



PhilUr

13

The Library at Trinity College, Dublin

Philologica Urcitana

Revista semestral de iniciación  
a la investigación filológica

n.º 14 (2016)

# 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. 14 (Marzo 2016)

ISSN: 1989-6778

---

### Índice

<i>El personaje de Odiseo en The Penelopiad, de Margaret Atwood</i> Gonzalo GONZÁLEZ VILLAFANA .....	1-36
<i>El Holocausto: La lista de Schindler</i> Águeda SALMERÓN CERDÁN .....	37-74
<i>Comparación literaria: La Naranja Mecánica</i> Javier SEGURA RUEDA .....	75-90
<i>Moratín y el drama burgués: El teatro de lo privado</i> Javier SOTO ZARAGOZA .....	91-102
<i>Orientaciones para el estudio de Grecia antigua y la educación en valores a través del cine</i> Alejandro VALVERDE GARCÍA .....	103-124

Departamento de Filología

Universidad de Almería



# EL PERSONAJE DE ODISEO EN *THE PENELOPIAD*, DE MARGARET ATWOOD

GONZÁLEZ VILLAFANA, Sergio\*

[sergio\\_393@hotmail.com](mailto:sergio_393@hotmail.com)

*Fecha de recepción:*

14 de diciembre de 2015

*Fecha de aceptación:*

15 de enero de 2016

**Resumen:** Traducida al español como *Penélope y las doce criadas*, esta obra de Margaret Atwood, *The Penelopiad* (2005), destaca ya desde su título la posición desde la que se reinterpreta y se reescribe la *Odisea* atribuida a Homero. Dicha focalización privilegia el protagonismo femenino frente al masculino y constituye un llamativo ejemplo de la reelaboración contemporánea de los mitos griegos antiguos. En este trabajo nos proponemos analizar el personaje de Odiseo tal y como es considerado por los personajes femeninos de la *Odisea* a los que la versión de Margaret Atwood concede más importancia en su obra: por un lado, la reina de Ítaca y esposa de Odiseo, Penélope; por otro, las doce criadas, prácticamente anónimas, que fueron condenadas a muerte cuando Odiseo consiguió restablecer sus derechos legítimos en Ítaca.

**Palabras clave:** Odiseo – Margaret Atwood – *The Penelopiad* – Tradición Clásica – Recepción

**Abstract:** Translated into Spanish as *Penélope y las doce criadas*, this piece of writing by Margaret Atwood, *The Penelopiad* (2005), emphasises, as can be seen from its title, the way in which the *Odyssey* attributed to Homer is reinterpreted and rewritten. This focus places more importance on feminine characters than on masculine ones, and it is as such a prominent example of the contemporary reelaboration of ancient Greek myths. In this paper we aim to analyse the character of Odysseus from the point of view of the feminine characters in the *Odyssey* who are given a more important role by Margaret Atwood in her

---

\* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Trabajo Fin de Grado» del Grado de Estudios Ingleses y ha contado con la guía de la Dra. D.<sup>a</sup> Lucía P. Romero Mariscal, profesora del área de Filología Griega de la Universidad de Almería. Quisiera hacer constar también mi agradecimiento a los miembros del tribunal de defensa de aquel TFG, D. José Francisco Fernández Sánchez, D. José Ramón Ibáñez Ibáñez y D. Nobel Augusto Perdú Honeyman, por sus observaciones.

---

*Philologica Urcitana*

*Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*

Vol. 14 (Marzo 2016) 1-36

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

work: to be precise, the queen of Ithaca and Odysseus' wife, i.e. Penelope, and secondly, the practically anonymous twelve maids, who were condemned to death when Odysseus managed to restore his legitimate rights in Ithaca.

**Keywords:** Odysseus – Margaret Atwood – *The Penelopiad* – Classical Tradition – Reception

## 1 INTRODUCCIÓN

El título de la obra de Margaret Atwood, *The Penelopiad* (2005), destaca la focalización femenina de esta original reescritura de la *Odisea* atribuida a Homero. La versión de Margaret Atwood privilegia el protagonismo femenino frente al masculino en la línea de las refiguraciones contemporáneas de los mitos griegos, de las que *The Penelopiad* constituye un llamativo ejemplo. En este artículo nos proponemos analizar el personaje de Odiseo a través de los personajes femeninos de la obra de Margaret Atwood, cuyo referente originario se encuentra en el hipotexto de la *Odisea*: Penélope, la reina de Ítaca y esposa de Odiseo, y las doce criadas, prácticamente anónimas.

Las metodologías que vamos a aplicar se adscriben a las corrientes de estudio de Tradición Clásica y Recepción. Los estudios de Tradición Clásica se centran en la importancia de la fuente que proviene del mundo grecolatino. Las metáforas de análisis empleadas por esta escuela de pensamiento se expresan en términos de influencia, pervivencia, herencia, legado y transmisión. Privilegian, por lo tanto, los productos culturales del mundo clásico grecolatino y valoran todos los productos culturales posteriores que guarden una explícita o implícita relación con aquel. El término *clásica* unido al sustantivo *tradición* implica una visión canónica de los textos y obras de arte del mundo antiguo grecolatino que ha superado el paso del tiempo.<sup>1</sup>

Por otra parte, los estudios de Recepción son el complemento perfecto de los estudios de Tradición Clásica, pues privilegian no tanto la fuente de transmisión como la de recepción, es decir, se centran en el modo en el que se recibe el supuesto legado clásico. La Recepción no es pasiva, sino que implica selección, interpretación, reelaboración y mirada crítica. Las metáforas de análisis de los estudios de Recepción ponen en cuestión la supuesta universalidad del legado clásico y su supuesto valor intrínseco e incuestionable. Algunas de las metáforas empleadas por esta escuela son «filtros», «lentes» e incluso «*interfaces*», lo que implica la radical diferencia entre los receptores y la fuente original de transmisión. Los estudios de Recepción pueden aplicarse, de hecho, a la Antigüedad clásica misma, es decir, a las primeras generaciones que reciben un material tradicional y lo reelaboran en consecuencia.<sup>2</sup>

Margaret Atwood es una autora interesante como objeto de estudio por dos motivos: su trayectoria y el ser una escritora muy inteligente y culta. Nació el 18 de noviembre de 1939 en Ottawa, Ontario (Canadá), y tiene formación universitaria, ya que entre 1957 y 1961 estudió literatura inglesa en la Universidad de Toronto y entre 1962 y 1963 estudió en la Universidad de Harvard. Es una autora muy importante en la literatura contemporánea, ya que ha cultivado casi todos los géneros literarios, y habiendo sido traducida su obra ha sido traducida a más de veinte idiomas en más de veinticinco países. Dos de los temas que más le preocupan a Margaret Atwood son, por

---

<sup>1</sup> Cf., entre otros, HARDWICK & STRAY (2008) y SILK, GILDENHARD & BARROW (2014).

<sup>2</sup> Cf., entre otros, HARDWICK 2003 y MARTINDALE & THOMAS (2006).

un lado, la identidad canadiense y, por otro lado, la de la mujer. Sobre el primero ha escrito algunas obras, como *Los diarios de Susanna Moodie* (1970) o *Supervivencia* (1972), donde hace una crítica cultural de su país; con respecto al segundo, destacan *La mujer comestible* (1969) y *La novia ladrona* (1993). Las novelas de Atwood sobre la mujer son introspectivas, ya que son «reconstrucciones narrativas de vidas de mujeres que intentan hablar, al mismo tiempo que escriben, sobre sus dificultades, sus fracasos y sus silencios»,<sup>3</sup> tal y como ocurre en esta obra, *The Penelopiad*, donde la protagonista, Penélope, da su versión de los hechos ocurridos en la *Odisea* atribuida a Homero.

Por otro lado, cabe destacar que Margaret Atwood ha sido influida por la segunda ola de feminismo en Norteamérica y por obras como *El Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, pero siempre ha mantenido una actitud crítica respecto a su pertenencia al movimiento feminista.<sup>4</sup> Además, cree que la novela es un instrumento para poder observar la sociedad, y es considerada una escritora moralista, incluso didáctica.

La clasificación de *The Penelopiad* es un tanto problemática, ya que algunos no la consideran propiamente una novela, sino una versión ficticia en prosa con interludios poéticos y dramáticos de la historia original atribuida a Homero.

## 2 EL PERSONAJE DE ODISEO SEGÚN PENÉLOPE. TRADICIÓN CLÁSICA Y RECEPCIÓN EN LA VERSIÓN DE MARGARET ATWOOD

### 2.1 ODISEO ANTES DE LA GUERRA DE TROYA: CAPÍTULOS 6-7, 9, 11

La primera verdadera aparición del personaje de Odiseo en la versión de Margaret Atwood tiene lugar en el capítulo sexto, titulado «Mi boda» (*My Marriage*). Allí, Penélope conoce a Odiseo con motivo de su boda concertada. La primera impresión que tiene de los rasgos físicos del héroe es decepcionante y cómica. La focalización de Penélope nos presenta un héroe que no responde al canon de belleza épico y griego convencional. Aunque es un hombre fornido, es corto de piernas y parece algo rudo y rústico. De hecho, las criadas que la acompañan desprecian al héroe. No solo Odiseo deja que desear en cuanto a su físico, sino también en cuanto a su patrimonio, linaje y cualidades morales:

–¿Quién es aquel tan fornido? –pregunté.

–¿Aquel de allí? Bah, es Odiseo –contestó una de las criadas.

A Odiseo no lo consideraban un candidato serio para ganar mi mano, o al menos así lo juzgaban las criadas. El palacio de su padre estaba en Ítaca, un islote poblado de cabras; la ropa que llevaba era rústica; tenía los modales de un ricacho de pueblo, y ya había

<sup>3</sup> Cf. SOMACARRERA ÍÑIGO (2000: 21).

<sup>4</sup> Para el controvertido posicionamiento de esta autora dentro de la crítica feminista, cf. el análisis de TOLAN (2007: 2), aunque Atwood se autoexcluya de dicho movimiento.



expuesto varias ideas complicadas que los otros encontraron extrañas. Sin embargo, decían que era listo. Es más, que se pasaba de listo. [...] Odiseo era un tramposo y un ladrón. Su abuelo, Autólico, era famoso por esas cualidades (ATWOOD, 2005: 45).<sup>5</sup>

Como se ve en el texto que acabamos de citar, la opinión que tienen las criadas de Penélope acerca de Odiseo es una opinión devaluada del héroe. Esta opinión de las criadas está basada en la tradición clásica del personaje, sobre todo en la tradición posterior a la *Odisea* y que desarrollaron especialmente los poetas de tragedia de época clásica.<sup>6</sup> Del mismo modo, la imagen de Ítaca como un lugar pobre, rocoso y, sobre todo, «poblado de cabras», proviene del hipotexto de la *Odisea*, donde, entre otros personajes pastoriles, aparece el pastor de cabras Melantio y donde la fidelidad de Odiseo a su isla es valorada, precisamente, en contraste con la humildad de la misma.

Al final del capítulo sexto, Penélope se entera de que Odiseo va a ser su futuro marido porque había sido el ganador de una carrera pedestre en la que el premio era casarse con la hija del rey Icaro. Sin embargo, Odiseo no había ganado limpiamente la carrera, de forma que el rumor de las criadas sobre su fama de tramposo parece confirmarse. Odiseo, en efecto, es el héroe de la astucia y el engaño. Con todo, Penélope parecía más preocupada por el físico de Odiseo. Además, pensaba que ella era como una especie de premio de consolación, ya que Odiseo había sido uno de los aspirantes a casarse con su prima Helena, por lo que durante la ceremonia no estuvo muy cómoda: «“Tiene las piernas cortas”, pensaba, incluso en los momentos más solemnes. No era un pensamiento apropiado; era frívolo y absurdo, y me daba ganas de reír, pero debo decir en mi descargo que sólo tenía quince años» (ATWOOD, 2005: 51)<sup>7</sup>.

En efecto, la victoria de Odiseo en una carrera amañada para obtener la mano de Penélope proviene de la Antigüedad clásica griega.<sup>8</sup> También la noticia que hace a Odiseo uno de los pretendientes de Helena. Esta noticia tendrá, además, consecuencias muy importantes para el destino de Odiseo y de Penélope, pues será determinante en la participación del héroe en la guerra de Troya. No obstante, la tradición clásica hacía de Odiseo un héroe enamorado de Penélope y no de Helena, a quien corteja probablemente

---

<sup>5</sup> «‘Who’s the barrel-chested one?’ I asked.

‘Oh, that’s only Odysseus,’ said one of the maids. He was not considered – by the maids at least – to be a serious candidate for my hand. His father’s palace was on Ithaca, a goat-strewn rock; his clothes were rustic; he had the manners of a small-town big shot, and had already expressed several complicated ideas the others considered peculiar. He was clever though, they said. In fact he was too clever for his own good. [...] This was like saying he was a cheat and a thief. His grandfather Autolycus was well known for these very qualities» (ATWOOD, 2005: 30-1).

<sup>6</sup> Cf. STANFORD (2013: capítulo VIII).

<sup>7</sup> «Short legs, I kept thinking, even at the most solemn moments. This was not an appropriate thought – it was trivial and silly, and it made me want to giggle – but in my own defence I must point out that I was only fifteen» (ATWOOD, 2005: 38).

<sup>8</sup> Cf. GRAVES (1985: 352-3, especialmente n. 4).

para obtener honor como pretendiente suyo y lograr indirectamente acercarse a Penélope y obtener su mano. Recordemos que el padre de Penélope, Icario, es hermano del padre de Helena, Tindáreo. En la novela, Penélope aparece recurrentemente obsesionada con su prima Helena, respecto de la cual siente una declarada aversión. La Penélope de Margaret Atwood no soporta la superioridad de Helena y su belleza superlativa, por lo que la acusa de vanidad, frivolidad y de haber causado una guerra cruenta por cuya causa su esposo Odiseo estuvo ausente tantos años.

La siguiente aparición de Odiseo en *The Penelopiad* ocurre en el séptimo capítulo, «La cicatriz» (*The Scar*). Los sucesos de este capítulo tienen lugar tras la boda de Odiseo y Penélope, en la que se celebra un gran banquete. Aquí Penélope lanza una pulla a los asistentes: según ella, «no hay nada que fomente más la gula que comer viandas por las que no se tiene que pagar»,<sup>9</sup> porque los asistentes están comiendo y bebiendo muchísimo. Penélope se da cuenta de que muchos de ellos se emborrachaban, pero Odiseo no:

Odiseo no se emborrachó. Se las ingeniaba para simular que bebía mucho cuando en realidad apenas probaba el vino. Más tarde me contó que cuando uno vive de su astucia, como hacía él, necesita tener el ingenio siempre afilado, como las hachas o las espadas. Decía que sólo a los imbéciles les gustaba alardear de lo mucho que podían beber. Eso solía acabar en competiciones para ver quién era capaz de beber más, lo cual, a su vez, producía distracción y pérdida de fuerza, y entonces era cuando atacaba el enemigo (ATWOOD, 2005: 55).<sup>10</sup>

A pesar de no tener un buen físico acorde con el canon de belleza griego, Odiseo suplía, pues, sus carencias físicas con una gran inteligencia, característica que lo distinguía entre los héroes homéricos. Según Stanford, «la inteligencia es una cualidad

---

<sup>9</sup> «Nothing helps gluttony along so well as eating food you don't have to pay for yourself» (ATWOOD, 2005: 40). Obsérvese que en este pasaje Margaret Atwood introduce una prolepsis de lo que será el destino de Penélope, por el que será más famosa y reconocida: su reluctancia a la hospitalidad de los pretendientes, que abusan de su generosidad en el palacio de Ítaca. También allí ella será una especie de novia forzada a unas bodas que no quiere y testigo de unos pretendientes que comen con voracidad festines diarios con multitud de carne. Por otro lado, sería importante comentar que en *The Penelopiad* se producen numerosas menciones y referencias a la carne, lo que nos lleva a analizar a las mujeres desde el punto de vista ecofeminista. Las mujeres son tratadas como carne por parte de Odiseo y los pretendientes: el primero hace carne picada a los pretendientes y manda matar a las criadas como si fueran animales, y los segundos violan a las criadas y las tratan igual que el ganado que matan mientras permanecen en el palacio de Odiseo.

<sup>10</sup> «Odysseus himself did not get drunk. He had a way of appearing to drink a lot without actually doing it. He told me later that if a man lives by his wits, as he did, he needs to have those wits always at hand and kept sharp, like axes or swords. Only fools, he said, were given to bragging about how much they could drink. It was bound to lead to swilling competitions, and then to inattention and the loss of one's powers, and that would be when your enemy would strike» (ATWOOD, 2005: 41-2).

neutra. Puede manifestarse como astucia baja y egoísta o como sabiduría excelsa y altruista. Entre estos dos polos, firmemente establecidos en el mito homérico arquetípico, el carácter de Ulises ha oscilado a lo largo de toda la tradición». <sup>11</sup> La tradición clásica de Odiseo, en efecto, hace del héroe un modelo de inteligencia práctica y de autodominio. Como revela la cita anterior, Margaret Atwood se apropia de esta tradición para destacar el carácter de Odiseo como un héroe astuto y siempre alerta, con un extraordinario autodominio. El pasaje citado más arriba puede considerarse, además, una anticipación de la *Odisea*, especialmente del famoso episodio en el que Odiseo, disfrazado de mendigo, fingirá compartir el banquete de los pretendientes y esperará pacientemente el momento oportuno de su venganza. Mientras los pretendientes comen y beben sin medida, él se prepara para atacar.

Poco a poco, esa sensación inicial de desprecio de Penélope hacia Odiseo por no ser muy agraciado físicamente va cambiando para convertirse en admiración a partir del momento en el que van juntos al lecho. Aquí, Penélope destaca la capacidad de persuasión del héroe, otra de las virtudes por las que es conocido el muy astuto Odiseo. Como se ve en la cita siguiente, Margaret Atwood señala la autoridad de la tradición que ella, a través del personaje de Penélope, acepta y subraya. Odiseo es caracterizado como un modelo de orador y narrador:

Ése era uno de sus grandes secretos para persuadir: sabía convencer al otro de que los dos se enfrentaban juntos a un obstáculo común, y de que necesitaban unir sus fuerzas para superarlo. Era capaz de obtener la colaboración de casi cualquiera que lo escuchara, de hacer participar a casi cualquiera en sus pequeñas conspiraciones. No había nadie que hiciera eso mejor que él: por una vez, las historias no mienten. Y también tenía una maravillosa voz, grave y resonante (ATWOOD, 2005: 58).<sup>12</sup>

Además de las características que lo diferenciaban del resto de héroes homéricos, Odiseo también poseía otras que lo diferenciaban del común de los mortales. A diferencia de la mayoría, siente un profundo respeto hacia Penélope, su nueva esposa, así que, durante la noche de bodas, idea la treta de fingir que ambos hacen el amor para que los dejen tranquilos, de forma que, ya sin ser molestados, ambos tengan toda la noche para conocerse mejor. Marido y mujer se cuentan mutuamente varias historias:<sup>13</sup> Odiseo le cuenta a Penélope cómo un jabalí particularmente feroz lo hirió en el monte Parnaso y le hizo una cicatriz en el muslo. Esta historia es, como se sabe, una de las más

<sup>11</sup> Cf. STANFORD (2013: 27).

<sup>12</sup> «This was one of his great secrets as a persuader – he could convince another person that the two of them together faced a common obstacle, and that they needed to join forces in order to overcome it. He could draw almost any listener into a collaboration, a little conspiracy of his own making. Nobody could do this better than he: for once, the stories don't lie. And he had a wonderful voice as well, deep and sonorous» (ATWOOD, 2005: 45).

<sup>13</sup> En la versión de Margaret Atwood, Penélope se enamora de Odiseo por ser un gran narrador de historias, al igual que Desdémona de Otelo, cf. INGERSOLL (2008: 120).

famosas de la *Odisea*. Margaret Atwood se apropia de este motivo y lo reelabora en un contexto diferente, en una nueva prolepsis de la narración y en un guiño al lector/a basado en un conocimiento compartido del hipotexto homérico. En la *Odisea*, la historia de la cicatriz se cuenta en el canto XIX, en el momento de la anagnórisis del héroe por parte de su antigua nodriza Euriclea.<sup>14</sup> Penélope, a su vez, le cuenta la historia de cuando su padre Icaro la arrojó al mar y unos patos la salvaron:<sup>15</sup>

Así que cuando llegó la mañana, Odiseo y yo nos habíamos hecho amigos, como él había prometido. O mejor dicho: en mí habían nacido sentimientos de amistad hacia él – más que eso: sentimientos afectuosos y apasionados – y él se comportaba como si los correspondiera, lo cual no es exactamente lo mismo (ATWOOD, 2005: 61).<sup>16</sup>

Tras pasar la noche contando estas historias, Penélope ensalza otra de las cualidades conocidas de Odiseo: además de ser inteligente, persuasivo y respetuoso con las mujeres, es un gran orador, ya que ha sido capaz de ganarse la confianza de alguien que al principio desconfiaba y se burlaba de él, cambiando totalmente la manera de pensar de Penélope sobre su persona. El episodio de la noche de bodas en *The Penelopiad* constituye una inteligente reelaboración del motivo del reencuentro de los esposos en la *Odisea* atribuida a Homero. El canto XXIII de la *Odisea* es famoso por la belleza de la narración de la reunión entre Odiseo y Penélope, quienes, tras veinte años de separación, pasan la noche haciendo el amor y contando sus historias:

Y cuando habían gozado del amor placentero, se complacían los dos esposos contándose mutuamente, ella cuánto había soportado en el palacio, la divina entre las mujeres [...]; por su parte, Odiseo, de linaje divino, le contó cuántas penalidades había causado a los hombres y cuántas había padecido él mismo con fatiga. Penélope gozaba escuchándole y el sueño no cayó sobre sus párpados hasta que le contara todo» (*Odisea* XXIII 300-10).<sup>17</sup>

Odiseo tampoco es un hombre anticuado, ya que «viola la antigua regla matrilocal al insistir en que Penélope vaya a su reino, y no él al de ella».<sup>18</sup> Margaret Atwood reinterpreta la tradición patriarcal en términos estrictamente políticos, pues, como explicará la propia Penélope, Tindáreo aprovecha la *modernidad* de Odiseo como

<sup>14</sup> Cf. *Odisea* XIX: 390-476. Según GRAVES (1985: 36), la cicatriz del muslo de Odiseo provocada por una herida de jabalí «debe ser interpretada como una señal de que eludió la muerte obligatoria para los reyes del culto del jabalí». En opinión de Graves, pues, esta cicatriz revela a Odiseo como el héroe de la supervivencia y como triunfador en los ritos de paso.

<sup>15</sup> Para las fuentes antiguas acerca de esta historia de Penélope, cf. GRAVES (1985: 353, n. 4).

<sup>16</sup> «So by the time the morning came, Odysseus and I were indeed friends, as Odysseus had promised we would be. Or let me put it another way: I myself had developed friendly feelings towards him – more than that, loving and passionate ones – and he behaved as if he reciprocated them. Which is not quite the same thing» (ATWOOD, 2005: 48).

<sup>17</sup> Traducción de José Luis CALVO MARTÍNEZ (Madrid: Cátedra, 1990).

<sup>18</sup> Cf. GRAVES (1985: 363).

representante de la nueva tendencia patriarcal para alejar a posibles enemigos en los derechos de sucesión al trono:

Tíndaro y mi padre Icario compartían el trono de Esparta. Se suponía que tenían que gobernar alternativamente, un año uno y al siguiente el otro, turnándose continuamente. Tíndaro quería el trono para él solo, y al final lo consiguió. Parece lógico que hubiera sondeado a los diversos pretendientes respecto a sus perspectivas y sus planes, y que se hubiera enterado de que Odiseo compartía la moderna opinión de que la esposa debía irse a vivir con la familia del esposo, no al revés. A Tíndaro debía de encantarle la idea de que me enviaran lejos, a mí y a los hijos que pudiera tener. De ese modo serían menos los que acudirían a ayudar a Icario en caso de producirse un conflicto abierto. [...] Pasados unos días, Odiseo anunció su intención de regresar a Ítaca conmigo y con mi dote. A mi padre le molestó esa sugerencia: dijo que quería que se respetaran las antiguas costumbres, lo cual significaba que quería que nosotros y nuestra recién obtenida fortuna permaneciéramos bajo sus órdenes (ATWOOD, 2005: 50-1 y 61).<sup>19</sup>

En el capítulo noveno, «La cotorra leal» (*The Trusted Cackle-Hen*), Penélope finalmente llega a Ítaca tras un tormentoso viaje en el que no ha parado de vomitar y de marearse. Una vez allí, recuerda cómo se había burlado de Odiseo cuando tenía quince años, y comenta que desde la boda había empezado a admirarlo. Durante esos días, Penélope estaba muy apenada, ya que Actoris, una criada que le había regalado su padre por su boda, había muerto, así que se sentía muy sola en Ítaca. Se fijó en que Odiseo la observaba muy a menudo, pero el héroe siempre estaba examinando a todo el mundo; pensaba que se podía conocer a cualquier persona, pero que sólo había que hallar la manera adecuada, y para él era una cuestión casi personal intentar averiguar cómo es cada persona, intentar descubrir sus puntos fuertes, pero también sus debilidades, por lo que se le puede considerar un gran estratega, ya que eso sería muy útil para averiguar cómo son sus enemigos. Al final del capítulo Penélope concibe a Telémaco, por lo que Odiseo estaba muy contento, pero, por otro lado, en ese momento Odiseo se acuerda de Helena, de la que dice que aún no tiene hijos, por lo que Penélope debería estar contenta. Para Penélope, la mención de Helena en labios de su marido resulta inquietante, dados los celos que demuestra a lo largo de toda la obra por su prima la

---

<sup>19</sup> «Tyndareus and my father, Icarus, were both kings of Sparta. They were supposed to rule alternately, one for a year and the other the next, turn and turn about. But Tyndareus wanted the throne for himself alone, and indeed he later got it. It would stand to reason that he'd sounded out the various suitors on their prospects and their plans, and had learned that Odysseus shared the newfangled idea that the wife should go to the husband's family rather than the other way around. It would suit Tyndareus fine if I could be sent far away, me and any sons I might bear. That way there would be fewer to come to the aid of Icarus in the event of an open conflict. [...] After some days had passed, Odysseus announced his intention of taking me and my dowry back with him to Ithaca. My father was annoyed by this – he wanted the old customs kept, he said, which meant that he wanted both of us and our newly gained wealth right there under his thumb» (ATWOOD, 2005: 37 y 48).

Penélope de Margaret Atwood. La tradición clásica dejaba claro que Odiseo había sido pretendiente de Helena solo para obtener la mano de Penélope, a quien en realidad él quería hacer su esposa. Sin embargo, en la versión de Margaret Atwood, la protagonista no puede dejar de sentirse desplazada por su prima:

Odiseo estaba contento conmigo. Claro que estaba contento. «Helena todavía no ha tenido ningún hijo», decía, lo cual debería haberme alegrado. Y me alegraba. Pero, por otra parte, ¿por qué volvía Odiseo a pensar en Helena? ¿Acaso nunca había dejado de pensar en ella? (ATWOOD, 2005: 72).<sup>20</sup>

En el undécimo capítulo, «Helena me destroza la vida» (*Helen Ruins My Life*), Penélope ensalza otra de las cualidades de Odiseo, su habilidad en los trabajos manuales. Esto se deduce a partir del momento en que Penélope habla sobre la habitación que comparte con Odiseo.

Odiseo había construido una cama especial, uno de cuyos pilares estaba tallado de un olivo que todavía tenía las raíces en el suelo. De ese modo, decía, nadie podría mover ni cambiar de lugar aquella cama, y sería un buen augurio para los hijos que fueran concebidos en ella. Aquel pilar era un gran secreto: nadie sabía de él excepto el propio Odiseo, mi criada Actoris –pero ella ya había muerto– y yo misma. Si alguien se enteraba de la existencia de aquel pilar [...] él sabría que yo me había acostado con otro hombre, y entonces [...] él se enfadaría mucho (ATWOOD, 2005: 79).<sup>21</sup>

Después de esta descripción, Penélope cuenta los hechos que hicieron que su vida se arruinara: su prima Helena, con la que mantiene un enfrentamiento durante toda la obra, se marcha con Paris, el hijo menor de Príamo, rey de Troya, lo que hace que Odiseo tenga que partir, ya que habían hecho un juramento: todos los pretendientes de Helena habían hecho un pacto por el que respetarían la decisión de Helena y, además,

---

<sup>20</sup> «Odysseus was pleased with me. Of course he was. ‘Helen hasn’t borne a son yet,’ he said, which ought to have made me glad. And it did. But on the other hand, why was he still – and possibly always – thinking about Helen?» (ATWOOD, 2005: 64). Aunque no aparece mucho en la obra, el papel de Helena es importante, ya que es la antagonista de la protagonista, Penélope. Esta mayor importancia en la obra de Margaret Atwood aporta tensión, ya que pone a prueba el temperamento de Penélope, quien en el hipotexto homérico es conocida por su paciencia. Además, logra también hacerla pensar como ella: Helena se burlaba de Odiseo por tener las piernas cortas, y Penélope durante la boda sólo pensaba en que Odiseo tenía las piernas cortas, por lo que Penélope quiere hacer creer que Helena es un personaje vil, lo que se refuerza en el momento en el que la cree culpable de hacer que su marido se tenga que ir durante tanto tiempo, *cf.* INGERSOLL (2008: 116-7) y SUZUKI (2007: 270).

<sup>21</sup> «Odysseus had made a special bed in it, one post of which was whittled from an olive tree that had its roots still in the ground. That way, he said, no one would ever be able to move or displace this bed, and it would be a lucky omen for any child conceived there. This bedpost of his was a great secret: no one knew about it except Odysseus himself, and my maid Actoris – but she was dead now – and myself. If the word got around about his post (...) he would know I’d been sleeping with some other man, and then (...) he would be very cross indeed» (ATWOOD, 2005: 73-4).

defenderían al afortunado ante cualquier agravio. El juramento lo había propuesto Odiseo, por lo que no tenía posibilidad de eludir un compromiso de tal magnitud, pero aun así ideó una argucia: cuando Agamenón, Menelao y Palamedes llegaron a Ítaca, intentó hacerse el loco para hacerles creer que no reconocía a nadie, y mientras surcaba el campo echaba sal por encima del hombro. Cuando llegaron, Odiseo fingió no reconocer a los tres visitantes.<sup>22</sup>

Me creí muy lista cuando me ofrecí a acompañar a los tres visitantes al campo para presenciar aquella penosa imagen. «Ya lo veréis –dije con lágrimas en los ojos–. ¡Ya no me reconoce, ni siquiera reconoce a nuestro hijito!». Y me llevé al pequeño para demostrarlo.

Fue Palamedes quien descubrió a Odiseo: me arrancó a Telémaco de los brazos y lo colocó frente a la yunta. Odiseo tuvo que desviarse para no pasar por encima de su propio hijo con el arado.

De modo que tuvo que ir (ATWOOD, 2005: 84).<sup>23</sup>

## 2.2 ODISEO DESPUÉS DE LA GUERRA DE TROYA. LOS VIAJES Y LA ESPERA: CAPÍTULOS 12, 14-16, 18

El período posterior a la victoria de los aqueos en la Guerra de Troya fue para Odiseo igual de largo que la misma guerra: diez años. En la obra de Margaret Atwood *Penélope* contará todo lo ocurrido en Ítaca a lo largo de esos diez largos años de espera.

En el duodécimo capítulo, titulado «La espera» (*Waiting*), Penélope comenta la fama adquirida por su esposo durante la guerra de Troya. Odiseo vuelve a destacar por sus habilidades retóricas, su diplomacia y sus mentiras y ardises: «Allí estaba, pronunciando un discurso inspirador, uniendo las facciones enfrentadas, inventando con facilidad asombrosa, ofreciendo sabios consejos» (ATWOOD, 2005: 86).<sup>24</sup> Penélope narra incluso una parte que a ella ya no le gustaba tanto en la que Odiseo, disfrazado de esclavo fugitivo, se colaba en Troya, donde acababa, según una canción, siendo bañado por la bella Helena, cosa que a Penélope no le hace mucha gracia. Finalmente, tras mucho esperar, los griegos lograron tomar Troya gracias a la estratagema del caballo

<sup>22</sup> Cf. GRAVES (1985: 353).

<sup>23</sup> «I thought I was being very clever when I offered to accompany the three visitors to the field to witness this pitiful sight. ‘You’ll see,’ I said, weeping. ‘He no longer recognises me, or even our little son!’ I carried the baby along with me to make the point.

