric.org/pdf/10\\_Chiavarino\\_Rhetoric%20in%20South%20America.pdf](http://www.africanrhetoric.org/pdf/10_Chiavarino_Rhetoric%20in%20South%20America.pdf) [Acceso: 14 junio 2014]
- COSCARELLI, Patricia (2007), «Censura a los libros y las bibliotecas durante el proceso de reorganización nacional», *Espacios de crítica y producción* 38: 100-107 [Web]. Disponible en: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/revistaespacios/articulos38.html> [Acceso: 14 junio 2014].
- CUÉLLAR RAMÍREZ, Nicolás. «Las canciones que la dictadura prohibió», *El Espectador* (15/08/2009) [Web]. Disponible en:

- <http://www.elespectador.com/impreso/musica/articuloimpreso156324-canciones-dictadura-prohibio> [Acceso: 25 junio 2014]
- DELPONTI MACCHIONE, Patricia (2007), *Cine argentino en democracia: Una mirada estético-política a la dictadura argentina militar de los 70*, La Laguna: Facultad de Ciencias de la Información.
- EGGERS-BRASS, Teresa (2006), *Historia argentina: Una mirada crítica 1806-2006*, Ituzzaingó: Maipue.
- EQUIPO DE INVESTIGACIONES RODOLFO WALSH (s.a.), «Rodolfo Walsh» [Web]. Disponible en: <http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?rubrique2> [Acceso: 8 junio 2014]
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Francisco (1999), *Thatcherismo: Historia y análisis de una época*, Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.
- FERREIRA, Fernando (2000), *Una historia de censura*, Buenos Aires: Norma.
- GELMAN, Juan (2012), *Poética y gramática contra el olvido*, col. «Escritores del Cono Sur», Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GUBERN, Román (1981), *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, col. «Historia, Ciencia y Sociedad» 166, Barcelona: Península.
- MULEIRO, Vicente (2006), «30 años de la Noche Más Larga. Cultura: Persecución de Intelectuales», *Clarín.com*, 24.03.2006 [Web]. Disponible en el enlace: <http://edant.clarin.com/suplementos/especiales/2006/03/24/1-01164155.htm> [Acceso: 10 abril 2014].
- RAGGIO, Sandra [coord.] (s.a.), *Censura Cultural y Dictadura*, 1.ª Parte (= *Dossier Educación y Memoria*, 12), La Plata: Comisión Provincial por la Memoria [Pdf]. Disponible en: <http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyense%C3%B1anza/dossiers/12.pdf> [Acceso: 10 abril 2014].
- ROMERO, Luis Alberto (1994), «Breve historia contemporánea de Argentina», México: Fondo de Cultura Económica.
- VARELA, Mirta (s.a.), *Los medios de comunicación durante la Dictadura: Entre la banalidad y la censura* [Web]. Disponible en: [http://www.camouflagecomics.com/pdf/02\\_varela\\_es.pdf](http://www.camouflagecomics.com/pdf/02_varela_es.pdf) [Acceso: 8 junio 2014].
- VILAPRINYÓ, Francesc (2013), *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain*, col. «Film-Historia» 16, Barcelona: Universidad de Barcelona. Parcialmente disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/refs/indices/07795.pdf> [Acceso: 21 junio 2014].
- VINELLI, Natalia (2008), *ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina). Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*, 3.ª ed., Buenos Aires: El Colectivo. Disponible en: <http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article2020> [Acceso: 8 junio 2006].
- WOLF, Sergio (1993), «Una estética de la muerte», en: *En cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Letra Buena.



**Anexo Documental I**

Contexto Socio-Político en Argentina: “La Triple A y José López Rega”

LETJMAN, Román. “La Triple A” [Documental]

<https://www.youtube.com/watch?v=gE84GHceJx4> [Acceso: 25 Abril 2014]

Censura en el Género Periodístico:

WALSH, Rodolfo. “Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar. 24 Marzo 1977”

[Pdf] [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/\\_pdf/serie\\_1\\_walsh.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/_pdf/serie_1_walsh.pdf) : p.8-13

Censura en el Cine:

-Noticia sobre Héctor Alterio y Luis Brandoni. “Sobre Alterio y Brandoni Pesa Amenaza de Muerte en Argentina” [Pdf]

<http://www.unla.edu.ar/greenstone/collect/archived/index/assoc/HASH01de.dir/doc.pdf>

“La Dictadura en el Cine” [Web]

<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>

TORRES NILSON, Leopoldo *Boquitas Pintadas*, Argentina, 1974

[https://www.youtube.com/watch?v=gWbKmpTtX\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=gWbKmpTtX_s)

ARISTARAIN, Adolfo, *La Parte del León*, Argentina, 1978

<https://www.youtube.com/watch?v=yFqkw5UZIp8>

ARISTARAIN, Adolfo, *Tiempo de Revancha*, Argentina, 1981

[https://www.youtube.com/watch?v=h\\_SUXbFV7mA](https://www.youtube.com/watch?v=h_SUXbFV7mA)

BORCOSQUE, *Crucero de Placer*, Argentina, 1980.

DORIA, *La Isla*, Argentina, 1979.

KARMIN, Bebe, *Los Chicos de la Guerra*, Argentina, 1984.

<https://www.youtube.com/watch?v=y95uQDBcOyU>

OLIVERA, Héctor, *La Noche de los Lápices*, Argentina, 1986

<https://www.youtube.com/watch?v=Y41L4oZfWrg>

ORTEGA, Palito, *Dos Locos en el Aire*, Argentina, 1976

<https://www.youtube.com/watch?v=YZVSL9NsAFs>

ORTEGA, Palito, *El Tío Disparate*, Argentina, 1977

<https://www.youtube.com/watch?v=U9izD5eHc58>

PUENZO, Luis, *La Historia Oficial*, Argentina, 1985.

<https://www.youtube.com/watch?v=drcYUIHBx1Y>

RENÁN, Sergio, *La Fiesta de Todos*, Argentina, 1978

<https://www.youtube.com/watch?v=IEHmyeajM9E>

RENÁN, Sergio, *La Tregua*, Argentina, 1974

<https://www.youtube.com/watch?v=y44mjoNjDoM>

**Censura en la Música**

-Documental Quizás Porque. “Rock y Dictadura”

[https://www.youtube.com/watch?v=0IJrmbv1Y\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=0IJrmbv1Y_0) (Parte 1)

[https://www.youtube.com/watch?v=KNI4\\_0j5Oyg](https://www.youtube.com/watch?v=KNI4_0j5Oyg) (Parte 2)

- Documental MTV. “Mejor Hablar de Ciertas Cosas”  
[https://www.youtube.com/watch?v=KNI4\\_0j5Oyg](https://www.youtube.com/watch?v=KNI4_0j5Oyg)
- Programa de Radio RTVE. “Café del Sur. Las Canciones Prohibidas”  
<http://www.rtve.es/alacarta/audios/cafe-del-sur/>
- GARCÍA, Charly. «Los Dinosaurios». Clics Modernos, 1983  
<https://www.youtube.com/watch?v=mUDKuQ8vNf8>
- GIECO, León. «La Memoria». Bandidos Rurales, 2001  
<https://www.youtube.com/watch?v=zZ55lZBX4H0>
- GIECO, León. «Sólo le pido a Dios». IV LP, 1978  
[https://www.youtube.com/watch?v=Twn\\_Gn\\_cf-o](https://www.youtube.com/watch?v=Twn_Gn_cf-o)
- PÁEZ, Fito. “La casa desaparecida”. Abre Páez, 1999  
<https://www.youtube.com/watch?v=OnNjJr5lITc>
- ORTEGA, Palito. «La Felicidad». Lo Mejor de Palito Ortega, 1967  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ivu9LBIHoh8>
- SPINETTA, Luis Alberto. «Credulidad». Pescado 2, 1973  
<https://www.youtube.com/watch?v=xPlxK7OyWol>
- SERU GIRÁN. «Canción de Alicia en el País». Bicicleta, 1980  
<https://www.youtube.com/watch?v=9cknWVvEvV0>
- SUI GENERIS. «Botas Locas», *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, 1974. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hJeXx08xe48> [Acceso: 14 junio 2014].
- SUI GENERIS, «Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras», *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, 1974. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=i0XkQz1G4LE> [Acceso: 14 junio 2014].
- SUI GENERIS, «Juan Represión», *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, 1974  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZHELV1bzlcw>
- VIRUS, «El Banquete», *Recrudece*, 1982.  
<https://www.youtube.com/watch?v=YtX-cfrXZ6k>

CLASSICAL TRADITION AND RECEPTION STUDIES  
IN CONTEMPORARY LITERATURE WRITTEN  
IN ENGLISH. *THE SONG OF ACHILLES*  
BY MADELINE MILLER

GONZÁLEZ PÉREZ, Leticia\*  
Letigp22@gmail.com

*Fecha de recepción:*  
13 de noviembre de 2014

*Fecha de aceptación:*  
20 de diciembre de 2014

**Resumen:** La novela de Madeline Miller *The song of Achilles*, ganadora en 2012 del Premio «Orange Prize for Fiction», constituye un nuevo y original ejemplo de la fascinación que la mitología griega sigue ejerciendo en los autores y autoras de lengua inglesa. En este ensayo nos proponemos analizar la versión novelada de Madeline Miller, tomada como una refiguración de los principales personajes de la *Iliada* de Homero y de los poemas del *Ciclo*. Examinaremos qué elementos de la tradición clásica han pervivido, especialmente en relación con los personajes principales –Tetis, Aquiles, Patroclo, Briseida y Agamenón–, y qué elementos han sido reelaborados en la recepción de la autora. Finalmente, intentaremos explorar los motivos y consecuencias de las principales estrategias de reelaboración de la autora y aportaremos nuestra interpretación crítica y literaria de esta novela.

**Palabras clave:** Madeline Miller – *The Song of Achilles* – Homero – *Iliada* – tradición clásica – recepción.

**Abstract:** *The song of Achilles* by Madeline Miller was awarded the Orange Prize for Fiction in 2012 and it adds up, as a new and original example, to the fascination that ancient Greek mythology keeps holding both for men and women writers in English. In this essay we aim to analyse Madeline Miller's novel version of some of the most famous characters from the Homeric and epic tradition, such as Thetis, Achilles, Patroclus, Briseis, and Agamemnon. We will try to explore which elements from the classical tradition of these figures remain alive in the novel and which other elements have been reelaborated by the author in her

---

\* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Trabajo fin de Grado en Estudios Ingleses» y ha contado con la guía de la Dra. Lucía P. Romero Mariscal, profesora del área de Filología Griega de la Universidad de Almería.

reception of the ancient material. The last part of the essay will be devoted to the analysis of her strategies of refiguration as well as the effects on the deployment of the novel. We will conclude with a critical and literary assesment of *The song of Achilles*.

**Keywords:** Madeline Miller – *The Song of Achilles* – Homer – *Iliad* – Classical Tradition – Reception

## INTRODUCTION

«Although Homer tells us *what* his characters do, he doesn't tell us much of *why* they do it. Who was Achilles? And why did he love Patroclus so much?» This quotation is found in Madeline Miller's personal webpage about her novel *The Song of Achilles* (2011), and it briefly explains the reasons why I wanted to write this paper. I want to compare this novel to the original myth as it is found in the *Iliad* because I consider the explicit way in which Madeline Miller has described the love relationship between Achilles and Patroclus very appealing. In the original poem there is only a suggestion of their mutual love or, rather, close friendship. In contrast, the love bond between Achilles and Patroclus is permanent in Madeline Miller's novel. Furthermore, she has adapted not only the *Iliad*, but the previous and following events chronicled by other ancient Greek literary sources in order to develop this romantic novel from the beginning of both Achilles' and Patroclus' lives till the end. Finally, she has modified the myth and added new elements around the lovers' story too. So, for example, Thetis displays a different personality from the one we were used to in the *Iliad*; in *The song of Achilles* she can be considered as the antagonist of the star-crossed lovers, whereas in the original myth she is just a caring mother who will do anything for her son, Achilles.

*The song of Achilles* is the first novel by Madeline Miller, awarded the 2012 Orange Prize and considered a Bestseller by the *New York Times*. Madeline Miller was born in Boston but grew up in New York City and Philadelphia. She studied at Brown University as well as at the University of Chicago. Moreover, her impressive curriculum includes also the Yale School of Drama, «where she focused on the adaptation of classical texts to modern forms.»<sup>1</sup> She is currently a teacher of ancient Greek and Latin languages and literatures in High School Education.

As regards the *Iliad*, there are not clear evidences about its date and author, although it is considered to have been created by Homer, «for whose life and activity no trustworthy information has come down to us. The poem, in other words, is 2700 years old.» (Knox 1990: 5) The *Iliad* begins with the confrontation between Agamemnon and Achilles over Chryseis. She was taken by Agamemnon as war booty, and when Chryses, her father and Apollo's priest, goes to the camp to ask her back, Agamemnon refuses his request rudely. As a consequence, Apollo kills many Achaeans with a plague. Calchas, a seer, tells Agamemnon he should return the girl to his father. Reluctant to let Chryseis go, he is forced to do so by Achilles, who censures him in front of the Assembly as a selfish and irresponsible leader. Agamemnon decides to take revenge on this, so he takes Bryseis, Achilles' share of the booty, with him. As a consequence, Achilles decides not to fight anymore for the Achaeans. Moreover, he asks his mother, the sea goddess Thetis, to plead Zeus in order to bring victory to the Trojans so the

---

<sup>1</sup> See M. Miller's personal website at <http://www.madelinemiller.com/the-author/> [24/05/14].

Achaean will see how much they need Achilles. Zeus agrees to Thetis' request and the Achaeans are in dire need of help. Only Patroclus, Achilles' beloved friend, feels pity for his comrades in arms and decides, under the will of Achilles, to borrow his weapons and go to the battlefield. Unfortunately, Patroclus is killed by Hector and his fatal death triggers Achilles' return to war with the sole purpose of avenging his friend. He manages to kill Hector and treats his body with cruelty until Hector's father, King Priam of Troy, goes to Achilles' camp to get his son's body back, so he can give him a proper funeral.

Madeline Miller's *The song of Achilles* begins many years before the *Iliad*, and everything is narrated from Patroclus' point of view. This novel can be separated in two parts in relation to the events of the *Iliad*: The first part includes both Achilles' and Patroclus' lives before the Trojan War; the second part of the novel focuses on the war and is more similar to the ancient epic poem. After Hector's death, *The song of Achilles* keeps the story going for a few more chapters and includes a detailed and very dramatic explanation of Achilles' death and burial. In these final scenes and many others involving Patroclus and Achilles, we see how the author appropriates the ancient traditions and adds more drama and romanticism to those former sources. In short, *The song of Achilles*, as its title implies, is Madeline Miller's answer to Homer's song of Troy, the *Iliad*, which resonates all along this novel version. Moreover, this new Achilles, as his former archetype, is also a singer who plays the lyre. In Madeline Miller's romantic version, the lyre which Achilles plays is a gift from Patroclus, a symbol of their mutual love and bond of friendship.<sup>2</sup>

This essay will focus on the analysis of the portrayals of the main characters of the *The song of Achilles*: Thetis, Achilles, Patroclus, Briseis and Agamemnon. We are going to structure our analysis according to three main considerations. First, we will explain how each character is portrayed in the *Iliad* and the so-called *Epic Cycle*. Then we will compare and contrast them with Madeline Miller's version *The song of Achilles*. In addition to this, we will explore which elements belonging to the classical tradition Madeline Miller has appropriated and refigured, as well as which ones she has added, elaborated and/or invented. We will try to find out the available sources from where she might have inspired herself. Moreover, we will also try to explore the reasons for her original novel version of *The song of Achilles*. Finally we will make a critical and literary analysis of the novel and explain its influence on contemporary literature.

---

<sup>2</sup> I am deeply grateful to Dr. Judith Carini for her suggestion of including this reference to the title of the novel in this paper. I do also appreciate Dr. Elena Jaime and Dr. Blasina Cantizano for their encouraging support on this research.