It was Palamedes who found Odysseus out – he grabbed Telemachus from my arms and put him down right in front of the team. Odysseus either had to turn aside or run over his own son.

So then he had to go» (ATWOOD, 2005: 79-80).

<sup>24</sup> «There he was making an inspiring speech, there he was uniting the quarreling factions, there he was inventing an astonishing falsehood, there he was delivering sage advice» (ATWOOD, 2005: 82).

ideada precisamente por Odiseo.<sup>25</sup> Los barcos griegos zarparon de regreso a casa y esa fue la última noticia que Penélope tuvo de Odiseo.

Posteriormente, acudían a Ítaca barcos que contaban rumores acerca de la suerte de Odiseo, y, como tales rumores, unos se aproximaban más a la realidad que otros. Todos los sucesos del viaje de vuelta de Odiseo a Ítaca que Penélope menciona en la obra de Margaret Atwood remiten al hipotexto de la *Odisea*: lo que pasó en la isla de los lotófagos, la furia de Poseidón tras haber dejado ciego a su hijo Polifemo en la isla de los cíclopes, los sucesos que tuvieron lugar con Circe, su descenso al Hades para consultar a los espíritus o la aventura de las Sirenas,<sup>26</sup> pero todos estos sucesos son también «desheroizados» y reinterpretados de un modo mucho más realista, desencantado y antiépico: Polifemo no era un cíclope antropófago, sino un tabernero al que Odiseo y sus hombres intentaron escamotear la cuenta; Circe no era una diosa hechicera, sino la madam de un prostíbulo refinado; el descenso al Hades no había sido sino a una oscura gruta llena de murciélagos; las Sirenas eran unas refinadas cortesanas con dotes musicales y tocados de plumas.

Penélope tomó la decisión de convertirse en la administradora del patrimonio de Odiseo en su ausencia, así que tuvo que aprender un trabajo que, según ella, era de hombres para, una vez que su esposo regresara, este se sorprendiera por lo estupendamente que ella lo había hecho mientras él regresaba a Ítaca. Esto es un claro ejemplo de la fidelidad de Penélope a Odiseo y una caracterización indirecta del héroe como soberano responsable y preocupado por la administración de su hacienda:

Mi plan consistía en hacer crecer las propiedades de Odiseo para que cuando él volviera tuviera aún más riquezas que cuando se había marchado. [...] Tenía una imagen muy clara en la mente: Odiseo regresaba, y yo –con femenina modestia– le mostraba lo bien que había realizado un trabajo que solía considerarse de hombres. Y lo había hecho por Odiseo, por supuesto. No había dejado de pensar en él. ¡Cómo se iba a iluminar su rostro! ¡Qué satisfecho iba a estar de mí! «Vales mil veces más que Helena», me diría. ¿Verdad que sí? Y me abrazaría con ternura (ATWOOD, 2005: 91).<sup>27</sup>

En el decimocuarto capítulo, «Los pretendientes se ponen morados» (*The Suitors Stuff Their Faces*), Penélope cuenta la estancia de los pretendientes en su casa durante la ausencia de Odiseo. Antes, en el Hades, Penélope se ha encontrado con Antínoo, el

---

<sup>25</sup> Cf. *Odisea* IV.

<sup>26</sup> Cf. *Odisea* IX y X, así como GRAVES (1985: 450-65).

<sup>27</sup> «My policy was to build up the estates of Odysseus so he'd have even more wealth when he came back than when he'd left [...] I had such a clear picture in my mind – Odysseus returning, and me – with womanly modesty – revealing to him how well I had done at what was usually considered a man's business. On his behalf, of course. Always for him. How his face would shine with pleasure! How pleased he would be with me! 'You're worth a thousand Helens,' he would say. Wouldn't he? And then he'd clasp me tenderly in his arms» (ATWOOD, 2005: 88-9).



primer pretendiente asesinado por Odiseo, quien confiesa que la estaban intentando «cortejar» por sus tesoros. La escena del encuentro entre Penélope y Antínoo en el Hades tiene varias finalidades narrativas. En primer lugar, sirve para caracterizar a los pretendientes a través del ejemplo de Antínoo como antihéroes opuestos a Odiseo: son voraces, ambiciosos y lúbricos; tienen incluso intenciones criminales contra Telémaco. Penélope refrenda el castigo mortal que Odiseo les infligiera. Este encuentro es, pues, una justificación narrativa de la venganza del héroe, Odiseo: «Ahora ya puedes volver a clavarte la flecha. Si he de serte sincera, siento una alegría inmensa cada vez que la veo sobresaliendo de tu mentirosa e insaciable garganta» (ATWOOD, 2005: 103).<sup>28</sup>

Penélope cuenta cómo el número de pretendientes fue aumentando progresivamente, pasó de unos diez a más de cien. Estos más de cien pretendientes iban todos los días al palacio y ellos mismos seleccionaban el ganado para sacrificarlo y preparar un banquete, donde comían y bebían hasta reventar, al igual que los invitados en la boda de Penélope. Sabiendo que sería imposible expulsar a todos los pretendientes de su palacio, Penélope recuerda un consejo que le dio su madre, la náyade Peribea, cuando tuviera algún problema: «Haz como el agua –me decía yo–. No intentes oponer resistencia. Cuando intenten asirte, cuélate entre sus dedos. Fluye alrededor de ellos» (ATWOOD, 2005: 106).<sup>29</sup> Así que lo que hacía era fingir: Penélope animaba e incitaba a los pretendientes a que continuaran con su «cortejo», pero nunca elegía a ninguno, y les decía que sólo elegiría a uno de todos los pretendientes cuando tuviera la certeza de que Odiseo jamás regresaría a Ítaca. Esto es precisamente lo que Antínoo cuenta a Telémaco en el canto II de la *Odisea* atribuida a Homero:

Sabe que los culpables no son los pretendientes de entre los aqueos, sino tu madre, que sabe muy bien de astucias. Pues ya es este el tercer año, y con rapidez se acerca el cuarto desde que aflige el corazón en el pecho de los aqueos. A todos da esperanzas y hace promesas a cada pretendiente enviándoles recados; pero su imaginación maquina otras cosas (*Odisea* II 85-91).<sup>30</sup>

Poco a poco, los pretendientes presionaban cada vez más a Penélope para que ella se decidiera por uno de ellos, así que ideó la argucia que da nombre al decimoquinto capítulo: «El sudario» (*The Shroud*).

Esta treta, famosa desde la *Odisea*, tiene la misma importancia en la obra de Margaret Atwood que en el hipotexto griego. Además, es una escena muy reconocida a

<sup>28</sup> «You can put the arrow back now. To tell you the truth, I feel a surge of joy every time I see it sticking through your lying, gluttonous neck» (ATWOOD, 2005: 103).

<sup>29</sup> «Behave like water, I told myself. Don't try to oppose them. When they try to grasp you, slip through their fingers. Flow around them» (ATWOOD, 2005: 108).

<sup>30</sup> Traducción de José Luis CALVO MARTÍNEZ (Madrid: Cátedra, 1990).

lo largo de la tradición clásica y en la que se ve que Penélope es el trasunto femenino de Odiseo, ya que ella es igual de mentirosa y de tramposa que él.<sup>31</sup>

Esta treta consistía en que durante el día Penélope tejía un sudario en palacio<sup>32</sup> para cuando muriera su suegro Laertes, ya retirado al campo y apenado tras la larga ausencia de su hijo, y por la noche deshacía el trabajo realizado durante el día. Además, no trabajaba sola: la ayudaban las doce criadas,<sup>33</sup> sobre las que volveremos más adelante. En la versión de Margaret Atwood, estas se dedicaban a acercarse a los pretendientes para conseguir información que luego revelarían a su señora. Pero, probablemente debido a un descuido propio de su juventud, las criadas traicionaron a Penélope, pues al cabo de algo más de tres años, una de ellas reveló el secreto del sudario. Los pretendientes se enfurecieron terriblemente y obligaron a Penélope a terminar rápido el sudario para después elegir a uno de ellos.

El capítulo de «El sudario» revela algo importante acerca de la caracterización de Odiseo focalizada a través de su esposa Penélope. Ella sabe que Odiseo no puede estar muerto porque la astucia y la fidelidad del héroe habrían conseguido burlar incluso a la muerte para comunicarle su fallecimiento a su esposa. Penélope sabe en su interior que Odiseo aún vive y que algo lo retiene contra su voluntad, pues de otro modo se habría puesto en contacto con ella: «Sin embargo, su fantasma nunca se me había aparecido en sueños, como habría tenido que ocurrir. Yo no me explicaba que Odiseo no me hubiera enviado ningún mensaje desde el Hades, si era cierto que había llegado a aquel tenebroso reino» (ATWOOD, 2005: 109).<sup>34</sup>

En el decimosexto capítulo, «Pesadillas» (*Bad Dreams*), se ve que todo esto, sumado a que Telémaco quería empezar a demostrar su autoridad en Ítaca y a diversos enfrentamientos con los pretendientes, hacía sufrir muchísimo a la prudente Penélope. Finalmente, Telémaco va en busca de su padre, y Penélope es informada por sus criadas y por el heraldo Medonte de que los pretendientes habían planeado mandar un barco al regreso de Telémaco para tenderle una emboscada por su osadía. Penélope está harta de tanto sufrimiento y se pone a llorar, tanto que al final se queda dormida. Mientras

---

<sup>31</sup> Sobre la inteligencia característica y tradicional de Penélope como «alma gemela» de Odiseo, cf. PRICE & KEARNS (2004: 414-5).

<sup>32</sup> En la versión de Margaret Atwood, el palacio es una metáfora del poder jerárquico del espacio de Penélope, que está «recluida» por Odiseo, ya que la necesita para que le dé hijos, y posteriormente por los pretendientes, quienes no la dejan actuar tan libremente. Mientras Penélope y las criadas trabajan en el sudario de Laertes, se crea un fuerte vínculo entre la señora y sus criadas, y por tanto parece que la barrera de la clase social desaparece, cf. YEGENIEN (2013: 8-9).

<sup>33</sup> Paulatinamente, la relación de Penélope con las criadas va cambiando: estas poco a poco se van volviendo más refinadas y serias, mientras que Penélope se vuelve más cínica y menos autoritaria, cf. INGERSOLL (2008: 124).

<sup>34</sup> «Yet his ghost had never appeared to me in a dream, as would have been proper. I could not quite believe that he would fail to send me word of any kind from Hades, should he happened to have reached that shady realm» (ATWOOD, 2005: 111-2).

duerme, no tiene al principio sueños agradables, ya que empieza a soñar con una versión trágica de los rumores que le habían dado de Odiseo: asesinado por el Cíclope, sucumbiendo al canto de las Sirenas, o haciendo el amor con Circe, que se convertía en su prima Helena. Finalmente tiene un buen sueño, en el que le predicen que Telémaco llegará sano y salvo, pero de Odiseo no logra averiguar nada.<sup>35</sup>

Telémaco consigue volver a Ítaca en el decimotercero capítulo, «Noticias de Helena» (*News of Helen*), tras haber burlado la emboscada que le iban a tender los pretendientes a su retorno con la inestimable ayuda de la diosa Atenea. Penélope y su hijo mantienen una discusión y, tras comer y beber, Telémaco comienza a narrar su viaje. Había ido a ver al rey Néstor, que no sabía nada de su padre, y después fue a ver al rubio Menelao, «el cornudo esposo de Helena», «la zorra infecta, la causa fundamental de todas mis desgracias», según Penélope. Menelao informa a Telémaco sobre el paradero de Odiseo: «Odiseo estaba atrapado en la isla de una hermosa diosa que lo obligaba a hacer el amor con ella noche tras noche hasta que llegaba el alba» (ATWOOD, 2005: 126-7).<sup>36</sup> Esta información remite a la isla de Ogigia, donde, en efecto, la ninfa Calipso retuvo contra su voluntad durante largos años al protagonista de la *Odisea* atribuida a Homero. Sin embargo, en la versión de Margaret Atwood esta nueva información sobre Odiseo no provoca sino hastío en Penélope. Con la mirada desengañada de la contemporaneidad, Calipso es una variante de Circe o las Sirenas: «Llegados a este punto, yo ya había oído suficientes historias sobre hermosas deidades» (ATWOOD, 2005: 127).<sup>37</sup> En la reelaboración de Margaret Atwood, Odiseo es un seductor que entretiene su regreso a casa con figuras femeninas mientras su esposa lo espera fielmente entre angustias y afanes cotidianos y domésticos.

La Penélope de Margaret Atwood sufre más de envidia hacia Helena que de celos hacia la fama de Odiseo como héroe amante de diosas y ninfas. Merece la pena citar el siguiente pasaje donde se nota la envidia profesa que Penélope le tiene a su prima:

–¿Y cómo encontraste a Helena? –pregunté.

–Pues la encontré bien –respondió Telémaco–. Todos contaban historias de la guerra de Troya, historias fabulosas, con muchos enfrentamientos, combates cuerpo a cuerpo y tripas desparramadas (mi padre salía en ellas), pero cuando los ancianos veteranos empezaron a lloriquear, Helena echó algo en las bebidas y todos nos reímos mucho.

–Ya, ya, pero ¿qué aspecto tenía?

–Estaba tan radiante como la dorada Afrodita –contestó Telémaco–. Uno se estremecía al verla. Helena tiene gran fama, y hasta forma parte de la historia. ¡Es como la pintan, o incluso más hermosa! –Sonrió tímidamente.

<sup>35</sup> Cf. el final del canto IV de la *Odisea*.

<sup>36</sup> «Odysseus was trapped on the island of a beautiful goddess, where he was forced to make love with her all night, every night» (ATWOOD, 2005: 131).

<sup>37</sup> «By this time I'd heard one beautiful-goddess story too many» (ATWOOD, 2005: 131).

–Supongo que habrá envejecido un poco –dije con toda la calma de que fui capaz.

¡Helena no podía seguir tan radiante como la dorada Afrodita! ¡Eso habría sido antinatural!» (ATWOOD, 2005: 127).<sup>38</sup>

Telémaco, dándose cuenta de que no estaba ayudando mucho a su madre con esta descripción, se apresuró a corregirse diciendo que Helena ya no era tan hermosa; Penélope, dándose cuenta de que era mentira, aun así agradece el detalle a su hijo. Telémaco demuestra ser, verdaderamente, el hijo legítimo de Odiseo en su habilidad para mentir y evitar con su sagacidad verbal que su madre sufra:

Yo sabía que Telémaco mentía, pero me conmovió que mintiera para complacerme. Tenía que notarse que era bisnieto de Autólico, el amigo de Hermes, el tramposo por excelencia, el hijo del astuto Odiseo, el de la voz tranquilizadora, fecundo en ardides, experto en persuadir hombres y engañar a mujeres. Al final iba a resultar que mi hijo no era tonto del todo (ATWOOD, 2005: 128).<sup>39</sup>

La Penélope de Margaret Atwood admira al Odiseo astuto y falaz que antes de la guerra entretenía sus días y la divertía con sus historias. La autora se apropia de la tradición mítico-literaria del nieto de Autólico para revalidarla.<sup>40</sup> Después de esto, Penélope se irá a rezar para que su marido regrese sano y salvo por fin a Ítaca.

### 2.3 ODISEO REGRESA A ÍTACA: CAPÍTULOS 19-20, 22-23, 25

Y, por fin, el momento que todos estaban esperando: después de veinte largos años de ausencia, Odiseo ha retornado a Ítaca: «Mis plegarias llevaban veinte años sin ser escuchadas. Pero finalmente los dioses me prestaron atención. En cuanto hube realizado

<sup>38</sup> «‘And how was Helen?’ I asked.

‘She seemed fine,’ said Telemachus. ‘Everyone told stories about the war at Troy – they were great stories, a lot of fighting and combat and guts spilling out – my father was in them – but when all the old vets started blubbing, Helen spiked the drinks, and then we laughed a lot.’

‘No, but,’ I said, ‘how did she look?’

‘As radiant as golden Aphrodite,’ he said. ‘It was a real thrill to see her. I mean, she’s so famous, and part of history and everything. She was absolutely everything she’s cracked up to be, and more!’ He grinned sheepishly.

‘She must be getting a little older, by now,’ I said as calmly as I could. Helen could not possibly still be as radiant as golden Aphrodite! It would not be within nature!» (ATWOOD, 2005: 132).

<sup>39</sup> «I knew he was lying, but was touched that he was lying for my sake. Not for nothing was he the great-grandson of Autolycus, friend of Hermes, the arch-cheat, and the son of wily Odysseus of the soothing voice, fruitful in false invention, persuader of men and deluder of women. Maybe he had some brains after all» (ATWOOD, 2005: 133).

<sup>40</sup> Sobre la tradición mítico-literaria de Odiseo como nieto de Autólico, cf. STANFORD (2013: capítulo II).

el ritual de rigor y hube derramado las lágrimas de rigor, Odiseo entró arrastrando los pies en el patio» (ATWOOD, 2005: 129).<sup>41</sup>

El héroe llegó a Ítaca disfrazado de mendigo. Huelga decir que, además de inteligente, astuto y tramposo, otra característica de Odiseo es su arte para el disfraz. Cuando llega, el único que sabe quién es realmente es Telémaco (además de Eumeo, el porquero, y Filecio, el boyero), ya que ambos están confabulados y aguardan el momento oportuno para atacar a los pretendientes. Pero Penélope, cuando lo ve, sí que sospecha de él,<sup>42</sup> al fijarse en sus poderosos músculos y en otro importante detalle, sus cortas piernas:

Su disfraz estaba muy logrado [...] pero en cuanto vi aquel torso fornido y aquellas piernas cortas surgió en mí una profunda sospecha, que se convirtió en certeza después de oír que aquel hombre le había partido el cuello a un pordiosero agresivo. Ese era su estilo: furtivo cuando era necesario, sí, pero cuando estaba seguro de que podía ganar nunca renunciaba al asalto directo (ATWOOD, 2005: 130).<sup>43</sup>

De nuevo, Penélope se alegra por la sagacidad de Telémaco, ya que opina que «mi hijo era un farsante nato, como su padre, pero todavía no dominaba tanto el arte del embuste» (ATWOOD, 2005: 131).<sup>44</sup>

Penélope y el supuesto mendigo acuerdan verse al caer la noche para que éste le cuente cosas sobre su marido. De noche, tras haber estado aguantando que los pretendientes se burlaran y mofaran de él, se encuentran, y Penélope le cuenta lo apenada que está por la ausencia de su marido y lo mucho que está sufriendo durante esta larga ausencia. También le comenta que ha sacado el arco de Odiseo, para retar a los pretendientes a dispararlo y que atravesen el ojo de doce hachas alineadas igual que

---

<sup>41</sup> «Twenty years of my prayers had gone unanswered. But, finally, not this one. No sooner had I performed the familiar ritual and shed the familiar tears than Odysseus himself shambled into the courtyard» (ATWOOD, 2005: 135).

<sup>42</sup> En este punto es interesante el que Margaret Atwood reelabore la historia, ya que en el hipotexto de la *Odisea*, y según Graves, Penélope no parece reconocer a Odiseo, mientras que en la versión de Margaret Atwood sí que lo llega a reconocer, pero no lo admite para no poner en peligro la vida de Odiseo ni herir su orgullo por haberlo reconocido a pesar del tan logrado disfraz. Cf. *Odisea* XIX y GRAVES (1985: 473).

<sup>43</sup> «His disguise was well enough [...] but as soon as I saw that barrel chest and those short legs I had a deep suspicion, which became a certainty when I heard he'd broken the neck of a belligerent fellow panhandler. That was his style: stealthy when necessary, true, but he was never against the direct assault method when he was certain he could win» (ATWOOD, 2005: 136-7). Los lectores familiarizados con el hipotexto de la *Odisea* reconocen en este pasaje la alusión al momento en el que Odiseo se enfrentó y venció al mendigo Iro en el canto XVIII. Este pasaje revela la fuerza del héroe, así como su capacidad de soportar el sufrimiento y sus medios indirectos para conseguir sus fines.

<sup>44</sup> «He was by nature a spinner of falsehoods like his father, but he was not yet very good at it» (ATWOOD, 2005: 137).

hizo él, y quien logre superar esta prueba será el que se case con ella, cosa que apoya Odiseo disfrazado. Tras esto, ocurre uno de los episodios más conocidos en la *Odisea*: la anagnórisis de Euriclea con respecto a Odiseo mientras lo bañaba, quien casi la estrangula para que no lo delatara.<sup>45</sup> Después Penélope aclara que no es verdad lo que ocurrió según la tradición homérica: ella no fue distraída por la diosa Atenea, sino que le había dado voluntariamente la espalda celebrando en secreto el éxito de su treta.

En el vigésimo capítulo, «Calumnias» (*Slanders Gossip*), Penélope intenta aclarar algunas de las versiones de los hechos ocurridos mientras vivía, la mayoría con respecto a las supuestas infidelidades que cometió. Penélope rechaza absolutamente las versiones que afirmaban que ella se acostó con Anfinomo, que era uno de los pretendientes que intentaba cortejarla, más concretamente, era el que mejores modales tenía. Rechaza igualmente la versión en la que ella se acuesta con todos los pretendientes y acaba dando a luz al dios Pan, historia que Penélope tacha de cuento monstruoso. Pero lo que sí que confirma es que estuvo incitando y dando esperanzas a los pretendientes, cosa que su marido Odiseo sí que vio y aprobó, únicamente porque era una treta para dar tiempo a su retorno. Además, insinúa que, si todas esas calumnias se hubieran producido mientras ellos estaban en vida, era muy probable que Odiseo hubiera tomado cartas en el asunto y alguien habría pagado por ello.<sup>46</sup>

En el vigésimo segundo capítulo, «Helena se da un baño» (*Helen Takes a Bath*), se ve claramente la tensa relación que mantiene Penélope con su prima Helena, a quien culpa de la marcha de su marido a la guerra de Troya y de los veinte años que pasó fuera de Ítaca. Helena va a darse un baño (una frivolidad, ya que, como señala Penélope, están en el Hades en forma de espíritu, y como tal ya no es necesario satisfacer algunas necesidades como, por ejemplo, comer o bañarse) y se cruza con su prima, quien la invita a acompañarla. Penélope declina esta invitación y comenta sarcásticamente la cantidad de espíritus de hombres que están dispuestos a acompañarla para verla desnuda. Finalmente, Helena se enfada un poco, y contraataca mencionando entre líneas que por ella han muerto muchos más hombres (cosa de la que se siente bastante orgullosa) de los que Odiseo ha matado por Penélope, y se aleja.

En el vigésimo tercer capítulo, «Odiseo y Telémaco se cargan a las criadas» (*Odysseus and Telemachus Snuff the Maids*), tiene lugar la venganza de Odiseo con los pretendientes. Al principio Penélope cuenta que durmió mientras se desarrollaron los acontecimientos, y que sospecha que su esclava Euriclea le había adulterado la bebida

---

<sup>45</sup> En estos dos casos Margaret Atwood vuelve a adaptar la historia original: en el primer caso, en el hipotexto de la *Odisea* a Penélope se le ocurre la idea del certamen del arco, mientras que en la versión de Margaret Atwood lo ha organizado a propósito porque sabe que el único capaz de hacer eso es el mismo Odiseo. En el segundo caso, en el hipotexto homérico Penélope manda a Euriclea que lave a Odiseo, mientras que en la versión de Margaret Atwood Penélope organiza otra vez todo a propósito para que sea Euriclea la que lave a su señor.

<sup>46</sup> Sobre estas tradiciones, cf. GRAVES (1985: 477).

para mantenerla dormida.<sup>47</sup> Después, Euriclea le cuenta a Penélope los hechos ocurridos: Odiseo, disfrazado de mendigo, logra tensar su famoso arco y, tras una señal de Zeus, dispara una flecha a través del ojo de doce hachas alineadas. Los pretendientes, que no habían podido tensarlo, al ver esto quedan muy sorprendidos. Entonces Odiseo hace una señal a Telémaco para que se prepare para la batalla, y dispara a Antínoo, uno de los pretendientes. Mientras Telémaco va a buscar armas, su padre va abatiendo pretendientes con las flechas de su arco, y finalmente Odiseo y Telémaco con la ayuda de dos criados, el porquero y el boyero, lograron acabar con los más de cien pretendientes. En este momento Odiseo recupera su figura heroica y épica: da muerte a los pretendientes, que se defienden con sus armas. La sala del palacio se transforma en un campo de batalla, y Odiseo lucha no solo con su arco, sino también con lanza y espada:

Le disparó a Antínoo en el cuello, se desprendió del disfraz e hizo picadillo a todos los pretendientes, primero con flechas y luego con lanzas y espadas. Lo ayudaron Telémaco y dos sirvientes leales; con todo, fue una hazaña considerable. Los pretendientes tenían unas cuantas lanzas y espadas que les había proporcionado Melancio, el cabrero traidor, pero a la hora de la verdad no les sirvieron de nada (ATWOOD, 2005: 149-150).<sup>48</sup>

Después, el héroe mandó a las doce criadas de Penélope que limpiaran todo el salón de palacio tras el combate, y a Telémaco, que las matase; así que Telémaco las cuelga y después torturan a Melantio, el criado infiel de Odiseo que había proporcionado algunas armas a los pretendientes.<sup>49</sup> Penélope se pone muy triste al enterarse de la muerte de sus doce criadas. La versión de Margaret Atwood reescribe la *Odisea* de un modo que merece comentarse. En primer lugar, en su versión Penélope asume toda la responsabilidad en la muerte de las criadas y absuelve, por tanto, a Odiseo de una parte importante de la misma. En efecto, Odiseo ignora que las criadas no han sido infieles a su señor, sino que actuaban mandadas por la propia Penélope para que pudieran ganarse la confianza de los pretendientes y enterarse de sus planes y confabulaciones. Odiseo, por tanto, ordena la muerte de las criadas sin saber que estas son inocentes de los cargos de infidelidad de los que Euriclea las ha acusado. En segundo lugar, el hipertexto de Atwood es fiel al hipotexto de la *Odisea* al señalar que Odiseo quiso castigar ejemplarmente a las criadas con una muerte semejante a la propinada a los pretendientes, en

---

<sup>47</sup> Margaret Atwood vuelve a adaptar la historia del hipotexto, ya que según la versión original fue la diosa Atenea la que puso dulce sueño en los párpados de Penélope, mientras que en la versión actual Penélope sospecha que Euriclea ha adulterado su bebida para que durmiera.

<sup>48</sup> «He shot Antinous in the throat, through off his disguise, and made mincemeat of every last one of the Suitors, first with arrows, then with spears and swords. Telemachus and two faithful herdsmen helped him; nevertheless it was considerable feat. The Suitors had a few spears and swords, supplied to them by Melanthius, a treacherous goatherd, but none of this hardware was of any help to them in the end» (ATWOOD, 2005: 157-8).

<sup>49</sup> Cf. *Odisea* XXII.

definitiva, una muerte a espada, rápida y noble. La idea atroz de ahorcarlas y prolongar su sufrimiento se debe no al héroe Odiseo, sino a su hijo Telémaco, todavía joven e inexperto. El texto que se cita a continuación revela la responsabilidad que Penélope asume, aun cuando culpa también indirectamente a la anciana Euriclea:

–Sólo a doce –balbuceó ella–. A las más impertinentes. A las que habían sido groseras. Melanto, la de hermosas mejillas, y sus amigas, ese grupito. Es bien sabido que eran unas ramerás.

[...] «Mis ojos y mis oídos entre los pretendientes», pensé pero no lo dije. Las que me habían ayudado a deshacer el sudario por las noches. Mis gansos blancos como la nieve. Mis tordos, mis palomas. ¡Fue culpa mía! No le había revelado mi plan a Euriclea (ATWOOD, 2005: 151).<sup>50</sup>

Aquí Penélope alude a un sueño que había tenido y que Odiseo había interpretado, pero incorrectamente. Había soñado que un águila bajaba del cielo y mataba a un grupo de gansos blancos a los que tenía mucho aprecio. Odiseo pensaba que el águila era él mismo, y los gansos blancos los pretendientes, pero no era así: el águila sí que representaba a Odiseo, pero los gansos blancos representaban a las doce criadas, quienes, según la versión de Margaret Atwood, a pesar de haber sido infieles a Penélope, estaban de su lado, pero ella era la única que lo sabía, lo que acabó con la ejecución de las doce.<sup>51</sup>

En el vigésimo quinto capítulo, «Corazón de piedra» (*Heart of Flint*), se produce el ansiado reencuentro entre Penélope y su marido después de veinte años de ausencia. Pero aquí Penélope decide jugar un poco con los sentimientos de Odiseo, ya que finge no creerlo al principio, por lo que Telémaco le regaña por no darle una mejor bienvenida a su padre.<sup>52</sup> Ella cree que lo mejor es demostrar que tenía un corazón frío y duro, ya que así su marido comprobaría que realmente no cedió ante ninguno de los pretendientes. Entonces él va a bañarse y cuando vuelve Penélope lo somete a la última prueba: manda a Euriclea sacar la cama del dormitorio de ambos y que se la prepare a aquel desconocido. Aquella cama era la que Odiseo construyó, aquella de la que uno de sus pilares estaba enraizado en un olivo clavado en el suelo. Y finalmente Odiseo acabó pasando esta prueba:

---

<sup>50</sup> «‘Only twelve,’ she faltered. ‘The impertinent ones. The ones who’d been rude. The ones who used to thumb their noses at me. Melantho of the Pretty Cheeks and her cronies – that lot. They were notorious whores.’

[...] My eyes and ears among the Suitors, I did not add. My helpers during the long nights of the shroud. My snow-white geese. My thrushes, my doves» (ATWOOD, 2005: 159-160).

<sup>51</sup> Todo este pasaje remite al hipotexto de la *Odisea* XIX 535-69. También hay incertidumbre sobre si Penélope sabía realmente o no que las criadas iban a ser ejecutadas, pero aun así no hizo nada para salvarlas ni para evitar que sucediera, cf. INGERSOLL (2008: 125-6).

<sup>52</sup> Cf. de nuevo, el hipotexto de *Odisea* XXIII 95-110.



Deduciendo que alguien había cortado su amado poste, Odiseo perdió los estribos. Entonces cedí y monté toda la escenita del reconocimiento. Derramé la cantidad adecuada de lágrimas, abracé a mi esposo y le dije que había pasado la prueba del poste de la cama, y que por fin estaba segura de su identidad (ATWOOD, 2005: 161).<sup>53</sup>

Así pues, después de esta escena ambos se metieron al dormitorio, donde ocurrió lo mismo que en su noche de bodas. Odiseo empieza a contar las historias que le habían ocurrido, en las que había tenido que mentir y engañar para ocultar sus intenciones y sobrevivir, y Penélope, las suyas.<sup>54</sup> Finalmente ambos se declaran su amor y que en ningún momento se les ocurrió ser infieles el uno al otro. Ambos reconocían ser unos mentirosos compulsivos y descarados, lo que reafirma la idea de que Penélope es el trasunto femenino de Odiseo, ya que ambos planean, mienten y engañan para conseguir sus objetivos:

Cuando hubo pasado cierto tiempo y empezamos a sentirnos cómodos el uno con el otro, retomamos la vieja costumbre de contarnos historias. Odiseo me explicó todos sus viajes y penalidades (las versiones más nobles, con monstruos y diosas, no las más sórdidas, con posaderos y rameras). Me refirió todas las mentiras que se había inventado, los nombres falsos que había adoptado –el truco más inteligente fue decirle al cíclope que se llamaba Nadie, aunque más tarde lo estropeó al jactarse de su ingenio– y las fraudulentas historias sobre su vida, inventadas para ocultar su identidad y sus intenciones. Yo, por mi parte, le expliqué la historia de los pretendientes, y la sutileza con que los había engatusado y enemistado unos con otros.

Entonces Odiseo me aseguró que me había echado mucho de menos, y que había sentido una gran añoranza, incluso mientras lo rodeaban los niveos brazos de las diosas; y yo le conté cómo había llorado durante veinte años esperando su regreso, y lo perseverante y fiel que había sido, y que jamás se me había ocurrido siquiera traicionar su gigantesca cama con su fabuloso poste durmiendo en ella con otro hombre.

Ambos reconocíamos ser unos competentes y descarados mentirosos desde hacía tiempo. Es asombroso que nos creyéramos algo de lo que decía el otro.

Pero nos lo creímos.