We will base our analysis of Madeline Miller's novel on the methodological approaches which belong to the expertise of both Classical Tradition Studies as well as Reception Studies.<sup>3</sup>

## 1. THETIS

Thetis is a recurrent character in the *Iliad*; she is Achilles' mother and one of the Nereides, the goddesses of the sea. Her story is mentioned by Hera in *Il.* 24. 71-3: «Achilles sprang from a goddess –One I reared myself: O brought her up and gave her in marriage to a man, to Peleus, dearest to all your hearts, you gods.»<sup>4</sup> *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion* gives several explanations of her story, taken from *The Cypria*<sup>5</sup> as well as from other ancient sources:

The *Cypria* accounted for her marriage to Peleus by saying that she refused the advances of Zeus to avoid offending Hera and that Zeus, in anger, swore that she must marry a mortal. According to Pindar [*Isthmian* 8], she was desired by both Zeus and Poseidon, but Themis revealed that Thetis was fated to bear a son stronger than his father, and for this reason she was married off to Peleus. (Price & Kearns 2004: 551)<sup>6</sup>

She appears a few times throughout the *Iliad*, and all her appearances show how desperately she seeks to come to terms with Achilles' mortality; she is a caring, warm-hearted mother who is always at the side of his son and tries to help him the best she can.<sup>7</sup> She is aware of Achilles' fate before he goes to Troy and laments about his impending death many times during the poem, e.g. in *Il.* 1. 492-96, where she is talking

---

<sup>3</sup> Some of the vocabulary which is employed in this essay is proposed by Hardwick 2003: 8-11. Cf., also, Budelmann & Haubold 2008.

<sup>4</sup> The numbers of lines from the *Iliad* correspond to the translation by Robert Fagles, not to the original lines of the Greek poem. We use Fagles' translation because Madeline Miller recommends it at her personal website: <http://www.madelinemiller.com/find-out-more/> [24/05/2014]

<sup>5</sup> The *Cypria* belonged to a collection of poems called the *Epic Cycle*. *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion* explains the contents of the *Cypria*: "The poem dealt with the preliminaries of the Trojan War (births of Achilles and Helen, judgment of Paris, rape of Helen) and all the earlier part of the war down to the point where the *Iliad* begins." Cf. Hornblower *et alii* 2012: 551.

<sup>6</sup> Aeschylus in his *Prometheus Bound* also refers to this mythic tradition, as well as Apollodorus in his mythographic collection. See Slatkin 2011: 65-6.

<sup>7</sup> As Slatkin 2011: 24 explains, "In defining Thetis through a selective presentation of her mythology, the *Iliad* makes explicit, emphatic use of her attributes as a nurturing mother –a *kourotrophos*– and protector. To put it another way, this aspect of Thetis' mythology –her maternal, protective power– which is adapted by the *Iliad*, makes possible one of the poem's central ideas: the vulnerability of even the greatest of heroes. Semidivine as Achilles is, death is inevitable even for him."

to Achilles after his confrontation with Agamemnon and says in a despondent way: «O my son, my sorrow, why did I ever bear you? All I bore was doom... Would to god you could linger by your ships without a grief in the world, without a torment! Doomed to a short life, you have so little time.» This scene shows her desperation and sadness; her unique concern is her son whom she knows is going to die too soon in life.<sup>8</sup> We see how desperate she feels about saving her son, but it is hopeless since death is part of Achilles' fate.

The tragic paradox of Thetis in the *Iliad* is that she cannot save her son from death despite the fact that she is a powerful goddess who helped other gods in the past from the most extreme and awful situations.<sup>9</sup> As a matter of fact, she usually asks favours to those whom she has helped before, as it is made evident in the poem, e.g. when she asks Zeus to help the Trojans in the war so the Achaeans will see how much they need Achilles. In *Il.* 1. 600-02, she says: «Zeus, Father Zeus! If I ever served you well among the deathless gods with a word or action, bring this prayer to pass: honor my son Achilles!» The alluded episode, when she helped Zeus, is only mentioned by Achilles in *Il.* 1. 470-3: «How you and you alone of all immortals rescued Zeus, the lord of the dark storm cloud, from ignominious, stark defeat.» The *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, Volume 1, gives a more detailed information about this: «On one occasion when the Olympian gods were about to put Zeus in chains, Thetis called in the assistance of Aegaeon, who compelled the gods to desist from their intention.»<sup>10</sup> Another example is seen when she asks Hephaestus for a favour, an episode we will analyse later on.

She does not appear again in the poem until book 18, after Patroclus' death. This scene again shows how much she is worried about her son. Achilles is devastated by his beloved friend's death and Thetis rises from the sea with her sisters in order to comfort

---

<sup>8</sup> Cf. *Il.* 1. 416-8. As Slatkin 2011: 30 comments upon the *Iliad's* presentation of Thetis: "Her presentation of herself is as the epitome of sorrow and vulnerability in the face of her son's mortality." See also Slatkin 2011: 72.

<sup>9</sup> We agree with Slatkin 2011: 70 on this double depiction of Thetis in the *Iliad* as both vulnerable and powerful: "the epic shows her to us as at once weak *and* powerful: subsidiary, helpless, but able to accomplish what the greatest of the heroes cannot and the greatest of the gods cannot."

<sup>10</sup> Cf. Smith 1844: 24. Cf., once more, Slatkin 2011: 51, as she underscores "Thus the *Iliad's* rejection of the possibility of Achilles' salvation through Thetis results in its emphasis on her helpless status, which is put into relief as a radical contrast to her part in the tradition of divine protectresses –one might even say, to her role as protectress *par excellence*; for the *Iliad*, in such provocative allusions as Achilles' speech at 1. 394-412, depicts Thetis as the efficacious protectress not of heroes but of gods." Cf. even *Il.* 6. 130 ff., on Thetis as the protectress of the god Dionysus, as well as Slatkin 2011: 51, n. 35.



him.<sup>11</sup> She cries for her son's sorrow but also because she knows his death is closer; she tries to convince him not to fight for obvious reasons, as she tells him: «You're doomed to a short life, my son, from all you say! For hard on the heels of Hector's death your death must come at once—» (*Il.* 18. 110-13), but he needs to avenge his friend, so she decides to help him asking Hephaestus for new arms for Achilles, since Hector has taken his armour from Patroclus, who fought in battle with Achilles' arms.

When she arrives at Hephaestus' house, his words prove how kind she is to those in need. The god explains that his mother Hera did not want him because he was crippled, so she got rid of him. Thetis and Eurynome –Thetis' sister–, found him and nurtured him for nine years. Moreover, he learnt his trade with them, to forge bronze to create different objects: «Nine years I lived with both, forging bronze by the trove, elegant brooches, whorled pins, necklaces, chokers, chains.—» (*Il.* 18. 468-70) For this reason, he will help her no matter what. She complains that Zeus chose only her to marry a mortal man, Peleus, and bear a mortal son that would die soon afterwards. Once again we can see the hopelessness in her words when she asks him to create a new armour for her son:

I throw myself at your knees, please help me! Give my son—he won't live long—a shield and helmet and tooled greaves with ankle straps and armor for his chest. All that he had was lost, lost when the Trojans killed his steadfast friend. Now he lies on the ground —his heart is breaking. (*Il.* 18. 534-9)

In *Il.* 19. 9-10 she tries to convince Achilles to leave Patroclus' dead body and rather accept the armour that Hephaestus has made for him to fight in the battlefield. In this scene she talks to Achilles in the way she would to a little child—after all, he is her only son: «My child, leave your friend to lie there dead—we must, though it breaks our hearts...», and she also tries to wipe away all his worries about Patroclus reassuring him she will protect his friend's body from rotting.

She finally appears in book 24; Zeus orders her to talk to her son to give Hector's body back to his family, because the gods are angry with him. When she arrives to Achilles' camp, she sees him still devastated and suffering for Patroclus' death. Again, we can see her concern about her son when she tells him:

... My child —how long will you eat your heart out here in tears and torment? All wiped from your mind, all thought of food and bed? (...) already I see them looming up beside you —death and the strong force of fate. (*Il.* 24. 155-62)

---

<sup>11</sup> Cf. *Il.* 71-4: «And I, I go to his side —nothing I do can help him. Nothing. But go I shall, to see my darling boy, to hear what grief has come to break his heart while he holds back from battle.»

Once she reports her son the will of the gods, he will accept to free Hector's body.

The *Iliad* finishes with Hector's funeral rites, so Thetis' feelings and actions after Achilles' death are not explained. However, since *The song of Achilles* does not focus so much on the Trojan War as on the relationship between the lovers Achilles and Patroclus, it is the goddess' feelings about this liaison and its consequences that are vividly displayed in the novel version. The portrait of Thetis in this novel is different from the *Iliad*; she is depicted as an unsympathetic character, even as the antagonist of the love story because everything is described from Patroclus' point of view and she seems to be against his relationship with Achilles, although eventually it will be seen she only cares about the fate of her son, not his love life.

In *The song of Achilles*, her story is explained in chapter 3, and Madeline Miller gives a subtly different explanation of it, focusing rather on Peleus: He was liked by the gods for his good actions so they gave him Thetis as a reward.<sup>12</sup> Madeline Miller appropriates the mythic tradition according to which Thetis was reported to having desperately tried to escape from him, but to no avail since he finally caught her.<sup>13</sup> However, in her rewriting of the story, it is not said that bearing Achilles was part of her fate. What is clearly underscored is the fact that she was forced to be Peleus' wife for a year and to sleep with him against her will. Once she gave birth to Achilles and after a year had passed, she left the kingdom and the boy was raised by Phoinix and the nurses in Peleus' palace.

She makes her first appearance in chapter 6 and Patroclus says he knows her «for her reputation of hating mortals» (Miller 2012:50). She is presented as a cold goddess whose tone when talking to Patroclus shows her complete contempt for him –and for all humans. Madeline Miller wants to show a side of Thetis that is not seen in the *Iliad*; her unique concern is to make Achilles a god, like in the ancient myth, but in this version she does not care about anyone else except her son and treats mere mortals with coldness and cruelty, which is utterly different from what we have seen above in the analysis of the *Iliad*. I think the reason of this foreignization of Thetis is twofold<sup>14</sup>: on the one hand, it puts emphasis on the radical difference between gods and humans while, on the other, it adds more drama to the story. Notwithstanding, readers should be

---

<sup>12</sup> On the Pindaric tradition of Peleus as the most reverent of men and therefore worthy of a marriage to a goddess, see Slatkin 2011: 62-4.

<sup>13</sup> Slatkin 2011: 53 insists upon this unwillingness of Thetis to being married to Peleus.

<sup>14</sup> According to Hardwick 2003: 9-10, the concept of 'foreignization' implies "translating or representing in such a way that DIFFERENCE between source and reception is emphasized." In this particular case, the sweet and sympathetic characterization of Thetis towards those in need as it is displayed in the *Iliad* is completely different from the cold and careless indifference of the same character in *The song of Achilles*.

aware of her real personality and not be influenced by Patroclus's fearful and one-sided portrait of the goddess.

In chapter 7, Achilles and Patroclus kiss each other for the first time. Achilles runs away in embarrassment and suddenly Patroclus sees Thetis standing in front of him; she tells him angrily that Achilles is being sent away to continue his education: «'He is leaving.' Her eyes went black now, dark as sea-wet rocks, and as jagged. 'I should have sent him long ago. Do not try to follow'.» (Miller 2012:61) A few sentences later, Patroclus says something that shows she is not like the mothers of the time, who could not say or do anything concerning their children because they were not as important as men: «A mother's wishes. In our countries, they were not worth much. But she was a goddess, first and always.» (*ibid.*) This shows his fear of her because he knows she is not like any other woman; on the contrary, she can do whatever she wants for her son's sake, including keeping Patroclus away.

A few scenes later, Achilles tells Patroclus he is going to live with the centaur Chiron for a while so he can improve his skills at fighting. In spite of the fact that the education of Achilles under the tutelage of Chiron belongs to the ancient mythical tradition of the hero,<sup>15</sup> Madeline Miller has reelaborated the classical tradition in order to entangle it with the main plot of the novel. Now the traditional motif of bringing Achilles to Chiron for schooling can be considered as Thetis' ultimate decision in order to separate her son from Patroclus.

Throughout the novel we can see the goddess' persistent attempts of hiding Achilles – from Patroclus' loving companionship or his going to the Trojan War— and these episodes show Madeline Miller's appropriation as well as reelaboration of the ancient sources, such as Achilles' famous staying at king Lycomedes' court.<sup>16</sup> In chapter 12, Thetis takes Achilles again and hides him in Scyros, where the young hero agrees to secretly marry princess Deidameia and get her pregnant on the condition that Thetis will tell Patroclus of his exact whereabouts. However, she does nothing of the kind and orders her son to dress up like a girl so he will deceive the Achaeans when they call for him to go to Troy. In this chapter it is made clear she does not care about harming others as long as her son is safe, as she tells Deidameia when the girl threatens to tell everyone about Achilles' disguise «'You are a foolish girl,' Thetis said. Each

---

<sup>15</sup> As Hedreen 2009: 44 says, «perhaps the most beautiful extant account of Achilles' childhood occurs in a poem written by Pindar.» Hedreen quotes Race's translation of *Nemean Odes* 3. 43-63, and refers also to the iconographic tradition that shows Achilles with Chiron the centaur.

<sup>16</sup> It should be noted that Madeline Miller does not mention anything about the well-known legend about Achilles' heel because, as she says in her official webpage, the *Iliad* and the *Odyssey* do not mention it, and "Since the *Iliad* and *Odyssey* were my primary inspiration, and since their interpretation seemed more realistic, this was the version I chose to follow." Cf. <http://www.madelinemiller.com/find-out-more/readers-guide/> [24/05/14].

word fell like an axe blade, sharp and severing. ‘Poor and ordinary, an expedient only. You don’t deserve my son. You will keep your peace or I will keep it for you’.» (Miller 2012: 125)

There are many classical sources that report on these events but usually in later versions than the *Iliad*. The *Achilleid* of Publius Papinius Statius, from 1<sup>st</sup> century AD is especially interesting because it was a non-finished poem that was supposed to deal with Achilles’ life from his birth till his death in the Trojan War, but the only fragments that remained are the ones of his life with Chiron and the events in Scyros. In this poem Thetis is depicted in the same way as in the *Iliad*, as a desperate mother trying to save her son from his fatal destiny, to the point of convincing Achilles to disguise himself as a girl. In the original fragment it is explained that firstly she tried to convince Poseidon to sink the ship where Paris and Helen were travelling to Troy, but he refused, that is why she decided to take Achilles to Scyros and disguise him as a girl. The difference between the *Achilleid* and *The song of Achilles* is seen in the involvement of Thetis in the events and clearly, in her behaviour. In the original source Thetis deceives Lycomedes telling him she has taken Achilles’ sister to Scyros:

I present to thee the sister of my Achilles—seest thou not how proud her glance and like her brother’s?—so high her spirit, she begged for arms and a bow to carry on her shoulders, and like an Amazon to spurn the thought of wedlock. But my son is enough care for me; let her carry the baskets at the sacrifice, do thou control and tame her wilfulness, and keep her to her sex, till the time for marriage come and the end of her maiden modesty; nor suffer her to engage in wanton wrestling-matches, nor to frequent the woodland haunts. Bring her up indoors, in seclusion among girls of her own age; above all remember to keep her from the harbour and the shore. (Translated by Mozley, J. H. Loeb)

In *The song of Achilles* she does not say anything, but forces Lycomedes to keep her son safe in Scyros, something he has to accomplish no matter what, after all, she is a goddess.

In chapter 15 Achilles is told about half of the prophecy by Odysseus –he tells him he must go to Troy in order to get honour, because the prophecy says that if he does not go, he will die alone and unknown. At that moment Thetis appears with fury and anger against Odysseus, since he was the one who exposed Achilles’ real identity in front of Lycomedes. Odysseus tries to protect himself saying Athena is guarding him, to which Thetis responds talking about the prophecy indirectly: “*Athena has no child to lose*” (Miller 2012:157) and then, apparently emotionless, she tells her son the truth: «‘It is true. But there is more, and worse that he has not said’. The words came tonelessly, as a statue would speak them. ‘If you go to Troy, you will never return. You will die a young man there’.» (Miller 2012:157) A few scenes later she tells Patroclus the other part of the prophecy: her son will die immediately after Hector does.

In chapter 22, when the war has already begun, Patroclus visits sometimes the battlefield where Achilles is fighting, and in one of these visits he sees Thetis surrounding her son and makes a revealing description of both her divine and motherly nature:

Sometimes, as I watched him, I would catch sight of a square of ground where soldiers did not go. It would be near to Achilles, and if I stared at it, it would grow light, then lighter. At last it might reluctantly yield its secret: a woman, white as death, taller than the men who toiled around her. No matter how the blood sprayed it did not fall on her pale grey dress. Her bare feet did not seem to touch the earth. She did not help her son; she did not need to. Only watched, as I did, with her huge black eyes. I could not read the look on her face; it might have been pleasure, or grief, or nothing at all.

Except for the time she turned and saw me. Her face twisted in disgust, and her lips pulled back from her teeth. She hissed like a snake, and vanished. (Miller 2012: 228-229)

Madeline Miller follows closely the *Iliad* in the depiction of Thetis' concern about her son's fate. However, her face looks indifferent, like in many scenes in the novel. This is different to what we see in the *Iliad*, where she is not afraid to show her sadness and worries to everyone she talks to. In this version, the only feeling we see in her face is anger and contempt towards the ones she thinks are participants in Achilles' fatal ending, like Odysseus or Patroclus. As we have said before, Miller might create this unsympathetic side of her to make the story more dramatic as well as to turn her into the antagonist from the point of view of Patroclus. As a matter of fact, Achilles does not care much about what she says or does concerning his own life or love relationship, while his main antagonist is actually Agamemnon, like in the *Iliad*.

Not until chapter 32 does Madeline Miller follow the same sequence of events that occur in the *Iliad*, where Thetis counsels Achilles to give the body of Hector back to his father, Priam, in order to provide him with a proper burial. The difference is remarkable, again, in the way Thetis expresses herself. In the *Iliad*, she is compassionate about her son's feelings towards Patroclus' death, yet she tells him the truth on behalf of the gods: they are angry with him and if he does not release Hector's body everything will get worse. She begs her son with sadness and desperation, always worried for Achilles' fate:

Listen to me, quickly! I bring you a message sent by Zeus: he says the gods are angry with you now and he is rising over them all in deathless wrath that you in hearsick fury hold Hector's body... O give him back at once —take ransom for the death! (*Il.* 24. 161-7)

On the contrary, in *The song of Achilles* she orders her son to give Hector's body back to Priam and when Achilles refuses to do so, they get involved in a quarrel that ends with a hostile goodbye between them. Once more we can see the cold way Thetis

talks to Achilles, although she actually seems worried at the beginning of their conversation: «‘You must stop this. Apollo is angry. He seeks vengeance upon you.’» (Miller 2012:329) She holds Apollo, not Zeus, responsible.<sup>17</sup> But when she sees her son’s stubbornness and how angrily he responds to her, blaming her for Patroclus’ death, she says goodbye for the last time in the coldest possible way. Notwithstanding, her words are not probably sincere, but product of her frustration for not being able to save her son.

‘You act like a child. At twelve Pyrrhus is more of a man than you.’ [...] ‘He is the next Aristos Achaion’ ‘I am not dead yet’ ‘You may as well be. Do you know what I have borne to make you great? [...] I am done. There is no more I can do to save you’ [...] ‘I am glad that he is dead,’ she says. It is the last thing she will ever say to him. (Miller 2012: 330-31)

She does not appear again until chapter 33, when Achilles has already died and is going to be burned on a pyre. During the war she becomes a secondary character, with less importance than in the *Iliad*, where as we have seen, she desperately asked for favours to the gods in order to help her son. In the novel, when she reappears after Achilles has been burnt, she does not show any feeling of sadness for her son’s death, as Patroclus describes: «Perhaps there is grief in her eyes; perhaps not. It is impossible to say» (Miller 2012:338) What she says in the following sentences apparently prove so: «‘Collect them [about the ashes] Bury them. I have done all I will do.’ He [Odysseus] inclines his head. ‘Great Thetis, your son wished that his ashes be placed—‘I know what he wished. Do as you please. It is not my concern’» (Miller 2012: 339) At this point we see she is not the person Patroclus should have worried about, because their destiny was to die in either way. She accepts burying them together and engraving their names on the same monument.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Madeline Miller is following here the classical tradition of Achilles’ myth which made him a ‘*theomakhos*’ of Apollo. For this ritual enmity between Achilles and Apollo, cf. Nagy 1999.

<sup>18</sup> Madeline Miller reelaborates here the tradition from *Odyssey* 24. 71-7, where the ghost of Agamemnon speaks the following words to the ghost of Achilles: «When the Hephaestan flames had consumed your body, we gathered your white bones at dawn, Achilles, and steeped them in unmixed wine and oil. *Your mother gave us a golden urn, a gift, she said, from Dionysus, made by the great Hephaestus. In this your white bones lie, my illustrious Achilles, and mingled with them the bones of Menoetius’ son Patroclus, dead before you.*» (Translation by E. V. Rieu. Italics are our emphasis) On the location of Achilles’ tomb, whether in the Hellespont or in the White Island, see Hedreen 2009: 40-41.

However, Pyrrhus, Achilles' son, appears to win the Trojan War, as the Fates had predicted.<sup>19</sup> He becomes an important character by the end of the novel and is closely associated with Thetis, since she is the one that took care of him. He will play an influential role in the final course of the events. Madeline Miller makes a brief explanation of his mythic portrayal in her blog of *The song of Achilles*, where she explains she has used Virgil's version of Pyrrhus for her novel: «a sadistic perversion of his father's legacy, heir to his strength and capacity for violence, but not his humanity.»<sup>20</sup> In *The song of Achilles* she uses his wickedness against Achilles and Patroclus: Pyrrhus refuses to put their names on the same monument: «A slave has no place in his master's tomb. If the ashes are together it cannot be undone, but I will not allow my father's fame to be diminished. The monument is for him, alone.» (Miller 2012:341) so this proves that the real antagonist of the lovers is Pyrrhus, not Thetis, as it was thought.

At the end of the novel, when the Greeks sail back home, Thetis visits the tomb of Achilles for the last time, where only Patroclus' soul dwells, since only Achilles' name is written on it and therefore he is now in the underworld.<sup>21</sup> Madeline Miller creates a new conversation between Patroclus and Thetis; he asks her to spread the word concerning the good things her son had accomplished, like giving Hector's body back to Priam or his skills with the lyre. Then she remembers the moment she gave birth to him. The description shows her sadness and regret for having said goodbye to her son in such a cruel way as previously mentioned. One final action shows she is a character who has completely changed by the end of the novel: She writes Patroclus' name on the tomb so the star-crossed lovers can reunite at last. Her last words are «'Go' she says. 'He waits for you.'» (Miller 2012: 352)

## 2. ACHILLES

Achilles is the “*greatest of the Greek heroes in the Trojan War; central character of Homer's Iliad.*” The *Oxford Classical Dictionary* briefly explains how Achilles is described during the poem: «Achilles' status as the 'best of the Achaeans' is unquestioned. We are reminded of his absolute supremacy throughout the poem, even

---

<sup>19</sup> In chapter 31 of the novel Thetis makes a reference to this, telling Achilles «He [Pyrrhus] will come, and Troy will fall. The city cannot be taken without him, the Fates say.» (Miller 2012: 330)

<sup>20</sup> <http://www.madelinemiller.com/tag/neoptolemuspyrrhus/> [24/05/14].

<sup>21</sup> There is a reference here to the ancient Greek belief of the restless souls of the deads who had not received complete or proper burial rites and were therefore deprived of their afterlife in Hades. This element from the classical tradition allows Madeline Miller to deploy a striking and completely unexpected technique of writing and focalization. The reader wonders who will finish the story once Patroclus dies but it is Patroclus' soul or ghost who will keep on narrating.

during those long stretches for which he is absent from the battlefield» (Hornblower *et al.* 2012: 6). Homer uses many epithets to name him, a poetic device which contributes to his characterisation. Some of these epithets are «swift runner», «Peleus' son», or «The best of the Achaeans», an epithet used recurrently along the poem, even by Achilles himself, as he tells Thetis in book 1, when he is explaining his confrontation with Agamemnon: «How mad he was to disgrace Achilles, the best of the Achaeans.» (*Il.* 1. 490) This shows that even himself is aware of his greatness over the rest of men. Achilles is very fast—«swift runner», he is strong, and has a striking beauty. Notwithstanding, he is a mortal. He knows he is doomed to die in the Trojan War, although he ignores when this will happen; he was probably aware of his fate before sailing to Troy. This is seen when he talks with Thetis in book 1 and tells her «Mother! You gave me life, short as that life will be...» (*Il.* 1. 416-17) Later on, he reminds Odysseus, Ajax, and Phoenix of this in book 9, when they ask him to accept Agamemnon's gifts:

Mother tells me, the immortal goddess Thetis with her glistening feet, that two fates bear me on to the day of death. If I hold out here and I lay siege to Troy, my journey home is gone, but my glory never dies. If I voyage back to the fatherland I love, my pride, my glory dies... true, but the life that's left with me will be long, the stroke of death will not come on me quickly. (*Il.* 9. 497-505)

His confrontation with Agamemnon and his rage are the center of the *Iliad*, as it is explained in the Introduction to the poem by Bernard Knox: «the tragic course of Achilles' rage, his final recognition of human values –this is the guiding theme of the poem, and it is developed against a background of violence and death.»<sup>22</sup> Knox also makes an interesting comparison between him and some characters of the dramas by Sophocles, which explain his personality:

Homer's Achilles is clearly the model for the tragic hero of the Sophoclean stage; his stubbornness, passionate devotion to an ideal image of self is the same force that drives Antigone, Oedipus, Ajax and Philoctetes to the fulfillment of their destinies. Homer's Achilles is also, for archaic Greek society, the essence of the aristocratic ideal, the paragon of male beauty, courage and patrician manners— (Knox 1990: 63)

In the *Iliad*, Achilles' honour is very important for him; that is why when Agamemnon takes Briseis from him, he decides not to fight anymore for the Achaeans. However, this attitude becomes unreasonable and childish, when he refuses all the gifts given by Agamemnon in compensation in book 9, which included many material gifts, in addition to his own daughter in marriage and also the return of Briseis. This behaviour changes to a complete fury and desire of revenge after Patroclus' death; he

---

<sup>22</sup> Cf. Knox 1990: 61



decides not to bury his friend until he has killed Hector. In relation to this, there is a big difference between Achilles' and Hector's attitude towards war and death. Hector feels responsible for his actions but always tries to act in a civilized way and when he assumes that he is going to die, he begs Achilles to return his body to Priam. On the other hand, Achilles is only moved by a sense of hate and anger and does not feel any pity for him. In fact, when he kills him, he drags his body around the battlefield as well as inside the Achaeans' camp. As Bernard Knox says, «The contrast between the raw, self-absorbed fury of Achilles and the civilized responsibility and restraint of Hector is maintained to the end» (Knox 1990: 56). His cold blood when he kills Hector transpires through the last words he says before killing him «I am destined to die here, far from my dear father, far from mother. But all the same I will never stop till I drive the Trojans to their bloody fill of war!» (*Il.* 19. 499-501).

Nevertheless, in book 24 when Priam enters to his tent, he reminds Achilles of his own father, whom he will never see again, so he feels sad and orders to prepare Hector's body to give it back to Priam. As Bernard Knox remarks in the Introduction to the poem:

This is a new Achilles, who can feel pity for others, see deep into their hearts and into his own. It is as near to self-criticism as he ever gets, but it marks the point at which he ceases to be godlike Achilles and becomes a human being in the whole sense of the word (Knox 1990: 60).

It is also important to analyse Achilles' life before the Trojan War, especially his education with the centaur Chiron, an episode entirely developed and adapted by Madeline Miller in *The song of Achilles*. In the *Iliad* Chiron is only mentioned by Eurypylos in book 11, when he tells Patroclus to wound his injuries and then makes an allusion to the time when he lived with Achilles and Chiron: «the powerful drugs they say you learned from Achilles and Chiron the most humane of Centaurs taught your friend.» (*Il.* 11. 993-4). Furthermore, there are many late sources that relate this passage of Achilles' life. There is an interesting poem that also includes the figure of Patroclus, called the *Argonautica*, by Valerius Flaccus. The selected fragment briefly explains the arts they both learned while living with Chiron: «Also Actor's son [Menoitius] leaves his child [Patroclus] in Chiron's cave, side by side with his dear Achilles, to study the chords of the harp, and side by side to hurl a boy's light javelins, and to learn to mound and ride upon the back of the genial master.»<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Cf. <http://www.theoi.com/Georgikos/KentaurosKheiron.html> [23/05/2014] In addition to the literary sources, the iconographic tradition also provides plenty of scenes with Chiron teaching the kid Achilles all sorts of skills, such as hunting or playing the lyre, as we can see in the picture.

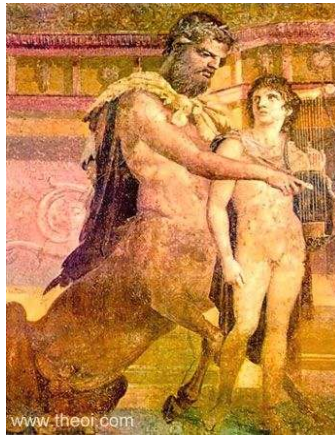


Fig. 1. Kheiron and Achilles

(Source: <http://www.theoi.com/Gallery/F15.1.html> [24/05/2014])

An important relationship in the novel is the one between Achilles and Briseis, because there is an important change in Madeline Miller's novel version. In the *Iliad*, Briseis is Achilles' war captive and concubine. She is the ultimate reason why Achilles decides not to fight anymore for the Achaeans, since her kidnapping by Agamemnon represents an insult to Achilles' honour. Despite the fact that she appears only a few times in the *Iliad*, she is mentioned even when she is not present, by Achilles and the epic narrator, and these words show he loves her, e.g. «All for Briseis his heart was breaking now...» (Il. 2. 790-91) When, in book 9, Agamemnon is desperate and wants Achilles back in the battlefield, he assures he has not touched Briseis, to make it clear that he prefers him over Briseis. What is surprising is Achilles' reaction. As we have said before, his heroic pride is so badly injured that he still holds a grudge against the commander in chief and refuses all his gifts as well as Briseis herself in compensation: «he seizes, he keeps the bride I love... Well let him bed her now—enjoy her to the hilt!» (Il. 9. 405-08) These words show he loves her but she also represents his honour, which is more important in his life. As he later says:

I loved that woman with all my heart, though I won her like a trophy with my spear...  
But now that he's torn my honor from my hands, robbed me, lied to me —don't let him try me now. I know him too well —he'll never win me over! (Il. 9. 415-20)

His relationship with Patroclus is one of the main topics to analyze in this essay. As we said in the Introduction, there is no evidence in the *Iliad* that they are in love, only suggestions.<sup>24</sup> There are also many ancient pictures that represent implicitly their love, through the sexual elements included, e.g.:

---

<sup>24</sup> Notwithstanding, as Davidson 2007: 256-7 remarks, «Clearly the love of Achilles and Patroclus is central to the plot of the *Iliad* [...]. The relationship is by far the most emotionally intense in the poem, and the climax of the *Iliad* is engineered around it».



Fig. 2. Achilles bandaging Patroclus after a battle.

(Source: [http://ancienthistory.about.com/od/achilles/ss/082109AchillesPhotos\\_5.htm](http://ancienthistory.about.com/od/achilles/ss/082109AchillesPhotos_5.htm) [24/05/2014])

Throughout the poem, there are some scenes between them that suggest Patroclus is Achilles' friend as much as his assistant, since the former always asks the latter for favours, e.g. in book 9, when Ajax and Odysseus pay them a visit, Achilles tells Patroclus «Come, a bigger winebowl, son of Menoetius, set it here. Mix stronger wine. A cup for the hands of each guest—» (*Il.* 9. 242-44) or in book 11: when Achilles sees many Achaeans wounded, asks Patroclus to see who they are;<sup>25</sup> moreover, Patroclus always obeys. Besides, they have their own concubines, as it is explained later in book 9, when they all go to sleep in the tent «Achilles slept with the woman he brought from Lesbos, Phorbas' daughter, Diomedes in all her beauty sleeping by his side. And over across from him Patroclus slept with the sashed and lovely Iphis by his side, whom Prince Achilles gave him» (*Il.* 9. 810-15)

In book 16, Patroclus, influenced by Nestor, decides to fight against the Trojans with the armour of Achilles. The way Patroclus asks him for permission is quite hostile, because although Patroclus loves his friend, he does not understand why he is letting his comrades die, so he tells him:

Healers are working over them, using all their drugs, trying to bind the wounds—But you are intractable, Achilles! Pray god such anger never seizes me, such rage you nurse [...] What good will a man, even one in the next generation, get from you unless you defend the Argives from disaster? You heart of iron! [...] Your temper's so relentless [...]. But still, if down deep some prophecy makes you balk, some doom your noble mother revealed to you from Zeus: at least send me into battle, quickly. (*Il.* 16. 31-43)

<sup>25</sup> Cf. *Il.* 11.722-8.