O eso nos dijimos (ATWOOD, 2005: 161-2).<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> «Assuming that someone had cut through his cherished bedpost, Odysseus lost his temper at once. Only then did I relent, and go through the business of recognizing him. I shed a satisfactory number of tears, and embraced him, and claimed that he'd passed the bedpost test, and that I was now convinced» (ATWOOD, 2005: 171).

<sup>54</sup> De nuevo, el hipertexto de Margaret Atwood adapta bastante fielmente el famoso hipotexto de *Odisea* XXIII 175-final.

<sup>55</sup> «After a little time had passed and we were feeling pleased with each other, we took up our old habits of story-telling. Odysseus told me of all his travels and difficulties – the nobler versions, with the monsters and the goddesses, rather than the more sordid ones with the innkeepers and whores. He recounted the many lies he'd invented, the false names he'd given himself – telling the Cyclops his name was No One was the cleverest of such tricks, though he'd spoiled by boasting –

## 2.4 LAS REENCARNACIONES DE ODISEO: CAPÍTULO 27

La última aparición de Odiseo desde el punto de vista de Penélope ocurre en el vigésimo séptimo capítulo, «Una vida hogareña en el Hades» (*Home Life in Hades*), una vez que ambos están muertos y sus espíritus se encuentran en el Hades. Aquí Penélope comenta cómo es su nueva vida, ya que en el mundo real están en el siglo XXI y la gente invoca a los muertos para saber determinadas cosas sobre, por ejemplo, su salud, el mercado de valores, personajes famosos, etc. Pero esta es la única manera de que Penélope sepa algo del paradero de Odiseo cuando no tiene forma espiritual, sino física, debido a sus múltiples reencarnaciones.

Penélope cuenta que los espíritus de los muertos pueden volver a la vida, pero tienen que beber de las Aguas del Olvido para que no recuerden nada de su existencia anterior, aunque esto no siempre funciona. Ella nunca ha bebido, ni lo va a hacer, al contrario que su prima Helena, que ya ha vuelto a la tierra varias veces y siempre regresa hablando acerca de las últimas modas. En el Hades Penélope y Odiseo se ven y pasan tiempo juntos, pero ocurre lo mismo que cuando estaban vivos: después de un tiempo él se marcha, bebe de las Aguas para volver a nacer, convirtiéndose en personajes importantes, como un general francés, seguramente Napoleón Bonaparte, uno de los mayores genios militares de la Historia, como él en la guerra de Troya; o un invasor mongol, probablemente Gengis Khan, el fundador del Imperio mongol, que ha sido uno de los más extensos de la Historia.

La Penélope de Margaret Atwood destaca las virtudes tradicionales de Odiseo: su extraordinaria capacidad narrativa, su espíritu inquieto y su fidelidad conyugal. Esta nueva Penélope, todavía resentida con el héroe por haberla dejado sola durante veinte duros años, reconoce que cuando oye hablar a Odiseo se tranquiliza y lo acepta, cree lo que le dice, a pesar de que en apariencia parece que Odiseo no deja de mentir. Pero no es cierto: aunque Odiseo la abandone siempre, lo hace contra su voluntad. Una de las causas de que Odiseo no quiera estar todo el tiempo en el Hades con Penélope son las

---

and the fraudulent life histories he'd concocted for himself, the better to conceal his identity and his intentions. In my turn, I related the tale of the Suitors, and my trick with the shroud of Laertes, and my deceitful encouragings of the Suitors, and the skilful ways which I'd misdirected them and led them on and played them off against one another.

Then he told me how much he'd missed me, and how he'd been filled with longing for me even when enfolded in the white arms of goddesses; and I told him how very many tears I'd shed while waiting twenty years for his return, and how tediously faithful I'd been, and how I would never have even so much as thought of betraying his gigantic bed with its wondrous bedpost by sleeping in it with any other man.

The two of us were – by our own admission – proficient and shameless liars of long standing. It's a wonder either one of us believed a word the other said.

But we did.

Or so we told each other» (ATWOOD, 2005: 172-3).

doce criadas, ya que se siente culpable por haberlas matado. Estas lo atormentan porque creen que no actuaron tan mal como para merecer la muerte cruel que sufrieron:

Y luego, precisamente cuando empiezo a relajarme, cuando empiezo a pensar que podré perdonarlo por todo lo que me hizo pasar y aceptarlo con todos sus defectos, cuando empiezo a creer que esta vez me lo dice en serio, él vuelve a las andadas y va derecho al río Leteo para volver a nacer.

Estoy convencida de que me lo dice en serio. Quiere estar conmigo. Me lo dice llorando. Pero luego hay una fuerza que nos separa.

Son las criadas. Odiseo las ve a lo lejos, acercándose a nosotros. Lo trastornan, lo ponen nervioso. Le hacen daño. Le hacen desear hallarse en otro sitio y ser otra persona.

[...]

–¿Por qué no lo dejáis en paz? –les grito a las criadas. Tengo que gritar porque no dejan que me acerque a ellas–. Ya basta, ¿no? ¡Ha hecho penitencia, ha rezado las oraciones, se ha purificado!

–Para nosotras no basta –me contestan.

–¿Qué más queréis de él? –les pregunto a voz en grito–. ¡Decídmelo!

Pero ellas salen corriendo.

«Corriendo» no es la palabra más adecuada. Sus piernas no se mueven. Sus pies, que todavía se agitan, no tocan el suelo (ATWOOD, 2005: 176-7).<sup>56</sup>

### 3 EL PERSONAJE DE ODISEO SEGÚN LAS DOCE CRIADAS. TRADICIÓN CLÁSICA Y RECEPCIÓN EN LA VERSIÓN DE MARGARET ATWOOD

#### 3.1 CAPÍTULO 2. CORO: CANCIÓN DE SALTAR A LA CUERDA

En este capítulo (*The Chorus Line: A Rope-Jumping Rhyme*), las doce criadas cantan una canción de juego infantil que no tiene nada de la inocencia propia de los

<sup>56</sup> «And then, just when I'm starting to relax, when I'm feeling that I can forgive him for everything he put me through and accept him with all his faults, when I'm starting to believe that this time he really means it, off he goes again, making a beeline for the River Lethe to be born again.

He does mean it. He really does. He wants to be with me. He weeps when he says it. But then some force tears us apart.

It's the maids. He sees them in the distance, heading our way. They make him nervous. They make him restless. They cause him pain. They make him want to be anywhere and anyone else.

[...] 'Why can't you leave him alone?' I yell at the maids. I have to yell because they won't let me get near them. 'Surely it's enough! He did penance, he said the prayers, he got himself purified!'

'It's not enough for us,' they call.

'What more do you want from him?' I ask them. By this time I'm crying. 'Just tell me!'

But they only run away.

Run isn't quite accurate. Their legs don't move. Their still-twitching feet don't touch the ground» (ATWOOD, 2005: 189-190).

juegos de niños; antes bien, destaca precisamente por el contraste entre el sonsonete musical infantil y la atrocidad de la letra que recitan las criadas. Se ve desde el principio que, al contrario que Penélope, estas no tienen mucho aprecio hacia la figura de Odiseo, ya que en la reelaboración de Margaret Atwood estas mujeres jóvenes consideran que ellas fueron las traicionadas, y no que ellas traicionaran a su amo, como refleja el hipotexto homérico, lo que hizo que Odiseo mandara ejecutarlas pese a su juventud para dar ejemplo al resto de la servidumbre de su palacio. En la versión de la *Odisea* el protagonista masculino desempeña el papel del rey legítimo que ejerce justicia sobre un palacio sumido en el caos: como si fuera un dios antiguo, apoyado por una diosa tan importante como Atenea, Odiseo imparte justicia, castiga a los malos y premia a los buenos. En la versión de Margaret Atwood, sin embargo, hay una dura crítica al sistema esclavista de la Antigüedad. Las esclavas expresan su resentimiento social contra los «héroes» nobles y aristocráticos del relato. Este resentimiento se dirige no solo contra Odiseo, sino también contra Telémaco y contra la propia Penélope.

Las criadas creen que han sufrido un castigo injusto, ya que ellas consideran que no han obrado mal, puesto que, como esclavas, no tuvieron más opción que someterse a la voluntad de sus superiores, ya fuera Penélope, ya fueran los pretendientes, mientras que su amo sí que actuó libremente, sin sufrir por ello malas consecuencias. Aquí se produce una crítica visible hacia las clases sociales a las que pertenece cada personaje: Odiseo pertenece a la nobleza, por lo que tiene más «libertad» para actuar, mientras que las criadas son de una clase social ínfima, por lo que no pueden actuar mal sin quedar impunes.

La forma de morir de las criadas es otra de las causas por la que estas desprecian a su antiguo amo. No tuvieron una muerte digna, sino que, antes de morir, las hicieron trabajar, limpiando el estropicio causado por la batalla que enfrentó a Odiseo, Telémaco y dos criados, Eumeo y Filecio, a los más de cien pretendientes y al criado traidor Melantio. Después de su último servicio, Odiseo mandó ejecutar a las criadas por su supuesta infidelidad y para, como ya hemos dicho anteriormente, dar ejemplo a los demás criados y concienciarlos de las terribles consecuencias que pueden llegar a sufrir si actúan mal. Se puede decir que, dentro de lo que cabe, Odiseo no es tan culpable de la muerte de las doce criadas, ya que fue quien ordenó su ejecución, pero lo que él pretendía era que tuvieran una muerte rápida, todo lo contrario a lo que realmente sucedió. El verdadero brazo ejecutor de la sentencia fue su hijo, Telémaco, que, debido a su juventud, inexperiencia y ganas de demostrar su valía, decidió hacer caso omiso de las órdenes de su padre, así que en vez de matarlas de esa manera las hizo ahorcar, lo que alargó el tiempo de sufrimiento de las criadas dejándolas «en el aire suspendidas [...] traicionadas y asesinadas» (ATWOOD, 2005: 24).<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> «We dance on air, the ones you failed, the ones you killed» (ATWOOD, 2005: 6).

En su canción, las criadas cantan todo su resentimiento contra Odiseo, no contra Telémaco. Responsabilizan a Odiseo del castigo al que las sometió y de haberlas defraudado. Más aún, las criadas consideran que, en comparación con el comportamiento de Odiseo durante su ausencia de palacio, el suyo es mucho menos grave. Acusan a Odiseo de adúltero y lascivo. Si ellas se vieron forzadas a acostarse con los pretendientes, siendo violadas por muchos de ellos, Odiseo se acostó libremente con todo tipo de criaturas, humanas y divinas:

*Tú te desahogabas  
con cada diosa, reina y ramera  
con que te cruzabas*

*nosotras ¿qué hicimos?  
mucho menos que tú  
fuiste injusto (ATWOOD, 2005: 23).<sup>58</sup>*

### 3.2 CAPÍTULO 4. CORO: LLANTO DE LAS NIÑAS (LAMENTO)

En este capítulo (*The Chorus Line: Kiddie Mourn, A Lament by the Maids*) las criadas hacen referencia a sus humildes orígenes:

Nosotras también fuimos niñas. Nosotras tampoco tuvimos unos padres perfectos. Nuestros padres eran padres pobres, padres esclavos, padres campesinos, padres siervos; nuestros padres nos vendían o dejaban que nos robaran. Estos padres no eran dioses, ni semidioses, ni ninfas ni náyades» (ATWOOD, 2005: 29).<sup>59</sup>

Esta cita ilustra elocuentemente el resentimiento de las criadas contra sus amos Odiseo y Penélope. La frase «estos padres no eran dioses, ni semidioses» alude a la genealogía heroica de Odiseo, quien, a través de la línea materna, descendía del linaje de Autólico y del dios Hermes. Por otro lado, la frase «ni ninfas ni náyades» alude a la estirpe de Penélope, cuya madre, Peribeia, era una náyade. La visión de las criadas pone en entredicho la nobleza heredada del héroe Odiseo, quien, por el mero hecho de haber tenido la suerte de nacer en una familia libre y aristocrática, ha gozado de facilidades inalcanzables para las criadas.

---

<sup>58</sup> «*With every goddess, queen, and bitch / from there to here / you scratched your itch – we did much less / than what you did / you judged us bad*» (ATWOOD, 2005: 5).

<sup>59</sup> «*We too were children. We too were born to the wrong parents. Poor parents, slave parents, peasant parents, and serf parents; parents who sold us, parents from whom we were stolen. These parents were not gods, they were not demi-gods, they were not nymphs of Naiads*» (ATWOOD, 2005: 13).

### 3.3 CAPÍTULO 10. CORO: EL NACIMIENTO DE TELÉMACO (IDILIO)

Este canto de las criadas (*The Chorus Line: The Birth of Telemachus, An Idyll*) está dirigido contra Telémaco, pero Odiseo es también dardo indirecto de sus críticas. Las criadas saben que ha sido Telémaco quien ha decidido darles muerte con la horca, de ahí que todo el canto se vuelva contra él. Pero las criadas saben también que Telémaco ha obedecido la orden de su padre de castigar a las criadas con una muerte ejemplar. Odiseo es, para las criadas, el señor de la casa, el amo absoluto, a quien obedecen tanto los esclavos como los libres, tanto los criados como su hijo legítimo y heredero al trono:<sup>60</sup> «Y nosotras, las doce a las que más tarde él daría muerte / por orden de su implacable padre, / navegábamos también, en los frágiles barcos que éramos nosotras mismas» (ATWOOD, 2005: 73).<sup>61</sup>

### 3.4 CAPÍTULO 13. CORO: EL ASTUTO CAPITÁN DE BARCO (SALOMA)

En este episodio (*The Chorus Line: The Wily Sea Captain, A Sea Shanty*) las doce criadas hacen una interpretación de los marineros que fueron compañeros de Odiseo. Las criadas van narrando qué ocurrió en cada uno de los sitios en los que el héroe se detuvo en su viaje de vuelta a su patria, Ítaca, tras el fin de la guerra de Troya.

A lo largo del capítulo se puede observar la actitud de las doce criadas hacia su antiguo amo: todos los hechos narrados aquí dejan entrever que no ocurrió tal y como aparece en el hipotexto de la *Odisea*, de modo que hay un claro intento de «desheroizar» a Odiseo. Desde el punto de vista de los supuestos marineros, ellos quisieron olvidar los sucesos ocurridos en la guerra de Troya comiendo el loto, y una vez que Odiseo los descubre parten rápidamente para no concederles esa oportunidad; mientras que en la *Odisea* los marineros comieron el loto sin saber qué efecto tenía, así que, una vez que lo comieron, perdieron el deseo de regresar y Odiseo tuvo que ir a buscarlos y hacerlos volver a la fuerza para que no se quedaran en la isla junto a los lotófagos.

Tras esta aventura, cuentan lo sucedido en la isla de los cíclopes con Polifemo, hijo de Poseidón. Los marineros tachan a Odiseo de ser un bocazas tras haber logrado engañar al Cíclope diciéndole que su nombre era Nadie<sup>62</sup> para posteriormente gritarle jactándose de que lo había cegado Odiseo, lo que produjo la furia del dios Poseidón, una de las principales causas de la tardanza de Odiseo en regresar a su patria.

---

<sup>60</sup> En este capítulo se trata el tema de las diferencias de género y las diferencias entre unas clases sociales y otras, tema que las criadas ridiculizan, según SUZUKI (2007: 272-3).

<sup>61</sup> «*And we, the twelve who were later to die by his hand / At his father's relentless command, / Sailed as well, in the dark frail boats of ourselves*» (ATWOOD, 2005: 66).

<sup>62</sup> Cf. *Odisea* IX.

Los marineros se muestran bastante mordaces a la hora de hablar de su capitán. Destacan las supuestas infidelidades de Odiseo a Penélope con las ninfas Calipso y Circe, con las que ellos no tuvieron relaciones:

Por nuestro capitán, dondequiera que esté, brindemos.  
Atrapado en un islote, bajo un árbol dormido  
o de alguna ninfa del mar en brazos,  
¡que es donde nos gustaría estar a todos!» (ATWOOD, 2005: 96).<sup>63</sup>

Los marineros siguen contando su periplo hacia Ítaca, en el que los lestrigones devoraron a un gran número de marineros, y en el que la hechicera Circe los convirtió en cerdos, pero luego los devolvió a su forma original a petición de Odiseo. Odiseo y Circe estuvieron acostándose durante todo un año.<sup>64</sup> En este pasaje se vuelve a ver la malicia de los marineros, quienes creen que Odiseo realmente no está tan interesado en volver:

Dondequiera que esté, por nuestro capitán brindemos.  
La espuma del ancho mar de aquí para allá lo ha llevado.  
Seguro que no tiene prisa por llegar a casa Odiseo,  
¡el más apuesto, el más osado, el más astuto!» (ATWOOD, 2005: 95-6).<sup>65</sup>

A continuación, los marineros cuentan las siguientes aventuras: el descenso al Hades para oír al adivino Tiresias,<sup>66</sup> su huida de las Sirenas y su escapada del monstruo Escila y del remolino Caribdis. Tras esto último, cuentan lo ocurrido con las reses de Helios: a pesar de que Odiseo advirtió a los marineros que dejaran tranquilo al ganado del dios Helios, estos hicieron caso omiso de su advertencia y sacrificaron unas cuantas reses, lo que provocó la furia del dios. Una vez que se hicieron a la mar, Zeus, el padre de los dioses, lanzó un rayo contra la nave de Odiseo, lo que provocó que todos murieran a excepción de él mismo, quien llegó a nado hasta la isla de Calipso, donde permaneció siete años hasta que se volvió a hacer a la mar<sup>67</sup> y llegó a la isla de los feacios, donde le contó al rey Alcínoo y a los lugareños todos los sucesos acaecidos hasta ese momento.

Hay que destacar que hay una cierta similitud entre las doce criadas y los marineros o compañeros de Odiseo: Odiseo actúa libremente y no sufre apenas malas consecuen-

<sup>63</sup> «Here's a health to our Captain, so gallant and free, / Whether stuck on a rock or asleep 'neath a tree, / Or rolled in the arms of some nymph of the sea, / Which is where we would all like to be, man!» (ATWOOD, 2005: 94).

<sup>64</sup> Cf. *Odisea* X.

<sup>65</sup> «So a health to our Captain where'er he may roam, / Tossed here and tossed there on the wide ocean's foam, / And he's in no hurry to ever get home – / Odysseus, that crafty old codger!» (ATWOOD, 2005: 95).

<sup>66</sup> Cf. *Odisea* XI.

<sup>67</sup> Cf. *Odisea* XII.

cias, mientras que los marineros sí que las sufren cuando ellos actúan mal como se ve, sobre todo, en el episodio del ganado del dios Helios.

### 3.5 CAPÍTULO 21. CORO: PENÉLOPE EN PELIGRO (DRAMA)

En este capítulo (*The Perils of Penelope, A Drama*) las criadas hacen una nueva representación, pero ahora es la de un regreso alternativo de su amo al ocurrido en la *Odisea*:

*Ahora que nos acercamos al clímax, sangriento y macabro,  
digamos la verdad: hay otra historia.  
O varias, como le gusta al dios Rumor,  
que no siempre de buen humor se muestra.  
¡Dicen que Penélope, eso he oído,  
tratándose de sexo no era nada estrecha!  
Cuentan unos que se acostaba con Anfínomo  
y que disimulaba con llantos y gemidos su lujuria;  
otros, que todos los briosos candidatos  
tuvieron la suerte, por turnos, de beneficiársela.  
Y que de esos actos promiscuos fue concebido  
Pan, el dios cabra, o eso afirman las leyendas* (ATWOOD, 2005: 139-140).<sup>68</sup>

Penélope y Euriclea, representadas por dos de las criadas, son las protagonistas de esta escena, en la que Odiseo acaba de desembarcar de su *nóstos*. Penélope lo reconoce por sus cortas piernas, mientras que Euriclea lo reconoce por su famosa cicatriz. Ambas están muy preocupadas, ya que en esta representación Penélope no ha actuado conforme a lo ocurrido en la *Odisea* atribuida a Homero, sino de una manera totalmente opuesta: siéndole infiel con los pretendientes, hasta el punto de que justo cuando Euriclea viene a avisar a Penélope, esta estaba con el pretendiente Anfínomo. Penélope reacciona con rapidez mandando esconderse a Anfínomo y queriendo saber si había alguien más que supiera de sus infidelidades, y descubre que sí, que sus doce criadas lo saben, por lo que ambas deciden aparentar que Penélope ha sido una esposa buena y fiel, mientras que por otro lado matan a las doce criadas para evitar que le cuenten a su amo lo de su infidelidad con los pretendientes por miedo a que las castigue severamente.

Con este canto, las criadas injurian a sus señores, tanto al dueño masculino, Odiseo, como a Penélope y a la nodriza. El canto de las criadas ridiculiza a Odiseo como un

<sup>68</sup> «As we approach the climax, grim and gory, / Let us just say: There is another story. / Or several, as benefits the goddess Rumour, / Who's sometimes in a good, or else bad, humour. / Word has it that Penelope the Prissy / Was – when it came to sex- no shrinking sissy! / Some said with Amphinymous she was sleeping. / Masking her lust with gales of moans and weeping; / Others that each and every brisk contender / By turns did have the fortune to upend her, / By which promiscuous acts the goat-god Pan / Was then conceived, or so the fable ran» (ATWOOD, 2005: 147-8).



héroe lascivo y además cornudo. La fama de Odiseo y su honor es otra mentira propia de estos esposos tan astutos. Por un lado, Odiseo finge haber vuelto por Penélope; por otro, Penélope y Euriclea fingen que lo han esperado fielmente. La visión de las criadas entraña un crudo realismo y un gran resentimiento social por sus superiores, pues ellas son las que han pagado con su vida y su mala fama las mentiras de aquellos.

### 3.6 CAPÍTULO 24. CORO: CONFERENCIA SOBRE ANTROPOLOGÍA

En este capítulo (*The Chorus Line: An Anthropology Lecture*) las criadas hacen un símil entre un ciclo lunar y ellas mismas, ya que doce son las criadas que mandó ejecutar Odiseo, al igual que doce son los meses en un ciclo lunar, al igual que son doce las hachas que atraviesa la flecha de Odiseo cuando dispara su arco en el certamen ante los pretendientes. Entre todo esto hay una conexión: ellas consideran la posibilidad de que realmente no sean criadas, sino una especie de sacerdotisas de un antiguo culto lunar matriarcal, bajo la protección de la diosa arquera Ártemis. Pero hay alguien que dice por el fondo de la sala de conferencias en la que se desarrolla este interludio, que el número correcto de meses lunares no es doce, sino trece. Las criadas, por otro lado, también afirman que realmente no eran doce sacerdotisas, sino trece, ya que la suma sacerdotisa era su señora Penélope.

Odiseo, entonces, representa para estas criadas la amenaza de un conflicto entre cultos. Odiseo es un bárbaro que obedece a un culto patriarcal que se impone con violencia sobre el culto matriarcal de las criadas.<sup>69</sup> El matrimonio entre Odiseo y Penélope representa el dominio del culto masculino sobre el femenino, que queda, de esta forma, sometido al varón como señor de la casa. Las criadas fundamentan esta teoría sobre los restos arqueológicos de estos cultos que se han encontrado en las excavaciones de todo el Mediterráneo. Así, la *Odisea* evoca simbólicamente aquel pasado perdido: las hachas que la flecha de Odiseo debe atravesar para conseguir la mano de Penélope constituyen, además de un claro símbolo sexual (las hachas representan los genitales femeninos mientras la flecha es un claro símbolo fálico), un claro simbolismo agrario. El culto matriarcal implicaba que la víctima sacrificial elegida fuese un varón al que se ahorcaba y cuyos genitales eran arrancados para arrojarlos a la tierra y promover la fertilidad de las cosechas del año. En el hipertexto de la *Odisea*, el héroe castiga a uno de los criados infieles con una muerte parecida y atroz: los criados de Odiseo cortan la nariz, orejas, genitales y miembros del cabrero Melantio, al que condenan a morir de forma lenta y vergonzosa.<sup>70</sup>

Para las criadas del hipertexto de Margaret Atwood, este castigo infligido por Odiseo a Melantio tiene que ver con la práctica ritual de fertilidad que el héroe impone

---

<sup>69</sup> Cf. WYNNE-DAVIES (2010: 84).

<sup>70</sup> Cf. *Odisea* XXII.

sobre otros y no sobre sí mismo. La autora se revela aquí deudora de las teorías religiosas que tanto fascinaron a autores como Robert Graves, al que ella reconoce haber leído en el epílogo de la obra. La monografía titulada *La Diosa Blanca (The White Goddess)* tuvo y aún tiene una gran acogida entre el público lector y desarrolla teorías interpretativas de este tipo.

### 3.7 CAPÍTULO 26. CORO: EL JUICIO DE ODISEO, GRABADO EN VÍDEO POR LAS CRIADAS

En este capítulo (*The Chorus Line: The Trial of Odysseus, as Videotaped by the Maids*) Odiseo está siendo juzgado por el asesinato de los pretendientes en un tribunal del siglo XXI, cosa bastante cómica dentro de la obra: que un héroe mitológico que vivió muchos siglos antes de nuestra era esté acusado de un delito que cometió hace miles de años en un juzgado actual.

El abogado defensor de Odiseo expone su defensa ante el juez para que su cliente quede libre de todos los cargos:

¿Tenía o no motivos justificados para matar, por medio de lanzas y espadas (no vamos a cuestionar la matanza en sí, ni las armas empleadas), a más de ciento veinte jóvenes de alta cuna, docena más docena menos, que, debo recalcarlo, habían estado consumiendo su comida sin su permiso, molestando a su esposa y conspirando para matar a su hijo y usurparle el trono?

[...] No habían demostrado ninguna lealtad a él durante su ausencia, sino todo lo contrario. De modo que ¿hasta qué punto se podía confiar en su palabra? ¿Podía un hombre razonable esperar que aquellos jóvenes llegaran a pagarle algún día uno solo de los bueyes prometidos?

[...] A nuestro modo de ver, al aprovechar la única oportunidad que le brindaba el destino, nuestro cliente Odiseo, una persona estimada por todos, actuaba sencillamente en defensa propia. Por lo tanto, le pedimos que desestime la acusación» (ATWOOD, 2005: 165-6).<sup>71</sup>

Una vez expuesta la defensa del abogado, el juez le da la razón, lo que provoca la reacción de las criadas. Estas no cesan de afirmar que su amo no puede quedar impune ante la atrocidad que cometió cuando mandó ejecutarlas, lo que hace que el juez,

---

<sup>71</sup> «Was he or was he not justified in slaughtering, by means of arrows and spears – we do not dispute the slaughters themselves, or the weapons in question – upwards of a hundred and twenty well-born young men, give or take a dozen, who, I must emphasise, had been eating up his food without his permission, annoying his wife, and plotting to murder his son and usurp his throne? [...] They had shown no loyalty to him in his absence; on the contrary. So how dependable was their word? Could a reasonable man expect that they would ever pay a single ox of what they had promised? [...] It is our contention that, by seizing the only opportunity Fate was likely to afford him, our generally esteemed client Odysseus was merely acting in self-defence. We therefore ask that you dismiss this case» (ATWOOD, 2005: 175-67).

después de intentar poner orden en la sala, pida oír estos nuevos cargos.<sup>72</sup> El abogado sostiene que las criadas habían sido violadas por los enemigos de su cliente sin permiso del mismo, según lo que las criadas mismas le habían contado a su señora, Penélope. Esta violación de las criadas sin permiso era una ofensa para su amo en aquella época.<sup>73</sup>

Finalmente, el juez decide desestimar la acusación interpuesta por el asesinato de los pretendientes y de sus doce criadas, quedando Odiseo libre de todos los cargos. Esta decisión final del juez enfurece considerablemente a las doce criadas, quienes convocan a las Erinias. Las Erinias eran unas deidades que tenían alas de murciélago, cabeza de perro y serpientes en lugar de cabello y no estaban sometidas a la voluntad de Zeus, ya que son anteriores a los dioses de Olimpo. Ellas realizaban las maldiciones de una madre o padre, o son las maldiciones personificadas, y ciegan la razón de un hombre.<sup>74</sup> Las criadas convocan a las Erinias para que persigan a Odiseo allá donde vaya e intenten cumplir su venganza hacia su amo por los crímenes cometidos contra ellas.

Por otro lado, el abogado defensor convoca a la diosa Atenea, sabiendo que es la protectora de Odiseo, para que acuda en su ayuda y lo haga desaparecer antes de que las Erinias logren atraparlo en la sala del juicio. Al final del capítulo, la situación es, por un lado, caótica, pero, por otro lado, también es un tanto cómica, ya que el juez ha perdido totalmente el control de lo que ocurre en la sala del juicio:

JUEZ: «¿Qué está pasando aquí? ¡Orden! ¡Orden! ¡Esto es un tribunal de justicia del siglo veintiuno! ¡Usted, baje del techo! ¡Deje de ladrar y silbar! ¡Señora, tápese el pecho y guarde su lanza! ¿De dónde ha salido esa nube? ¿Dónde está la policía? ¿Dónde está el acusado? ¿Adónde han ido todos?» (ATWOOD, 2005: 172).<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> El capítulo del juicio es una sátira, ya que, como hemos señalado, es bastante cómico que un héroe mitológico acuda a un tribunal del siglo XXI. Pero también es una sátira por parte de las criadas, ya que en ningún momento se quedaron conformes con la actuación de su amo en la que las manda ejecutar debido al poder dominante que tenían los hombres en esa época sobre las mujeres, *cf.* SUZUKI (2007: 275).

<sup>73</sup> Así, según YEGENIEN (2013: 8), este es un claro ejemplo de *Patriarchal Backgrounding* desde el punto de vista ecofeminista. En efecto, en esta obra Odiseo se ve como el esposo de Penélope, dueño del palacio y amo de las criadas, cosas que deben permanecer intactas tras su ausencia. Pero los pretendientes violan a las criadas, así que Odiseo se enfurece y los mata. Las criadas podían acostarse con los pretendientes, pero siempre que estos le pidieran permiso al amo de las criadas, al hacerlo a la fuerza Odiseo se toma la justicia por su mano.

<sup>74</sup> *Cf.* PRICE & KEARNS (2004: 199).

<sup>75</sup> «JUDGE: What's going on? Order! Order! This is a twenty-first-century court of justice! You there, get down from the ceiling! Stop that barking and hissing! Madam, cover up your chest and put down your spear! What's this cloud doing in here? Where are the police? Where's the defendant? Where has everyone gone?» (ATWOOD, 2005: 184).

### 3.8 CAPÍTULO 28. CORO: TE SEGUIMOS (CANCIÓN DE AMOR)

En este capítulo (*The Chorus Line: We're Walking Behind You*) las criadas, una vez que Odiseo queda libre de todos los cargos del juicio, le recuerdan: «¡Eh! ¡Señor Nadie! ¡Señor Sin Nombre! [...] ¡Señor Prestidigitador, nieto de ladrones y mentirosos!» (ATWOOD, 2005: 179)<sup>76</sup>, que lo van a perseguir eternamente en cada una de las vidas que tenga para que recuerde el atroz asesinato de las criadas. Tampoco van a cesar de recordarle que, en su opinión, ellas trabajaron y le sirvieron bien, y, como pago, Odiseo las ahorcó:

Tú nos agarraste, nos ahorcaste, nos dejaste colgando como ropa tendida. ¡Qué jarana! ¡Qué patadas! ¡Qué virtuoso te sentías, qué orgulloso, qué purificado, ahora que te habías librado de las rellenitas, jóvenes y cochinas criadas que tenías metidas en la cabeza! (ATWOOD, 2005: 180).<sup>77</sup>

Pero Odiseo no solo es acusado por las criadas de todo esto, sino que también es acusado de no haber celebrado un funeral apropiado para las criadas, por lo que estas lo perseguirán por haberlas matado; según las criadas, «fue un acto mezquino. Lo hiciste por pura maldad. Nos mataste para preservar tu reputación» (ATWOOD, 2005: 180).<sup>78</sup>

Finalmente, las criadas hablan irónicamente sobre su ocupación: afirman ser sirvientas y, como tales, van a seguir a su amo para servirlo: «Somos las sirvientas, estamos aquí para servirte. Estamos aquí porque te lo mereces. Nunca te abandonaremos, iremos tan pegadas a ti como tu sombra, suaves e infalibles como la cola adhesiva. Las bonitas doncellas, todas en fila» (ATWOOD, 2005: 181).<sup>79</sup>

En el hipotexto de la *Odisea* nadie se acuerda de las criadas que han sido ejecutadas. Odiseo tendrá que rendir cuentas ante los familiares de los pretendientes, porque estos eran príncipes y nobles, es decir, gente importante de la aristocracia. En cambio, en el mundo antiguo, los criados no tienen condición de personas, carecen de derechos, y sus amos tienen potestad sobre su vida y su muerte. La versión de Margaret Atwood reivindica los derechos de las personas más desposeídas de la tierra, de las mujeres reducidas a la condición de esclavas, que han llevado una vida muy dura,

---

<sup>76</sup> «Yoo hoo! Mr Nobody! Mr Nameless! [...] Mr Sleight of Hand, grandson of thieves and liars!» (ATWOOD, 2005: 191). Nótese la alusión al famoso episodio de Odiseo y el Cíclope de la *Odisea* en el saludo que las criadas dirigen al héroe.