Achilles is surprised by his words but accepts it because he thinks «you [Patroclus] can win great honor, great glory for me in the eyes of the Argive ranks, and they, they'll send her back, my lithe and lovely girl» (*Il.* 16. 97-99) However, he orders him not to fight too far, only to trick the Trojans into thinking he is Achilles so they will run away, an order he does not obey. There is an incidental but interesting scene in which Patroclus is dressing Achilles' armour, but he cannot take his spear, since it is such a heavy weapon that only Achilles can hold it; this proves Achilles' superiority over the rest of men.<sup>26</sup>

When Achilles finds out about Patroclus' death, his words openly show not only his sorrow but also his love for him: «My dear comrade's dead—Patroclus, the man I loved beyond all other comrades, loved as my own life» (*Il.* 18. 94-96) and, as we said previously, the hero feels devastated and prefers to die. In addition to this feeling, he also feels anger and an implacable desire for avenging his friend. It is Patroclus he remembers when he manages to kill Hector: «Patroclus... I will never forget him, not as long as I'm still among the living [...]. Though the dead forget their dead in the House of Death, I will remember, even there, my dear companion» (*Il.* 22. 456-609).<sup>27</sup> He prepares funeral games in honour of Patroclus, while he mistreats Hector's body. Finally, Patroclus talks to Achilles in his dreams in book 23; this conversation between them proves the suggestion of mutual love we mentioned: «Never again will you and I, alive and breathing, huddle side-by-side, apart from loyal comrades, making plans together [...]. Never bury my bones apart from yours, Achilles, let them lie together... just as we grew together in your house» (*Il.* 23. 92-101) and Achilles gladly accepts: «I'll do it all. I will obey you, your demands. Oh come closer! Throw our arms around each other, just for a moment—take some joy in the tears that numb the heart» (*Il.* 23. 113-16).<sup>28</sup>

As we said previously, the *Iliad* consists only of Achilles' life in Troy and finishes after Hector's death; *The song of Achilles* explains his life from his infancy until his death in the Trojan War. The Achilles created by Madeline Miller has a similar personality to the adult Achilles of the *Iliad*; furthermore, the narrator, Patroclus, is always reminding the reader about his power, beauty and strength; but in this novel, his greatness is not only a fact, but also what Patroclus says about the person he admires and is in love with. About the prophecy concerning Achilles' death, he already knows – as he did in the *Iliad*– that he will die in the Trojan battlefield. Similarly, Madeline Miller explains exactly the moment when Achilles is told he is going to die, so he

---

<sup>26</sup> Cf. *Il.* 16. 167-73.

<sup>27</sup> As a matter of fact, Achilles has always Patroclus in mind when he slaughters all the Trojans that come into his way.

<sup>28</sup> In the original, the dual is emphasized in both quotations, underscoring the complicity between the two of them. Cf. Davidson 2007: 257-8.

makes the decision of dying with honour instead of living a long life amongst the anonymous. More importantly, she adds a foreshadowing of Hector's death in Achilles dreams, a few chapters before the confrontation between the latter and Agamemnon. He says:

I can see it. That's the strange thing. Like a dream. I can see myself throwing the spear, see him fall. I walk up to the body and stand over it [...]. I look down at his blood and know my death is coming. But in the dream I do not mind. What I feel, most of all is relief. (Miller 2012: 233)

During the war he has the same attitude we see in the *Iliad*, he only cares about his honour and reputation and only decides to kill Hector after Patroclus' death, so before that he is not considered a violent man at all. As a matter of fact, he says many times «what has Hector ever done to me?» (Miller 2012: 230) and he does not want to kill him.<sup>29</sup> He will kill Hector with cruelty and the episode with Priam is briefly explained; Priam is not afraid and Achilles is moved by his words: «'It is worth my life, if there is a chance my son's soul may be at rest.' Achilles' eyes fill; [...] 'I don't want you to be in danger as you travel home. I will have my servants prepare your son's body'» (Miller 2012: 334).

Achilles is presented as the kind of person Patroclus wants to be: He is strong, fast, beautiful and confident. During the novel there are many moments when we see how sure he is of what he thinks. When he becomes Patroclus' friend, he takes him wherever he wants to and does not care about what the others may say. Madeline Miller has even adapted some of the epithets applied to Achilles in the Homeric tradition, such as *Pelides*, «son of Peleus», or *Aristos Achaion*, «the best of the Achaeans».<sup>30</sup>

Apart from the few days of war narrated in the *Iliad*, in *The song of Achilles* we can also see all the previous years of fighting in the Trojan War. Achilles is courageous and enjoys fighting. He even convinces his comrades to continue fighting when they think that all those years have been wasted in vain, so he tells them: «I am here because I believe that we will win. I am staying until the end.» (Miller 2012: 244)

---

<sup>29</sup> In dialogue with the hypotext of the *Iliad*, Madeline Miller underscores the heroic and martial values of young men as Achilles and Patroclus. In contrast, Madeline Miller's appropriation of the myth of the Trojan War highlights the Achaeans' greed for Troy's gold and treasures, so coveted by Agamemnon and his peers. The figure of Achilles is enhanced in Madeline Miller's version as an idealistic hero who takes part in the war just for the sake of glory, yet, Achilles will turn into a somber and sinister figure after his quarrel with Agamemnon and the irresponsible behaviour of the commander in chief. Patroclus' death will only trigger his own fury and rage.

<sup>30</sup> These epithets are actually quoted in Greek probably as a way of Hellenizing the story but also as a tribute to the learned reader, familiar with the original and with the cluster of associations that this formula 'aristos Achaion' displays along the poem.

Chapters 8 to 11 are devoted to Achilles' education with the centaur. Chiron has an important role in Achilles' and Patroclus' relationship, since he accepts them and does not let Thetis intervene. Madeline Miller probably made an appropriation of sources like the ones we mentioned previously to explain this episode of Achilles, and in the novel we see they both learn medicine, riding, hunting and fishing... There is an interesting scene in which Achilles shows his skills in fight, and Chiron replies: «There is nothing I can teach you. You know all that Heracles<sup>31</sup> knew, and more. You are the greatest warrior of your generation, and all the generations before.» (Miller 2012: 85). This shows Achilles was *Aristos Achaion* since he was a child.

His relationship with Briseis is the one that is completely different from what it is seen in the *Iliad*. As we know, in the poem she was taken by him as a prize of war, he sleeps with her and takes care of her, to the point that he stops fighting, although he does so because she represents his honour. This Homeric tradition is foreign to Madeline Miller's appropriation of their relationship in *The song of Achilles*. Achilles does not love her; he actually feels indifferent towards her and it is Patroclus the one who asks Achilles to take her out of sympathy as well as in order to prevent her from being raped by the soldiers. When Agamemnon takes her, Achilles gets really angry, but the way Miller explains this confrontation between them shows Achilles is way more intelligent and witty than Agamemnon so his only way to win this is to argue that Achilles is not that important for the Achaeans' victory, since he has not killed Hector yet –which he has not because he knows he will die afterwards; and then he declares «You are a traitor to this army, and will be punished like one. Your war prizes are hostage, placed in my care until you offer your obedience and submission. Let us start with that girl» (Miller 2012: 267).<sup>32</sup> In this conversation Achilles' outrage rises because Agamemnon ridicules him in front of the army, who do not do anything about it, so it is not exactly because of Briseis. She becomes a good friend of Patroclus' and in this case, he is the one she falls in love with, not Achilles. When Patroclus dies, we see the contempt she feels towards Achilles:

‘You care more for him [Patroclus] in death than in life,’ her voice is bitter with grief. [...] He was worth ten of you. Ten! And you sent him to his death!’ ‘He fought to save

---

<sup>31</sup> In the novel, Chiron taught Heracles before Achilles, who killed his wife and children when he became mad and then died. However, there are many ancient sources that relate Heracles killed Chiron accidentally during Achilles' education, like it is explained in Ovid's *Fasti*, he had his arrows poisoned with Hydra poison and «while the old man fingered the shafts clotted with poison, one of the arrows fell out of the quiver and stuck in his left foot.» Cf. <http://www.theoi.com/Text/OvidFasti5.html> [26/05/2014].

<sup>32</sup> Agamemnon's strategy is very similar to the one devised by Ulysses in Shakespeare's *Troilus and Cressida*. Madeline Miller is well acquainted with Shakespeare's plays as we are informed at her personal website. <http://www.madelinemiller.com/q-a-the-song-of-achilles/> [24/05/14].

you, and your darling reputation [...] you have never deserved him. I do not know why he ever loved you. You only care for yourself!' [...] 'I hope that Hector kills you.' (Miller 2012: 323-24)

Finally, regarding Achilles' relationship with Patroclus Madeline Miller makes a refiguration. She uses many ancient sources like Plato, as she mentions in her webpage: «I stole it from Plato! The idea that Patroclus and Achilles were lovers is quite old. [...] We even have a fragment from a lost tragedy of Aeschylus, where Achilles speaks of his and Patroclus' "frequent kisses"». <sup>33</sup> Of course, she also uses the original poem of the *Iliad*, where there are many suggestions of their love, as it has been explained. During the novel, there are many scenes in which it is seen how much does Patroclus admire Achilles. Their love is developed throughout the novel since they were teenagers. Achilles' different attitude towards women and towards Patroclus deserves to be highlighted. He feels absolutely indifferent about women while he is inseparable from Patroclus. One example of this is his sexual involvement with Deidameia. According to the *Oxford Classical Dictionary*: «Later his mother Thetis [...] hid him at the court of King Lycomedes on Scyros, disguised as a girl. There he fell in love with the king's daughter Deidamia, who bore him a son, Neoptolemus» (Hornblower *et al.* 2012: 3). But this relationship is re-elaborated in the novel, where Achilles gets Deidameia pregnant because he is deceived by Thetis (see page 10). He does not feel anything for her, only for Patroclus, who even feels sorry for the girl and shows his sympathy for her in spite of her jealousy and contempt.

Achilles' and Patroclus' love scenes are openly described in the novel. They are full of romance, eroticism and poetic beauty:

Our mouths opened under each other, and the warmth of his sweetened throat poured into mine. I could not think, could not do anything but drink him in, each breath as it came, the soft movement of his lips. It was a miracle [...]. I will never leave him. It will be this, always, for as long as he will let me. (Miller 2012: 94-95)

When Achilles decides not to fight anymore in the war, Patroclus feels bitterly disappointed with him because his companion does not do anything to help Briseis. This is a side of Achilles he had not seen before, the unyielding and inflexible hero we find in the *Iliad*. «My stomach feels burned to cinders; my palms ache where my nails have cut into them. I do not know this man, I think. He is no one I have ever seen before.» (Miller 2012: 274) Madeline Miller creates a real love relationship between the two companions, with good and bad moments. Although he is angry with Achilles, Patroclus is faithful to him and the sequence of events is the same as in the *Iliad*: Patroclus is killed by Hector, so Achilles feels hopeless and wants to die, but also to avenge his

---

<sup>33</sup> Cf. <http://www.madelinemiller.com/q-a-the-song-of-achilles/> [25/05/2014].

beloved friend, so he kills Hector. Madeline Miller makes reference to what Achilles says to Hector in the *Iliad* a few moments before killing him: «There are no binding oaths between men and lions—wolves and lambs can enjoy no meeting of the minds—they are all bent on hating each other to the death.» (*Il.* 22. 310-12) In *The song of Achilles*, he says «There are no bargains between lions and men. I will kill you and eat you raw.» (Miller 2012: 328). Despite the fact that in the novel the funeral games are not included, their meeting in dreams is mentioned. Notwithstanding, in this adaptation Patroclus only asks his partner to bury him as well as Hector. It is Achilles' idea to be buried together, a wish accomplished by Thetis in the end.

During the novel, Achilles and Patroclus are sometimes mocked by the Achaeans due to their homosexual relationship, *e.g.* in chapter 15 Odysseus talks to them about their sleeping in tents and says «One tent's enough, I hope? I've heard that you prefer to share. Rooms and bedrolls both, they say' [...] 'there is no need for shame—it's a common enough thing among boys. Though you're not really boys any longer.» (Miller 2012: 165). This makes them feel embarrassed, especially Patroclus, who tells Achilles: «Your honor could be darkened by it» (Miller 2012: 166), but Achilles does not care about it, as we said, he is true to what he believes. This situation appeals to what we see nowadays, when people are still rejected for their sexual orientation or to the debate in many countries about gay marriage; through literature we can change the way many people think about homosexuality. Madeline Miller also briefly explains this in her blog and says «I hope too that it might help to combat the homophobia that I see too often.»<sup>34</sup>

### 3. PATROCLUS

Patroclus is the main character and narrator of *The song of Achilles*. As Madeline Miller explains in her webpage: «He is a secondary character in the *Iliad*, but his fateful decision to try to save the Greeks by dressing in Achilles' armor sets in motion the final act of the story.»<sup>35</sup> Therefore she gives him a more important role in her version of the poem.

In the *Iliad* Zeus foreshadows Patroclus' death when he announces Hera the moment Achilles will return to the battlefield: «This powerful Hector will never quit the fighting, not till swift Achilles rises beside the ships that day they battle against the high sterns, pinned in the fatal straits and grappling for the body of Patroclus.» (*Il.* 8. 546-551) Madeline Miller expands this: During the novel Thetis tells Patroclus he will die,

---

<sup>34</sup> Cf. <http://www.madelinemiller.com/q-a-the-song-of-achilles/> [26/05/2014]

<sup>35</sup> Cf. <http://www.madelinemiller.com/the-song-of-achilles/mortals/> [06/06/2014]



but he does not know how it will be<sup>36</sup> until chapter 15 when they discover Achilles will die in Troy; then Patroclus is guaranteed he will die too when Thetis tells him: «You are a fool (...) Your half-wit death will not save him.» (Miller 2012: 160)

In the *Iliad* Patroclus' father is the only member of his family who is mentioned, and it is only a way of addressing him, «Son of Menoetius.» (*Il.* 9. 243) Clearly, Patroclus is the son of a noble man, friend of Peleus, Achilles' father. Menoetius is mentioned again in book 11 when Nestor encourages Patroclus to fight with Achilles' armour. He reminds him the words Menoetius told his son before sailing to Troy: «My child, Achilles is nobler than you with his immortal blood but you are older. He has more power than you, by far, but give him some advice, guide him, even in battle. Achilles will listen to you –for his own good.» (*Il.* 8. 938-42)

Patroclus' family is explained in detail by Madeline Miller in *The song of Achilles*, where she makes up his life since he was a child and lived in Menoetius' kingdom with his mother. In this version, Menoetius is depicted as a strict king, who feels embarrassed by the simplicity of his son and wife. He wants a strong and brave son, what Patroclus is not, so when they see Achilles, Menoetius says «That is what a son should be.» (Miller 2012: 3) He only thinks about what is best for his kingdom and himself, that is why he takes Patroclus to Sparta as a suitor of Helen.<sup>37</sup> Later on, when Patroclus accidentally kills a kid Menoetius decides to exile him to King Peleus' kingdom, as Patroclus explains: «In our day, death was preferable. But my father was a practical man. My weight in gold was less than the expense of the lavish funeral my death would have demanded.» (Miller 2012: 17)

Patroclus' mother is an important element of *The song of Achilles*. While she is not even mentioned in the *Iliad*, in Madeline Miller's version she is an interesting character to analyse. Throughout the novel, Patroclus' descriptions and Menoetius' disrespectful behaviour towards her show there is something different in her; there is a suggestion that she is mentally disabled:

He (Menoetius) did not find out until the wedding that she was simple. Her father had been scrupulous about keeping her veiled until the ceremony [...]. When at last they pulled off the veiled, they say my mother smiled. That is how they knew she was quite stupid. Brides do not smile [...]. When I was delivered, a boy, he plucked me from her hands, and handed me to a nurse. In pity, the midwife gave my mother a pillow to hold

---

<sup>36</sup> In chapter 6, when Patroclus is a teenager, Thetis tells him “*You will be dead soon enough*” (Miller 2012: 51). He takes this as a threat until he finds out Thetis only wants his son safe from going to Troy and that he does not want to kill him.

<sup>37</sup> In chapter 2, many suitors go to Sparta to marry Helen, daughter of Tyndareus, King of Sparta. This scene was probably taken by Madeline Miller from *Apollodorus*, 3 which mentions the name of all Helen's suitors. Cf. *Apollod.*3.10 <http://www.theoi.com/Text/Apollodorus3.html> [08/06/2014].

instead of me. My mother hugged it. She did not seem to notice a change had been made. (Miller 2012: 1)<sup>38</sup>

Menoetius does not feel any pity towards her. As a matter of fact, we see how in chapter 2 he explains he wants to make Helen the queen of his kingdom<sup>39</sup> through his son's wedding with her. Furthermore, Patroclus' mother does not even have a name, which could mean that women at that time were not considered as important as men, but women like her were even less important. Miller adds an intellectually challenged woman probably with the purpose of making people aware about this issue; but also she might have added her for sensitivity —perhaps due to some personal experience, or just for 'political agenda' or simply in order to add a striking element.