<sup>77</sup> «You roped us in, you strung us up, you left us dangling like clothes on a line. What hijinks! What kicks! How virtuous you felt, how righteous, how purified, now that you'd got rid of the plump young dirty dirt-girls inside your head!» (ATWOOD, 2005: 192).

<sup>78</sup> «It was an act of grudging, it was an act of spite, it was an honour killing» (ATWOOD, 2005: 193).

<sup>79</sup> «We're the serving girls, we're here to serve you. We're here to serve you right. We'll never leave you, we'll stick to you like your shadow, soft and relentless as glue. Pretty maids, all in a row» (ATWOOD, 2005: 193).

trabajando, limpiando, sirviendo, y al final han tenido una muerte aún más dura. La autora se apropia de la mitología antigua para reelaborar una nueva versión con una fuerte crítica social. El protagonismo de las criadas hace que Odiseo pierda estatura heroica.

## CONCLUSIONES

Para concluir, analizaremos la técnica narrativa de *The Penelopiad* y compararemos las dos perspectivas sobre Odiseo a través de los personajes femeninos.

La técnica narrativa en *The Penelopiad* sirve para descubrir la hipocresía que los personajes mismos han creado y augurar un futuro incierto. Atwood decide que Penélope y las criadas sean las narradoras de la historia para que cuenten la *realidad*, porque cree que la historia original no es muy real.<sup>80</sup>

Como hemos dicho anteriormente, por un lado tenemos a Penélope, cuya idea del que se convierte en su marido evoluciona a lo largo de la obra. Al principio solo se fijó en sus rasgos físicos, ya que el héroe era corto de piernas. Además, como venía de Ítaca, que era vista como un sitio de campo en lugar de una gran polis griega como era Atenas, Odiseo, a pesar de pertenecer a la nobleza, tenía para ella un aire rudo y rústico. También ponía en entredicho su linaje y sus cualidades morales, ya que era nieto de Autólico, de quien se decía que descendía de Hermes, dios de los ladrones y los tramposos, así que esa fama persigue a Odiseo en la obra desde el principio: la de ser un personaje sin muchos escrúpulos.

Pero Penélope empieza a cambiar su opinión con respecto a Odiseo cuando ve lo que hace durante un momento en su boda: mientras todo el mundo está bebiendo, él no lo hace, sino que finge hacerlo, ya que siempre debe estar alerta para aprovechar circunstancias como esas y así poder acabar con sus enemigos más fácilmente, por lo que también Penélope se da cuenta de que, además de astuto, es inteligente y sabe aplicar muy bien dicha inteligencia a situaciones prácticas.

También queda muy impresionada por su capacidad de persuasión cuando Odiseo la lleva al dormitorio y la convence para fingir que hacen el amor y que los dejen tranquilos; por su respeto hacia las mujeres y por su habilidad para contar historias, característica que ella adora. Además, a Penélope también le impresiona que Odiseo sea tan buen orador, ya que antes de su boda se burlaba de él por su aspecto físico, y después de la escena en el dormitorio confía totalmente en su marido.

Odiseo también tiene una gran destreza para los trabajos manuales, ya que la cama del dormitorio que comparte con Penélope la hace a partir de un olivo clavado en el suelo, símbolo también de la fidelidad de Penélope, ya que solo ellos dos (y su ya

---

<sup>80</sup> Cf. WYNNE-DAVIES (2010: 7 y 83).

fallecida criada Actoris) saben lo de ese poste, lo que significa que si alguien más lo descubre será porque Penélope le haya sido infiel a su marido.

En la Guerra de Troya, Odiseo hace gala de su fama como mentiroso y tramposo y de su inteligencia y su capacidad para idear ardidés, ya que él es el autor de la estratagema del caballo de Troya, con el que los griegos lograron atravesar la casi impenetrable muralla troyana y conquistar la ciudadela.

A su vuelta de la guerra de Troya, Odiseo pasa siete años con Calipso y uno con Circe, pero en contra de su voluntad, así que, aunque parezca un tipo seductor, realmente es un esposo bueno y fiel, ya que mientras pasan esos ocho años siempre se acuerda de su esposa Penélope y de su tierra Ítaca.

Penélope aprecia su arte para el disfraz; aunque al final logra reconocerlo por sus poderosos músculos y por sus cortas piernas, no le dijo nada para no herir su orgullo. En cambio, ninguno entre los pretendientes logra reconocerlo gracias a su fantástico disfraz de mendigo.

Por tanto, Penélope ensalza la mayoría de cualidades buenas de Odiseo, caracterizándolo como el héroe mitológico que es, mientras que con las criadas ocurre justo lo contrario, se produce un intento de «desheroizar» y de dañar la reputación del héroe y de su esposa.

Las criadas suelen criticar a Penélope y a Odiseo, tachándolo de injusto, por el castigo que han recibido de su parte. Creen que su forma de morir no ha sido la más adecuada, sin contar que no le han dado siquiera un funeral en condiciones.

Las criadas no son tratadas como personas, razón de más para criticar a sus señores. La autora decide otorgarles un poco de la humanidad de la que en el hipotexto homérico les es otorgada. Hacen una crítica directa del sistema esclavista de la época, ya que en la obra se ve que Odiseo actúa libremente, pero no sufre malas consecuencias, mientras que cuando ellas actúan supuestamente con libertad son castigadas con crueldad. Además, es visible el resentimiento de las criadas hacia sus amos, porque ellos pertenecen a familias de la aristocracia, mientras que ellas jamás han podido gozar de las cosas y de las facilidades que han tenido tanto Penélope como Odiseo y Telémaco. También tachan a Odiseo no solo de lascivo por haberse acostado con Calipso y Circe, sino también de cornudo, ya que creen que su señora Penélope realmente no ha sido fiel a Odiseo.

Finalmente, exigen justicia en un supuesto juicio contra Odiseo, pero se les deniega, por lo que enfurecen y convocan a las Erinias, en un intento de conseguir justa retribución y de que Odiseo no se salga con la suya. Además, irónicamente dicen que le van a seguir sirviendo, en el sentido de que van a ir detrás de él continuamente para recordarle su atroz ahorcamiento.

Por otro lado, hay un tema que en ningún momento de la obra se ha aclarado: no se sabe si Penélope está involucrada o es cómplice de la muerte de las doce criadas.<sup>81</sup> Se sabe que no estuvo presente, pero no si tuvo alguna relación con la ejecución o si simplemente no sabía ni no pudo hacer nada, aunque cabe la posibilidad de que lo supiera y no hiciera nada para salvarlas, pero eso es cuestión personal de cada lector.

Así que en este trabajo se contraponen, como hemos dicho, dos puntos de vista totalmente distintos: el de la fiel esposa Penélope, que destaca sobre todo lo bueno de Odiseo; y el de las criadas, quienes hacen todo lo posible por destruir la buena imagen que se tiene de Odiseo debido a su resentimiento. Por otro lado cabría decir que la asociación de las mujeres con los animales desde el punto de vista ecofeminista (en especial, las mujeres de clase más baja) subraya indirectamente la explotación que sufren las criadas a manos no solo de Odiseo y Telémaco, sino también de Penélope, su señora.<sup>82</sup>

En definitiva, Margaret Atwood hace una espectacular reelaboración de la *Odisea*, ya que ha detallado los hechos ocurridos a lo largo de la novela de tal manera que incluso haría dudar a cualquiera familiarizado con la versión original sobre qué hechos ocurrieron realmente: si los que aparecen en la *Odisea* atribuida a Homero, o, por el contrario, los que aparecen en la novela de Margaret Atwood. En la *Odisea*, era el propio héroe quien contaba sus aventuras y desde muy pronto muchos lectores y lectoras (incluso algunos personajes de la propia obra) dudan acerca de la veracidad de la narración en labios del propio héroe. La técnica narrativa de Margaret Atwood es la inversa: Odiseo nunca habla sobre sí mismo, son los personajes femeninos quienes hablan de él. Margaret Atwood consigue crear una intriga y contrastar dos visiones tan distintas del héroe que el lector o lectora no puede adherirse solo a una de ellas, sino que le sirven para tener una visión más compleja y rica del personaje. Por otra parte, el estilo literario de la autora es realmente atractivo: es muy claro, ameno y, al mismo tiempo, está lleno de belleza. Al combinar poesía y prosa<sup>83</sup> el libro cobra dinamismo. Las partes corales de las criadas son especialmente ingeniosas, porque aprovechan melodías tradicionales que se pueden cantar mientras se leen y hacen más familiares y simpáticos estos interludios.

Con respecto a la clasificación de la obra, después de leer *The Penelopiad* habría que plantearse la pregunta «¿Qué es una novela?» para poder clasificar esta obra entre novela o drama.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Cf. INGERSOLL (2008: 125-6) y SUZUKI (2007: 275).

<sup>82</sup> Cf. YEGENIEN (2013: 10).

<sup>83</sup> Cf. WYNNE-DAVIES (2010: 82).

<sup>84</sup> Cf. INGERSOLL (2008: 126).

### Bibliografía

- ATWOOD, Margaret (2005). *The Penelopiad*. Edinburgh-New York-Melbourne: Canongate.
- (2005). *Penélope y las Doce Criadas*. Trad. Gemma ROVIRA ORTEGA. Barcelona: Salamandra.
- GRAVES, Robert (1985). *Los mitos griegos*, tomo 2. Madrid: Alianza Editorial.
- HARDWICK, Lorna (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- HARDWICK, Lorna & Christopher STRAY [eds.] (2008). *A Companion to Classical Receptions*. Malden: Blackwell.
- HOMERO. *Odisea* (1990). Trad. José Luis CALVO MARTÍNEZ. 3.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra.
- INGERSOLL, Earl G. (2008). «Flirting with Tragedy: Margaret Atwood's *The Penelopiad*, and the Play of the Text». *Intertexts*. Vol. 12: 111-29.
- MARTINDALE, Charles & Richard F. THOMAS, eds. (2006). *Classics and the Uses of Reception*. Malden: Blackwell.
- SILK, Michael, Ingo GILDENHARD & Rosemary BARROW (2014). *The Classical Tradition. Art, Literature, Thought*. Malden: Blackwell.
- SOMACARRERA ÍÑIGO, Pilar (2000). *Margaret Atwood*. Madrid: Ediciones del Orto.
- STANFORD, William B. (2013). *El tema de Ulises*. Madrid: Dykinson.
- SUZUKI, Mihoko (2007). «Rewriting the *Odyssey* in the twenty-first century: Mary Zimmerman's *Odyssey* and Margaret Atwood's *Penelopiad*». *College Literature* 34.2: 263-78.
- TOLAN, Fiona (2007). *Margaret Atwood: feminism and fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- WYNNE-DAVIES, Marion (2010). *Margaret Atwood*. Horndon, Tavistock, Devon, UK: Northcote, British Council.
- YEGENIEN, Natalie (2013). «Margaret Atwood's *The Penelopiad*: An Ecofeminist Spotlight On Labor And Class Division». *Margaret Atwood Studies* Vol. 7: 6-11.



## EL HOLOCAUSTO: LA LISTA DE SCHINDLER

SALMERÓN CERDÁN, Águeda \*

[agueda.salmeron@gmail.com](mailto:agueda.salmeron@gmail.com)

*Fecha de recepción:*

15 de enero de 2016

*Fecha de aceptación:*

14 de febrero de 2016

**Resumen:** Este trabajo está orientado a la comparación del Holocausto nazi que conmocionó a toda Europa en el siglo XX con su reflejo en diversos medios visuales y gráficos, básicamente la película del estadounidense Steven Spielberg *La lista de Schindler*, el libro de Thomas Keneally *El Arca de Schindler* y la crónica periodística de Herbert Steinhouse. Asimismo mencionaremos brevemente qué supuso el Holocausto para el pueblo húngaro y veremos cómo era la vida de los millones de personas que tuvieron la desgracia de acabar en un campo de concentración o exterminio.

**Palabras clave:** Holocausto – nazismo – judíos – Polonia – Plaszów – Cracovia – Auschwitz – Alemania – Europa – Segunda Guerra Mundial – campo de concentración – campos de exterminio.

**Abstract:** This work is focused to make a comparison between the Nazi Holocaust, which succumbed all Europe in the 20th century and its display into various visual and graphic media like Steven Spielberg's film *Schindler's List*, Thomas Keneally's book *The Schindler Ark*, and the journalistic chronicle of Herbert Steinhouse. Besides, we will mention succinctly which the Holocaust meant for the Hungarian people and see how life was for the millions people who had the misfortune to end up in a concentration or extermination camp.

---

\* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Teoría Literaria Comparada», del 2.º curso del grado en Estudios Ingleses de la Universidad de Almería. Ha contado con la ayuda del Dr. D. 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. 14 (Marzo 2016) 37-74

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

**Keywords:** Holocaust – Nazism – Jewish – Poland – Plaszów – Krakow – Auschwitz – Germany – Europe – Second World War – concentration camp – extermination camp.

## 1 LA CRÓNICA DE HERBERT STEINHOUSE

La crónica de Steinhouse fue publicada en 1995, pero había sido escrita treinta años antes, después de que su autor conociera a Schindler y a su esposa, no sin antes haber corroborado la historia con los supervivientes de «la lista», así como mediante actas notariales.

En este relato no es mencionado Amon Goeth, quien sí aparece en la película de Spielberg. Una explicación de esta omisión puede encontrarse en el hecho de que, al ser un relato periodístico, este debe de ser claro y conciso, por lo que solo se centra en la figura de Oskar Schindler y en sus acciones. Cuando Oskar y los supervivientes fueron entrevistados, los hechos de la Segunda Guerra Mundial estaban recientes y no era necesaria la aportación de un villano que personificase el mal de los nazis, aunque este existió y fue objeto de las pesadillas de los supervivientes de Auschwitz (Ilustr. 1-4).



*Ilustr. 1. Muzeum Auschwitz-Birkenau*  
(Fuente propia)



*Ilustr. 2. Muzeum Auschwitz-Birkenau*  
(Fuente propia)



*Ilustr.3. Muzeum Auschwitz-Birkenau*  
(Fuente propia)



*Ilustr. 4. Muzeum Auschwitz-Birkenau*  
(Fuente propia)

El resto de la crónica coincide en su forma fundamental con *El Arca de Schindler* de Keneally y con la película de Spielberg, con la excepción de que Steinhouse sí menciona que Schindler «had decided that they would have to get rid of the local SS commander» (STEINHOUSE, 1995: 33). Schindler no mató al comandante, pero sí contribuyó a su asesinato, cosa que no recogen ni Keneally ni Spielberg.

## **2 LA NOVELA DE THOMAS KENEALLY**

Primeramente y antes siquiera de empezar la comparativa, debemos hacer frente al problema inicial de la catalogación de la novela: ¿se la debe de considerar como obra de

ficción o como obra de hechos dramatizados? En inglés se utilizaría el término *faction*, para el tipo de novelas que, como esta, combinan los hechos reales con otros ficticios: *fact and fiction* = *faction*. Fritz Lanham señala al respecto:

Keneally calls it a ‘documentary novel’, ‘a nonfiction novel’, a ‘faction’, and professes to be ‘astounded’ that people are so mystified about where it fits, given that you have had a number of famous American books that are in this genre, like in *Cold Blood* and *The Right Stuff* and *The Executioner’s Song* and *The Armies of the Night*’ (LANHAM, 1995: 43).

El término *novela* puede ser empleado, ya que Keneally bien afirma cuando dice que existen novelas de no-ficción (*nonfiction novels*). Paradójicamente, le fue concedido el premio Pulitzer en 1982 por una obra de ficción. Lanham lanza el siguiente mensaje valiéndose de lo que el propio libro refleja:

The cover of *Schindler’s List* calls it a novel, a label that has occasioned considerable confusion. Actually, it’s a carefully researched, true account that incorporates some of the storytelling of fiction (LANHAM, 1995: 43).

A su vez, hace un reconocimiento del método que Keneally ha seguido para documentarse en su novela:

What dialogue there is in the book is based on survivor’s recollections of what was said, or what they were told was said. Indeed, he sent parts or all of his manuscript to some twenty Schindler survivors to make sure he was telling the story the way it happened (LANHAM, 1995: 43).

Por tanto, podemos afirmar que Keneally coincide con Steinhouse en su forma de conseguir la información, con la única salvedad de que Keneally no pudo entrevistarse con Schindler, puesto que este había fallecido en el 1974. La etiqueta que le queramos dar a las novelas es, por tanto, indiferente, puesto que está totalmente certificado que todo lo que ahí acontece está basado en hechos reales. Lo verdaderamente interesante es la forma en que dichos hechos están incluidos en la trama.

Cabe mencionar que Thomas Keneally es australiano y que, además, estuvo preparándose para el sacerdocio católico, aunque todo quedó ahí, en una preparación. Su inclinación política es a su vez importante para la novela, puesto que Keneally este se decanta por el *Australian Republican Movement*, y llegó incluso a publicar diferentes escritos en defensa de una república independiente del Reino Unido. Todo esto es relevante, puesto que el ser católico le da cierta distancia del judaísmo, o mínimamente lo sitúa en una situación menos comprometida que la de los supervivientes del Holocausto o que la de Spielberg, ya que este último también es judío. Por otro lado, coincide con Schindler en la fe que ambos profesan, lo cual, en cierto modo, hace que la distancia entre Keneally y Schindler se acorte. No podemos olvidar que el hecho de que este desee para Australia un estado republicano le pondrá en cierta medida del lado de

los judíos, puesto que estos habían reclamado con éxito un país propio e independiente de cualquier potencia.<sup>1</sup>

El libro consta de tres comienzos diferenciados entre sí. El primero de estos es la *Author's Note*, en la que Keneally detalla la forma en la que llegó a conocer la historia de Schindler, así como se justifica a la hora de escribir la novela con el estilo de un documental. Terminado esto, nos encontramos con el segundo comienzo: el *Prologue*, que está localizado en la fiesta que Goeth hace en su villa en el otoño de 1943. La historia tiene un comienzo *in medias res*. Finalizado el salto en el tiempo, nos encontramos con el primer capítulo, donde se hace un repaso de la infancia y adolescencia de Goeth y Schindler, hasta que el último se convierte en colaborador del partido nazi. Desde el primer capítulo, Goeth será comparado con Schindler durante toda la novela: «Amon [Goeth] was Oskar's dark brother» (KENEALLY, 1982: 188).

Cada uno de los capítulos que siguen al primero están basados en relatos de testigos, así como de los de cincuenta supervivientes de «la lista». La novela es, pues, una construcción de diferentes voces que se han unido para dar testimonio de lo padecido por ellos.

Para finalizar con Keneally, se puede afirmar que se preocupa por dejar claro al lector el grado de fiabilidad de las informaciones que procura mediante expresiones como «documented» (KENEALLY, 1982: 43), «(it) is most likely» (*ibid.* 21) o «legend» (*ibid.* 376). Estos grados nos ayudan a distinguir entre lo que fue real y lo que fue ficticio o adorno.

### 3 EL HOLOCAUSTO Y HUNGRÍA

Explicar la literatura del Holocausto húngara no es tarea sencilla, y no lo es porque no es tan sencillo como reunir, enumerar y evaluar dichas obras según describan directa o indirectamente la influencia del Holocausto. El problema de todo esto es la imaginación, es decir: ¿hasta qué punto es la imaginación capaz de anteponerse al Holocausto y hasta qué punto el Holocausto ha llegado a formar parte de nuestra vida y cultura ética a través de nuestra receptiva imaginación? Porque, en definitiva, todo gravita sobre la contestación de esa pregunta.

La literatura, ¿ejerce alguna función en el hecho de que podamos imaginar el Holocausto, haciendo que esta imaginación se establezca en el mundo de la civilización europea en el sentido más occidental? Mientras las personas sueñen, aunque en esos sueños ocurran cosas espantosas, mientras las personas posean historias fundamentales, mitos y relatos universales, existirá la literatura, por mucho que a las personas les guste hablar

---

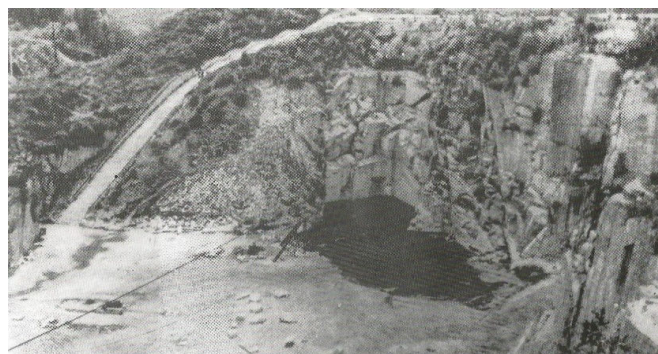
<sup>1</sup> No hay que ahondar en la relación que Israel posee con los Estados Unidos de América, puesto que esto daría para otro trabajo.

de una crisis literaria. La verdadera crisis, la que debemos evitar por todos los medios, es la del olvido absoluto.

Adorno escribió: «Ya no pueden escribirse versos después de Auschwitz», pero no creo que esto sea así; en mi opinión, una frase más acertada sería: «Después de Auschwitz solo pueden escribirse versos de Auschwitz». Con todo, no es fácil, en contraposición a lo que se piensa, escribir poesía sobre Auschwitz, ya que el Holocausto es un designio enorme, una «tarea espiritual» tan dura que supera las expectativas, la capacidad de aguante de cualquiera, simplemente porque sucedió, y el simple hecho de imaginarlo resulta difícil.<sup>2</sup> El Holocausto es para todos los que saben de él una carga pesada e inapelable. Es tan inamovible como las piedras en las canteras de Mauthausen.



*Ilustr. 5.* Construcción de la gran escalera en la cantera de Mauthausen. Cada peldaño costó varias vidas y cada piedra fue regada con sangre.  
(Fuente: Archivos de las S.S.)



*Ilustr. 6.* Cantera y escaleras de Mauthausen (186 peldaños) a la derecha, escalera en forma de pico donde los presos elegidos por los SS eran lanzados al vacío.  
(Fuente: MARTIN-CHAUFFIER, 1967)

---

<sup>2</sup> No es la historia la incomprensible, sino que no nos entendemos a nosotros mismos.



*Ilustr. 7.* Las víctimas, llamadas burlonamente *paracaidistas* por sus asesinos, tenían el derecho de saltar por voluntad propia o, si no, eran empujadas.  
(Fuente: Archivo de las SS)

Las fotos de asesinato agotan y desalientan a cualquiera; ¿cómo pueden el horror y la muerte ser considerados objeto de estética si no contienen nada original? Todo esto que imaginamos ya no es solamente el Holocausto, es también la consecuencia ética del mismo reflejada en una conciencia universal, «esa negra celebración fúnebre cuyo resplandor oscuro ya arde de manera inapagable en esa civilización universal que consideramos nuestra y a la cual pertenecemos» (KERTÉSZ, 2008: 66).

¿Hasta qué punto han creado la literatura y el espíritu estético una imagen desatada del Holocausto? En húngaro, como en muchas otras lenguas, han surgido obras determinantes sobre el Holocausto, así como otras no tan relevantes. Más importante que esto resulta la recepción en Hungría de dichas obras. A partir de 1948, el llamado «año del cambio» en que se produjo la dictadura húngara, a esta no le gustaba que se hiciese comentario alguno sobre la palabra *Holocausto*, y, por tanto, acalló las voces que hablaban de lo acontecido durante el mismo.

No ha habido nunca una explicación con la lógica suficiente como para llegar a entender por qué el sistema soviético, así como las dictaduras asociadas a él, no toleraban ni la mera conciencia de que una vez existió el Holocausto. El hecho de que la dictadura estalinista se sintiese más identificada en estas cuestiones con el totalitarismo nazi es demasiado evidente como para intentar siquiera ponerlo en duda. Stalin aún venía reservándose el derecho al genocidio de manera impune, por lo que no podía dejar de ninguna de las maneras que sus imperios tuviesen ningún tipo de simpatía por las víctimas del Holocausto, para que tampoco lo tuviesen por las víctimas del futuro. Si bien esto pudo llegar a ocurrir, no me parece una explicación aceptable, puesto que después de la muerte de Stalin, cuando lo que en la época eran llamados como «procesos sionistas» dejaron de estar a la orden del día, las dictaduras de la Europa oriental, incluyendo la húngara, seguían tratando el Holocausto como un «tema delicado». De hecho, en 1967 empezaron a romperse los obstáculos con el Holocausto y en



Hungría el poder quiso demostrar que se valoraba al pueblo judío del país y dar garantías a los judíos de que no se les trataría como rehenes en su propia tierra, a condición de que no se solidarizaran con el pueblo judío de Israel. István Bilbó dijo que «La conciencia húngara debe afrontar el hecho del Holocausto porque es un entendimiento imprescindible de la formación espiritual posterior a la liberación». Bilbó no solo fue el pensador húngaro más importante de los últimos tiempos, sino que al mismo tiempo era, y esto es lo más importante, un espíritu europeo.

El Holocausto, entendido desde una visión purgante, no separa la sociedad, sino que la une, porque «la universalidad de la vivencia se manifiesta cada vez más» (KERTÉSZ, 1993: 69). El Holocausto es una representación internacional, que supone un llamamiento a la involucración y a tomar plena conciencia de lo que esto supuso para todas las sociedades. De esta forma el antisemitismo llevado al plano estatal y practicado a su vez de manera estatal a través de crímenes cometidos contra los judíos es un crimen cometido contra los contratos legales, así como contra el alma. De esta forma podemos llegar a comprender por qué la dictadura quiso mantener apartados de la sociedad los hechos acontecidos en el Holocausto nazi, por qué nunca quiso afrontarlos: porque afrontar los hechos implica al mismo tiempo que se haga un autoanálisis; el autoanálisis lleva a la purificación y esta purificación nos eleva a la Europa espiritual; a la Europa que sabe y comprende lo que supuso el Holocausto. La dictadura quería perpetuar la discordia y el odio, porque esto le convenía para sus fines.

El terror del Holocausto se ha ampliado hasta convertirse en un ámbito de vivencia universal; para convertir esto en una cultura, tomamos la postura de Freud, el cual asocia el origen de la cultura ética más elevada que existe, el monoteísmo, a un antiguo asesinato del padre, lo cual quiere decir que el Holocausto se ha convertido casi en una religión para muchos. Se quiso evitar por ende su influencia en la vida intelectual de los húngaros, pero cuando estos se dieron cuenta de que era imposible evitarla, intentaron manipular el sentido del Holocausto en su favor, primero tratando de extinguirlo para luego relegarlo a la categoría de un simple «asunto judío» que el pueblo húngaro consideraba, a lo sumo, signo de una lástima lejana; solo más tarde este pueblo tendría que tomar conciencia de la verdadera tragedia que supuso el Holocausto. Porque, querámoslo o no, el Holocausto es una vivencia universal.

Manés Sperber escribió un ensayo llamado *Jurban o la certeza inconcebible* (*Churban-oder die unfaßbare Gewissheit*), donde dice lo siguiente:

El nazismo sorprendió al pueblo judío en una situación en la que los judíos ya no estaban ni dispuestos ni preparados para morir por Dios. Asimismo, ocurrió por primera vez en tierras cristianas que se dispusieron al sacrificio masivo de los judíos sin tener en cuenta al Crucificado. Y el pueblo judío europeo tuvo que morir por primera vez por nada, en el nombre de la nada. No existe entusiasmo necrológico capaz de barrer del mundo este hecho, capaz de curar la conciencia desdichada que refleja sin cesar este hecho, y nunca nada podrá cambiarlo. (SPERBER, 1979: 109)

Poco a poco se va manifestando la otra cara de la verdad: los judíos no murieron por su fe y tampoco fueron asesinados en nombre de otra fe. El asesino de esos judíos y de otros millones de personas fue el totalitarismo.



*Ilustr. 8.* Joven educada en el culto a Hitler.  
(Fuente: MARTIN-CHAUFFIER, 1967)



*Ilustr. 9.* Salvo excepciones, el pueblo alemán era partidario de Hitler.  
(Fuente: MARTIN-CHAUFFIER, 1967)

Este totalitarismo fue una novedad que se impuso en el siglo XX. Fue esta experiencia terrorífica la que hizo temblar dicho movimiento; hizo temblar a su vez nuestras ideas racionales habituales. El movimiento totalitario expulsa y pone fuera del marco de la ley al ser humano.

El Holocausto es una vivencia global, y por ende el pueblo judío también entra dentro de esa vivencia global que fue el Holocausto. El judaísmo cobró fama en un primer momento en el ámbito de la cultura moral. Ser judío vuelve a ser en estos momentos una tarea ética, es decir, supone fidelidad, custodia y memoria. El judaísmo, como cualquier vivencia mundial, se vio obligado a acceder a un saber tan gravísimo que se grabó de manera imborrable en las conciencias europeas y occidentales. El saber trágico que supuso el Holocausto puede fecundar a condición de que en la conciencia europea y occidental se conserve de manera imborrable.

Los judíos residentes en Hungría fueron considerados como un grupo étnico, cosa que obviamente no eran ni son. Las fronteras no discurrían diferenciando los distintos grupos étnicos, naciones o confesiones, sino que esas fronteras estaban más bien delimitadas por concepciones y actitudes ante el mundo, entre la razón y el fanatismo, entre la paciencia y la histeria, la creatividad y el deseo enfermo del poder. Resulta casi

imposible la convivencia entre racistas y fascistas, con independencia del grupo étnico, nación o religión al que pertenezca.

Para finalizar este tema, solo queda decir, a quienes quieran volver a avivar el totalitarismo que padecieron más de seiscientos mil judíos húngaros, que eso casi acaba con la totalidad de Hungría. Así mismo, hay que recordarles que la incorporación a la Unión Europea (UE)<sup>3</sup> no solo es un simple mercado común o una unión aduanera libre, sino que además es un sentimiento, un espíritu. Y cualquier país que quiera, no solo Hungría, ser partícipe de este espíritu, debe primero pasar una prueba de fuego: afrontar moral y existencialmente el Holocausto.

#### **4 LA PELÍCULA DE SPIELBERG**

Referirnos a un autor cuando hablamos de una película puede llevar a equivocaciones innecesarias, en cuanto hay que tener en cuenta las diferentes aportaciones individuales que se le da al texto fílmico. Referirnos a «el texto fílmico de S. Spielberg» significa, exclusivamente, que este director es la persona responsable del resultado final de la película.

El texto fílmico es en definitiva de Steven Spielberg, el cual, a raíz de esta película, «redescubre» sus orígenes como judío. No obstante, Spielberg no escoge una historia en la que los principales protagonistas son los judíos, sino que lo es Schindler, un alemán católico, al cual se puede calificar de alemán bueno. Pero esto no puede desviarnos de la verdadera historia que se esconde tras la historia de Schindler: el Holocausto. Ahí vuelven a salir a la luz los orígenes del director.

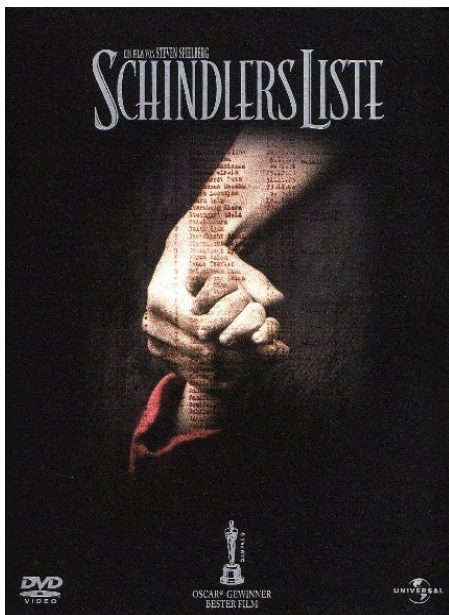
En cuanto a la fidelidad de la película con respecto al libro, esta es fiel en la justa medida en la que la película se va aproximando a las historias que cuenta. Spielberg juega con el misterio y con las cámaras desviando en momentos estas del argumento y filmando todo aquello que puede llamar la atención, queriendo adoptar así un tono de documental, aunque sin demasiado éxito. El uso del blanco y negro es otra forma de dar al filme de manera disimulada el tono de documental para darle veracidad. Esto destaca aún más, sobre todo cuando podemos vislumbrar elementos en color. El momento en color sin duda más recordado, ya que es el único que se vislumbra en toda la película, es aquel en el que aparece una niña con un abrigo rojo, a la que Schindler observa desde las alturas. Lo más característico de esta secuencia es que si la comparamos con la realidad (la que se nos relata en la novela de T. Keneally), el abrigo de la niña no es rojo, sino un abrigo de piel blanco que está completamente tintado de rojo por la sangre que emana de su cuerpo moribundo.