As we said before, in *The song of Achilles*, Patroclus is exiled to King Peleus' kingdom because he has killed a boy. Madeline Miller reports this episode of his life in correspondence to the *Iliad*, where in book 23, Patroclus explains Achilles in his dreams what happened: «Menoetius brought me there from Opois, and only a boy, but banished for bloody murder the day I killed Amphidamas' son. I was a fool—I never meant to kill him—quarreling over a dice game.» (*Il.* 23. 103-06) The innovation of Miller is that she recreates the accident and makes the reader feel pity towards Patroclus, since the other kid awakens his hatred and fury on him by mentioning his father's disappointment about him. Patroclus does not kill the boy on purpose, but unintentionally:

'Coward.' [...] 'Your father thinks you are.' His words were deliberate, as if he were savouring them. 'I heard him tell my father so' [...]. I could imagine the way my father would have said it. Coward. I planted my hands on his chest and shoved [...]. His head thudded dully against stone, and I saw the surprise pop of his eyes [...]. I stared, my throat closing in horror at what I had done. (Miller 2012: 16)

Due to this episode, the other children in Phthia are afraid of him because they consider him to be very violent: «fear and fascination blooming on their faces as I passed.» (Miller 2012: 28) Notwithstanding, Patroclus is the noblest character in both the novel and the poem. In the *Iliad*, many characters consider him the kindest warrior,<sup>40</sup> who sacrifices his life for the Achaean army: «In tears they gathered their

---

<sup>38</sup> It is also suggested in chapter 21, when Patroclus compares her with Briseis: «There was a peace in sitting beside her, her waves rolling companionably over our feet. Almost, it reminded me of my mother, but Briseis' eyes were bright with observation as hers had never been» (Miller 2012: 218).

<sup>39</sup> Cf. Miller 2012: 9.

<sup>40</sup> «It is the current of compassion [...] that sends Patroclus to his death. In the *Iliad*, pity advances suffering as well as to some extent redeeming it.» (Taplin 1992: 177) Also, «The epithet ἐνῆς ('kind') is especially his [Patroclus'.]» (Taplin 1992: 192)

gentle comrade's white bones» (*Il.* 23: 288-89). Even for Agamemnon, Patroclus is the best of the Achaeans, as he says when Patroclus dies «Our best Achaean's dead—Patroclus, a stunning loss to all our armies!» (*Il.* 17: 775-6) When he dies, Briseis mourns over his body and her words show how noble he was, for supporting her when no other man would do it for the simple reason of being a woman and slave:

You, Patroclus, you would not let me weep, not when the swift Achilles cut my husband down, [...] you vowed me you'd make me godlike Achilles lawful, wedded wife, you would sail me west in your warship, home to Phtia and there with the Myrmidons hold my marriage feast. So now I mourn your death—I will never stop—you were always kind. (*Il.* 19. 348-356)

In *The song of Achilles*, Miller focuses on his kindness to emphasize the contrast between the impression he gives, since he seems to be violent for what he did, and the person he really is, the only character who represents reason and goodness, in contraposition to most of the men of the novel, who are really violent and moved by anger and revenge. His kindness is also made evident when he feels pity towards Deidameia (see page 24) and Briseis (see page 23) while the rest of men, *e.g.* Achilles, do not feel any sympathy for them.

Finally, Patroclus is also characterized by his expertise in medicine. In the *Iliad*, he helps the main healers, Podalirius and Machaon, when most of the Achaeans are hurt in battle (see page 17). In this scene of book 11, there is a description of what Patroclus does to Eurypylos' wound, which makes clear his ability in medicine: «He crushed a bitter root and covered over the gash to kill his comrade's pain, a cure that fought off every kind of pain... and the wound dried and the flowing blood stopped» (*Il.* 324 1012-15).

Furthermore, in the poem he is not only good at healing, but he is also skillful at fighting, as it is observed in book 16, when Patroclus suggests Achilles he will fight with his armour to deceive the Trojans, and Achilles orders to fight only to keep the Trojans apart from the ships and then to come back. He forbids him to continue fighting because if they found out about his real appearance, Achilles would be deprived of honour:

Patroclus, fight disaster off the ships, fling yourself at the Trojan full force –Before they gut our hulls with leaping fire and tear away the beloved day of our return. But take this command to heart –Obey it to the end. [...] Once you have whipped the enemy from the fleet you must come back Patroclus. Even if Zeus the thundering lord of Hera lets you size your glory [...] you will only make my glory that much less... (*Il.* 16. 92-106)

During the battle, he does not obey Achilles' command and continues fighting until he is killed by Hector —with Apollo's help. This moment of climax is called '*Aristeia*;

as the *Oxford Classical Dictionary* explains, it is «An individual warrior's glorious rampage.» (Hornblower et al. 2012: 696).

Like in the *Iliad*, Patroclus is also a good healer in *The song of Achilles*; it is Chiron the one who encourages him to learn the art of healing with his instruments and stories;<sup>41</sup> he uses this knowledge about medicine in Troy, where, instead of fighting, he prefers to heal the Achaeans' wounds. Miller makes a refiguration of this to underscore that his ability is helping others, instead of killing, which is the main duty of a soldier. In opposition to the *Iliad*, in Madeline Miller's version, Patroclus is not good at fighting. This is made clear since he is a kid, when he and Achilles are living with Chiron. Patroclus shows Chiron his skills at fighting, and the centaur tells him honestly: «'you will never gain fame from your fighting. Is this surprising to you?' 'No' I said truthfully.» (Miller 2012: 85) The purpose of this foreignization of making Patroclus unable to fight might be to emphasize Patroclus' kindness, and probably also his love for Achilles, since even when he is not good at it<sup>42</sup> in the end he decides to fight for him and his army. This decision shows that another important characteristic of him is his courage. He usually sacrifices himself for others, e.g. in chapter 26, he is so worried about Briseis being Agamemnon's captive, that he decides to injure himself in front of Agamemnon. This action is an oath, and since «he (Agamemnon) has always been superstitious» (Miller 2012: 276) Patroclus makes sure Agamemnon will not touch Briseis by saying «He (Achilles) let you take her. He knows you will not resist bedding her, and this will be your downfall. She is his, won through fair service. The men will turn on you if you violate her, and the gods as well.» (Miller 2012: 276) The other example is his latest sacrifice, as we said, for Achilles and the Achaeans, which eventually leads him to death. This act of courage reinforces again the fact that he is different from the rest of soldiers; he is not moved by anger nor revenge, but by his love for Achilles and sympathy for his army. It is interesting to point out the difference between the poem and the novel in the moment Patroclus fights with Achilles' armour. As we explained, in the *Iliad* he is always a soldier who has his climax during this battle. Nevertheless, in *The song of Achilles*, he only becomes a soldier in this episode,

---

<sup>41</sup> In chapter 8, when Patroclus arrives at Chiron's cave, he is delighted to see so many interesting instruments, and when he asks Chiron what are they used for, he replies «Healing [...]. Do you wish to learn medicine?» [...] I stammered a little. 'Yes, I would like to learn. It seems useful, does it not?'" (Miller 2012: 71).

<sup>42</sup> Another scene when it is made evident that he is not good at fighting is when, in chapter 22 he describes one of the moments he joins the army in the battlefield: «I did not kill anyone, or even attempt to. At the end of the morning hours and hours of nauseating chaos, my eyes were sun-blind and my hand ached with gripping my spear –though I had used it more often to lean on than threaten [...] Constant terror had siphoned and drained me, even though somehow I always seemed to be in a lull, a strange pocket of emptiness into which no men came, and I was never threatened. It was a measure of my dullness, my dizziness.» (Miller 2012: 226-7).

because wearing Achilles' armour makes Patroclus feel identified with him. Another difference with the *Iliad* is in the order which Achilles gives him, who commands Patroclus not to fight, but only to show himself to trick the Trojans into thinking he is Achilles and then to return to the camp. However, Patroclus feels a desire of fighting during the battle and understands Achilles' anger, so he continues fighting and that is the moment when he feels like a soldier:

Perhaps it was the armour, moulding me. Perhaps it was the years of watching him. But the position my shoulder found was not the old wobbling awkwardness. It was higher, stronger, a perfect balance. And then, before I could think about what I did, I threw—a long straight spiral into the breast of a Trojan. (Miller 2012: 312)

#### 4. BRISEIS AND AGAMEMNON

In addition to the main characters in both the *Iliad* and *The song of Achilles* that we have analysed, there are two other figures who also observe to be examined due to their important roles in the Trojan War: Briseis and Agamemnon.

Briseis, «daughter of Briseus of Lyrnessus and widow of Mynes»,<sup>43</sup> is, as it was previously said, Achilles' war captive and concubine. She only appears a few times throughout the epic poem but her role is so important that she is the reason of Achilles' anger against Agamemnon and the rest of the Achaeans.

The only moment she speaks in the *Iliad* is in book 19, when she is mourning over Patroclus' death. In this speech she explains her story: She was married to the king of Lyrnessus<sup>44</sup>. The Achaeans burnt the city, killed her family and Achilles took her as his prize of war. Her words show how desperate she feels since her life is an endless tragedy. She first lost her family and now Patroclus, the only friend who always comforted her:

So grief gives way to grief, my life one endless sorrow! The husband to whom my father and noble mother gave me, I saw him torn by the sharp bronze before our city, and my three brothers—a single mother bore us: my brothers, how I loved you!—you all went down to death on the same day... (*Il.* 19: 342-47)<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Price & Kearns 2004: 251.

<sup>44</sup> The name of the city is not mentioned in this speech but in *Il.* 19: 68.

<sup>45</sup> Her speech also shows, as Dué 2007: 100 says, quoting Simone Weil's essay *The Iliad, or the Poem of Force*: «the passage shows us that slaves are not given the opportunity to weep for their own cares except when their masters suffer loss.» This is made clear when later Briseis says «You, Patroclus, you would not let me weep, not when the swift Achilles cut by husband down...» (*Il.* 19: 348-49).

Furthermore, this lament can be considered also as a foreshadowing of Achilles' death. As Dué explains: «Briseis' lament for Patroclus mourns in advance her would-be husband Achilles –much as Andromache laments Hector while he is still alive» (Dué 2010: 100).<sup>46</sup> As she explains about their laments:

[They] have a dual function [...] they are laments for the dead, the warrior husbands and sons who inevitably fall in battle. They protest the cruel fate of the women left behind, and narrate the bitter consequences of the war. [...] But for the audience of ancient epic the laments for these husbands and sons are also the prototypical laments of heroes, who, for them, continue to be lamented and mourned.<sup>47</sup>

Briseis is one of the few female characters who appear in the poem besides Thetis, Helen or Andromache. They represent different types of women: First, Thetis is a strong goddess weeping for her son's fate. Nevertheless, she makes her own decisions because she is a powerful deity. Moreover, Helen is considered as a woman whose beauty is worthy of a war.<sup>48</sup> She decided to run away with Paris and then she regretted it for being the cause of the war<sup>49</sup>. Therefore, she can be considered a god-like woman. On the contrary, Briseis is a slave; she is like many other women of her lot, vulnerable and subdued. It is interesting how much she wants to be Achilles' wife despite all the harm he caused her –killing her family and letting Agamemnon take her: «Briseis is a woman of royal birth who has been widowed by Achilles and made his captive concubine, and yet in her lament of *Iliad* 19 she constructs him as an erotic figure and indeed her bridegroom-to-be.» (Dué 2010: 114) She has this misconception because Patroclus, who only wants to make Briseis feel better, makes her believe Achilles will marry her and they will come back to Phtia together (see page 29). These feelings also represent the rest of slaves, as Dué 2010: 110 says «all the outlets of emotions are barred (from them). And in part because the master can offer the hope of becoming a person again (instead of an object), a slave like Briseis is able to forget the horrors inflicted upon her».

In *The song of Achilles* she has a more participative role. Madeline Miller makes up a new life for her. The only mention she makes about her life before becoming a captive of war is in chapter 23, when she is talking about Andromache with Achilles and

---

<sup>46</sup> «Reckless one, my Hector—your own fiery courage will destroy you! Have you no pity for him, our helpless son? Or me, that the destiny that weighs me down, your widow, now so soon.» (*Il.* 6: 482-86).

<sup>47</sup> Dué 2010: 98

<sup>48</sup> «And catching sight of Helen moving along the ramparts, they murmured one to another, gentle, winged words: ‘Who on earth could blame them? Ah, no wonder the men of Troy and Argives and their arms have suffered years of agony all for her, for such a woman. Beauty, terrible beauty! A deathless goddess – so she strikes our eyes!’» (*Il.* 3: 185-190).

<sup>49</sup> Cf. *Il.* 6: 407-19.

Patroclus, suggesting she comes from Cicilia.<sup>50</sup> Moreover, Miller describes her physically and creates her personality through her actions, since in the *Iliad* these elements do not appear. First, she is described by Patroclus in chapter 21, when he and Achilles take her:

She was beautiful, her skin a deep brown, her hair black and gleaming. High on her cheekbone was a spreading bruise where a knuckle had connected. In the twilight her eyes seemed bruised as well, shadowed as if with Egyptian khol. (Miller 2012: 216)

I saw how dark her eyes were, brown as richest earth, and large in her almond-shaped face. (Miller 2012: 215)

In relation to her personality, she grows into a mature and different woman due to the events which happen throughout the novel. Since the beginning she is depicted as a shy and scared girl, all alone surrounded by warriors who want to rape her.<sup>51</sup> However, with Patroclus' help she begins to feel comfortable, he teaches her Greek and she becomes a support for the new girls in the camp. She falls in love with Patroclus, an element of foreignization added by Madeline Miller (see page 24). As a matter of fact, in chapter 24 Briseis kisses him and offers him to have a child together, even when she knows Patroclus loves Achilles, as Patroclus explains: «She had offered me all of it, herself and the child and Achilles too.» (Miller 2012: 254)

Notwithstanding, her attitude becomes sadder and more pessimistic the moment Agamemnon takes her with him. She feels relieved when Patroclus saves her with the blood oath (see page 31). In relation to Achilles, she feels indifferent and, when Patroclus dies, she shows courage and anger towards him in their conversation: «'You are the one who made him go.' Briseis steps towards him. 'He fought to save you' [...] Achilles buries his face in his hands. But she does not relent. 'You have never deserved him [...] Achilles' gaze meets hers. She is afraid, but does not draw back.» (Miller 2012: 324)

She finally appears in chapter 33, when Phyrrus comes to win the war. In this scene, she proves what is suggested in the *Iliad*, that Achilles, in spite of loving her, he sees her as his personal honour in the first place. In the novel, she says: «I was a war prize, and Agamemnon dishonoured him in taking me. That is all.» (Miller 2012: 342) She also tells Phyrrus innocently about Achilles and Patroclus' relationship, which provokes his anger and desire to rape and hurt her, so she tries to kill him but since she cannot do it, she escapes. Patroclus explains her getaway. This scene shows she has become a courageous woman:

---

<sup>50</sup> Cf. Miller 2012: 239.

<sup>51</sup> Cf. Miller 2012: 215-6.

She erupts from the tent, past the too-slow hands of the guards, down the beach and into the sea. [...] She has always been the strongest swimmer of the three of us. She used to swear she'd gone to Tenedos once, two hours by boat. I feel wild triumph, as she pulls further and further from shore. The only man whose spear could have reached her is dead. She is free. (Miller 2012: 343-4)

Agamemnon is another important character in the *Iliad*, as the *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion* explains: «Homer depicts Agamemnon as a man of personal valour, but lacking resolution and easily discouraged. His quarrel with Achilles [...] supplies the mainspring of the *Iliad*'s action.» (Price & Kearns 2004: 11).

Since the beginning of the poem, Agamemnon shows through his actions that he is selfish and arrogant and does not apologize for his mistakes. This behaviour is the main cause of the quarrel between him and Achilles, because Achilles advises him to give Chryseis back to her father and Agamemnon refuses to do so. As a matter of fact, he tells her father: «The girl, I won't give up the girl. Long before that, old age will overtake my house, in Argos, far from her fatherland, slaving back and forth as the loom, forced to share my bed!» (*Il.* 1: 29-36) These words prove how proud and immoral he is. Agamemnon goes a step further and takes Briseis as compensation for giving Chryseis back to her father, because as he declares before his quarrel with Achilles, if he gives her back but does not get anything in return he feels dishonoured:

I am willing to give her back, even so, if that is best for all. What I really want is to keep my people safe, not seeing them dying, But fetch me another prize, and straight off too, else I alone of the Argives go without my honor. That would be a disgrace. You are all witness, look—my prize is snatched away! (*Il.* 1: 135-41)

During the argument between him and Achilles, Achilles shows how Agamemnon really is: He does not really care about his army, only about his personal honour and getting wealth:

We all followed you, to please you, to fight for you, to win you honor, back from the Trojans—Menelaus and you, you dog-face! What do you care? Nothing. You don't look right or left. (...) My honors never equal yours, whenever we sack some wealthy Trojan stronghold—my arms bear the brunt of the raw, savage fighting, true, but when it comes to dividing up the plunder the lion's share is yours, and back I go to my ships, clutching some scrap, some pittance that I love, when I have fought to exhaustion. (*Il.* 1: 186-99)

Then, Achilles says he will return to Phtia because he will not stay there as Agamemnon's servant<sup>52</sup> and since Agamemnon is only moved by his pride and fury, he says: «You are nothing to me—you and your overweening anger! (...) I, I will be there

---

<sup>52</sup> «I have no mind to linger here disgraced, brimming your cup and piling up your plunder.» [*Il.* 1: 201-2].



in person at your tents to take Briseis in all her beauty, your own prize—so you can learn just how much greater I am than you, and the next man up may shrink from matching words with me, from hoping to rival Agamemnon strength for strength!» (*Il.* 1: 213-221) What is interesting is that when it comes to take Briseis, he sends Talthibius and Eurybates to take her, which shows he is scared of Achilles because he knows the hero is greater than him.