---

<sup>3</sup> Se adhirió a la UE el 1 de mayo de 2004, junto con Chipre, Eslovaquia, Eslovenia, Letonia, Lituania, Malta, Polonia y República Checa.

El uso selectivo que Spielberg le da al color no es algo que haya inventado él, sino que ya había sido utilizado con anterioridad por el director Francis Ford Coppola en la película *Rumble Fish* (1983).

Spielberg destaca en el film por rodar cámara en mano, en un nuevo intento de reflejar un espíritu de documental o reportaje. La película utiliza el montaje en paralelo para contrastar dos escenas semejantes entre sí. Estos paralelismos también pueden encontrarse entre escenas separadas, como los dos «interrogatorios» a los que Helen Hirsch es sometida por Schindler y por Goeth.



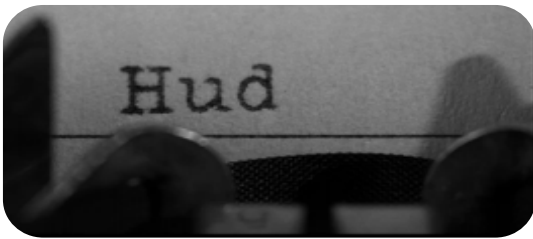
Ilustr. 10. Carátula alemana del DVD de la película *Schindler's List*

El paratexto más conocido de la película es la de dos brazos con las manos unidas (Ilustr. 5). La mano de la parte superior es grande y adulta, mientras que la mano inferior es la de un infante que deja ver una manga de color rojo que contrasta con el resto de la imagen, que está en tonos sepias; la mano superior es la que recibe todo el foco de luz, mientras que la inferior se difumina con la oscuridad del cartel. Sobre ambos brazos está superpuesta una lista de nombres y cifras que hace referencia a la lista de Schindler. El cartel hace que el espectador vea más allá de la lista. Podemos llegar a la conclusión de que la mano superior es la de Schindler y la mano inferior es la de la pequeña judía asesinada en el gueto de Cracovia. La figura de la niña, pese a no ser un personaje principal, tanto en la novela como en la película es un personaje resaltado, porque a partir de ese momento se crea un antes y un después en la vida de Schindler. Sin embargo, el cartel presenta una imagen que físicamente no se puede vislumbrar en la película; es, por tanto, una alusión de un adulto que sujeta a una de las numerosas personas que fallecieron en el Holocausto personificada en la mano de esa pequeña niña polaca. Un dato importante de la película es que en esta no se puede siquiera llegar a vislumbrar el horror que el Holocausto fue; solamente al final del filme se hace una breve alusión a los más de seis millones de personas que lo padecieron en Polonia.

El título de la película es un recurso en sí, ya que la película está plagada casi en su totalidad de escenas y planos en los que podemos observar filas y listas de manera sistemática, más aún que en el libro.

El comienzo de la película es más misterioso que el de la novela, aunque este sigue siendo común. Como pasa con el libro, la película puede dividirse en tres comienzos consecutivos. El primero es la secuencia inicial en color, lo que permite relacionarla con

la última secuencia, que es montada a color, cerrando así un círculo. Pero, en primer lugar, estamos a oscuras sin ver nada, hasta que dos velas son encendidas por una mano anónima que sujeta una cerilla. Al final de esta secuencia podemos observar a varios judíos celebrando el Sabbath; al final solo queda una luz que se apaga poco a poco. A partir de ese momento el humo se va volviendo blanco y negro, a imitación del humo de la estación con el que da comienzo la escena siguiente. Ambas escenas anuncian, por medio de una prolepsis, el humo que se podrá observar salir de las chimeneas crematorias donde incineraban a los judíos. Por ahora solo nos muestra con planos detalle y primeros planos las primeras listas de rostros y nombres judíos (Ilustr. 6). El tercer comienzo de la película sirve para observar en plano detalle, otra vez, los elementos con los que un nazi (podemos adivinar esto por el plano detalle de la insignia con la esvástica, véase la Ilustr. 7) se está vistiendo, sin que podamos llegar a observar su rostro.



*Ilustr. 11. Detalle*  
(Fuente: *Schindler's List*)



*Ilustr. 12. Detalle*  
(Fuente: *Schindler's List*)

Podremos verle la cara y saber su nombre (Schindler) cerca del final de la segunda escena; nadie le conoce en el club al que asiste, en contraposición con lo que cuenta la novela.

Hay una escena durante la fiesta que muestra a Schindler tras el marco de los vidrios de la puerta que forman una cruz, en alusión a su origen católico (Ilustr. 8).



*Ilustr. 13. Schindler*  
(Fuente: *Schindler's List*)

Si comparamos el triple comienzo de la novela con el del libro, podemos llegar a la conclusión de que, aunque la forma de la narración cambie, en ambos casos se cuenta la historia de manera similar, por más que en todo film las cosas se suavizan, puesto que los espectadores no están listos para observar la crueldad de una guerra. En contraposición, Keneally cuenta los hechos tal como sucedieron desde un principio sin embellecer o cambiar nada; simplemente los narra, mientras que Spielberg juega con el misterio desde el principio.

Así mismo, en la película aparecen numerosos añadidos, aunque quizá de todos ellos el más representativo puede ser la escena final de la película, en la que Schindler se lamenta por las pocas personas más que habría podido salvar. Esta escena fue criticada por Keneally, pero Spielberg se excusa de la siguiente manera:

‘It was absolutely necessary,’ insists Spielberg. He’s not speaking for himself, he’s speaking for all of us, what we might do someday (THOMPSON, 1995: 73).

## 5 LA PELÍCULA CONTRA LA HISTORIA

Imre Kertész fue superviviente de los campos de concentración nazis y a la misma vez premio Nobel de Literatura, por lo cual tiene total credibilidad al escribir lo siguiente en contra de la película de Spielberg:

Sí, el superviviente contempla con impotencia cómo le quitan su única posesión: las experiencias auténticas. Sé que muchos no coinciden conmigo cuando califico de Kitsch<sup>4</sup> la película de Spielberg *La lista de Schindler*. Dicen que Spielberg prestó un gran servicio a la causa por cuanto su película atrajo a los cines a millones de personas, muchas de las cuales no mostraban normalmente interés por el tema del Holocausto. Pero ¿por qué debo yo, superviviente del Holocausto y poseedor de otras experiencias del terror, alegrarme de que sean cada vez más las personas que ven estas experiencias en la pantalla de manera falsificada? Es evidente que Spielberg, quien aún no había nacido en la época de la guerra, no tiene ni idea –ni puede tenerla– de la auténtica realidad de un campo de concentración nazi [...]. Veo el mensaje más importante de su cinta en blanco y negro en la multitud victoriosa que al final de la película aparece en color; pero considero *kitsch* cualquier descripción que no implique las amplias consecuencias éticas de Auschwitz y según la cual el SER HUMANO escrito con mayúscula [...] puede salir intacto de Auschwitz. [...]. Considero *kitsch* cualquier descripción que procura tratar el Holocausto de una vez para siempre como algo ajeno a la naturaleza humana y expulsarlo del ámbito de experiencias del hombre. Además, considero también *kitsch* degradar Auschwitz a un simple asusto entre alemanes y judíos, o sea, a algo así como incompatibilidad fatal entre dos colectivos; prescindir de la anatomía política y psicológica de los totalitarismos modernos; no concebir

---

<sup>4</sup> Estética pretenciosa, cursi y de mal gusto.

Auschwitz como una experiencia universal, sino como algo limitado a los directamente afectados. Por otra parte, considero *kitsch* todo cuanto es *kitsch* (KERTÉSZ, 2009: 92).

Estas palabras agrupan eficientemente el tono general de las críticas a la película así como el de las de algunos supervivientes del Holocausto. A pesar de la recepción entusiasta que tuvo la película por parte del público y la crítica del cine, varios autores han denunciado que la película adolece de numerosos falseamientos, así como de simplificaciones tanto de la realidad histórica como de la moralidad de la época. Esta realidad ficticia que recrea Spielberg es, a mi juicio, una «caza de brujas» contra los nazis – con la salvedad de Schindler– en vez de retratar la auténtica verdad del drama nazi.

José A. Zamora, del mismo modo que Imre Kertész, apunta lo siguiente sobre la película de Spielberg:

Se embellece la realidad de Auschwitz al presentar una excepción que no la hubo. En el mismo modo dice Omar Bartov que el transformar un caso completamente extraordinario en un segmento representativo de la historia, dejando al margen el caso del holocausto más real, supone una distorsión de la realidad<sup>5</sup> (*cit.* por GARCÍA AMADO, 2003: 19).

Paradójicamente, y en contraposición con los comentarios anteriormente reflejados, la lista de Schindler fue laureada con múltiples premios, entre ellos el Oscar a la mejor película y al mejor guion en 1993.

## 6 UNA PELÍCULA HOLLYWOODIENSE

Spielberg en todo momento nos hace ver su posicionamiento con respecto a la película: todos los alemanes están deshumanizados y son unos verdugos crueles y sin escrúpulos. En ningún momento de la película podemos vislumbrar un ápice de humanidad por parte de los alemanes, sino todo lo contrario: cuanto más avanzamos en la película, más se deshumanizan los alemanes. Los únicos vestigios de humanidad podemos observarlos en aquel alemán nazi que saluda a un pequeño niño judío y, por supuesto, en Oskar Schindler. Oskar es alemán y pertenece al partido nazi. Es en apariencia como el resto de ellos, pero en su interior Schindler es muy distinto: él tiene sentimientos.<sup>6</sup> Spielberg se basa en estereotipos para describir al resto de personajes.

Por todo ello el filme no llega a ser cien por cien fiel a la realidad, en contraposición a lo que el propio Spielberg cree:

---

<sup>5</sup> Emile Schindler, al ver la película, llegó a decir que no reconocía a su marido en ella.

<sup>6</sup> La humanización del personaje de Schindler es definida en el momento en el que este besa a la niña judía por su cumpleaños; mientras, Amon mata a veinticinco judíos porque su compañero de barracón había protagonizado un intento de huida.

I came to realise, the reason I came to make the movie, is that I have never in my life told the truth in a movie [...] that was one of the things I thought: if I'm going to tell the truth for the first time, it should be about this subject (ANSEN, 1995: 64).

El filme no llega a profundizar en lo más violento, terrorífico y perverso que constituyó la guerra. Spielberg se olvida de que todos son humanos, judíos y nazis, y se deja llevar por los estereotipos de los colectivos participantes de una guerra, cualquiera que esta sea.

El llamado *made in Hollywood* saldrá otra vez con gran fuerza al final del filme, justo al finalizar el acto final: es aquí cuando definitivamente todo lo que Spielberg ha ido construyendo cae en su totalidad. Todos los judíos que hemos ido conociendo desde el principio sobreviven al Holocausto y son capaces de encontrar un lugar en el que vivir felices todos juntos, a la misma vez Schindler es condecorado por todas las proezas que ha llevado a cabo durante la guerra. Es en este momento cuando Schindler vuelve totalmente innecesarios los elementos comerciales de Hollywood en un filme dedicado al Holocausto. La idea de la masacre brutal y sin sentido en la que el Holocausto te despojaba de todo, hubieses sido un superviviente<sup>7</sup> o no, es totalmente pisoteada en el epílogo.

De forma general, se puede llegar a la conclusión de que no hay un solo momento en toda la película en el que esta haga pensar a los espectadores que aquello que está viendo puede, en cualquier caso, beneficiar a algún colectivo. Como es lógico, Spielberg se posiciona rápidamente en contra del abuso y la violencia de la guerra, siendo así en todo momento una película filmada desde una perspectiva subjetiva. Desde el comienzo del filme observamos el miedo y el dolor en los rostros de los judíos sin que estos sean conscientes de la magnitud de lo que se les venía encima, aunque sí que eran conscientes de que algo cruel estaba aproximándose; solo a los cuarenta minutos de visionado comienza la matanza del gueto de Cracovia. *La lista de Schindler* es una película de denuncia, pero es demasiado comercial, está plagada de pequeños elementos propagandísticos diseminados en pequeñas dosis a lo largo de la película, que le valen a Spielberg para que los espectadores adopten su propia perspectiva de los hechos<sup>8</sup> sin que sean conscientes. *La lista de Schindler* intenta dar una visión objetiva y real de los hechos acaecidos, pero se queda en un mero intento.

---

<sup>7</sup> Spielberg recrea la imagen de que solo sobreviven aquellas personas que luchan, cuando la realidad fue que los supervivientes no fueron ni mejores ni peores que los que padecieron, solo el azar los salva. Spielberg, por su parte, no hace sino seguir las pautas hollywoodienses: nos hace identificarnos con los personajes principales, siendo estos los que sobreviven, mientras que el resto de SERES HUMANOS son los que padecen en mano de los nazis.

<sup>8</sup> Cualquier tipo de lenguaje implica de manera implícita o explícita una forma de persuasión o manipulación, es decir, el lenguaje intenta ejercer una influencia de cualquier tipo en el receptor del mensaje para persuadirlo de que sus ideas son las acertadas.



Spielberg se recrea excesivamente en la masacre judía, olvidándose de otros colectivos que también participaron y padecieron la guerra. Ni tan siquiera recoge el hecho de que los soldados alemanes eran hombres comunes que no se diferenciaban apenas de sus víctimas; las diferencias fueron fruto del destino, como lo es el hecho de haber nacido en diferentes países o poseer diferentes religiones. Son estas diferencias azarosas las que llevan a esos SERES HUMANOS a decantarse por un bando u otro.

Hay una escena en la película donde se tensó al espectador durante cinco minutos, cuando este observa una fila de mujeres desnudas mientras esperan a lo que se les dijo que eran unas duchas, pero todos sabemos –o al menos deberíamos hacerlo– cómo eso solo era una excusa para gasearlas de manera brutal. Sin embargo, tras la agónica espera, todo acaba siendo en realidad unas auténticas duchas, violando así la memoria histórica. Por eso Horowitz comenta lo siguiente con respecto a la secuencia: «Lo normal no era que por las duchas de Auschwitz saliera agua sino zyklon-b, el gas letal» (GARCÍA AMADO, 2004: 19); por lo tanto, esta secuencia estaría grabada para construir una imagen erótica de las víctimas del Holocausto.

Spielberg no podía llegar a permitirse un asesinato en masa y tan cruel como los que acontecieron en el Holocausto, y mucho menos podía llegar a matar a algunos de los judíos de Schindler. Esto es otra prueba irrefutable de la inventiva de la realidad histórica por parte de Spielberg quien, durante gran parte de la película, busca construir un producto mucho más comercial y por tanto lucrativo. Una vez ha instaurado en las mentes de los espectadores que su cine es real debido a sus múltiples elementos realistas, Spielberg se puede permitir toda esta inventiva por muy falsa que parezca, puesto que ya no es puesta en duda por los espectadores; para estos todo lo que se muestra es auténtico.

Si bien durante el principio *La lista de Schindler* reproduce fielmente el libro de Thomas Keneally, Spielberg se encarga poco a poco de destrozarse esa fidelidad al libro añadiéndole de su propia inventiva una serie de elementos persuasivos que le harán ganarse el favor incondicional del público.<sup>9</sup> Lentamente vamos dejando atrás la necesidad de ver y creer una historia verídica, en pos de la salvación de aquellos judíos con los que hemos sufrido durante los 195 minutos de la duración del filme.

Esta es, pues, una sociedad movida por el dinero, en la que las verdades dolorosas han de ser contadas a medias y escondidas en un rincón de la historia; aquellos hechos demasiado duros para nuestra sensibilidad preferimos olvidarlos en un cajón bajo llave o bien nos escudamos en una guerra y no aceptamos que no es todo culpa de ella. Esta solo hace aflorar nuestros instintos bruscamente, por reacción a una guerra que ha

---

<sup>9</sup> Remitiéndonos a Aristóteles, la persuasión es la utilización de elementos lógicos, acompañados estos, a su vez, de unos recursos formales que permitan la aceptación o proximidad de nuestras ideas o posiciones a un receptor. Es decir, «se trata, pues, de convencer para modificar opiniones y actitudes y para suscitar determinadas conductas» (HUICI, 1996: 108).

liberado un gran sadismo en Goeth y la capacidad de amar en Schindler. Pero esto no quiere decir que en el fondo de sí mismos no hayan tenido estos sentimientos latentes; simplemente estaban ocultos en lo más profundo de sí mismos, aunque antes o después hubiesen estallado y salido a la luz, sin importar el momento en que ambos se encontrasen. Solo quiso el azar, o el destino, como se le prefiera llamar, que ambas formas de ser, ambas formas de ver la vida, estallasen en un momento tan cruel como lo fue el Holocausto. Pero ¿es que acaso no hay actualmente gente sádica y llena de sangre?, ¿es que acaso no hay gente que ha cometido grandes errores para luego redimirse? Gente anónima, personas de las que no tenemos constancia, pero que ahí están. El problema principal de la película es que ninguna película bélica será jamás ciento por ciento auténtica; desde el primer momento en que *La lista de Schindler* se posiciona en una actitud antibélica y pacifista, comienza su antirrealismo. Esto se debe a que no estamos preparados para ver cómo un grupo de mujeres son gaseadas hasta morir. El espectador no puede llegar a comprender que esos alemanes que mataron a tantos millones de personas también fueron matados por otros tantos; esos soldados nazis que tanto repugnan eran personas de carne y hueso y, como aquellos, no representaban el odio y la locura, solo eran hombres luchando por lo que ellos creían que era lo correcto. Tampoco quieren saber –sobre todo los estadounidenses– que los campos de concentración no fueron una invención nazi sino estadounidense, y que aparte de los campos de concentración nazis había campos de concentración japoneses y rusos. En una guerra ningún bando es mejor o peor que el otro, todos cometen atrocidades que luego pagan las generaciones venideras. Por todo esto la gente no está preparada para ver la verdad, porque jamás la aceptará.

## 7 LA LISTA DE SCHINDLER Y SU NARRATIVA

Para poder comunicar el dolor con eficacia primero hay que seguir un mecanismo específico para este tipo de comunicación; la imaginación humana no funciona bien solo proporcionándole datos, puesto que no llega a comprender en su totalidad las informaciones objetivas. Nuestro conocimiento es en su esencia imaginativo, razón por la que comprendemos mejor los casos concretos que aquellos más generales. Eduardo Terrasa afirma que

el receptor necesita experimentar la hondura del problema, para ser capaz de juzgar sobre su magnitud [...] necesita ver ese sufrimiento en concreto, porque de otra manera se convertiría en un dolor impersonal [...] el alcance real de una tragedia sólo se puede juzgar desde una sintonía con ese dolor (TERRASA, 1994: 165).

Solo a partir de ahí podemos intuir ese dolor, pues solo a través de un dolor concreto y personalizado podemos llegar al conocimiento pleno del mismo.

En *La lista de Schindler* lo que más llama la atención, en términos narrativos, es el gran salto que se da en el momento en que Schindler se «convierte» en una persona que comparte el sufrimiento judío e intenta evitar en la medida que le es posible las proporciones del Holocausto. Este salto cualitativo se produce en la secuencia en la que Schindler, junto con su mujer, observa la matanza del gueto (Ilustr. 9 y 10) y cae en la cuenta de lo que esto significa.



Ilustr. 14. El gueto de Cracovia



Ilustr. 15. El gueto de Cracovia en la actualidad

En la primera secuencia, la cámara se queda fija, no emplazándose a la visión de Schindler en forma de plano corto (Ilustr. 11).



Ilustr. 16. Plano de la película  
(Fuente: *Schindler's List*)

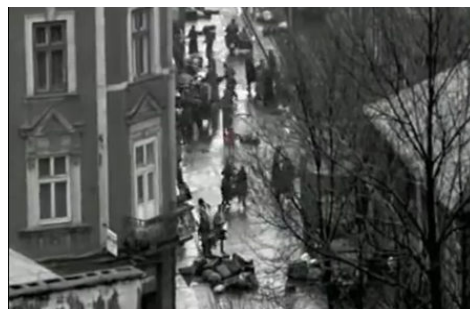
En esta secuencia se busca neutralidad. Estos puntos tan dispersos se toman desde distintos emplazamientos, mientras se rehúye la identificación del personaje. Esta es una técnica narrativa muy utilizada en Hollywood, que tiende a dejar al personaje en las sombras, es decir, sin identificación posible. Para ello se vale de planos de perfil, de espalda... en definitiva, de cualquier plano en el que apenas sea mostrado su rostro.

En la secuencia donde se destruye el gueto, toda la realidad<sup>10</sup> –que vislumbra Schindler– se junta ordenadamente y toma sentido para él. Ahí es cuando de forma literal este observa a la cámara, fundiéndose cámara y Schindler en uno y permitiéndonos ver todo aquello que él ve desde su punto de vista.

<sup>10</sup> No nos referimos a la realidad histórica, sino a la realidad del film.



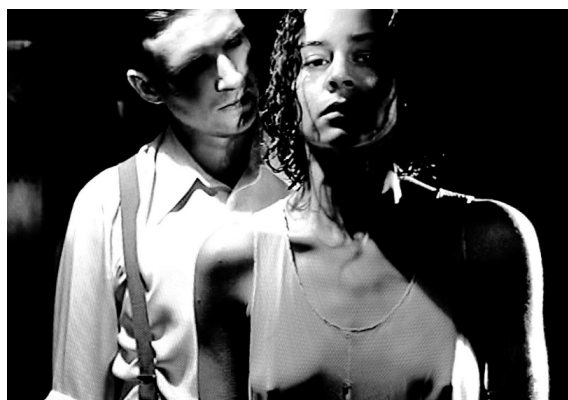
*Ilustr. 17:* Schindler mirando a cámara  
(Fuente: Schindler's List)



*Ilustr. 18:* Guetto de Cracovia  
(Fuente: Schindler's List)

Conforme la secuencia va progresando, podemos observar cómo la cara Schindler va cambiando de la curiosidad absoluta a la incredulidad, por el conocimiento que ha adquirido al ver la masacre en el gueto de Cracovia. Es ahí cuando el compromiso de Schindler con los judíos aumenta. Entonces se esfuerza desesperadamente en salvar al mayor número de ellos; llega incluso a reconciliarse con su mujer. Este gesto de la vuelta a casa de la mujer de Schindler es muy significativo para el pueblo judío, ya que para estos el hogar es un pilar básico en sus vidas. Es por tanto una secuencia clave para el proyecto narrativo e ideológico. A partir de esta secuencia hay un salto desde el punto de vista subjetivo a uno cualitativo en la conciencia de Schindler.

Spielberg no insiste en el aspecto ideológico, sino que insiste en la mente enferma de odio de los nazis, encarnándolo en el personaje de Amon. Para este los judíos no llegan a la categoría de personas, son peores que las ratas, cosas sin derechos, ni siquiera el de la vida. En contraposición a esto, nos encontramos con Helen, la sirvienta judía de Amon, que tiene una superioridad moral mayor y enloquece a «su dueño», quien llega a comprender que solo tendrá acceso a ella por medio de la fuerza.



*Ilustr. 19.* Amon y Helen (Fuente: *Schindler's List*)

El deseo de este no es solo sexual, sino que ansía privarla de todo lo que la hace persona: la capacidad de decidir y de negarse, privarla de voluntad y dignidad... Los golpes que Amon le propina a la joven son la única vía posible de dar salida a su

frustración, el único modo de anular esa superioridad moral y de ocultar su propia inferioridad.

## 8 MENSAJES IDEOLÓGICOS EN *LA LISTA DE SCHINDLER*

La presencia de contenidos sexuales en la película ha sido recriminada por numerosos tratadistas. Entre todas esas escenas podemos destacar la escena entre Goeth y Helen H. y muy especialmente la acontecida en las duchas de Auschwitz. Había también escenas con una sutil estética sadomasoquista, este tipo de escenas se hace explícito en otras películas dedicadas al nazismo, como puede ser *Portero de noche*. Es reprochable el tratamiento que se le da en toda la película a Helen o el modo en que la cámara se demora en la belleza de los cuerpos femeninos mientras están sufriendo el horror de la inminente muerte en la cámara de gas.

El cambio espiritual de Schindler está acompañado de un cambio en su comportamiento sexual; cuando este «se hace bueno», besa castamente a su esposa y le promete fidelidad. Con todo esto el genocidio y el acto sexual se presentan como equivalentes moralmente, mientras que la bondad implica el rechazo de estos dos ítems.

Los elementos proselitistas destacan en esta filmación; tal y como recoge la misma Horowitz, «después de las cenizas de Auschwitz, el nacimiento de Israel» [GARCÍA AMADO, 2003: 25]. Al final de la película un soldado ruso les dice a los judíos –de forma totalmente inverosímil– que no pueden ir ni hacia el este ni hacia el oeste, por lo que el único camino posible para ellos es el de Sion. A la vez, no se ve a los judíos buscando comida en Checoslovaquia –lugar en el que se encuentran–, sino que directamente echan a andar hacia su destino en Israel volviendo nuevamente el color a nuestras pantallas. Así se quiere simbolizar el tránsito del pasado al presente, un presente en Israel, y todo esto acompañado con la canción *Jerusalem of Gold*, éxito de Naomi Shemer del año 1967.

En cuanto a la apología del cristianismo, con las consiguientes ocultaciones de la verdad histórica, podemos hallar algunos ejemplos: cuando Schindler aún no era «bueno» visita la iglesia para hacer contactos para sus negocios, mientras que, una vez redimido, vuelve a visitar la iglesia, pero esta vez para presentar sus respetos en la oración. Así mismo, cuando los judíos van detrás de él hacia su salvación, este hace la señal de la cruz, para más tarde decirle al pastor que vaya preparando la Sabbath. Esto, ideológicamente hablando, produce distorsión, pues con esto quiere esconder el gran antisemitismo cristiano que existía en Europa, mientras que el judaísmo es redimido por el cristianismo durante toda la película.

## 9 PERSONAJES ESTEREOTIPADOS EN *LA LISTA DE SCHINDLER*

*La lista de Schindler* se caracteriza por poseer grandes estereotipos cinematográficos: un antagonista que representa la maldad y la perversidad más absoluta (Goeth), un protagonista bueno cuyo ambivalente carácter va desapareciendo a medida que avanza la película, hasta convertirse en la quintaesencia del bien (Schindler), y unas víctimas (los judíos) que figuran como simple *background* en la gran lucha del bien contra el mal. Schindler y Goeth son estereotipos hollywoodienses, siendo más caricaturas que personajes en sí. Spielberg traza una línea simétrica invertida entre ambos personajes, es decir, estos encarnan cualidades morales totalmente opuestas y en sus hombros recae toda reflexión psicológica, social, política o ética.

Presentar a Goeth como un psicópata desfigura totalmente la realidad de la mayor parte de los ejecutores nazis, a quienes a partir del libro de Christopher Browning *Aquellos hombres grises* podemos denominar como *ordinary men*. Convertir a Goeth en un sádico y demonizarlo al caricaturizarle como un monstruo excepcional es ocultar lo más horrible e inquietante del nazismo plasmado desde una visión social, puesto que la mayoría de los que «movían» la máquina de la muerte no eran asociales desviados, como se puede llegar a pensar, sino personas que podrían superar sin dificultades cualquier test de normalidad e integración social.

Es también criticable el modo en el que los judíos son presentados en la película. Curiosamente, son presentados con cualidades y características de los tópicos antisemitas:<sup>11</sup> podemos verlos trapicheando en el mercado negro, buscando beneficio económico o tratando de esconder oro y joyas, y se nos presenta a unos judíos individuales e insolidarios.

Abunda sobre todo este tipo de comportamientos en las escenas del gueto. Salvo Itzhak Stern, ningún judío da muestras de valentía. Esto es una muestra más de la falsedad de la película, puesto que realmente los judíos hicieron una gran labor solidaria, en los hospitales, orfanatos, asilos..., que realizaban en el gueto de Cracovia, así como de los movimientos de resistencia que organizaron. Cualquier muestra de simpatía no proyectada hacia Schindler es simplemente una mera ilusión. Los judíos son usados como detonante para que, con su sufrimiento, Schindler recapacite y nazca en su interior una gran bondad que lo redima de sus actos, salvando a todos los judíos que pueda a pesar de su avaricia, victimismo y cobardía.

Spielberg también ha querido reflejar el acto más zafio de antisemitismo de la época: reflejar de manera oscura y turbia la sexualidad de la mujer judía. Si comparamos la propaganda nazi con la película encontraremos grandes similitudes entre esta y Helen Hirsch, la sirvienta judía de Goeth.

---

<sup>11</sup> Persona hostil hacia los judíos, o hacia la cultura e influencia de estos.

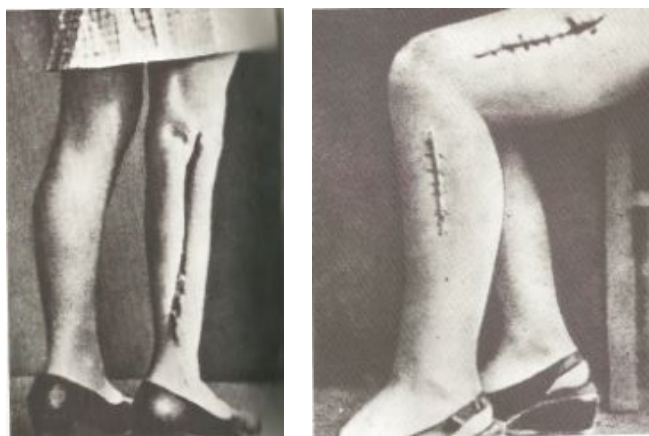


*Ilustr. 20. Joven pareja entregada al insulto público.*

Ella lleva escrito: «Soy una gran cerda y solo me acuesto con *judíos*», mientras que él lleva: «Joven judío, solo recibo a chicas alemanas en mi dormitorio» (Fuente: MARTIN-CHAUFFIER 1967).

En la película las mujeres quedan al margen de la guerra entre nazis y judíos. Los protagonistas masculinos siempre se acuestan con las mujeres arias y no con las judías. Estas mujeres no tienen más función que la sexual, del mismo modo que las mujeres judías no tienen otra función que la de trabajar en los campos. Por esto podemos llegar a decir que en la película los personajes femeninos son moralmente inertes.

Pero esto no era así en la realidad. Las mujeres y los niños eran los favoritos para utilizarlos en los experimentos médicos como la ablación de los músculos, la castración y la esterilización, la inoculación de enfermedades, la creación de llagas infectadas, quemaduras por aplicación de fósforo, etc.



*Ilustr. 21 y 22. Ejemplos de experimentos médicos en mujeres* (Fuente: MARTIN-CHAUFFIER 1967)



*Ilustr. 23.* Utilización de los niños en Auschwitz por parte del doctor Joseph Mengele para sus experimentos médicos (Fuente: MARTIN-CHAUFFIER 1967).