Notwithstanding, his egoistic attitude changes when he notices his army is losing the war, and he regrets about what he did: «Mad, blind I was! Not even I would deny it. Why look, that man is worth an entire army [...] but since I was blinded, lost in my own inhuman rage, now, at last, I am bend on setting things to rights: I'll give a priceless ransom paid for friendship.» (*Il.* 9: 138-46) However, later he says «Let him submit to me! Let him bow down to me! I am the greater king. I am the elder-born, I claim—the greater man.» (*Il.* 9: 189-93) he does not apologize and again he sends Odysseus and Ajax to Achilles' tent instead of going himself. This shows Agamemnon does not feel any regrets; he only wants Achilles' loyalty. This is made clear again in book 19 after Patroclus' death: Achilles feels regret for what happened between him and Agamemnon since there have been fatal consequences; however, Agamemnon again justifies himself and blames the gods:

But I am not to blame! Zeus and Fate and the Fury stalking through the night, they are the ones who drove the savage madness in my heart, that day in assembly when I seized Achilles' prize—on my own authority, true, but what could I do? A god impels all thins to their fulfillment: Ruin, eldest daughter of Zeus, she blinds us all. (*Il.* 19: 100-06)

The *Iliad* only deals with his quarrel with Achilles in the ninth year of the Trojan War; nevertheless, there are many other poems where other episodes of his life are explained, e.g. the *Cypria* and the *Odyssey*, poems that relate his life before and after the war respectively. Madeline Miller makes a refiguration of all these sources in *The song of Achilles* to emphasize his arrogant character.

First, Patroclus' description of Agamemnon reflects his personality: «His nose was curved and sharp like an eagle's beak, and his eyes glittered with a greedy intelligence. [...] He opened his hands in a gesture of welcome and stood regally expectant, waiting for the bows, obeisance, and oaths of loyalty he was owed.» (Miller 2012: 182-3) Miller also suggests the tension between them that will burst in the quarrel in the Trojan War: «He (Achilles) did not kneel [...]. His face seemed cut from stone as he stared his warning at the King of Mycenae—you do not command me. The silence went on and on, painful and breathless, like a singer overreaching to finish a phrase.» (Miller 2012: 183).

The episode of Iphigenia is added by Madeline Miller in order to make a refiguration of all the events prior the Trojan War. In the *Cypria*, the sacrifice of

Iphigenia by his father Agamemnon is explained: «Agamemnon caught a stag, then he boasted that he was a better huntsman than Artemis, whereupon the offended goddess held the Greek fleet wind-bound at Aulis. Calchas told them to appease her by sacrificing Iphigenia, whom they sent for on the pretext of marriage to Achilles.» (Price & Kearns 2004: 11)<sup>53</sup> In *the song of Achilles*, her dreadful sacrifice is performed by Agamemnon. He does not feel any pity towards his daughter:

Agamemnon yanked something from his belt. It flashed in the sun as he swung it. The knife's edge fell on to her throat, and blood spurted over the altar, spilled down her dress. [...] At last her struggles grew weaker, her kicking less; at last she lay still. Blood slicked Agamemnon's hands. He spoke into the silence: 'The goddess is appeased' (Miller 2012: 192)

In chapter 25, Patroclus describes Achilles and Agamemnon before their confrontation and it is made clear that Agamemnon only wants to be superior to the rest of the army: «The contrast between the two had never been more sharp. Achilles relaxed and in control, with an ease that denied the funeral pyres and sunken cheeks; Agamemnon with his face tight as a miser's fist, louring over us all.» (Miller 2012:263)

Agamemnon is angry due to the prophecies, because he killed his own daughter to please the gods and now he has to give Chryseis back.<sup>54</sup> However, he is moved by his arrogance and sense of superiority, and what he says makes the Achaeans feel offended: «Am I not your general? And do I not see you fed and clothed and honoured? And are my Mycenaeans not the largest part of this army? The girl is mine, given to me as a prize, and I will not give her up. Have you forgotten who I am?» (Miller 2012: 265) As we said on page 20, during his quarrel with Achilles, he shows he is not as intelligent as Achilles, he is only moved by force and anger, and because of it he loses Achilles, without whom they cannot win the war.

Agamemnon is not a very important character in *The song of Achilles* but he is used by Miller as an element to criticize materialistic wars. With the novel she creates a dichotomy between Achilles and Agamemnon; each of them go to war for different reasons: while the former goes for honour, the latter only goes because he wants the city

---

<sup>53</sup> There are different versions about what happened when the girl was going to be sacrificed. Some of them argue that she was saved by Artemis, who put a deer in her place. Some others say she was killed and that is why Clitemnestra, Agamemnon's wife, never forgave him. Cf. Price & Kearns 2004: 11. In the *Odyssey* Nestor tells Telemachus –Odysseus' son– what happened to Agamemnon after the war: He returned from Troy and was killed by Aegisthus, Clytemnestra's lover, because she ordered him to do so. Cf. *Od.* 3: 193-200, and also *Od.* 1:35-44. The tragic versions by Aeschylus and Euripides on Iphigenia, Clitemnestra and Agamemnon are also undeniably important.

<sup>54</sup> «'Thank you, Calchas,' Agamemnon said, his voice splintering the air. 'Thank you for always bringing good news. Last time it was my daughter. Kill her, you said, because you have angered the goddess. Now you seek to humiliate me before my army.'» (Miller 2012: 265).

and everything it has, he does not feel any pity towards anyone, a feature present in most of the warriors of the time.

## CONCLUSIONS

In conclusion, the first idea we would like to remark is the excellence of the *Iliad* as a source of inspiration. It is one of the greatest epic poems –with the *Odyssey*– in history and its influence in literature, art and film industry continues nowadays. The *Iliad* is a poem of war that portrays part of the Trojan conflict explicitly.<sup>55</sup> It is interesting how it does not try to find a good and a bad alliance, since they are all victims; as Dué 2010: 94 says, it «has a remarkable appreciation for the consequences of war for both sides, and especially for its victims: the warriors on the losing side, the women that get captive, and their children.»

One of the best examples of the *Iliad*'s impressive impact on later literature is the novel here analysed, Madeline Miller's *The song of Achilles*. She is very well acquainted with ancient Greek mythology and literature and that is seen in her novel. Furthermore, as we have explained, she reelaborates and makes up not only the events of the *Iliad* but also what happens before Achilles and Agamemnon's confrontation and the episodes after Hector's death –the beginning and ending of the *Iliad* respectively. To describe these episodes she uses her knowledge in the tradition of ancient Greek mythography (the representation of myths in art and literature) in general and of the Trojan legends in particular. One example of this is Achilles' education with the centaur Chiron. Madeline Miller probably used ancient sources like the *Argonautica*, by Valerius Flaccus. Also, it is clear she has studied plenty of other myths apart from the myth of Troy since she mentions other heroes, e.g. when in chapter 5 Patroclus describes Achilles' divine heritage: «Divine blood flows differently in each god-born child. Orpheus' voice made the trees weep, Heracles could kill a man by clapping him on the back. Achilles' miracle was his speed.» (Miller 2012: 42)

Since the novel is focused on Achilles and Patroclus, when we read it, it is made clear that Miller has analysed both characters in depth. First, Achilles has a complex personality: He is the strongest of the Achaeans, he has a striking beauty as well as remarkable values since he goes to the Trojan War seeking glory, honour and justice, not any material rewards. This is emphasized when Agamemnon takes Briseis from him; after she is taken, he says he feels betrayed and angry not because he has been deprived of his booty, but because she represented his honour (see page 23). However, Achilles' resentful rage takes control over him and that leads to devastating

---

<sup>55</sup> As we have said previously, it begins with Achilles and Agamemnon's confrontation and ends with Hector's death, when the war actually lasted 10 years. That is why Bernard Knox says in the Introduction to the poem that it should probably be called as the first line of the poem says «The rage of Peleus' son Achilles.» (Knox 1990: 3) This passage clearly echoes *Il.* 1:123-6.

consequences, *i.e.* Patroclus' death, as well as many innocent victims together with the destruction of an entire city. Madeline Miller adapts Achilles' personality in the *Iliad* to her novel, where we see how since he is a child he knows he is meant to be «the best of the Achaeans.» —*Aristos Achaion*. Miller makes interesting refigurations, *e.g.* in chapter 15 when Odysseus persuades Achilles to go to Troy twisting his arm on the grounds most cherished by this young and idealistic Achilles, *i.e.* the values of honour and glory:

What is more heroic than to fight for the honour of the most beautiful woman in the world, against the mightiest city of the east? [... W]e will master Anatolia all the way to Araby. We will carve ourselves into stories for ages to come. (Miller 2012: 155)

When later Achilles is told by Thetis that he will die in Troy, first he doubts, but immediately afterwards he decides to go in order to get honour as well as an imperishable fame through glory (see page 22), which shows the values of a real hero.

The other character Madeline Miller has analysed in detail is Patroclus. He is the narrator and the main character of *The song of Achilles*, and in both the *Iliad* and Miller's version, he is famous for his kindness, sweetness and his sacrifice for the Achaean army. The refiguration of Madeline Miller is that Patroclus in the novel is not a good warrior, only a good healer. He also feels pity for the girls he meets throughout the novel: Deidameia, Iphigenia and Briseis. As a matter of fact, Briseis falls in love with him because he is so kind and helpful to her, a foreign element added by Miller, since in the *Iliad* she is in love with Achilles.

We can see that the main originality of Madeline Miller's version resides in the reelaboration of Achilles and Patroclus' qualities. She reworks them in order to adapt the *Iliad* to a different literary genre, the novel. To achieve this, she uses their main attributes, greatness and kindness respectively, and modifies them by adding other different aspects, so the novel includes the war plot from the original poem, but it also adds a new and foreign element to the *Iliad*: the erotic love between the two young boys. Some examples of these changes are Achilles' indifference towards women; Patroclus ineptitude at fighting and of course, their physical as well as spiritual love for each other.

For me, the most important values to be seen in *The song of Achilles* are the following ones: To begin with, the novel is since the beginning engaging and gripping. Madeline Miller blends ancient sources with her original and creative writing, which captivates the readers because we always are eager to see which elements have been changed and which ones have remained. Moreover, her narrative style is very poetic and beautiful. The best examples are seen in Patroclus' descriptions of some romantic moments in pure lyrical style, full of metaphors and compelling comparisons, *e.g.*:

I shift, an infinitesimal movement, towards him. It is like the leap from a waterfall. I do not know, until then, what I am going to do. I lean forward and our lips land clumsily on each other. They are like the fat bodies of bees, soft and round and giddy with pollen. I can taste his mouth—hot and sweet with honey from dessert. (Miller 2012: 60)

Another important element has to do with the ethical values of the novel. First, it is an antiwar novel that condemns specifically materialistic wars, which only seek getting profits and material rewards. The best example in the novel is Agamemnon. As we mentioned before, he goes to the Trojan War for the sake of money and he is the main cause of Achilles' rage because he does not want to give Chryseis back to her father and then takes Briseis from Achilles. Another character who is also only moved by his materialistic ambition is Pyrrhus. He destroys Troy, kills Andromache's son in the cruelest way<sup>56</sup> and takes the women as slaves. As regards to the innocent victims, Dué 2010: 95 explains, «The enslavement and sexual violation of women and the death of husbands are realities of war that are neither condemned nor avoided in epic poetry.» That is why Miller condemns senseless violence as well as the collateral damage in her novel, which are exemplified by women like Briseis or Iphigenia. She condemns this in favour of a war of values such as democracy, justice and honour. This is represented, as we have said, by Achilles and Patroclus. This dichotomy can also be related with her purpose of making people aware of nowadays materialistic wars; she is an American writer contemporary to the Iraq war, and probably wanted to condemn the arrival of the American troops to Iraq with the hidden purpose of getting petrol. What she actually explains in her webpage is that nowadays we are surrounded by episodes like the ones that occur in the *Iliad*: «Every day on the front page of the newspaper is an *Iliad* of woes—from the self-serving Agamemnons to the manipulative, double-speaking Odysseuses, from the senseless loss of life in war to the brutal treatment of the conquered. It is all there, in Homer too: our past, present and future, inspiration and condemnation both.»<sup>57</sup>

Finally, the most outstanding element of the novel is the love relationship between Achilles and Patroclus. She explains why she wanted to focus on their relationship:

I think the culture is ready for the kind of love story that transcends gender and time. I did not deliberately set out to tell a deliberately «gay» love story; rather, I was deeply moved by the love between these two characters—whose respect and affection for each

---

<sup>56</sup> «The prophecy told truly. Now that Pyrrhus has come, Troy falls. He does not do it alone, of course. There is the horse, and Odysseus' plan, and a whole army besides. But he is the one who kills Priam. He is the one who hunts down Hector's wife Andromache, hiding in a cellar with her son. He plucks the child from her arms and dashes his head against the stone of the walls, so hard the skull shatters like a rotted fruit. Even Agamemnon blanched when he heard.» [Miller 2012: 344].

<sup>57</sup> <http://www.madelinemiller.com/q-a-the-song-of-achilles/> [20/06/2014].

other, despite the horrors around them, model the kind of relationship we all can aspire to.<sup>58</sup>

It shows this novel is committed with fighting against homophobia, which still makes a lot of people feel rejected in an apparently modern society. To my mind, what is most interesting is the fact that she wrote this novel to show that Achilles and Patroclus' relationship is the kind of love we should seek despite our sexual orientations. As she says, they respect each other and support each other no matter how hard the circumstances are.

### Bibliography

- BUDELMANN, Felix & HAUBOLD, Johannes (2008), «Reception and Tradition», in Lorna Hardwick & Christopher Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell. 13-25.
- DAVIDSON, James (2007), *The Greeks and Greek Love. A Radical Reappraisal of Homosexuality in Ancient Greece*. London: Phoenix.
- DUÉ, Casey (2010), «Learning Lessons from the Trojan War: Briseis and the Theme of War», in Kostas Myrsiades (ed.), *Approaches to Homer's Iliad and Odyssey*. New York: Peter Lang Publishing. 93-126.
- HARDWICK, Lorna (2003), *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, col. *Greece and Rome. New survey in the classics*, no. 33.
- HEDREEN, Guy (2009). «Achilles beyond the *Iliad*», in Sabine Albersmeier (ed.), *Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece*. New Haven & London: Yale University Press.
- HORNBLOWER, Simon, SPAWFORTH, Antony & EIDINOW, Esther [eds.] (2012), *The Oxford Classical Dictionary*. Fourth edition. Oxford: Oxford University Press.
- KNOX, Bernard. (1990), «Introduction and notes», in Robert Fagles (trans.), *Homer: The Iliad*. New York et al.: Penguin Group.
- MILLER, Madeline (2012), *The Song of Achilles*. London: Bloomsbury Paperbacks.
- NAGY, Gregory (1999), *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- PRICE, Simon & KEARNS, Emily [eds.] (2004), *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- RIEU, Victor E. [transl.] (1991), *Homer: The Odyssey*. New York et al.: Penguin Group.

---

<sup>58</sup> <http://www.madelinemiller.com/q-a-the-song-of-achilles/> [20/06/2014]

- SILK, Michael S. (2004), *Homer: The Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SLATKIN, Laura M. (2011), *The power of Thetis and selected essays*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies.
- SMITH, William [ed.] (1844), *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, volume I, London.
- TAPLIN, Oliver (1992), *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad*. Oxford: Clarendon Press.

**Websites:**

<http://www.theoi.com/> [08/06/2014]

<http://www.madlinemiller.com/> [20/06/2014]





# DIDÁCTICA DE LA SOCIEDAD Y MODOS DE VIDA ATENIENSES A TRAVÉS DE LAS ÚLTIMAS COMEDIAS DE ARISTÓFANES

NAVARRO MARTÍNEZ, Vivian Lorena\*  
vilona@alumni.uv.es

*Fecha de recepción:*  
13 de septiembre de 2014

*Fecha de aceptación:*  
4 de octubre de 2014

**Resumen:** Las comedias *Asambleístas* y *Pluto* de Aristófanes ofrecen abundante cantidad de elementos que permiten discernir cómo podía haber sido el día a día de los habitantes de la Atenas del siglo IV a. C. En el ámbito académico de los IES este material puede resultar de utilidad para la impartición de los contenidos socioculturales de la materia de Griego II de 2.º de Bachillerato. El presente artículo trata de exponer el esbozo de una herramienta con fines didácticos en la que prime el elemento teatral, destacando la relación existente entre el teatro y la enseñanza.