Usaban a los deportados como cobayas para los experimentos de los pseudomédicos. En casi todos los bloques existían las «cobayas», que estaban dispuestas a tal efecto. Los experimentos corrían a cargo del Instituto de Higiene de las Waffen-SS y de médicos nazis con la colaboración de la sección química de la farmacéutica de la IG Farben, las fábricas Behring y otras firmas médicas. Las SS vendían cobayas humanas a empresas privadas. Este extracto entre la compañía Bayer y el comandante de Auschwitz lo prueba:

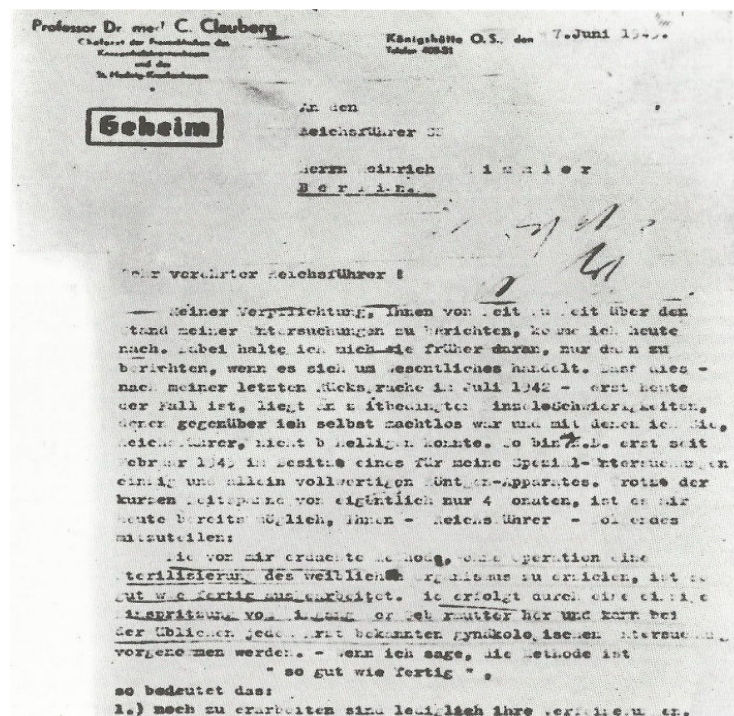
«Le estaríamos muy agradecidos, caballero, si pusiera nuestra disposición cierta cantidad de mujeres con vistas a unos experimentos que queremos hacer con un nuevo narcótico...».

«Acusamos recibo de su respuesta. El precio de 200 marcos por mujer nos parece exagerado. No podemos dar más de 170 marcos por cabeza. Si están de acuerdo iremos a buscarlas. Necesitamos unas 150 mujeres...’ ‘Hemos recibido el envío de 150 mujeres. Aunque estén en mal estado físico, creemos que nos convienen. Ya les informaremos acerca de los experimentos...».

«Experimentos realizados. Todas las mujeres han muerto. No tardaremos en pasarles otro pedido...».  
(Archivos del proceso de Nuremberg, n.º 71.84)

Cuando los cuerpos martirizados ya no servían, la terapia «final» usada por los médicos de las SS era la jeringa: una sola inyección y llegaba la muerte rápida por envenenamiento.





Ilustr. 24. Correspondencia entre Bayer y el profesor S.S. Carl Clauberg en Auschwitz  
 (Fuente: MARTIN-CHAUFFIER, 1967)

## 10 SCHINDLER Y AMON

### 10.1 OSKAR SCHINDLER

Nació en la ciudad checa de Zwittau, en la actual Moldavia. En su infancia, curiosamente, tuvo como vecinos y mejores amigos a los hijos de un rabino judío. En su ciudad natal era conocido como *Gauner*, cuya traducción al castellano podría ser «pícaro» o «tramposo».

Se casó con Emilie Pelz en 1927 después de tan solo seis semanas de relación. En 1935 su familia paterna cayó en la bancarrota debido a la crisis; esto supuso que el padre de Schindler abandonase a su esposa, quien murió al poco tiempo.

En el año 1938 se afilia al partido nazi, y entra desde ese mismo año a formar parte del servicio de inteligencia del ejército alemán. Cambió de residencia a Cracovia de manera casi inmediata tras la caída de Polonia en manos del ejército nazi. El voivodato de la Pequeña Polonia, o *Województwo małopolskie* en el original, viene a ser como una comunidad autónoma de España; en la Pequeña Polonia es donde se encontraba la ciudad de Cracovia. Dicha ciudad estaba gobernada por el nazismo bajo el mando de Hans Frank. En ella Schindler y su mujer viven en una casa que anteriormente había pertenecido a una familia judía polaca, pero fue incautada y las personas que la habitaban fueron enviadas a los campos. La gran influencia que Schindler poseía sobre

Amon Goeth, así como con otros jefes nazis corruptos, le permite la posibilidad de conseguir en la zona cracoviana de Zabłocie un campo auxiliar en el que alojar a sus trabajadores. Cuando a finales del año 1944 Płaszów es desarticulado, obtiene el permiso necesario para abrir una fábrica de munición en Brněnec –en alemán *Brünnlitz*– y consigue llevar consigo a los judíos que trabajaban con él. Estos tuvieron condiciones de vida relativamente buenas gracias sobre todo a la gran preocupación de Emilie Schindler por ellos.

Tras la guerra, cualquier empresa acaba en fracaso. El Comité Judío le pagó quince mil dólares en gratitud por la labor que emprendió con sus congéneres; además, el Gobierno alemán tuvo que indemnizarle con 100 000 marcos alemanes (unos 51 129,16 euros) por la expropiación de sus propiedades del este. Emigró a Buenos Aires junto a su mujer, su amante y algunos de sus trabajadores judíos junto con sus familias. En 1958 deja Argentina, a su mujer y a su amante; aunque nunca llega a separarse de su esposa, legalmente no se vuelven a ver hasta después de treinta y siete años, cuando Emilie Schindler visita la tumba de su marido en Jerusalén.

## 10.2 AMON GOETH

Amon Goeth nació en Viena en el año 1908. Antes de su ingreso en el partido nazi en el año 1930 y más tarde en las SS en 1932, trabajó en la editorial familiar, lo que le hacía pertenecer a una familia acomodada.

Este se ocupó, entre otras cosas, de dirigir la operación de la «liquidación» del gueto de Cracovia. La culminación de su exitosa carrera fue el nombramiento de comandante en el campo de Płaszów. Todos los que cayeron en sus garras lo recuerdan de manera unánime y contundente como un ejercicio diario de sadismo con las personas que ahí estaban emplazadas. Esto suponía unas condiciones de supervivencia casi ridículas, puesto que uno de sus pasatiempos favoritos era la organización de ejecuciones, torturas y crímenes colectivos.

Goeth estuvo dirigiendo el campo de Płaszów desde febrero hasta septiembre de 1943, cuando las SS lo arrestan por acusaciones de corrupción. Entre dichas acusaciones destaca la apropiación de bienes de judíos, los cuales, según la legislación nazi, pertenecían al Estado. Esta investigación por corrupción condujo, además, a la ejecución de otros comandantes de campos más importantes que el de Płaszów. Fue arrestado en febrero del año 1945 por las tropas americanas de Patton y entregado debidamente a las autoridades polacas una vez la guerra llegó a su fin. Se le declaró culpable de todos los cargos y fue condenado a muerte. Intentó sin éxito alguno pedir clemencia al presidente del Consejo Nacional Polaco, y fue finalmente ejecutado mediante el ahorcamiento. Durante todo el proceso mantuvo una actitud provocativa e indiferente; reconoció todos los hechos por los que estaba imputado, pero alegó que todo lo había

hecho en el cumplimiento de las funciones que tenía encomendadas como comandante del campo de Płaszów, así como por obedecer las órdenes de sus superiores. Como dato curioso, al ser ahorcado gritó «*Heil Hitler!*».

## 11 LAS SS

Los «guardianes» de los campos que podemos vislumbrar en la película pertenecen a las SS (*Schutzstaffel*) y, en concreto, al «cuerpo de calaveras» (*SS-Totenkopfverbände*). Recibían una formación en escuelas especiales de adiestramiento, en las que se les inculcaba un férreo sentido de la obediencia y una lealtad sin fisuras al *Führer* y sus designios. No podían contraer matrimonio sin el consentimiento de sus superiores, que tenían que comprobar que la futura mujer reuniese los requisitos de pureza racial e integridad moral, lo que la convertía en una buena «hembra reproductora»; las aspirantes a esposa eran sometidas a un reconocimiento médico para comprobar que podían concebir y debían acreditar que desde 1750 no corría sangre judía alguna por sus venas.

Se les adoctrinaba en contra de los judíos con textos como el siguiente:

Aquella criatura que biológicamente parece completamente idéntica a los demás, con manos, pies y una especie de cerebro, con ojos y boca, es, sin embargo, un temible ser completamente distinto, es solo un amago de ser humano con rasgos similares a los humanos, pero que en su espíritu y su alma está muy por debajo de cualquier animal. Dentro de ese ser hay un atroz caos de pasiones salvajes y desenfrenadas: ímpetu destructivo, concupiscencia primitiva, indisimulable bajeza. No son más que seres infrahumanos (SEGEV, 1988: 106).

Cada SS tenía que demostrar permanentemente su plena disposición a la obediencia y a la crueldad. Los comportamientos de las SS estaban reglados por numerosas disposiciones jurídicas. Estas reglas no limitaban el terror sino que hacían de las SS personas capaces de ostentar el poder más absoluto, garantizándoles impunidad.

Tenían tal número de reglas que para los presos el cumplimiento simultáneo de todas les resultaba imposible, debido a sus imprecisos enunciados. Los presos estaban siempre en cualquier supuesto de violación de alguna norma, lo que facultaba a cualquier vigilante a reprimir a «sus opositores» a su antojo. En palabras de Sofsky: «Puesto que a los presos les estaba todo prohibido, al personal le estaba permitido todo» (SOFSKY, 1993: 126).

## 12 EL CAMPO DE PŁASZÓW Y EL GUETO DE CRACOVIA

### 12.1 EL CAMPO DE PŁASZÓW

Fue en primer lugar, en 1942, un campo de trabajos forzados; en enero de 1944 se convirtió en un campo de concentración. Construido sobre un antiguo cementerio judío, estaba situado a aproximadamente diez kilómetros de Cracovia.

Estaba rodeado de una doble alambrada electrificada de unos cuatro kilómetros. Se dividía en varias secciones. En una parte se localizaba la zona de residencia del personal de vigilancia, y en otras estaban situadas las fábricas y los barracones. Estos últimos, a su vez, se dividían en una sección para hombres y otras para mujeres. En Płaszów hubo prisioneros judíos y polacos, pero separados en todo momento.

Entre los días 13 y 14 de marzo de 1944 se desalojó el gueto de Cracovia. La mayor parte de sus moradores fueron enviados a Auschwitz; más de mil judíos fueron asesinados en las mismas calles del gueto y lanzados a una fosa común en Płaszów. De entre todos los supervivientes del gueto, solo unos ocho mil fueron llevados al campo de Płaszów. En dicho campo fueron asesinadas otras ocho mil personas en total durante el tiempo que duró abierto el emplazamiento; hay que recordar que el campo de Płaszów era un campo de trabajos forzados y no de exterminio. Cuando en 1944 las tropas rusas empezaron a aproximarse, los prisioneros fueron enviados a campos de concentración o, en su defecto, de exterminio. Las principales autoridades del campo de Płaszów intentaron inútilmente borrar todo rastro de lo allí acontecido exhumando y quemando los cadáveres. El último prisionero de Płaszów fue llevado a Auschwitz el 14 de enero de 1945, a tan solo un día de que las tropas rusas liberaran Cracovia.

### 11.2 EL GUETO DE CRACOVIA

Cracovia (*Kraków* en polaco) fue ocupada por el ejército alemán el 6 de septiembre de 1939. En ese momento los nazis nombraron un Consejo Judío, para que poco después el terror diese comienzo en el barrio judío. El 3 de marzo de 1941 se ordenó la construcción de un gueto en el sur de la ciudad, aislado por medio de muros y alambradas. En el *Getto krakowskie* («gueto de Cracovia» en castellano) convivieron más de diecinueve mil judíos en un espacio ínfimo de tan solo seiscientos por cuatrocientos metros.

Las SS se dedicaban a detener a cualquier líder intelectual que se encontrase en el gueto<sup>12</sup> y a deportarlo a Auschwitz. En mayo de 1942 empezaron las deportaciones en

---

<sup>12</sup> A pesar de lo anteriormente descrito, cualquier polaco que hubiese ocupado un alto puesto o hubiese estudiado y alcanzado un buen nivel cultural, era automáticamente asesinado. Los polacos con más probabilidades de sobrevivir eran los niños, puesto que estos tenían en su mayoría aspecto

masa a los campos de exterminio nazis repartidos por Europa. Mientras esto ocurre, más de mil judíos fueron asesinados dentro del mismo gueto de Cracovia. Los habitantes de la famosa parte A del gueto fueron enviados al campo de concentración de Płaszów, mientras que al resto se les envió a Auschwitz-Birkenau.

## 12 LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN Y DE EXTERMINIO NAZIS

Hay dos etapas diferenciadas en los campos de concentración en el nazismo. En la primera etapa, que nace en 1933, se usan para encarcelar a los opositores al régimen; en la segunda, que empieza en el año 1938-1939 y abarca hasta el 1945, se convierten en centros de internamiento ilimitado de judíos y de prisioneros de guerra de países extranjeros. A estos hay que añadir los campos de exterminio, auténticas máquinas de muerte donde no permanecían más que los prisioneros necesarios para los trabajos de asesinatos masivos.

A partir de ese momento es necesario distinguir entre los campos de concentración nazis y los campos de exterminio. En los campos de concentración se internaba a los prisioneros, dándoles un trato abusivo y brutal; buscaban la aniquilación de los prisioneros a base de hambre, malos tratos y trabajo abusivo. No obstante, había posibilidades de sobrevivir, pues no estaban preparados para el exterminio en masa. Por el contrario, en los campos de exterminio prácticamente morían todos los que llegaban a sus instalaciones, pues estaban preparadas para el exterminio masivo de presos. En estos campos el índice de muerte era del 99,9%. Algunos campos como el de Majdanek eran mixtos, es decir, a la vez campos de concentración y de exterminio. En los campos de exterminio se ejecutaba inmediatamente a cada remesa de prisioneros que llegaba, con las excepciones de aquellos que eran utilizados para el transporte de los cadáveres, la limpieza de los crematorios..., aunque al cabo de pocos días o semanas eran ejecutados.

Tras la decisión de «acometer la solución final» con los judíos, se planteaba una serie de problemas, entre los que destacan los siguientes: ¿cómo se podría matar de una forma más rápida y efectiva a tantos millones de judíos?, ¿cómo debería de procederse con sus cadáveres?

En grandes lugares de la Europa oriental conquistada, los *Einsatzkomandos* ejecutaron a cientos de miles de judíos mediante fusilamientos masivos, así como con sucesivos tiros en la nuca. Con ese procedimiento asesinaron a más de 8 500 prisioneros de guerra en Buchenwald y a más de 13 000 en Sachsenhausen. Pero rápidamente se llegó a la conclusión de que con estos métodos se producía un gasto de munición excesivo, así como un desgaste psicológico de los verdugos.

---

ario –rubios y de ojos claros–. Dichos niños eran enviados a casa de familias alemanas fieles al *Drittes Reich*.

Es por esto por lo que en Chełmno se lleva a cabo una nueva inventiva de muerte en masa: el camión de gas. Este gasea a los judíos en remesas de cincuenta dentro de remolques dotados en su interior de una cámara de gas. De estos camiones con el tiempo se pasó a la construcción de grandes cámaras de gas, son capaces de sacrificar a miles de presos diariamente. En algunos campos se utilizaba el monóxido de carbono, mientras que en otros el gas utilizado era el zyklon-b, que fue el descubrimiento de Rudolf Höß, comandante de Auschwitz II-Birkenau.

### 13 ORGANIZACIÓN Y VIDA EN LOS CAMPOS NAZIS

Las sociedades en los campos de concentración eran desiguales. Las SS clasificaban a cada persona que entraba en el campo al llegar, que portaba desde ese momento un distintivo correspondiente a su categoría. Había presos a los que se les daba la categoría de infrahumanos y otros que podrían denominarse como la «aristocracia» de los presos, que podían llegar a vivir lujosamente. Pero ¿de qué dependía el tener un destino u otro? Eran ante todo determinantes la inteligencia, la capacidad de supervivencia y, sobre todo, la suerte.

Esta clasificación no solo tenía la obvia función de identificación, sino que servía además para la estructuración interna de los presos en los campos, así como para el reparto de sus funciones y poder. La organización y la situación de las sociedades en el campo dependían de cuatro factores:

- *Criterio racial.* Dividía a los internos en humanos e infrahumanos. Entre estos últimos se incluía a judíos, gitanos y eslavos –con excepción de los checos, que se encontraban en un lugar intermedio de la división–. Este criterio dominaba sobre otros. Los internos que eran considerados infrahumanos eran los que padecían una mayor crueldad, y les estaba vedado el acceso a los mejores puestos y destinos.
- *Criterio de origen geográfico y nacional.* Los internos de países nórdicos eran considerados arios, por lo que recibían mejor atención y destino que los españoles, franceses o italianos.
- *Criterio político.* Los prisioneros políticos y especialmente los comunistas eran los que ocupaban los puestos más altos en los destinos administrativos, luchando siempre con los «criminales».
- *Criterio social.* Los «asociales», especialmente los homosexuales, eran objeto de un brutal maltrato.

En definitiva, quienes tenían mayores posibilidades de supervivencia eran sobre todo los prisioneros «arios», los «criminales» y los políticos, siempre y cuando no fuesen eslavos. Esto suponía mejores condiciones de vida, de alimentación, así como un

menor nivel de maltrato o la posibilidad de acceder a objetos de valor para comercializarlos dentro del campo. Gracias a esto los capos y decanos llegaban a tener habitaciones privadas, sirvientes, abundantes alimentos, licor, tabaco, joyas, etc. Todo esto estaba situado dentro de un marco de autoadministración del campo, que estaba organizado por los reglamentos de las SS.

Las SS se ocupaban de la vigilancia externa y de las supervisiones, mientras que las tareas de orden y administración interna del campo eran ejercidas por los internos. Los primeros nombraban entre los prisioneros a un decano del campo (*Lägerälteste*), que era el responsable general de que se mantuviese el orden y la disciplina. Este decano designaba un decano por cada barracón (*Blockälteste*), por supuesto con el beneplácito de las SS; a su vez, este podía nombrar a su propio personal auxiliar. A todos ellos, cada uno en su ámbito, les correspondía mantener el orden, así como hacer cumplir los reglamentos y reprimir las vulneraciones de seguridad. El cumplimiento de su misión y, por tanto, de la satisfacción de las SS dependía que conservasen su puesto, con los consiguientes privilegios que comportaba. Por ello muchos de los peores tratos que los prisioneros sufrían en su día a día provenían de sus propios compañeros de barracón y / o de campo.

En los grupos de trabajo (*Arbeitskommandos*) los prisioneros eran llevados a labores fuera del campo. Al frente de cada uno de ellos había un *Kapo*, que estaba exento de cualquier trabajo físico y cuyo único cometido era velar por que los trabajadores hicieran su trabajo satisfactoriamente.



*Ilustr. 25. El trabajo del preso hacía doblarse tanto a hombres como a mujeres*  
(Fuente: MARTIN-CHAUFFIER, 1967)



*Ilustr. 26.* Todo deportado debía quitarse el casquete, adoptar la posición de firmes al paso de un miembro de las SS y volver rápidamente al trabajo.  
(Fuente: MARTIN-CHAUFFIER, 1967)



*Ilustr. 27.* Detenidos trabajando en la cantera de Flossenburg.  
(Fuente: MARTIN-CHAUFFIER, 1967)

Los prisioneros que trabajaban en las oficinas del campo ostentaban un gran poder: llevaban las relaciones de los nombres, así como sus destinos, labores, etc. Tenían, por tanto, la posibilidad de cambiar el destino de muchos de los internos, ya fuera limitándolo o prolongándolo.

La vida diaria de los prisioneros estaba empañada por el más absoluto terror e indefensión. Cualquier cosa que un prisionero hiciese, si con ella molestaba a algún superior, era el desencadenante de una violencia sin parangón. La única estrategia plausible para sobrevivir era hacerse invisible, tratando de no cruzarse en el camino de guardias y *Kapos*. Las reglas eran tantas y tan vagas, del mismo modo que contradictorias y desconocidas para los internos, que ni siquiera la voluntad de obediencia podía liberar al interno de los castigos arbitrarios a los que eran sometidos por los «señores absolutos del derecho y las sanciones».

El relato biográfico de Rudolf Höß, voluntario comandante en Auschwitz durante la «solución final», es sobrecogedor. El texto que más adelante reproducimos fue escrito en las cárceles polacas de posguerra, mientras estaba esperando el juicio tras el que sería ejecutado por ahorcamiento. Este texto no es una confesión, sino los orgullosos recuerdos de un comandante que espera que la alta calidad de su servicio, así como su eficacia en el exterminio de esos «seres infrahumanos», sea conocida por todos:

Los judíos asignados para el exterminio eran llevados hacia los crematorios del modo más tranquilo posible, separando a los hombres y las mujeres. Había una dependencia para desvestirse y allí los presos del comando especial que estaban encargados les decían en sus respectivas lenguas que iban sólo a bañarse y a ser despiojados, que



colocasen ordenadamente sus vestidos y que se fijasen en dónde los dejaban, a fin de que pudieran encontrarlos rápidamente después de las desparasitaciones. Los presos mismos del comando especial tenían el mayor interés en que todo transcurriese de modo rápido, tranquilo y sin altercados. Una vez desnudos, los judíos entraban en las cámaras de gas, las cuales, dotadas de grifos, caños y tuberías, daban toda la apariencia de lugares de baño. Entraban primero las mujeres con los niños y luego los hombres, que siempre eran menos. Esto ocurría casi siempre de manera tranquila, pues los asustados y los más avispados, que podían sospechar, habían sido tranquilizados por los prisioneros del comando especial. Los prisioneros del comando especial y un miembro de las SS permanecían hasta el último momento dentro de la cámara.

La puerta se cerraba con rapidez y de inmediato el gas se arrojaba a través de los agujeros que había en el techo de la cámara de gas a modo de salidas de ventilación. El gas hacía efecto de inmediato. A través de la ventanilla de observación que había en la puerta se podía ver que los más próximos a los agujeros caían muertos de inmediato. Se puede decir que aproximadamente un tercio moría en el acto. Los demás comenzaban a tambalearse, a gritar y a buscar aire desesperadamente. El griterío se convertía rápidamente en estertor y en pocos minutos todos yacían. Como máximo en 20 minutos ya nadie se movía. El gas tardaba de cinco a diez minutos en hacer su efecto, dependiendo del clima, húmedo o seco, frío o templado, y también de la calidad del gas, que no siempre era igual. También dependía de que se tratase de personas sanas o viejos, enfermos o niños. La falta de movimientos llegaba en pocos minutos, en razón de la lejanía o cercanía a los agujeros de ventilación por los que caía el gas. Los que estaban gritando y los viejos, enfermos, débiles y niños caían más rápidamente que los sanos y los jóvenes. [...]

El comando especial quitaba a los cadáveres los dientes de oro y cortaba el pelo a los de las mujeres. Luego se les subía con el elevador hacia los hornos que ya estaban calientes. Según el tamaño del cuerpo, se colocaban dos y hasta tres cadáveres en cada cámara del horno. También la duración de la incineración dependía de los caracteres de cada cuerpo. Duraba por término medio unos veinte minutos. Como ya he dicho antes, los crematorios I y II podían quemar unos 2000 cadáveres cada veinticuatro horas; más no era posible sin riesgo de causar averías. Los crematorios III y IV debían ser capaces de quemar 1500 cuerpos cada veinticuatro horas, pero, por lo que yo sé, nunca se alcanzaron estas cifras. Durante toda la incineración la ceniza caía constantemente a través de las parrillas y de inmediato era recogida y molida. La harina de cenizas era llevada en camiones al río y allí se esparcía al aire a paladas (HÖSS, 1982: 2).

Lo tenían todo controlado al milímetro. Cuando los judíos deportados llegaban en los trenes, eran seleccionados para ir de manera directa a las cámaras de gas o en su defecto para ser internados como obreros en el campo. Auschwitz era un campo mixto, por lo que dentro de su recinto se encontraban tanto el campo de exterminio como el de concentración. No se puede por ende pensar que una vez pasado el filtro inicial se estaba exento de ser gaseado, sino que los prisioneros podían ser llamados –y lo eran– a

formar filas cada corto periodo de tiempo, y entre ellos se elegía a los más débiles, extenuados, para su ejecución inmediata.

En los campos en los que no existían cámaras de gas, o antes de que estas fueran implantadas, los procedimientos para ejecutar a los presos eran muy variados. Entre los más comunes destacan las inyecciones letales de fenol en el corazón. Josef Klehr, un «enfermero» de Auschwitz, fue conocido por suministrar la citada inyección letal a más de 25 000 hombres entre 1941 y 1942. Fue condenado a tan solo quince años de prisión en el famoso Proceso de Auschwitz celebrado en Frankfurt.

#### **14 VALORACIÓN PERSONAL DEL TEMA TRATADO**

Aunque es tarea casi imposible, vamos a intentar hacer una valoración personal del Holocausto sin caer en tópicos ya manidos. Es un tema que me toca hondamente, puesto que cuento entre mis familiares con supervivientes del Holocausto nazi, y así mismo viví durante una temporada en Polonia junto a una familia polaca, por lo que he podido observar de manera intrínseca y palpable lo que ocurrió hace ya más de cincuenta años en nuestra Europa occidental.

Vamos a dejar de lado todo lo que los supervivientes y los no supervivientes del Holocausto padecieron, puesto que ahora quiero ahondar en esta reflexión en lo que este supuso para la sociedad actual. A modo de anécdota me gustaría hablar de la vergüenza que más tarde supuso para los alemanes el saber lo que su pueblo había hecho; la esposa de uno de mis tíos abuelos –sobreviviente de cinco campos de concentración nazis, entre ellos Auschwitz, Dachau y Bergen-Belsen– se casó con una alemana afincada en Francia. Esta, hasta el día de su muerte, hace ya cinco años, afirmó que ella no era alemana, sino francesa. Esto es un ejemplo claro de cómo el Holocausto puede cambiar a un pueblo, de cómo se puede pasar de querer darlo todo por él a renegar de él.

Lo que aconteció no es, a mi parecer, culpa del pueblo alemán, sino de los hombres. Ocurrió en Alemania, pero los campos de concentración fueron inventados por los estadounidenses y de eso nadie habla, ni de que siguen existiendo los gulags rusos; a nadie interesa ahondar en eso. En aquel momento se trató a todos los alemanes como parias, como animales fríos sin sentimientos, y se cayó en tópicos, muchos de los cuales se han grabado a fuego hasta nuestros días. Hay muchas personas que en pleno siglo XXI no han sabido, no ya olvidar, sino siquiera perdonar, lo que aconteció en Europa, y muchos otros querrían un nuevo Hitler entre nosotros, pobres insensatos; a mi entender, nadie que no haya vivido esa guerra y la haya sufrido en sus carnes tiene derecho alguno a proferir dichas afirmaciones, y me atrevo a decir que nadie de aquellas personas que la sufrió las haga jamás. Para avanzar hay que perdonar, pero no olvidar, para jamás repetir los errores del pasado. Mucha gente cree que estudiar Historia es algo inútil, que estudiar tantos años, países y acontecimientos no sirve para nada, pero no es

así: la historia nos sirve para aprender quiénes somos, de dónde venimos, hacia dónde vamos. Sin la historia estaríamos ciegos, caminando a oscuras y perdidos y, por supuesto, repetiríamos muchos de los errores que ya cometieron nuestros antepasados. Pero a veces es inevitable sentirnos superiores a alguien, y que en pleno siglo XXI siga habiendo gente que se cree que por ser alemán es superior a un polaco es algo que me aterra. Mientras vivía en ese increíble país, Ludmiła, mi «madre polaca», me contó cómo el prometido alemán de su mejor amiga la dejó porque la familia de él le amenazó con desheredarle como se casase con una polaca. Es algo inaudito, algo que debemos erradicar para siempre de nuestras mentes; ninguna persona es superior a otra ni por su color de piel, ni de ojos, ni de pelo, por su religión ni, mucho menos, por su lugar de procedencia. Podemos ser mejores que otras personas por nuestra valía y la de nuestras obras, pero jamás por algo tan fortuito como lo anteriormente mencionado.

El Holocausto nazi nos dejó muchas cosas, entre ellas la solidaridad. No terminó todo como en la película de Spielberg; después de ser rescatadas de los campos nazis, muchas personas no tenían adonde ir, y siguieron muriendo miles de personas al día por las enfermedades que contrajeron, como la sífilis, el tifus, la desnutrición, etc.; otros no podían apenas moverse debido a su condición física. Todas esas personas fueron ayudadas por grupos de voluntarios, algunos de los cuales incluso les abrieron las puertas de sus casas; organizaciones internacionales también ayudaron, pero aun así en Europa se vivía un gran antisemitismo, que con el tiempo y la educación se ha ido erradicando.



*Ilustr. 29.* Liberados del campo de Dachau por tropas estadounidenses el 29 de abril de 1945  
(Fuente propia)

Ahora mismo Europa, y me atrevería a decir que el mundo entero, está en guerra con los musulmanes en general, tal y como en 1939 Alemania entró en guerra con los judíos y provocó una guerra jamás vivida. Ahora está en nuestras manos repetir nuestros errores del pasado o hacer algo diferente, recordando siempre que «si el eco de sus voces se debilita, pereceremos» (Paul Éluard).

### Bibliografía

- ANSEN, David (1993), «Spielberg's Obsession», December 20 1993, *Newsweek*.
- BEVILACQUA, Gilda (2014), «A propósito de *La lista de Schindler* (S. Spielberg, 1993): Una revisión del 'desafío' del cine a la historiografía moderna», *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 9: 1-31.
- BECEYRO, Raúl (2012), «Los límites. Sobre *La lista de Schindler*», *Toma Uno* 1: 19-24.
- BLANCO, Lucio (2007), «La estrategia narrativa del punto de vista en *Shoah* y *La lista de Schindler*», *Trama y Fondo. Revista de cultura* 22: 75-82.
- CONSTANTE, Mariano (1974), *Los años rojos*, Barcelona: Martínez Roca.
- DÍAZ-CUESTA, José (2006), «Un análisis de la adaptación al cine de *La lista de Schindler* por parte de S. Spielberg», *Revista de la SEECI* 10: 30-52 (DOI: 10.15198/seeci.2003.10.30-52).
- GARCÍA AMADO, Juan Antonio (2003), *La lista de Schindler: Abismos que el derecho difícilmente alcanza*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- HILLESTROM, Oscar (2013), *Spielberg's List*, *Sydney Morning Herald*, April 3, 2013. Disponible en: <<http://www.smh.com.au/entertainment/movies/spielbergs-list-20130402-2h455.html>> (Acceso: 15/1/2016).
- HÖSS, Rudolf (1982), *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen des Rudolf Höß*, herausgegeben von Martin Broszat, Múnich: DTV Dokumente.
- KENEALLY, Thomas (1982), *Schindler's Ark*, Londres: Hodder and Stoughton.
- KERTÉSZ, Imre (2009), *Un instante de silencio en el paredón: el Holocausto como cultura*, Barcelona: Herder.
- LOZANO DELMAR, Javier (2008), «*La lista de Schindler* de Steven Spielberg. Un estudio propagandístico», *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* 3: 126-140.
- MARTIN-CHAUFFIER, Louis-Martin (1967), «Préface» de *La Déportation*, Éditions Fédération nationale des Déportés et Internés résistants et patriotes.
- PIQUEE-AUDRAIN, Daniel (s.d.), *Plus jamais ça! Mauthausen-62978: 22 dessins à la plume 1945-1947*, Amicale des Déportés et familles de Mauthausen.
- SEGEV, Tom (1988), *Soldiers of evil: The Commandants of the Nazi Concentration Camps*, Nueva York: McGraw-Hill.

SONTAG, Susan (2003), *Ante el dolor ajeno*, Madrid: Alfaguara.

TORRES, Salvador (2006), «*La lista de Schindler: De la conciencia tomada a la toma de conciencia. Trama y fondo. Revista de cultura* 21: 59-74.

### **Apéndice. Ficha técnica de *La lista de Schindler***

Título: *La lista de Schindler*.

Título original: *Schindler's list*.

País: Estados Unidos.

Año: 1993.

Género: Drama, Histórico, Bélico, Biográfico.

Duración: 3h 25min.

Director: Steven Spielberg.

Guión: Basada en la novela de Thomas Keneally: *The Schindler's Ark* (guión escrito por Steven Zaillian).

Música: Banda sonora extraída casi en su totalidad de canciones reales judías y de sus celebraciones, así como de canciones de la época; la música está a cargo de John Williams, esta complementa de manera magistral en todo momento a la película.

Fotografía: Janusz Kamiński.

Reparto: Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes, Caroline Goodall, Jonathan Sagall, Embeth Davidtz, Malgoscha Gebel, Shmuel Levy, Mark Ivanir, Béatrice Macola.

Montaje: Michael Kahn.

Presupuesto: \$22 000 000.

Recaudación: \$321 306 305.

Distribuidora: United International Pictures (UIP).

Productora: Universal Pictures, Amblin Entertainment.

Premios Óscar 1993:

- Mejor película.
- Mejor dirección (Steven Spielberg).
- Mejor guion adaptado (Steven Zaillian).
- Mejor fotografía (Janusz Kamiński).
- Mejor banda sonora (John Williams).
- Mejor montaje (Michael Kahn).
- Mejor dirección artística (Allan Starski y Ewa Braun).

Premios Globos de Oro 1993:

- Mejor película – Drama.
- Mejor dirección (Steven Spielberg).
- Mejor guion (Steven Zaillian).

## Premios BAFTA 1994:

- Mejor película.
- Mejor director (Steven Spielberg).
- Mejor actor secundario (Ralph Fiennes).
- Mejor guion adaptado (Steven Zaillian).
- Mejor música banda sonora (John Williams).
- Mejor fotografía (Janusz Kamiński).
- Mejor montaje (Michael Kahn).

## National Board of Review 1993:

- Mejor película.

## Premios Círculo de Críticos de Nueva York 1993:

- Mejor película: La lista de Schindler.
- Mejor actor de reparto (Ralph Fiennes).
- Mejor fotografía (Janusz Kamiński).

# COMPARACIÓN LITERARIA: *LA NARANJA MECÁNICA*

SEGURA RUEDA, Javier\*

[lord-xavi@hotmail.com](mailto:lord-xavi@hotmail.com)

*Fecha de recepción:*  
15 de febrero de 2016

*Fecha de aceptación:*  
4 de marzo de 2016

**Resumen:** Este trabajo es una comparación literaria de la película *A Clockwork Orange*, de Stanley Kubrick, y el libro de Anthony Burgess que esta adapta. En él se trata de mostrar la diferencia que hay entre la información que se nos ofrece del libro y de la película, tanto previamente (mediante los pósteres, las portadas, etc.) como a lo largo de la obra (con la jerga Nadsat) y la importancia que tiene esa información, sobre todo en la adaptación cinematográfica, para entender la película.

**Palabras clave:** Comparación literaria – *La Naranja Mecánica* – Stanley Kubrick – Anthony Burgess – Diccionario Nadsat – Capítulo XXI – paratextos – portada – película vs. libro – libro – película.

**Abstract:** This essay is a literary comparison between the film *A Clockwork Orange* adapted by Stanley Kubrick from its book written by Anthony Burgess. This essay aims to show the difference between the information we are given by the book and the film before reading or watching it (with posters, bookcovers and so on.) and along the book or the film (with things such as the Nadsat slang) and how important this information is. Mainly in this cinematographic adaptation to understand it better.

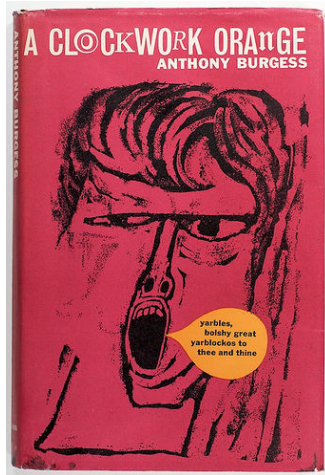
**Keywords:** Literary comparison – Chapter XXI– *A Clockwork Orange* – Stanley Kubrick – Anthony Burgess – Nadsat dictionary – Film –Paratext – Posters – Book cover .

---

\* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Teoría Literaria Comparada», 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.

## 1 FICHA TÉCNICA

### Ficha técnica del libro



**Título:** La Naranja Mecánica  
**Título original:** A Clockwork Orange  
**Fecha de publicación:** 1962 -1963  
**Editorial:** New York  
**Temática:** Ciencia ficción, crimen, thriller, thriller psicológico  
**Autor:** Anthony Burgess  
**Premios:** Galardonada por Prometheus Awards  
 En distintas fechas: 2008, 2007, 2006, 2003, 2002  
 Y fechas anteriores al 2002.

### Ficha técnica de la película



**Título:** La Naranja Mecánica  
**Título original:** A Clockwork Orange  
**Fecha de estreno:** 1971  
**País:** Reino Unido  
**Duración:** 137 minutos  
**Director:** Stanley Kubrick  
**Guión:** Stanley Kubrick (Novela: Anthony Burgess)  
**Música:** Wendy Carlos  
**Fotografía:** John Alcott  
**Reparto:** Malcom McDowell (Alex), Patrick Magee (Mr Alexander), Warren Clarke (Dim), James Marcus (Georgie), Godfrey Quigley (El párroco), Richard Connaught (Billyboy)  
**Productora:** Warner Bros Pictures / Stanley Kubrick Production  
**Género:** Ciencia ficción, Crimen, distopía, Thriller futurista, Thriller psicológico, Película de culto  
**Premios: (En 1971)**  
 4 nominaciones al Oscar: Mejor película, director, guión adaptado y montaje.  
 3 nominaciones a los Globos de Oro incluyendo mejor película – Drama  
 Circulo de críticos de Nueva York: Mejor película y director



## 2 PARATEXTOS

### 2.1 ¿QUÉ ES UN PARATEXTO?

Un paratexto es la primera información que obtenemos del libro. Generalmente el paratexto de un libro es la portada, o en el caso de las películas los pósteres. Esa imagen es la primera información que obtenemos del libro, antes de empezar a leer o ver nada, y la información que obtengamos puede ser relevante antes de empezar la obra, a lo largo de la obra, o tras haber acabado con ella. Puede ayudarnos a asimilar conceptos o ser usada simplemente para captar la atención de las personas.

Dependiendo de la editorial y del país, la portada y los pósteres cambian. Portadas de los libros de diferentes idiomas:



Como se puede apreciar hay algunos que muestran una escena de lo que ocurrirá, como esa en la que aparece la cara del narrador con los ojos abiertos mientras está con el tratamiento Ludovico. O la de la versión española que se ve cómo va a la última moda, pasando por la versión rusa donde sale Alex como si fuera Beethoven y por la versión árabe que parece que no tiene que ver con las otras.

Los pósteres de la película sí nos añaden algo más de información como el director, o frases como «I'm singing in the rain» (canción que cantan mientras patean al escritor) o «las aventuras de un joven cuyos principales intereses son las violaciones, la ultraviolencia y Beethoven» o la aparición de los *drugos* de Alex y Alex en el cartel.



También cabe destacar que, aunque estos paratextos sean distintos entre ellos, no significa que no los haya iguales. Con la misma imagen y su traducción al idioma de destino. Estos son solamente algunos de los muchos pósters existentes de esta película.

### 3 RESUMEN

*La Naranja Mecánica* relata un periodo de la vida de Alex, un joven cuyas principales pasiones son la ultraviolencia y la música clásica. Alex es el líder, muy dictatorial, de una banda, y siempre va acompañado de sus 3 *drugos* (Georgie, Pete y Dim); también aparece Billyboy, que es el líder de otra banda y es el «némesis» de Alex. A este último personaje lo conocemos cuando los miembros de la banda de Billy están a punto de violar a una muchacha y Alex llega con sus *drugos* y se enzarzan en una pelea ambas bandas.

Georgie aspira a ser el líder de la banda dirigida por Alex. La banda salía y apaleaba a personas en sus casas y violaba a mujeres (como hicieron con uno de los personajes,

F. Alexander). Tras una trifulca entre los miembros, en una de sus salidas nocturnas, que será la última para Alex, Alex es emboscado por sus *drugos* y atrapado por la policía tras irrumpir en la casa de una señora rica (la cual fallece poco después debido a ese encuentro) y Alex va a la cárcel condenado a 14 años por asesinato. Alex sale de la cárcel antes debido al tratamiento Ludovico (se convirtió en un sujeto de prueba para comprobar la eficacia de ese tratamiento para erradicar la maldad intrínseca del ser humano. El tratamiento consistía en suministrarle drogas vía intravenosa a Alex tras las comidas para que, mientras ve las películas ultraviolentas, sienta malestar y piense que es por ver la violencia –era un experimento conductista–). Tras dos semanas, cualquier situación de violencia le generaba el malestar que sentía con las drogas que le inyectaban, sin estar ya bajo sus efectos. Al final liberaron a Alex, a quien, mientras volvía a casa, le pegaron una paliza Billyboy y su antiguo *drugo* Dim, ambos convertidos en policías. A continuación llegó a una casa, propiedad del escritor al que habían asaltado al inicio de la novela. El escritor ve a Alex como un arma política contra el gobierno y el tratamiento Ludovico, y lo «tortura» hasta el punto de que este intenta suicidarse saltando por el balcón. Lo siguiente que ocurre es que Alex se despierta en el hospital y va «mejorando».

#### 4 PERSONAJES

*Pe y Eme:* Son los padres de Alex. Tienen trabajos normales y ambos quieren a Alex pero no saben nada de dónde va en sus salidas nocturnas ni lo que hace.

*Alex:* Es el narrador y el personaje principal. Líder de una banda formada por cuatro personas, incluido él. Acaba yendo a la cárcel por esos crímenes y accede al tratamiento Ludovico del cual sale sin libre albedrío sobre el bien y el mal, ya que la violencia o cualquier acto violento le genera la imperiosa necesidad de escapar de esa situación violenta hasta el punto de saltar por un balcón.

*Georgie:* Es el *drugo* que aspira a convertirse en líder de la banda, cosa que logra cuando Alex va a la cárcel.

*Pete:* Es uno de los *drugos* de Alex. Tiene un pensamiento más racional y una actitud más mediadora.

*Dim:* Es el último de los *drugos* de Alex, el «lerdo». Una personalidad dependiente y muy manipulable, sin ideas propias. Es continuamente vejado por Alex.

*Billyboy:* Es el némesis de Alex. Cuando Alex sale de la cárcel, Billy es policía junto con Dim. Ambos le propinan una paliza al antiguo líder de la banda.

*F. Alexander:* Es un escritor que presencia la violación de su mujer y es apaleado por Alex y sus *drugos*. La mujer al tiempo fallece y a él le siguen quedando secuelas. Cuando Alex recibe la paliza en el bosque propinada por Billyboy y Dim, va a la casa

del escritor (sin saber de quién era). El escritor se dio cuenta más tarde de quién era ese joven y se aprovecha para convertirlo en un arma en contra del gobierno y del tratamiento Ludovico, hasta el extremo de provocar que el narrador de la novela salte por el balcón.

*El párroco de la cárcel:* Es la persona que «cuida» de Alex mientras está en la cárcel. Le enseña los caminos de la redención. Cree que una bondad creada que anula la maldad, el libre albedrío entre el bien y el mal, no es la mejor forma de erradicar el mal.

*El ministro de Interior:* Es un político, el cual le permite a Alex participar en el tratamiento Ludovico y que intenta ponerlo de su parte cuando está en el hospital.

## 5 DICCIONARIO NADSAT

El Nadsat es una jerga utilizada por los jóvenes de la novela, cuyo vocabulario fue «inventado» exclusivamente para esta y posteriormente adaptado para la película. Debido a la rareza de las palabras y a la frecuencia de su uso, se añadió un glosario en la parte final del libro para poder entenderlas. Se reproduce a continuación, junto con el origen de cada palabra y su significado (principalmente de raíces eslavas).

<b>Palabra</b>	<b>Significado</b>	<b>Origen</b>
<b>A</b>		
Appypolly loggy / apología	Apology / disculpas	Lenguaje escolar
<b>B</b>		
Baboochka / bábuchca	Old woman / anciana	Ruso: babooshka
Baddiwad / maluolo	Bad / malo	Lenguaje escolar
Banda / banda	Band / banda	Ruso: banda
Bezoomy / besuño	Mad / loco	Ruso: byezoomiyi
Biblio / biblio	Library / biblioteca	Ruso: biblioteka
Bitva / bitha	Battle / pelea	Ruso: bitva
Bog / Bogo	God / Dios	Ruso: Bog
Bolnoy / bolnoyo	Sick / enfermo	Ruso: bolnoy
Bolshy / bolche	Big / grande	Ruso: bolshoy
Bratchny / brachno	Bastard / bastardo	Ruso: vnyebrachnyi
Bratty / brato	Brother / hermano	Ruso: brat
Britva / britba	Razor / navaja	Ruso: britva
Brooko / bruco	Belly / vientre	Ruso: bryukho
Brosay / brosar	Throw / arrojar	Ruso: brosat
Bugatty / bugato	Rich / rico	Ruso: bogaty
<b>C</b>		
Cal / cala	Shit / excremento	Ruso: kal
Cancer / cancrillo	Cigarette / cigarrillo	Argot estándar
Cantora / cantora	Office / oficina	Ruso: kontora

Carman / carmano	Pocket / bolsillo	Ruso: karman
Chai / chai	Tea / té	Ruso: chai
Charlie / chaplino	Chaplain, Priest / sacerdote	Argot versificado: Charlie Chaplin -> Chaplain
Chasha / chascha	Cup / taza	Ruso: chashka
Chasso / chaso	Guard / guardia	Ruso: chasovoy
Cheena / china	Woman / mujer	Ruso: zhenshcheena
Cheest / chistar	Wash / lavar	Ruso: cheestit
Chelloveck / cheloveco	Fellow / individuo	Ruso: chelovyek
Chepooka / chepuca	Nonsense / tontería	Ruso: chyepookha
Choodessny / chudesño	Wonderful / extraordinario	Ruso: choodesniyi
Chumble / chumlar	Mumble / murmurar	Argot inventado
Clop / clopar	Knock / golpear	Alemán: klop - Dutch/Malay: kloppen
Cluve / cluvo	Beak / pico	Ruso: klyuv
Collocol / colocolo	Bell / campanilla	Ruso: kolokol
Crark / cracar	Yowl / golpear, destruir	Desconocido
Crast / crastar	Steal / robar	Ruso: krast
Creech / crichar	Scream / gritar	Ruso: kreechat
Cutter	Money / dinero	Desconocido
D		
Dama / dama	Lady / dama	Ruso: dama
Ded / dedón	Old Man / viejo	Ruso: ded
Deng / denngo	Money / dinero	Ruso: dengi
Devotchka / débochca	Girl / muchacha	Ruso: devochka
Dobby / dobo	Good / bueno, bien	Ruso: dobro
Domy / domo	House / casa	Ruso: dom
Dook	Ghost / alma, fantasma	Gitano: dook - Ruso: dukh
Dorogoy / dorogo	Valuable / estimado, valioso	Ruso: dorogoi
Drat / dratsar	Fight / pelear	Ruso: drat
Drencrom / drencom	A particular drug / droga	Argot inventado
Droog / drugo	Friend / amigo	Ruso: droog
Dva / dva	Two / dos	Ruso: dva
E		
Eegra	Game / juego	Ruso: igra
Eemya / imya	Name / nombre	Ruso: imya
Eggiweg	Egg / huevo	Lenguaje escolar
Em / Eme	Mum / mamá	Argot inventado: 'M' de <i>Mamá</i>
F		
Fagged	Tired / cansado	Argot inglés
Filly	Play / juego	Desconocido
Firegold / fuegodoro	A particular drink / una bebida	Argot inventado
Forella / forella	Trout / mujer	Ruso: forel

G		
Gazetta / gasetta	Newspaper / diario	Ruso: gazeta
Glazz / glaso	Eye / ojo	Ruso: glaz
Gloopy / glupo	Stupid / estúpido	Ruso: glupiyi
Godman	Priest / sacerdote	Argot inventado: 'man of God' (hombre de Dios)
Golly / goli	Unit of Money / unidad de moneda	Argot inventado: relacionado con 'lolly' (dinero)
Goloss / golosa	Voice / voz	Ruso: golos
Goober / guba	Lip / labio	Ruso: guba
Gooly / gular	To Walk / caminar	Ruso: gulyat
Gorlo / gorlo	Throat / garganta	Ruso: gorlo
Govoreet / goborar	To speak or talk / hablar, conversar	Ruso: govorit
Grazhny / grasño	Dirty / sucio	Ruso: gryuzniyi
Grazzy	Soiled / ensuciado	Ruso: gryuzniyi
Gromky / gronco	Loud / estrepitoso, fuerte	Ruso: gromkii
Groody / grudos	Breast / pechos	Ruso: grud
Gruppa	Group / grupo	Ruso: gruppa
Guff	Laugh / reír	Argot inventado: extraído de <i>guffaw</i> (carcajada)
Gulliver / golová	Head / cabeza	Ruso: golova
Guttiwuts	Guts / tripas	Lenguaje escolar
H		
Hen-korm	Chickenfeed / comida de pollo	Argot inventado: hen-corn - Posible ruso: korm
Horn / crarcar	To Cry Out / aullar, gritar	Argot inventado: sound a horn (sonido de cuerno)
Horrorshow / joroschó	Good, well / bueno, bien	Ruso: khorosho
Hound-and-Horny	corny / abundante en granos	Argot versificado: corny
I		
In-out-in-out / uno-dos-uno-dos	Sex / sexo	Argot inventado
Interessovat / interesobar	To interest / interesar	Ruso: interesovat
Itty / itear	To go / ir, caminar, ocurrir	Ruso: idti
J		
Jammiwam	Jam / mermelada	Lenguaje escolar
Jeezny / chisna	Life / vida	Ruso: zhizn
K		
Kartoffel / cartófilo	Potatoes / patatas	Alemán/Danés: kartofel
Keeshkas / quishcas	Guts / tripas	Ruso: kishka
Kleb / klebo	Bread / pan	Ruso: kleb
Kloutch / quilucho	Key / llave	Ruso: klyuch
Knopka / nopca	Button / botón	Ruso: knopka

Kopat	To Dig / cavar	Ruso: kopat
Koshka / coshca	Cat / gato	Ruso: koshka
Kot / coto	Tomcat / gato	Ruso: kot
Krovvy / crobo	Blood / sangre	Ruso: krov
Kupet / cuperar	To Buy / comprar	Ruso: kupit
L		
Lapa / lapa	Paw / pata	Ruso: lapa
Lewdies / liudo	People / individuo	Ruso: lyudi
Lighter	Crone (?) / vieja arrugada (?)	Argot inventado: relacionado con <i>blighter</i> ?
Litso / liso	Face / cara	Ruso: litso
Lomtck / lontico	Slice / pedazo, trozo	Ruso: lomtik (de pan)
Loveted / lovetar	Caught / atrapar	Ruso: lovit
Lubbilubbing / lubilubar	Making love / hacer el amor	Ruso: lyublyu
Luscious Glory / gloria	Hair / pelo	Argot versificado: upper story/hair
M		
Malchick / málichico	Boy / muchacho	Ruso: malchik
Malenky / malenco	Little / pequeño, poco	Ruso: malyenkiyi
Maslo / maslo	Butter / mantequilla	Ruso: maslo
Messel / meselo	Thought / pensamiento, fantasía	Ruso: misl
Mesto / mesto	Place / lugar	Ruso: mesto
Millicent / militso	Policeman / policía	Ruso: militsiya
Minoota / minuta	Minute / minuto	Ruso: minuta
Molodoy / molodo	Young / joven	Ruso: molodoy
Moloko / moloco	Milk / leche	Ruso: moloko
Moodge	Man / hombre	Ruso: muzhchina
Morder	Snout / trompa, nariz	Ruso: morda
Mounch / munchar	Snack / masticar, comer	Argot inventado
Mozg / mosco	Brain / cerebro	Ruso: mozg
N		
Nachinat / nachinar	To Begin / empezar	Ruso: nachinat
Nadmenny / nadmeño	Arrogant / arrogante	Ruso: nadmenniye
Nadsat / nadsat	Teenage / adolescente	Ruso: término para los números entre 11 y 19
Nagoy / nago	Naked / desnudo	Ruso: nagoi
Nazz / naso	Fool / loco	Ruso: nazad (literalmente 'lerdo, torpe' [adv.])
Neezhnies / niznos	Underpants / calzones	Ruso: nizhniyi (más bajo [adj.])
Nochy / naito	Night / noche	Ruso: noch
Noga / noga	Foot / pie, pierna	Ruso: noga
Nozh / nocho	Knife / cuchillo	Ruso: nozh
Nuking / nuquear	Smelling / oler	Ruso: nyukhat

O		
Oddy-knocky / odinoco	Lonesome / solo, solitario	Ruso: odinok
Odin / odin	One / uno	Ruso: odin
Okno / ocono	Window / ventana	Ruso: okno
Oobivat / ubivar	To Kill / matar	Ruso: ubivat
Ookadeet / ucadir	To leave / irse	Ruso: ukhodit
Ooko / uco	Ear / oreja	Ruso: ukho
Oomny / umno	Clever / listo	Ruso: umniyi
Oozhassny / uchasño	Terrible / terrible	Ruso: ukhasniyi
Oozy / usy	Chain / cadena	Ruso: uzh
Orange	Man / hombre	De Malasia: Orang
Osoosh / osuchar	To Dry / borrar, secar	Ruso: osushat
Otchkies / ochicos	Eyeglasses / lentes	Ruso: otchki
P		
Pan-handle	Erection / erección	Argot inventado
Pee / Pe	Father / Papá	Argot inventado: 'P' de <i>Papá</i>
Peet / pitear	To Drink / beber	Ruso: pit
Pishcha / pisha	Food / alimento	Ruso: pisha
Platch / placar	To Cry / gritar	Ruso: plakat
Platties / platis	Clothes / ropas	Ruso: platye
Plenny / plenio	Prisoner / prisionero	Ruso: plenniye
Plesk / plesco	Splash / salpicadura	Ruso: pleskat
Pletcho / plecho	Shoulder / hombro	Ruso: plecho
Plott / ploto	Flesh / cuerpo	Ruso: plot
Podooshka / poduchca	Pillow / almohada	Ruso: podushka
Pol / pollear	Sex / copular	Ruso: pol / sexo (género)
Polezny / polesño	Useful / útil	Ruso: polezniyi
Polyclef / polillave	Skeleton key / llave maestra	Inglés: poly (muchos) + clef (llave)
Pony / ponimar	To understand / entender	Ruso: ponimat
Poogly / puglio	Scared / miedoso	Ruso: pugat
Pooshka / puschca	Gun / arma de fuego	Ruso: pushka
Pop-disk	Pop-music disc / disco de música pop	Argot inventado
Prestoopnik / prestúpnic	Criminal / delincuente	Ruso: prestupnik
Pretty Polly	Money / dinero	Argot versificado: Derivado de 'lolly' (dinero)
Privodeet / privodar	To lead somewhere / llevar, conducir	Ruso: privodit
Prod	To produce / producir	Argot inglés: extraído de 'produce' (producir)
Ptitsa / ptitsa	Girl / muchacha	Ruso: ptitsa / bird (pájaro)
Pyahnitsa / pianitso	Drunk / borracho	Ruso: pyanitsa
R		
Rabbit / rabotar	Work / trabajar	Ruso: rabota
Radosty / radosto	Joy / alegría	Ruso: radost



Raskazz / rascaso	Story / cuento, historia	Ruso: rasskaz
Rasoodock / rasudoque	Mind / cerebro	Ruso: rassudok / common sense (sentido común)
Raz	Time / tiempo, hora	Ruso: raz / occasion (ocasión)
Razdrez / rasdr/aacute;s	Upset / enojo, cólera	Ruso: razdrazhat / to irritate (irritar)
Razrez / rasrechar	To Rip / trastornar, destrozar	Ruso: razrvat
Rooker / ruca	Hand / mano, brazo	Ruso: ruka
Rot / rota	Mouth / boca	Ruso: rot
Rozz	Policeman / policía	Ruso: rozha / or grimace (cara fea o con muecas)
S		
Sabog / sabogo	Shoe / zapato	Francés: sabot (un tipo de zapato) - Posible Ruso: sapog (zapato alto)
Sakar / sacarro	Sugar / azúcar	Ruso: sakhar
Sammy / samantino	Generous / generoso	Ruso: samoye ('el que más')
Sarky / sarco	Sarcastic / sarcástico	Argot inglés: extraído de 'sarcastic' (sarcástico)
Scoteena / scotina	Cow / vaca	Ruso: skotina (coloquial: bruto o bestia)
Shaika / schaica	Gang / pandilla	Ruso: shaika (banda de ladrones)
Sharp	Female / hembra	Argot inventado
Sharries	Balls / bolas	Ruso: shariki
Shest	Pole / polo	Ruso: pole
Shilarny / silaño	Concern / preocupación	Desconocido
Shive	Slice, cut / rebanada	Argot inglés: shiv-a knife
Shiyah / schiya	Neck / cuello	Ruso: shyeya
Shlaga / schlaga	Club / garrote	Alemán: Schlager - Posible origen Alemania/Malasia: slaag (golpe)
Shlapa / schlapa	Hat / sombrero	Ruso: shlyupa
Shlem / schlemo	Helmet / casco	Ruso: shlem
Shoom / chumchum	Noise / ruido	Ruso: shum
Shoot / schuto	Fool / estúpido	Ruso: shutit
Sinny / siny	Movies, film / cine	Argot inventado: de 'cinema'
Skazat / scasar	To say / decir	Ruso: skazat
Skolliwoll / scolivola	School / escuela	Lenguaje escolar
Skorry / scorro	Quick, quickly / rápido	Ruso: skori
Skriking / sraicar	Scratching / arañar	Argot inventado: strike (golpe) + scratch (arañazo)
Skvat / scvatar	To Grab / agarrar	Ruso: khvatat
Sladky / sladquino	Sweet / dulce	Ruso: sladkiyi
Sloochat / sluchar	To happen / ocurrir	Ruso: sluchatsya
Slooshy / slusar	To listen, hear / oír, escuchar	Ruso: slushat
Slovo / slovo	Word / palabra	Ruso: slovo
Smeck / smecar	Laugh / reír	Ruso: smekh
Smot / smotar	To look / mirar	Ruso: smotret

Sneety / snito	Dream / sueño	Ruso: snitsya
Snoutie	Tobacco, snuff / tabaco, esnifar	Argot inventado
Snuff It / snufar	To Die / morir	Argot inglés: 'to snuff' es 'to kill' (matar)
Sobirat / sobirar	To Pick Up / recoger	Ruso: sobirat / to gather people (juntar gente)
Sod / sodo	Bastard / bastardo	Argot inglés: from 'sodomite' (sodomita)
Sodding	Fucking / joder	Argot inglés: de 'sodomy' (sodomía)
Soomka / sumca	Woman / mujer vieja	Ruso: sumka / bag (bolsa)
Soviet / soviet	Advice, order / consejo, orden	Ruso: sovyet
Spat, spatchka / spachca	Sleep / sueño	Ruso: spat
Spooky / spugo	Terrified / aterrorizado	Ruso: spugivat
Staja / staja	State Jail / cárcel	Argot inventado: State (Estado) + Jail (jaula)
Starry / starrio	Old, ancient / viejo, antiguo	Ruso: stariyi
Strack / straco	Horror / horror	Ruso: strakh / fear (miedo)
Synthmesc / synthemesco	A particular drug / droga	Argot inventado: synthetic mescaline
T		
Tally / talla	Waist / cintura	Ruso: taliya
Tashtook / tastuco	Handkerchief / pañuelo	Alemán: Taschentuch
Tass	Cup / taza	Francés: tasse
Tolchock / tolchoco	To hit / golpe	Ruso: tolchok
Toofles / tuflos	Slippers / pantuflas	Ruso: tuflya
Tree / tri	Three / tres	Ruso: tri
V		
Vareet / varitar	To cook up / preparar	Ruso: varit
Vaysay	Washroom, toilet / lavabo	Francés: W.C. (pronunciado vey-sey)
Veck / veco	Guy / individuo, sujeto	Ruso: chelovyek
Vellocet / velocet	A particular drug / droga	Argot inventado: Amphetamine (Speed - 'rápido')
Veshch / vesche	Thing / cosa	Ruso: vesh
Viddy / videar	To see / ver	Ruso: vidyet
Voloss / boloso	Hair / cabello	Ruso: volos
Von / vono	Smell / olor	Ruso: von/stench (hedor)
Vred / bredar	To Harm / lastimar	Ruso: vred
W		
Warble	Song / canción	Inglés
Y		
Yahma / yama	Hole / agujero	Ruso: yama
Yahoody / yajudo	Jew / judío	Árabe
Yahzick / yasicca	Tongue / lengua	Ruso: yazik
Yarbles / yarboclos	Balls, testicles / testículos	Argot inventado

Yeckate / yecar	To Drive / conducir un vehículo	Ruso: echatz - pron: <i>yekatz</i> (ir)
<b>Z</b>		
Zammechat / samechato	Remarkable / notable	Ruso: zamechatelniyi
Zasnoot / sasnutar	To Sleep / dormir	Ruso: zasnut (caerse dormido)
Zheena	Wife / esposa	Ruso: zhena
Zoobies / subos	Teeth / dientes	Ruso: zubi
Zvonock / svonoco	Doorbell, Bellpull / timbre	Ruso: zvonok
Zvook / svuco	Sound / sonido, ruido	Ruso: zvuk

## 6 DIFERENCIAS Y SIMILITUDES

Tanto la película como el libro tienen un comienzo *ab ovo* y un narrador autodiegético, y los jóvenes hablan Nadsat. La diferencia que hay en esta jerga es que en la película es adaptada para facilitar al espectador la asimilación de los conceptos ya que no puede tener a mano un diccionario Nadsat. Cambian muchas palabras en la adaptación como *nocho* a *navocho*, *golová* a *quijotera* o *rasudoques* a *rasureras*.

El personaje principal es Alex, tanto en la película como en el libro, ya que es su vida la que nos narra él mismo. Los eventos que suceden tanto en la película como en el libro son muy similares y en el mismo orden.

En ambas obras, al inicio de las mismas, el narrador y sus *drugos* están en el bar Korova bebiendo *laktaca* enriquecida. Posteriormente salen del *Milkbar* a cometer sus rutinarios delitos ultraviolentos (violaciones, palizas...).

Mientras que en el libro la última moda era ir vestidos con mallas negras muy ajustadas, en la película es con pantalones blancos.

Al inicio de la novela, un señor mayor que llevaba libros es el objetivo de Alex y sus *drugos*, y en la película es un vagabundo. Tras su tratamiento, ese personaje lo reconoce y le devuelve los golpes que recibió él tiempo atrás.

En la novela, las violaciones son a niñas pequeñas, no como en la película. Billyboy, cuando tienen el primer encuentro Alex y sus *drugos* con él en la novela, está a punto de violar a una niña que no llegaba a los 10 años. En la película la muchacha era bastante más adulta. Alex se lleva a dos niñas chicas de la tienda de música que tendrían también unos diez años y las «obliga» a cometer actos sexuales.

En la novela de Burgess, cuando Alex y sus *drugos* van a la casa del escritor F. Alexander, este está escribiendo un libro llamado *La Naranja Mecánica* y Alex empieza a leerlo. En la película nada de eso aparece.

La emboscada que le tienden los *drugos* a Alex es casi igual en el libro y en la película, la principal diferencia es que mientras que en la película golpean a Alex con

una botella de leche en la cabeza, y se van mientras llega la policía, en el libro le golpean con una cadena.

El número de presidiario de Alex en la película consta de seis cifras (655321), al igual que el número de capítulos que tiene la tercera parte de la versión americana del libro, mientras que en el libro tiene siete cifras (6655321).

Un hecho que se omite en la película, pero aparece en el libro, es que mientras Alex está en la cárcel se entera de que Georgie ha muerto. También, mientras Alex está internado, comete un segundo asesinato (o al menos le acusan de ello). Los compañeros de celda de Alex le pegan una paliza a uno de ellos, y él mismo lo remata. Al final le echan la culpa a Alex de ese asesinato. En la película la relevancia del colectivo presidiario es nula.

La mayor diferencia que se puede encontrar, y a su vez la más importante, en esta comparación es la desaparición del último capítulo del libro. La razón de que no aparezca ese capítulo en la película es que Kubrick utilizó para su adaptación la versión del libro que carecía del vigésimo primer capítulo.

La razón de que este capítulo sea tan importante viene dada por la evolución psicológica de Alex. Mientras que la película acaba con Alex en el hospital, con el tratamiento Ludovico, que parece perder su efecto sobre él, y da la impresión de que Alex volverá a las andadas con sus actos violentos, en el libro se da cuenta de que está restablecido: «*Sí, yo ya estaba curado*» (BURGESS, 1976: 7). Del todo. En el libro tiene tres nuevos *drugos* y deciden ir a hacer de las suyas, pero a Alex no le apetece. Se va y se encuentra con uno de sus antiguos *drugos*, con Pete, que tenía trabajo, mujer... Había sentado la cabeza. Tras hablar con él, Alex se da cuenta de que a lo mejor él lo que necesita en su vida actualmente, en su futuro inmediato, es sentar la cabeza y comenzar una familia.