**Palabras clave:** Aristófanes – Atenas – siglo IV a. C. – *Asambleístas* – *Pluto* – sociedad – grupo social – tipo cómico – teatro – enseñanza.

**Abstract:** Aristophanes' comedies *Ecclesiazusae* and *Plutus* offer plenty of elements that allow to discern how it could have been the life living in the fourth century B.C. Athens. In the academic field of High Schools this material can be useful to impart social and cultural contents of the subject of the second year of our High Schools' teaching of Greek. This

---

\* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Trabajo Final de Máster», perteneciente al Máster Oficial en Profesor/a de Educación Secundaria, bajo la dirección del Dr. Jordi Redondo Sánchez, Catedrático de Filología Griega de la Universitat de València. Fue defendido el 18 de julio de 2014 en el Departamento de Filología Clásica de la Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació de la Universitat de València, bajo la presidencia de la Dra. Carmen Morenilla Talens, Catedrática de Filología Griega.

---

*Philologica Urcitana*

*Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*

Vol. 12 (Marzo 2015) 117-130

*Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)*

article aims to present the outline of a tool for teaching purposes in which the theatrical element prevails, highlighting the relationship between theater and education.

**Keywords:** Aristophanes – Athens – Fourth Century BC – *Ecclesiazusae* – *Plutus* – society – social group – comic character – theater – teaching.

## 1 INTRODUCCIÓN: UNA HERRAMIENTA PRÁCTICA «PRE PPAU»

Para la realización de nuestro Trabajo de Final de Máster, en la modalidad de Profesor/a de Educación Secundaria, nos centramos en la elaboración de una herramienta didáctica que resultase de utilidad para la impartición de aquellos contenidos socioculturales de la materia de Griego II de 2.º de Bachillerato. De esta manera, pretendimos fundamentalmente llevar a cabo un material didáctico en el que primase la praxis sobre la teoría de forma que pudiese resultar más atractivo a los estudiantes. El objeto de estudio y centro gravitatorio del trabajo ha sido el estudio de la sociedad y modos de vida de la Atenas del siglo IV a. C., para lo cual recurrimos al estudio de las últimas comedias del cómico Aristófanes conservadas íntegras, *Asambleístas* y *Pluto*. Con este fin estudiamos y explicamos aquellos pasajes en los que se permitía atisbar de mejor manera aquellas referencias tanto directas como indirectas a lo que habría sido la sociedad y el día a día de las gentes que convivían en la polis ateniense en la época mencionada. Finalmente, una vez establecido el corpus teórico de fragmentos de las comedias indicadas, pasamos a exponer la propuesta didáctica en sí misma, basada fundamentalmente en la cualidad didáctica que tiene el género teatral.<sup>1</sup>

## 2 DESARROLLO DEL TRABAJO: ASAMBLEÍSTAS Y PLUTO DE ARISTÓFANES

Si nos centramos en el desarrollo del trabajo, en primer lugar hicimos una introducción en la que establecimos la definición de la Comedia y la explicación de sus diversas fases y principales autores, para pasar después a establecer qué tipo de sociedad aparece reflejada en este género y qué características permiten que sea una fuente relevante para el estudio de la llamada historiografía social.<sup>2</sup> Seguidamente nos centramos en el objeto central del trabajo, es decir, el análisis de aquellos pasajes de *Asambleístas* y *Pluto* en los que podemos ver reflejados varios rasgos de la sociedad y modos de vida atenienses del siglo IV a. C. Comenzamos nuestro estudio con el análisis de *Asambleístas*, representada seguramente 392 a. C., y después procedimos con *Pluto*, del 388 a.C., exponiendo una introducción a cada comedia con sus principales rasgos, idea crítica, tema cómico, recurso cómico predominante –la utopía–<sup>3</sup> y finalidad. El

---

<sup>1</sup> Nos hemos basado fundamentalmente en los siguientes trabajos: *ediciones*: SOMMERSTEIN (1998); VAN LEEUWEN (1904); KASSEL y AUSTIN (1991); *traducciones*: RODRÍGUEZ ADRADOS y RODRÍGUEZ SOMOLINOS (1995); SANCHIS LLOPIS, MONTAÑÉS GÓMEZ y PÉREZ ASENSIO (2007); *monografías y artículos*: EHRENBERG (1943); GIL FERNÁNDEZ (1974a-b, 1975, 1996).

<sup>2</sup> Nos basamos sobre todo en GIL FERNÁNDEZ (1974b: 171-172).

<sup>3</sup> Destacamos la utilidad del estudio de LÓPEZ EIRE (1984).

procedimiento seguido con ambas obras ha sido el mismo: hemos expuesto, traducido, analizado y explicado aquellos fragmentos más relevantes que hacen referencia a la vida de las mujeres, los ciudadanos, los metecos y, finalmente, los esclavos.<sup>4</sup> A continuación exponemos qué clase de rasgos son los que hemos destacado. Así pues, de la vida de las mujeres<sup>5</sup> hemos planteado básicamente los juramentos por divinidades femeninas, su nombramiento en público mediante el nombre del padre o del esposo, nunca por el propio, su situación en los últimos asientos del teatro, el ideal de belleza de la piel blanquecina,<sup>6</sup> su rol de administradoras y cuidadoras del hogar, el carácter protector que les confiere su cualidad de madres, el sometimiento con respecto a los maridos, la mención de determinados oficios esencialmente femeninos,<sup>7</sup> así como diversos tópicos propiamente femeninos, como la afición a la bebida y la alcahuetería. Centrándonos ahora en los ciudadanos, destacamos fundamentalmente su dedicación a la actividad política –tanto si era plena como si se compaginaba con otro oficio– mencionando varios rasgos de cómo era ser ciudadano y cómo funcionaba la máquina del Estado en el siglo IV a. C., señalando, por ejemplo, qué había que hacer para ser ciudadano, cómo se solía desarrollar una reunión en la Asamblea, qué se pagaba por asistir a ella<sup>8</sup> y qué tipo de elementos se podían encontrar ahí. Seguidamente comentamos características del estrato de los metecos, señalando que eran un elemento primordial para el desarrollo económico ateniense a través de la descripción de algunos rasgos de su condición, como es el caso de la existencia de una especie de «derecho comercial» exclusivo o las diversas subclases que abarcaba este grupo social. Finalmente, de los esclavos comentamos rasgos básicos, como a través de qué acciones podían llegar a pertenecer a este estrato, sus obligaciones y la sujeción total a la providencia de los amos.<sup>9</sup>

Por último, pasamos a centrarnos en los diversos tipos cómicos que aparecen en ambas comedias, atendiendo al hecho de que estos son el correlato literario de auténticos modelos presentes en la sociedad ateniense de la época que nos ocupa. Así pues, expusimos y explicamos la figura del *senex*, destacando su carácter de figura que reparte su tiempo entre la atención hacia los asuntos públicos y el quehacer en el campo y su oposición hacia lo joven y lo novedoso. Por otra parte, el *seruus*, en cuya caracterización hemos hecho notar las claras diferencias que existen entre los esclavos

---

<sup>4</sup> EHRENBURG (1943).

<sup>5</sup> Incidimos en la utilidad del estudio de MOSSÉ (1990).

<sup>6</sup> LLAGÜERRI PUBILL (2012).

<sup>7</sup> MOSSÉ (1999).

<sup>8</sup> En la época en la que nos encontramos –siglo IV a. C. –, nos referimos al τριώβολον, la paga de tres óbolos instaurada por el político Agirrio.

<sup>9</sup> En este punto nos ha sido provechoso el estudio de FERRUCCI (2008).

de *Asambleístas* y el Carión del *Pluto*; también la matrona o la *uetula*, a la que relacionamos en su momento con la figura de la alcahueta,<sup>10</sup> y también el sicofanta, afín a la del parásito.

De esta manera, el grueso de nuestro trabajo queda configurado por un corpus de pasajes a modo de argumentario textual sobre el que basar las diversas actividades que quedan planteadas en nuestra propuesta didáctica.

### 3 NUESTRA PROPUESTA DIDÁCTICA: ANTECEDENTES Y DESCRIPCIÓN

Pasamos ahora a centrarnos en la exposición de dicha propuesta didáctica, que, como hemos explicado anteriormente, radica esencialmente en la relación existente entre el teatro y la enseñanza. Para ello, señalando que en su origen no es totalmente original, expusimos algunos antecedentes destacados de esta propuesta, explicando varios elementos en los que encontramos plasmada la consciencia de la relación entre teatro y enseñanza. El primer elemento es el Istituto Nazionale del Dramma Antico o INDA, Fundación con sede en Siracusa (Sicilia), que desde el año 1914 lleva anualmente a escena los llamados Cicli di Spettacoli Classici –representaciones tanto trágicas como cómicas–. Lo que nos ha interesado particularmente es la existencia del Festival Internazionale del Teatro Classico dei Giovani, creado en 1991, en el que participan anualmente jóvenes de escuelas superiores tanto italianos como europeos que son animados a realizar mediante la actividad teatral una tarea de observación, reflexión, experimentación y creación de la tragedia y comedia clásicas grecolatinas. Por otra parte, señalamos las referencias que nos interesaron de la obra *The Teaching of Classics* elaborada por la Incorporated Association of Assistant Masters in Secondary Schools y publicada en 1957.<sup>11</sup> Concretamente nos centramos en aquellas que podemos encontrar en el noveno capítulo, en el cual se alude a la representación de piezas teatrales por parte de los alumnos. Por último, quisimos exponer alguna referencia de la Antigüedad, hecho por el que explicamos una interesante noticia a través de la cual podemos discernir qué consideración merecían las comedias aristofánicas por parte del filósofo Platón. Así pues, en la obra anónima *Vida de Aristófanes* (I) se nos dice que este filósofo aconsejó al tirano Dioniso de Siracusa que si quería conocer cómo era la sociedad ateniense de su época leyese las comedias de Aristófanes, de las cuales le enviaba una edición (WILLI 2003: 1). De esta manera y teniendo en mente que los

---

<sup>10</sup> Sobre las figuras del *senex* y la alcahueta destacamos los estudios de MORENILLA TALENS (1988) y SANCHIS LLOPIS (1988).

<sup>11</sup> En España la encontramos traducida al castellano bajo el título *La enseñanza de las lenguas clásicas*, publicada en 1963 por el MEC.

poetas eran considerados los educadores de la sociedad podemos señalar que ya en la Antigüedad se tenía una clara visión de que entre el género teatral y la educación o la enseñanza existe una relación evidente.

#### **4 TRES ACTIVIDADES: LA PRÁCTICA FRENTE A LA PURA TEORÍA**

Una vez puestos en antecedentes procedimos a la exposición de la propuesta en sí, la cual rota alrededor de tres puntos. La idea básica es, como hemos venido perfilando, utilizar en el aula el elemento teatral como técnica de aprendizaje. En primer lugar explicaremos en qué consisten las actividades a desarrollar y después expondremos ejemplos de su puesta en práctica. Así pues, el primer punto radica en la realización de una actividad que consiste en la representación teatral por parte de los estudiantes de aquellos pasajes del corpus textual preparados y adaptados por el profesor, el cual realizará previamente un guión adaptado con dichos pasajes. Así pues, en las sesiones destinadas a este ejercicio se emplearán unos minutos iniciales para la lectura y ensayo de los pasajes por parte de alumnos seleccionados aleatoriamente, pasando después a su representación delante del resto de compañeros –evidentemente, el número de alumnos participantes variará en función de los personajes que aparezcan en los textos a interpretar–. La idea es que esta actividad estimule la participación, interés y entretenimiento de los estudiantes, fomentando el aprendizaje de los contenidos socioculturales de la materia de Griego II de una manera sencilla y práctica, lo cual posiblemente no carecerá de atractivos al primarse estos elementos frente al aprendizaje puramente teórico.

El segundo punto de esta propuesta es complementario del anterior y consiste en la simulación de los modos de vida del siglo IV a. C. según las diversas clases sociales, a lo que hemos denominado *rol-play*. El objetivo es que los estudiantes asimilen de forma más efectiva cómo pudo haber sido el día a día de los habitantes de la polis ateniense de la época que nos ocupa, para lo cual recurrimos a este ejercicio en la idea de que *viviéndolo* en el ámbito del aula de manera prácticamente constante, los alumnos aprenderán de manera más eficiente y entretenida. Así pues, planteamos dividir el grupo de alumnos de forma aleatoria cada semana, de manera que unos desempeñen el rol de ciudadanos, otros de mujeres, unos de metecos y otros de esclavos, ofreciendo a todos por igual la posibilidad de interpretar a individuos de todos los estratos sociales.

El tercer y último punto tiene un fin destinado no tanto a la estimulación del aprendizaje y el entretenimiento como al desarrollo de las capacidades de comprensión, reflexión y crítica. Así pues, planteamos un debate basado en la comparación entre la crisis del siglo IV a. C. que se puede percibir en las comedias *Asambleístas* y *Pluto* y la actual, mediante la lectura y comprensión de los textos seleccionados por el profesor y

lo que los alumnos habrán estudiado a través de la lectura e interpretación del resto de pasajes del corpus. La intención es que los estudiantes lean los pasajes traducidos y los analicen para entender de qué se está hablando, de manera que vayan asociando ideas para pasar después a debatir, un debate en el que el profesor actuará en calidad de moderador, interviniendo solo lo imprescindible. En nuestra selección de textos nos hemos basado en un criterio temático, recogiendo aquellos fragmentos de *Asambleístas* y *Pluto* en los que se traten de manera más evidente los estragos de la grave crisis socioeconómica, política y moral que azotaba la Atenas del siglo IV a. C. Así pues, hemos plasmado referencias sobre la corrupción política, el ahondamiento de la diferenciación entre clases, la supremacía de la plutocracia o la despreocupación por los asuntos de Estado, elementos que los alumnos pueden relacionar con la situación actual que ellos mismos están viviendo. Los fragmentos seleccionados en los que aparecen dichas referencias serían los siguientes:

—ΧΟ. νυνὶ δὲ τριώβολον  
ζητοῦσι λαβεῖν, ὅταν  
πράττωσί τι κοινόν, ὥσ-  
περ πληροφοροῦντες.

(*Asambleístas* 307-310)

CORO: Ahora andan detrás de obtener los tres óbolos,  
cuando se ocupan del Estado como quien acarrea fango.

—ΠΡ. ναῦς δεῖ καθέλκειν· τῷ πῆνητι μὲν δοκεῖ,  
τοῖς πλουσίοις δὲ καὶ γεωργοῖς οὐ δοκεῖ.

(*Asambleístas* 197-198)

PRAXÁGORA: Hay que botar las naves; entonces les parece bien a los pobres,  
pero a los ricos y a los agricultores no les parece bien.

—ΠΡ. ὑμεῖς γάρ ἐστ' ὃ δῆμε, τούτων αἴτιοι.  
τὰ δημόσια γὰρ μισθοφοροῦντες χρήματα  
ιδίᾳ σκοπεῖσθ' ἕκαστος ὃ τι τις κερδανεῖ·  
τὸ δὲ κοινὸν ὥσπερ Αἴσιμος κυλίνδεται.

(*Asambleístas* 205-208)

PRAXÁGORA: Así pues sois vosotros, pueblo, los culpables de todo eso. Pues  
recibiendo sueldos de dinero público cada uno busca lucrarse en privado; y  
el Estado va rodando como Esimo.

—ΧΡ. ἐγὼ, θεοσεβῆς καὶ δίκαιος ὢν ἀνὴρ,  
κακῶς ἔπραττον καὶ πένης ἦν.  
ΚΑ. οἶδα τοι.

ΧΡ. ἕτεροι δ' ἐπλούτουν, ἱερόσυλοι, ῥήτορες,  
καὶ συκοφάνται, καὶ πονηροί.

(*Pluto* 28-31)

CRÉMILLO: Yo, siendo un hombre piadoso y justo, estaba en la peor situación y era pobre.

CARIÓN: Lo sé.

CRÉMILLO: Pero otros eran ricos, saqueadores de templos, oradores, sicofantas y malvados.

—Χρ. πολλοὶ μὲν γὰρ τῶν ἀνθρώπων ὄντες πλουτοῦσι πονηροί,  
ἀδίκως αὐτὰ ξυλλεξάμενοι· πολλοὶ δ' ὄντες πάνυ χρηστοὶ,  
πράττουσι κακῶς καὶ πενιῶσιν μετὰ σοῦ τε τὰ πλεῖστα σύνεισιν. (Pluto 502-504)

CRÉMILLO: Entre las personas son muchos los malvados cargados de riquezas, tras haberlas reunido deshonestamente; y muchos más son los buenos ciudadanos que están en peor situación, están hambrientos y viven contigo.

—Βλ. ὃ τᾶν, ἐγὼ σοι τοῦτ' ἀπὸ σμικροῦ πάνυ  
ἐθέλω διαπρᾶξαι, πρὶν πυθέσθαι τὴν πόλιν,  
τὸ στόμ' ἐπιβύσας κέρμασιν τῶν ῥητόρων. (Pluto 377-379)

BLEPSIDEMO: ¡Mi querido amigo! Yo quiero conseguirlo con muy poquito, antes de que la ciudad se entere, con solo tapar la boca de los oradores con calderilla.

—Βλ. [...] εἰσὶ τοῦ κέρδους ἅπαντες ἤττονες. (Pluto 362)

BLEPSIDEMO: Todos están dominados por el afán de lucro.

## 5 EJEMPLOS PRÁCTICOS

A continuación pasamos a exponer una puesta en práctica de las dos primeras actividades anteriormente explicadas de manera que podamos hacer ver de mejor manera qué nos proponemos con nuestra propuesta didáctica.

Para aprender de qué manera vivían las mujeres vamos escogiendo determinados fragmentos del corpus en los que encontremos referencias claras. Así pues, por ejemplo, de *Asambleístas* escogeríamos los vv. 51-25 (Πρ. καὶ τὴν Φιλοδωρήτου τε καὶ Χαιρητάδου ὁρῶ προσιούσας, PRAXÁGORA: «Y veo venir a la de Filodoreto y la de Querétades»).<sup>12</sup> También son interesantes los vv. 726-727:

Βλ. ἴν' ἀποβλέπωμαι καὶ ταδὶ λέγωσί με  
'τὸν τῆς στρατηγοῦ τοῦτον οὐ θαυμάζετε;'

BLÉPIRO: Para que se me mire con respeto y me digan:

«¿No admiráis a ese de ahí, el de la estratega?» (Asambleístas 726-727)

<sup>12</sup> Para el texto griego de *Asambleístas* hemos seguido la edición de SOMMERSTEIN (1998).



Así pues, los incorporaremos al pasaje completo adaptado por nosotros, que comprende los vv. 588-727. La referencia que sacamos de aquí es que estaba mal visto que las mujeres decentes fuesen nombradas en público por su propio nombre, de manera que se aludía a ellas como «hija de», «esposa de».<sup>13</sup> De esta manera, tras realizar una lectura conjunta en la que los alumnos vean cuál es la referencia de la vida cotidiana de las féminas que interesa, escogeremos a tres alumnos para que interpretasen ante sus compañeros a los tres personajes que aparecen en el fragmento, es decir, Praxágora, Blépiro y Cremes. De esta forma cumpliremos con la realización del primer ejercicio. Por lo que respecta al segundo, el que comprende el *rol-play*, en la primera sesión de cada semana estableceremos quién pertenecerá a un determinado grupo social, de manera que a aquellos a los que les haya tocado desempeñar el papel de mujeres no serán nombrados por su propio nombre, sino por el de su padre, entre otras cosas según se vaya estudiando el corpus de fragmentos.

En cuanto al aprendizaje de cómo podía haber sido el día a día de los ciudadanos, realizaremos el mismo proceder que hemos visto anteriormente. Así pues, escogeremos pasajes en los que veamos alusiones evidentes a la vida cotidiana de este grupo social, por ejemplo, el pasaje comprendido en los vv. 372-477 de *Asambleístas*, y lo adaptamos de manera que resulte más fácil y ajustado al tiempo de la sesión. Lo que los alumnos sacarían de este fragmento en el que Blépiro y Cremes hablan de lo sucedido en la Asamblea son las costumbres y modos de proceder que tenían lugar en este ámbito, al que, por supuesto, solo tenían acceso los πολῖται. Así pues, para la representación de este pasaje adaptado escogeremos a dos alumnos y seguiremos el mismo procedimiento descrito antes. Por su parte, en consonancia con las actividades desempeñadas en la Asamblea, en el momento de la realización del *rol-play* los estudiantes «ciudadanos» serán los únicos que tengan voz y voto en la clase, es decir, serán los «encargados del orden» en ausencia momentánea del profesor, los únicos que participarán de forma plenamente activa leyendo, exponiendo, corrigiendo y decidiendo sobre cualquier cosa relativa al aula y la lección.

Por otra parte, para entender cómo habría sido la vida de los metecos, escogeríamos de nuevo aquellos fragmentos en los que se vean referencias más claras de su situación. Por ejemplo, elegimos los vv. 1025-1111 de *Asambleístas*, en los que el joven Epígenes se ve acosado por tres viejas horrendas y emperifolladas como heteras:

ΕΠ. ἐξωμοσία δ' οὐκ ἔστιν;

ΓΡ<sup>α</sup>. οὐ γὰρ δεῖ στροφῆς.

ΕΠ. ἀλλ' ἔμπορος εἶναι σκήψομαι.

(*Asambleístas* 1026-1028)

<sup>13</sup> Señalamos al respecto los estudios de SOMMERSTEIN (2009) y HENDERSON (1987).

ΕΠÍΓΕΝΕΣ: ¿No hay posibilidad de juramento de excusa?

VIEJA A: No hace falta que te vayas con rodeos.

ΕΠÍΓΕΝΕΣ: Pues entonces alegaré como excusa que soy comerciante.

Aquí los estudiantes encontrarán alguna evidente referencia a un derecho exclusivo de los metecos, es decir, que éstos tenían procesos judiciales propios o δίκαι ἐμπορικαί a los que podían acceder cuando más les conviniese alegando excusas basadas en su actividad laboral. El segundo ejercicio se llevará a cabo mediante la asimilación por parte de los alumnos escogidos de un rol en el que no podrán tomar parte de las «decisiones» ni de la participación plenamente activa del aula, pero sí podrán realizar otras actividades menos condicionadas que las llevadas a cabo por el grupo de «mujeres» y «esclavos», como la realización de ciertos ejercicios y actividades específicos o la permisión de que formen en el ámbito de la clase una «asociación de metecos» con un portavoz.

Por último, estudiaríamos la vida cotidiana del estamento esclavo mediante la lectura atenta y la representación de los pasajes del corpus de fragmentos que nos interesen. Así pues, si queremos enseñar, entre otras cosas, cómo podía una persona llegar a convertirse en esclava, recurriremos a la adaptación de los vv. 1-256 del *Pluto*, donde vemos que una de las formas que había de volverse esclavo era por impago de deudas:

ΚΑ. ἔγωγέ τοι διὰ μικρὸν ἀργυρίδιον  
δοῦλος γεγένημαι πρότερον ὄν ἐλεύθερος.<sup>14</sup> (Pluto 147-148)

CARIÓN: Y yo por mi parte por una pequeña monedita de plata me volví esclavo siendo antes un hombre libre.

Por consiguiente, tres alumnos que desempeñarán el papel de Carión, Pluto y Crémilo representarán este fragmento; mientras que en lo referente al *rol-play*, los estudiantes «esclavos» no podrán participar en clase sino que se encargarán de tareas como encender y apagar las luces, repartir fotocopias, recoger, etc. así como atender los requerimientos –dentro de ciertos límites– del resto de compañeros. Así mismo, no podrán sentarse en el aula en las mismas condiciones que el resto, sino que se mantendrán sentados en sillas sin acceso a pupitre en los márgenes y esquinas de la clase.

Tras analizar los ejemplos expuestos podemos discernir que los diversos roles tienen aspectos tanto positivos como negativos para los estudiantes, ya que ni a todos les complacerá estar «al servicio» de los demás ni mantenerse totalmente al margen de la clase, ni tampoco corregir y participar obligatoriamente en todo. El objetivo es que

---

<sup>14</sup> Hemos extraído el texto griego de la edición de *Pluto* de VAN LEEUWEN (1904).

con las representaciones y el juego de roles éstos perciban de la manera más cercana posible cómo pudieron vivir las diferentes personas que habitaron la Atenas del siglo IV a. C. y, de manera que puedan comparar los modos de vida de aquella época con los de la actual.

## 6 CRONOGRAMA DE LAS ACTIVIDADES

Para acabar expondremos el cronograma de estas actividades, destinadas a realizarse en el primer trimestre del curso de Griego II. La razón por la que hemos escogido el primer trimestre es que éste no se encuentra tan sujeto a las exigencias que supone la inminencia de las pruebas PAU. Por tanto, al realizarse en este período tanto los alumnos como el profesor se encontrarán en una situación más desahogada y predispuesta a este tipo de ejercicios. Por otra parte, atendiendo a un hipotético horario semanal de cuatro sesiones, destinamos las lecciones con actividad teatral a una sesión semanal –55 minutos–, aquella que pudiese presentar más dificultades, es decir, la que tenga lugar a última hora, en viernes o víspera de festivos. Por su parte, en nuestro trabajo establecimos que la sesión o sesiones de debate también tuviesen lugar en aquellas sesiones más problemáticas, sin embargo, éstas se realizarían a final del trimestre. La intención es que los estudiantes vayan asimilando a lo largo del trimestre los diferentes conceptos presentes en las representaciones, el *rol-play* y las lecturas de los fragmentos del corpus, de manera que lleguen a la realización del debate con una serie de ideas claras y sin significativas carencias conceptuales. Por último, en cuanto a la actividad del *rol-play*, ésta se desarrollaría en el resto de lecciones de Griego II –tres sesiones– de manera simultánea a la impartición de los contenidos de lengua, literatura, etc.

## CONCLUSIONES

A modo de conclusión comenzaremos diciendo que con el estudio de este tema para nuestro Trabajo de Final de Máster pretendimos profundizar en aquellos aspectos que caracterizan tanto la comedia de Aristófanes –especialmente el recurso cómico de la utopía– como la sociedad y modos de vida de la Atenas del siglo IV a.C. De igual forma, tratamos fundamentalmente de resaltar la importancia que tiene el género cómico como transmisor de la realidad social y del teatro como elemento didáctico. Así pues, básicamente nos centramos en intentar transmitir la idea de que el teatro tiene una rica y destacada utilidad para la enseñanza, resultando una herramienta práctica y dinámica para los estudiantes, ya que se da más importancia al elemento práctico que a los contenidos puramente teóricos. Por consiguiente recalamos que nuestro objetivo era

ofrecer un estudio que dejara traslucir esta idea de herramienta útil y práctica, por lo que decidimos escoger una pequeña y concreta parte del currículum de la materia de Griego II de 2.º de Bachillerato. Así pues, nos decantamos por los contenidos teóricos referentes a la sociedad y cultura atenienses en el marco de dicha asignatura, realizando un corpus de fragmentos de las comedias aristofánicas elegidas con su introducción teórica y su correspondiente traducción y explicación, así como las diversas actividades que hemos ejemplificado en el presente artículo.

La elección de *Asambleístas* y *Pluto* se debe a dos razones fundamentales que perfilamos en al comienzo de nuestro trabajo: por una parte, tuvimos la curiosidad y el interés de tratar la Comedia Media de Aristófanes, teniendo en cuenta que estas piezas ya se consideran pertenecientes a esta fase; por otra, las mismas características de la Comedia Antigua –utopía, fantasía, exageración, elementos irreales, etc.– hacen que, a pesar de las abundantes alusiones e invectivas a personajes y hechos contemporáneos, no sea una fuente totalmente fiable de los rasgos que pudieron definir la sociedad y los modos de vida de los habitantes de la Atenas de los siglos V y IV a.C. Por esta razón, aunque en las dos piezas que estudiamos domine el recurso cómico de la utopía, quisimos buscar en ellas rasgos más fiables por la misma razón de que nos encontramos ya en la fase Media, pues en ésta se van abandonando los elementos irreales y hay un mayor interés por representar la sociedad de la época de forma más verosímil, lo que explica sus argumentos de cariz cotidiano.

Por último, nos queda decir que, a pesar de las exigencias de la normativa del Trabajo de Final de Máster, las cuales no nos permitieron estudiar con más detenimiento los pasajes de *Asambleístas* y *Pluto* debido a la gran cantidad de elementos y aspectos que se pueden apreciar en ambas comedias, creemos al menos haber mostrado los rasgos más relevantes que caracterizaron la sociedad ateniense del siglo IV a.C. de un modo ameno y entretenido para el público estudiantil. Y es precisamente este elemento el que es necesario no olvidar: que nuestro trabajo está enfocado a impartirse en el aula y dirigirse a estudiantes de Bachillerato, y que, por esta razón, a lo largo del artículo hemos ido desmenuzando una idea cuya intención primordial es resultar útil, así como proporcionar conocimiento a través de la experiencia teatral y la consciencia de que el teatro es un importante elemento educativo, tal y como se entendía en la Antigüedad.

## **Bibliografía**

### **Ediciones y traducciones**

CAPRA, Andrea [trad.] (2010), *Donne al parlamento*, Roma: Carocci Editore.

KASSEL, R. y AUSTIN, C. [eds.] (1991), *Poetae Comici Graeci*, vol. II, Berolini/Novi Eboraci: de Gruyter.

- MACÍA APARICIO, Luis M. [trad.] (2007), *Aristófanes. Comedias*, vol. III: *Lisístrata, Las Tesmoforias, Las Ranas, La Asamblea de Mujeres, Pluto*, Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco y RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Juan [trads.] (1995), *Aristófanes. Las Nubes. Las Ranas. Pluto*, Madrid: Cátedra.
- SANCHIS LLOPIS, Jordi; MONTAÑÉS GÓMEZ, Rubén y PÉREZ ASENSIO, Jordi [trads.] (2007), *Fragments de la comedia Media*, Madrid: Gredos.
- SOMMERSTEIN, Alan H. [ed.] (1998), *Aristophanes: Ecclesiazusae*, Warminster: Aris & Phillips.
- VAN LEEUWEN, Jan [ed.] (1904), *Aristophanis Plutus*, Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff.

### **Bibliografía secundaria**

- EHRENBERG, Victor (1943), *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford.
- FERRUCCI, Stefano (2008), «Capítulo I: Ai márgines de la polis? Donne, stranieri, schiavi», en Maurizio Giangiulio (ed.), *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, vol. IV: *Grecia e Mediterraneo dall'Età delle guerre persiane all'Ellenismo*, Salerno: Salerno Editore, pp. 509-541.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis (1974a), «Comedia ática y sociedad ateniense I: consideraciones generales en torno a la Comedia Media y nueva», *Estudios Clásicos XVIII* 71: 61-82.
- (1974b), «Comedia ática y sociedad ateniense II: tipos del ámbito familiar en la Comedia Media y Nueva», *Estudios Clásicos XVIII* 72: 156-186.
- (1975), «Comedia ática y sociedad ateniense III: los profesionales del amor en la Comedia Media y Nueva», *Estudios Clásicos XVIII* 74-76: 59-88.
- (1996), *Aristófanes*, Madrid: Gredos.
- HENDERSON, Jeffrey (1987), «Older women in Attic Old Comedy», *Transactions of the American Philological Association* 117: 105-129.
- LLAGÜERRI PUBILL, Núria (2012), «Identidad e ipsidad femeninas en las comedias aristofánicas», en C. Alfaro y M. Albaladejo (eds.), *Las paides y las puellae: Aspectos de la infancia femenina en la Antigüedad clásica*, Valencia: Universitat de València, pp. 41-56.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1984), «Comedia política y utopía», *Cuadernos de Investigación Filológica* 10: 137-174.
- MORENILLA TALENS, Carmen (1988), «El trasfondo de la alcahueta en la Comedia Griega», en J. Espinosa Carbonell y E. Casanova Herrero (coords.), *Homenatge a José Belloch Zimmermann*, València: Universitat de València, Facultat de Filologia, pp. 289-298.
- MOSSÉ, Claude (1990), *La mujer en la Grecia Clásica*, Madrid: Nerea.
- (1999), «Le travail des femmes dans l'Athènes de l'époque classique», *Saitabi* 9: 223-227.

- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio (2008), *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid: Editorial Complutense.
- SANCHIS LLOPIS, Jordi (1988), «El rústico en la Comedia Media griega», en J. Espinosa Carbonell y E. Casanova Herrero (coords.), *Homenatge a José Belloch Zimmermann*, València: Universitat de València, Facultat de Filologia, pp. 263-272.
- SOMMERSTEIN (2009), *Talking about Laughter and other Studies in Greek Comedy*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- WILLI, Andreas (2003), *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford: Oxford University Press.