## 6.1 COMPARACIÓN DE UNA ESCENA DE LA PELÍCULA CON LA PARTE CORRESPONDIENTE DE LA HISTORIA DEL LIBRO

### En el libro

«Y ahora un veco de chaqueta blanca me ató la golová a una especie de apoyo. [...] Y el veco replicó [...] que era para mantenerme fija la golová y obligarme a mirar la pantalla».

«Pero –dije– yo *quiero* mirar la pantalla. Me trajeron aquí para videar películas, y eso es lo que haré».

### En la película



«Y entonces descubrí que me estaban atando las rucas a los brazos del sillón, y las nogas a una especie de apoyapiés. La vesche me pareció un poco besuña, pero no me resistí. Yo estaba dispuesto a aguantar muchas cosas, oh hermanos míos, si me prometían que iban a dejarme libre en dos semanas. Pero una vesche no me gustó, y fue cuando me aplicaron broches sobre la piel de la frente, levantándome los párpados, y arriba arriba cada vez más arriba, y yo no podía cerrar los glasos por mucho que quisiera. Traté de smecar y dije:

–Tiene que ser una película realmente joroschó si tanto les preocupa que la vea.

–Nunca se sabe. Oh, nunca se sabe. Confíe. En nosotros, amigo, es mejor así.

Y riéndose dijo uno de los vecos de chaqueta blanca:

–¿Qué decías acerca del pecado, eh?

–Eso –dije, sintiéndome muy enfermo–. Usar de ese modo a Ludwig van. Él no le hizo daño a nadie. Beethoven no hizo más que escribir música».



Usar a Ludwig van así.  
Él no hizo daño a nadie.

## 7 CURIOSIDADES

Según el periódico *El Espectador*, el autor de la novela repudia esta obra y la adaptación de Kubrick. Desearía que se hubiera olvidado ya, pero piensa que no sucederá ya que hay gente que le sigue mandando cartas más de 40 años después de que se estrenaran la película y la novela.

El título de la obra viene de la expresión londinense «*As queer as a clockwork orange*». Anthony la escuchó en un bar y le gustó porque le parecía algo que rozaba los límites de lo extraño; Burgess admitió que con esa expresión quería referirse «a la aplicación de una moralidad mecánica a un organismo vivo que rebosa de jugo y dulzura» (añadir la referencia bibliográfica de la cita).

Hay varias series conocidas que han utilizado alguna de las escenas para hacer un guiño a esta obra, entre las cuales está *Los Simpsons*. Aunque en ella se han hecho varias referencias a la película, la más obvia es la del capítulo en el que Homer, Carl, Lenny y Moe aparecen en el bar Moloko vestidos como Alex y sus *drugos* en la película.

Uno de los experimentos conductistas llevados a cabo fue el del pequeño Albert, un niño pequeño al que querían generar una aversión a los animales. Cada vez que le presentaban una rata de color blanco, hacían que sonara un estruendo. El miedo a los

animales se traspasó también a los animales inanimados y objetos de pelo como los guantes o abrigos de piel.

## 8 CONCLUSIÓN

Aunque hay quienes ven *La Naranja Mecánica* como una película sobrevalorada, incluyendo personas que no han leído el libro, y gente que la encuentra «aburrida», hay que tener en cuenta el contexto y la época en la que se estrenó, y que fue censurado debido a que decían que incitaba a la violencia. Cabe destacar que la película fue la responsable de que surgieran algunos grupos que imitaban los crímenes de Alex y sus *drugos*, incluyendo la violación de una holandesa mientras cantaban «Singing in the rain». Esta obra maestra toca temas como la ética y la moral o si el fin justifica los medios. También muestra la manipulación mediática y que las personas somos meros objetos que podemos ser usados para boicotear una campaña electoral o darle poder.

El uso de un plano detalle para ver completamente la cara de Alex durante el tratamiento Ludovico hace que al espectador se le pongan los pelos de punta y sufra la angustia que está sintiendo ese personaje en ese momento, sobre todo cuando va seguido de un plano general en el que se ve a todos los que están observando el experimento al fondo, con una actitud impasible.

Burgess deja a los lectores decidir si el último capítulo es relevante o no. Yo, que creo en la redención y en la evolución personal y de la moralidad individual y social, pienso que es absolutamente necesario, y me parece muy triste que no tenga la película un final alternativo en el que se incluya tal capítulo.

### Bibliografía

BURGESS, Anthony (1976), *La naranja mecánica*, Barcelona, Minotauro (ed. original, *A Clockwork Orange*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd, 1972) (epub).

### Webliografía

<http://www.worldcat.org/title/clockwork-orange/oclc/365187>.

[http://lfs.org/hof\\_nominees.shtml](http://lfs.org/hof_nominees.shtml).

[http://www.imdb.com/title/tt0066921/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0066921/?ref_=nv_sr_1).

<http://www.filmaffinity.com/es/film745383.html>.

<http://soomka.com/nadsat.html>.

<http://www.infobae.com/2013/11/08/1522387-las-10-peliculas-que-inspiraron-golpes-criminales>.

<http://psicologiayautoayuda.com/curiosidades-psicologia/el-pequeno-albert/>.

<http://www.elspectador.com/noticias/cultura/50-anos-de-naranja-mecanica-articulo-348058>.

<http://io9.gizmodo.com/the-simpsons-clockwork-orange-parody-is-a-brilliant-pie-1648490903>.

# MORATÍN Y EL DRAMA BURGUEÉS: EL TEATRO DE LO PRIVADO

SOTO ZARAGOZA, Javier\*  
[javier.soto.zaragoza@gmail.com](mailto:javier.soto.zaragoza@gmail.com)

*Fecha de recepción:*

11 de enero de 2016

*Fecha de aceptación:*

10 de febrero de 2016

**Resumen:** En este trabajo se exponen las razones que llevan a considerar el teatro neoclásico de Moratín como un teatro de lo privado, su innegable relación con la recién aparecida burguesía y cómo Moratín supone un solitario punto de ruptura con la tendencia literaria que le precede y con la que le sucederá.

**Palabras clave:** Moratín – drama – teatro – comedia – público – privado – escena – burguesía – Neoclasicismo.

**Abstract:** In this work are exposed the reasons that lead to consider Moratín's neoclassical theatre as a *private* theatre, its undeniable relation with the newly appeared bourgeoisie and how Moratín is a solitary break point with the literary trend that precedes him and with the one which will succeed him.

**Keywords:** Moratín – drama – theatre – public – private – scene – bourgeoisie – Neoclassicism.

---

\* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Teorías Literarias en España», y ha contado con la guía del Dr. D. Francisco Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

## 1 EL ESPACIO ESCÉNICO COMO *SALA DE ESTAR*

Que el teatro, entendido como espacio para la representación, ha cambiado a lo largo de la historia no es invisible a ojos de nadie. Es, posiblemente, la certeza más evidente de la evolución del drama a lo largo de su más que longeva existencia. Las gradas han evolucionado, la *orchestra* lo ha hecho, junto con el *proscenio*, la *scena*, etc. Desde la primera concepción del teatro como edificio público en Grecia, la transformación del mismo no ha cesado en ningún momento; y, por supuesto, en tiempos de uno de los más importantes dramaturgos de nuestra literatura, la evolución –y revolución– teatral no iba a estar menos presente.

Si su homólogo del Siglo de Oro, Lope de Vega (1562-1635), escribía sus obras para ser representadas en los célebres corrales de comedias, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) lo hará para un espacio escénico que aún hoy perdura: el teatro a la italiana.

No obstante, resulta imprescindible señalar que en ningún caso la pervivencia de lo arquitectónico del teatro a la italiana desde los siglos XVII y XVIII hasta nuestros días es aplicable a lo concerniente a la escena. Si la disposición de los elementos (butacas, palcos, *orchestra*, escenario, etc.) no ha experimentado cambios excesivamente notables, no puede decirse lo mismo de los elementos visibles en el escenario o de su disposición. En este aspecto, sí se dejan ver cambios sustanciales y consistentes con el paso de los años. Incluso ahora se sigue innovando en lo relativo a qué se muestra o en torno a qué se actúa en una representación.

Aclarados estos preceptos, nos centraremos casi exclusivamente en el espacio escénico, pues es lo que demanda mayor atención en el plano literario. Sin embargo, a lo largo de este ensayo no desmereceremos la importancia y significado del cambio que se había producido de la escena hacia fuera.

El profesor Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (1991: 15-16) habla de un «espacio vacío», «desnudo», para referirse a la escena en su forma originaria, es decir, antes de que los artificios de la obra, los autores y las corrientes dramáticas y literarias alterasen ese espacio escénico paulatinamente hasta convertirlo en lo que hoy conocemos. Sin embargo, esa adjetivación («vacío») cobra un doble sentido al referirse a la escena neoclásica –en concreto a la moratiniana– ya que es precisamente en el Siglo de las Luces cuando dicha escena alcanza su máximo grado de *desnudez*, de lo que, en términos contemporáneos, podríamos llamar *minimalismo escénico*.

No obstante, Juan Carlos Rodríguez aclara que lo vacío del escenario nada tenía que ver con la calidad o la profundidad temática de lo que en él se representaba; y lo hace el profesor de la Universidad de Granada de manera magistral:

Sólo que el vacío aparente de tal espacio era en realidad un «lleno» oculto: el «lleno» de la lucha implacable que se desarrollaba a su alrededor y en su propia estructura interna.



[...] Las batallas estaban ya realizándose realmente en las calles y no sólo en la «ficción» del escenario. (RODRÍGUEZ GÓMEZ, 1991: 16).

Estas «batallas» de las que habla Juan Carlos Rodríguez hacen clara referencia al movimiento revolucionario burgués que comenzaba a afianzarse, junto con el capitalismo, en la sociedad de la época.

A lo referente a la burguesía y a su expansión y consecuente influencia en el teatro volveremos más adelante. Basta con saber que, como se ha citado anteriormente, la «batalla burguesa» que estaba teniendo lugar en las calles se extrapolaba necesariamente a la escena teatral.

Esta imperante burguesía ejerció, como vemos, un constante y más que notable influjo sobre la producción dramática que le era contemporánea. Siendo así, no solo la temática de las obras teatrales se vio condicionada, sino también el espacio escénico, que se transformó en una «habitación». El *campo de batalla* poco a poco fue transfigurándose en una *sala de estar*.

Si alguien en España supo hacer uso de esa limitación del espacio, fue Leandro Fernández de Moratín. Nos explica Juan Carlos Rodríguez que todas las obras del genio madrileño empiezan siempre con la misma cláusula: «El teatro representa una sala...». Con esta acotación inicial, Moratín casi sacraliza la llamada unidad teatral del *espacio*, llevándola hasta su mínimo posible (aunque siempre localiza la ciudad en donde se encuentra la habitación, evitando así que el espectador –o, menos probablemente, el lector– se vea de manera alguna perdido en el espacio de la trama).

## **2 EL TEATRO CONVERTIDO EN FAMILIA. CAUSAS Y EFECTOS DEL TEATRO DE *LO PRIVADO***

«La familia convertida en teatro: el teatro, pues, convertido en familia... y así hasta el infinito. O como se dice en la fórmula mágica de Moratín: “El teatro representa una sala...”» (RODRÍGUEZ GÓMEZ, 1991: 21). Así resume Juan Carlos Rodríguez qué significa el teatro de *lo privado*. Dicho teatro, como también ejemplifica la cita, está ineludiblemente ligado a la concepción moratiniana, que antes analizábamos, de la escena como *sala de estar*.

En efecto, es esa *sala de estar* la que da sentido a todo, es esa pieza del puzle que permite que todos los elementos del dibujo estén conectados y tengan sentido. Si en el escenario el total de la acción se ejecuta únicamente entre cuatro paredes y teniendo la mayoría de las veces como único *attrezzo* un sofá, una mesa, o unas sillas, es porque toda la acción, todo el contenido argumental de la obra, tiene que ver con la familia, pudiendo entenderse esta también como el círculo más estrecho de amigos que eventualmente toman también partido en la trama.

De esta manera, los guiones ya no hablan de historias «ficticias», sino de historias «reales», aunque no en el sentido pleno de la palabra. Decimos que se abandona esa «ficción» en cuanto a que el argumento de la historia pierde el componente fantástico o inverosímil en detrimento de historias, por supuesto ficticias porque son fruto de la inventiva del autor, «reales» en lo que a la realidad, a la verosimilitud, de sus temas se refiere. Digamos, por hacerlo de un modo más resumido, que los principales problemas que se veían en la calle, en la gente –en las familias–, se extrapolaban directamente al escenario.

## 2.1 LA BURGUESÍA Y EL TEATRO DE *LO PRIVADO*

Es aquí donde entra en juego el tan conocido *drama burgués*. Cabe plantearse en qué sentido la burguesía es relevante en esta corriente dramática. Hablamos de un teatro contrario a lo ficticio, real, que podría haberse denominado, sin problema alguno, *teatro de la sala de estar*, o simplemente *teatro de lo privado*. ¿Por qué entonces esa inclusión de la burguesía? ¿Por qué esa inevitable relación?

Empecemos señalando que con el triunfo de la burguesía a partir del siglo XVIII se produce una despolitización del teatro. Es más, Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (2013: 189) apunta que, por aquel entonces: «Una obra es mala si trata de política».

En España, los ilustrados, es decir, la representación erudita de la imperante burguesía, tratarán de renovar el teatro, de rehacerlo según las estéticas y las necesidades sociales y políticas del momento. Esto, sumado al hecho innegable de que durante el Neoclasicismo español el grueso de los autores –si no todos– son mentes ilustradas, supone que la producción teatral surja exclusivamente de los mismos que advierten de esa necesidad de replantear el teatro. Es así como *lo público* se desvanece poco a poco de la escena para dejar paso al ya comentado teatro de *lo privado*.

No obstante, el nacimiento de ese teatro –explica Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (2013: 190)– no supone la desaparición de *lo público*, sino la metamorfosis de esto segundo en lo primero: «¿Quiere esto decir que dentro de la ideología de la Ilustración lo público va a desaparecer? En absoluto, por supuesto. Lo que ocurre es que *con el triunfo de las relaciones burguesas lo público va a ser concebido como una “transcripción directa” de lo privado*».

Lo que nos interesa pues, en este apartado, no es el teatro de *lo privado*, sino las diversas vías que encontró la burguesía para solucionar la contradicción *feudalismo / capitalismo* en Europa, ya que las diferentes tendencias teatrales que surgen en el siglo XVIII corresponden a las líneas políticas e ideológicas que nos ofrece la transición entre el siglo XVII y el XVIII.

La burguesía como modelo social ha pasado por tres fases desde sus inicios, a saber: una mercantil, otra clásica, y una última imperialista. Por ser la que abarca la

época de Moratín y el teatro de *lo privado*, nos centraremos únicamente en la primera, que engloba los años comprendidos entre los siglos XV y XVIII.

Esta *fase mercantil* se caracteriza, como es sabido, por la existencia de los gremios –estructura económico-social que origina la propia burguesía– y por el absolutismo político al que esta va a defender. Ideológicamente, dicho periodo se define por la existencia coetánea de dos tendencias radicalmente opuestas. Por una parte, la ideología *animista* cuyos discursos abarcan desde lo que empieza a llamarse lírica hasta un determinado tipo de escenario teatral: la representación pública de *lo público*. Frente a esta, la otra corriente –la de Moratín–, el *racionalismo*, que se manifestará por medio de ensayos o tratados teóricos. Esta corriente busca el predominio fundamental de la razón, ya sea desde el orden logicista de las gramáticas de Port Royal; desde cualquier discurso, fundamentalmente teórico, como ocurre con Descartes; o bien desde la aplicación de las reglas del orden y la razón al teatro, lo que origina la firme aceptación de las unidades de tiempo, acción y espacio.

Podemos resumir, por tanto, que la burguesía es una pieza clave en el origen del teatro de *lo privado*, del mismo modo que el racionalismo de la época es la ideología por la que tanto esta clase social como su teatro se ven determinados. Del mismo modo, es necesario apuntar que en el panorama literario del Neoclasicismo español fue Moratín el único que supo –o se atrevió– a escribir y representar el teatro de la razón.

### **3 MORATÍN, EL ÚNICO DRAMATURGO NEOCLÁSICO EN ESPAÑA. EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS FRENTE A LA COMEDIA NUEVA**

En efecto, si algo caracteriza a Moratín no es ya haber sido un escritor sobresaliente –y polivalente–, sino ser el único representante del drama de las luces en España, haber sido el único que, una vez asumió las ideas ilustradas aplicadas a la escena, nunca las abandonó.

Es importante señalar que el hecho de que Moratín naciese en 1780, fecha relativamente tardía para pertenecer a la época de la Ilustración, o que algunas de sus obras más relevantes se estrenasen ya en el siglo XIX, no significa que no estemos hablando de un autor –dramaturgo en lo que nos concierne– puramente ilustrado. Todo lo contrario, Moratín es el ejemplo perfecto del clásico error de periodización de la literatura que muchas veces señala el profesor Juan Carlos Rodríguez, y que consiste en establecer «siglos» o «épocas» para delimitar temporalmente los distintos hechos literarios, obviando que estos, como la Ilustración, no aparecen o desaparecen según el tiempo, sino según una problemática ideológica que no tiene necesariamente que empezar en un siglo y acabar en otro. Por eso, a pesar de que suele hablarse de la Ilustración durante el siglo XVIII («Siglo de las Luces») es inevitable extenderla hasta el siglo siguiente, puesto que Moratín vive hasta 1828. Es más, *El sí de las niñas*, su *magnum opus*, se

estrena en España en 1806, seis años después de que para la mayoría de los estudiosos de la literatura suene el timbrazo que anuncia el fin de la Ilustración y da pie al inicio del Romanticismo.

Aclarado ya el marco temporal y literario en el que se mueve Moratín, debemos preguntarnos el porqué de su soledad al frente de la dramaturgia ilustrada en España. La respuesta es simple, y ya la dieron los propios ilustrados: la educación. La certeza de la educación durante la Ilustración es la de una diferencia abismal entre el mundo real y el ínfimo número de personas que accedían a una enseñanza que los propios ilustrados convertirían en su principal preocupación. Moratín pudo educar su mente gracias tanto a los maestros privados de primeras letras –la escuela pública no existía–, como a su asistencia a las conversaciones literarias de su padre con algunos amigos. Esto último, junto con el acceso a la biblioteca de su progenitor, supuso el desarrollo del gusto por las letras en un Moratín que afianzaría su decisión a favor de un nuevo teatro gracias a los viajes que realizaría por Europa siendo secretario del Conde de Cabarrús, banquero. De entre estos viajes, hay uno que destacará por la especial huella que dejará en Moratín: su estancia en Inglaterra y el contacto con las obras shakesperianas, de lo que hablaremos posteriormente.

Más allá de la influencia que estos viajes por Europa tuvieron en Moratín, y de su posicionamiento en acérrima defensa del teatro ilustrado una vez presenciado el teatro de Shakespeare, debemos analizar cómo entendía el teatro y qué cambios o innovaciones (perdurables o no) introdujo en él.

Para explicar esto, nos habla el profesor Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (1991: 23) de una serie de «connotaciones técnico / ideológicas claves» en la escena moratiniana:

- La creación de la ilusión escénica: el silencio en la sala, la iluminación solo sobre la escena, etc.
- La creación del personaje / actor psicológico: por eso la necesidad de los ensayos, del reparto de papeles que Moratín exige.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cabe prestar especial atención a los ensayos que Moratín realizaba de sus obras. No solo escogía a los actores que quería para la representación de sus personajes, sino que, además, estaba presente durante los ensayos, al contrario de lo que hacía, por ejemplo, Lope de Vega, quien, dicho vulgarmente, se «desentendía» de los ensayos de una representación que, cierto es, no contaba con el renombre, la solemnidad y la importancia a nivel intelectual que sí adquirió el teatro una vez entrada la Ilustración en España (aunque sí dejaba anotaciones a los actores para que actuaran de una manera u otra). Este hecho, inaudito en el teatro español, de que el autor –en este caso Moratín como pionero en esa faceta de *director*– repartiese los papeles a los actores eligiéndolos personalmente y obligándoles a un determinado tipo de recitado y de representación se vio en el momento en que decidió transformar su zarzuela *El Barón* en una comedia.

- La consecuencia obligada de la verosimilitud cotidiana: el fin, por tanto, de las refundiciones y de la magia.
- La escena concebida como comunicación directa a través de la cuarta pared.
- Finalmente, la necesidad de las acotaciones en el texto, tanto para la decoración como para la actuación de los personajes.

Como es evidente, las innovaciones que introdujo Moratín en la escena son más que apreciables. Y van irremediabilmente ligadas a la fulgurante emersión del teatro *alla italiana*, del que anteriormente decíamos que es un modelo más solemne, más absorbente, que el anterior corral de comedias.

Una obra de capital importancia para comprender lo que Moratín entendía por «teatro» es *La Comedia Nueva o el Café*, una comedia satírica que pretende criticar lo heroico en la literatura en general, incluso cuando aparece en las tragedias racionalistas, y al dramaturgo L. Francisco Comella en particular. La intención de Moratín de reformar el teatro guiándolo en su evolución hasta lo neoclásico y hacia un tipo de drama de mayor calidad chocaba con la aceptación popular de las obras de Comella, a quien ridiculizaba a través del personaje de don Eleuterio:

Don Eleuterio es, en efecto, el compendio de todos los malos poetas dramáticos que escribían en aquella época, y la comedia de que se le supone autor, un monstruo imaginario compuesto de todas las extravagancias que se representaban entonces en los teatros de Madrid. (MORATÍN, 1989: 59-60).

Considerando *La Comedia Nueva* bajo las características del teatro moratiniano que arguye el profesor Juan Carlos Rodríguez, puede advertirse que estamos ante un intento por parte de Moratín de desmarcarse de la tendencia literaria y dramática anterior. No significa esto que despreciase de modo alguno las obras barrocas y a sus autores, como son Lope o Calderón; lo que el ilustrado censuraba eran las obras barroquistas, es decir, las que de alguna manera impedían la evolución del teatro, las que, pese a encontrarse en un marco histórico y filosófico distinto, continuaban repitiendo fórmulas que en su momento fueron novedosas pero que, en tiempos de Moratín (segunda mitad del siglo XVIII), no solo no aportaron nada al drama en sí, sino que supusieron un exacerbamiento de las singularidades literarias de las que Moratín más renegaba. Su crítica se centraba, pues, en «una turba de vándalos, un enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar por suyos y que juntaban en torpe mezcolanza los vicios de todas» (MENÉNDEZ PELAYO, 1940: 424).

Siendo así, y ya matizada la negativa de Moratín hacia un determinado tipo de literatura barroca, puede hablarse de una relación lógica entre los dos grandes renovadores de la escena en España: uno es Moratín; el otro, Lope.

Ambos sintieron, con dos siglos de diferencia, la necesidad de reconstruir el teatro; ambos redactaron las que fueron, y son, las «poéticas» –salvando la distancia con

Aristóteles— de la literatura española y ambos quisieron crear una «nueva comedia»<sup>2</sup> que sirviera de espejo de la realidad que les era contemporánea (*pública*, en el caso de Lope, y *privada*, en el de Moratín).

El más fecundo e internacional poeta dramático español y el más comedido de entre los dramaturgos de amplio reconocimiento tienen en común una peculiar pretensión de reflejar con sus obras la realidad del mundo. Parafraseando al propio Lope, *comoedia speculum humanae vitae*<sup>3</sup> podría utilizarse como lema de ambos. (SANELEUTERIO TEMPORAL, 2012: 154).

Esta relación de semejanzas entre los dos «Aristóteles españoles» se extiende por encima de su impulso de renovación de la comedia, va un paso más allá, llegando incluso a hacerse evidente la presencia en ambas obras de varios aspectos similares. De esta manera, tanto Moratín como Lope de Vega defenderán, por ejemplo, el empleo de la prosa en las producciones teatrales por encima de un verso que imperaba con mayor fuerza en tiempos de Lope, pero cuya sustitución en beneficio de la prosa razona más profundamente Moratín. Otra demostración de este parecido entre ambos autores se ve en la fidelidad con la que sigue Moratín las unidades de acción y tiempo que recomienda Lope, aunque sea el propio «Fénix de los ingenios» el que prescindiera alguna vez de estas máximas aristotélicas aludiendo que al genio heleno «ya le perdimos el respeto» (VEGA, 2009: 142).

Existen, no obstante, diferencias manifiestas entre las obras de estos dos autores. Si Lope de Vega escribía su *Arte nuevo de hacer comedias* para justificar los usos teatrales de su tiempo, Moratín hará todo lo contrario en *La comedia nueva*, donde, como decíamos anteriormente, se opone a ellos por ser propios de la etapa anterior. En este sentido, tiende a preferir las formas clásicas en detrimento de las que preceden a su época, por eso es considerado neoclásico; de hecho, frente a la tendencia lopesca a mezclar comedia y tragedia —siguiendo esa ya mencionada transgresión de las normas aristotélicas—, Moratín gusta de la clara diferenciación clásica ya que, recordemos, la intención esencial de la mayoría del teatro ilustrado no es ni mucho menos hacer reír —cosa que se consigue con la transgresora tragicomedia de Lope—, sino, más bien, conmover al público o hacerlo reflexionar como es propio del raciocinio dieciochesco.

En resumen, tanto *La comedia nueva* como el *Arte nuevo de hacer comedias* comparten la intención por renovar el panorama escénico español de la época en la que se escribieron. Ambas coinciden en ciertos aspectos que supusieron una gran renovación en tiempos de Lope y que Moratín o bien sigue fielmente, o bien no ve motivos de peso

---

<sup>2</sup> Préstese atención a que los títulos de las «poéticas» tanto moratiniana (*La comedia nueva o El Café*) como lopesca (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*) hacen alusión a esa novedad en la comedia, a ese carácter de renovación.

<sup>3</sup> Traducido del latín: «La comedia es el espejo de la vida humana».

para alterar. Sin embargo, no puede obviarse que la producción dramática moratiniana busca una ruptura con el barroquismo, que frenaba la progresión del teatro, amén de una vuelta a ciertos parámetros clásicos, lo que supone discordancias con la obra de un Lope que rompe con muchas de estas reglas grecolatinas para conformar un teatro más ajustado a su tiempo.

#### 4 SHAKESPEARE Y EL ROMANTICISMO

Si es Lope de Vega el autor anterior con quien mayormente debe relacionarse a Moratín, en lo posterior a él será con Shakespeare con quien se establecerá una relación que, en este caso, no implicará ningún tipo de influencia directa del uno sobre el otro como sí ocurría entre Moratín y Lope.

La inevitable comparación entre el genio ilustrado español y el máximo representante de la literatura anglosajona se debe al tiempo que pasó Moratín en Inglaterra. Es un periodo de su vida no tan conocido como su obra dramática pero que resulta clave para comprender el rápido ascenso del Romanticismo y cómo este supone una traba insalvable en la concepción moratiniana de lo que debería ser, ya no sólo el teatro, sino la literatura en sí.

La estancia de Moratín en Inglaterra fue de solo un año: desde agosto de 1892 hasta el mismo mes del año siguiente. Se pregunta Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (1991: 52) qué es lo que hizo Moratín ese año que estuvo allí. Él mismo se da la respuesta: «Lo normal: ir al teatro, ir de putas, hacerse amigo del Embajador y de otros españoles, visitar continuamente Strand y el Museo Británico, aprender inglés... y traducir el *Hamlet*».

No era la primera vez que se traducía el *Hamlet* al castellano, pero Moratín sí que fue el primer autor –en este caso, traductor– que elaboró una transcripción lo más fiel posible al texto original, evitando el germen de la traducción libre que había caracterizado las interpretaciones precedentes de la obra más internacional de Shakespeare.<sup>4</sup> Sin embargo, el prolífico dramaturgo y poeta inglés iba a suponer el mayor obstáculo con el que Moratín hubiera rivalizado jamás.

Por aquel entonces, y tal y como le habría pasado a Lope con Calderón, Moratín creía haber hecho de su idea de teatro una realidad, creía llevar ya razón y haber convencido al siempre suspicaz público de que el modelo de comedia que él proponía podía entenderse como uno que perdurase. Pero si Lope se topó con el teatro calderoniano, de mucho más renombre a escala internacional sería el que derrumbaría ese castillo de naipes que Moratín se había construido: William Shakespeare. Hasta entonces, Moratín creía haber podido enfrentar y vencer las extravagancias teatrales propias de la

---

<sup>4</sup> El profesor Juan Carlos Rodríguez recoge esta traducción en su libro *Moratín o el Arte nuevo de hacer Teatro* (1991).

literatura moderna, pero «se encuentra de golpe luchando contra Shakespeare. Peor: que a Shakespeare, no sólo en Inglaterra, sino incluso en Francia, empiecen a llamarle Maestro» (GONZÁLEZ GÓMEZ, 1991: 63).

El teatro de la *sala de estar*, de *lo privado*, se tambalea ante el firme Romanticismo que propone Shakespeare. De una habitación que ejemplifica los más estrictos modales y, por supuesto, un argumento pacífico cuyo único enfrentamiento radica en motivos éticos, morales o religiosos, se pasa al baño de sangre, al cambio de escena, al cementerio, etc. Basta con leer el *Hamlet* o, simplemente, su final. Es un compendio de todo lo que Moratín rehuía y que desde que Shakespeare lo subiera a la escena internacional ya nunca más bajaría.

El Romanticismo es, en suma, lo radicalmente opuesto al Neoclasicismo. Guido E. MAZZEO (1996: 414-419) nos da algunas de las claves para comprender la enorme diferencia que separa estas dos concepciones de la literatura. En primer lugar, en lo referente a lo formal ya sabemos que tanto el autor neoclásico como, por ende, Moratín emplearán a rajatabla la regla de las tres unidades de la escena; todo lo contrario de lo que hará un autor romántico, que huirá de cualquier atisbo de rigidez o inflexibilidad ya sea en lo puramente formal o en lo que al argumento se refiere. Por otro lado, los personajes de la trama neoclásica van a ser la representación del conformismo, del acatamiento de la norma social, del refinamiento más burocrático; mientras que los personajes románticos son rebeldes por naturaleza, no aceptan ninguna norma social ni se preocupan por incumplirla. Otra comparación necesaria para entender esta diferencia literaria es la del modelo de heroína en ambas corrientes: la heroína neoclásica es sumisa y obediente, «lo que sí se espera de ella es que sepa “bordar, coser, leer libros devotos, oír misa y correr por huerta detrás de las mariposas” según lo manifiesta don Diego de *El sí de las niñas* (II, 684)»; por su parte, una heroína romántica «habría preferido la muerte» pues su comportamiento es mucho más rebelde y sus inquietudes van más allá de las que la literatura neoclásica le reserva –basta analizar el comportamiento, por ejemplo, de Ofelia en *Hamlet*–. Así pues, puede esperarse que, como de hecho ocurre, las obras neoclásicas tengan un desenlace feliz, cosa prácticamente imposible en cualquier argumento propio del Romanticismo en el que los protagonistas son por naturaleza seres desafortunados y en donde el omnipresente deseo de venganza suele impedir ese *happy end*.

Una vez conocidos estos parámetros del Romanticismo, puede entenderse por qué Moratín choca completamente con el nuevo paradigma literario. Es por eso que el dramaturgo madrileño escribe la *Vida*,<sup>5</sup> donde combate las ideas románticas de

---

<sup>5</sup> Anexa a su traducción del *Hamlet*. Puede consultarse en *Moratín o el Arte nuevo de hacer Teatro* (1991).



Shakespeare a la vez que trata de desprestigiarlo haciendo ver que no merece ese atributo de «maestro».

No obstante, con el paso del tiempo y la consagración universal de Shakespeare, Moratín se rinde ante la evidencia de que el Neoclasicismo, la Ilustración, ha sucumbido ante el poder de la pasión –no necesariamente amorosa o sexual– del Romanticismo. Y así lo relata Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (1991: 63):

Pero veintisiete años después Shakespeare es ya un símbolo irremediable [...] en 1825, no sólo Shakespeare era incombustible sino que Moratín ya no quería combatir. Era un hombre cansado. «Alcé mi pluma y dejé de ser escritor público» [...]. Luchar contra Shakespeare era como hacer el ridículo, a más de imposible: ¿cómo iba a admitir que: «Shakespeare no supo componer una buena fábula dramática», como escribe Moratín en la *Vida*...?

Y mucho más escribir un Manifiesto contra él: por eso Moratín retiró la *Vida* y modificó sus notas.

## 5 EPÍLOGO. LA DESTRUCCIÓN DE MORATÍN

Por otra parte, no es solo a lo parateatral o a lo formal a lo que debe prestarse atención, sino también al mensaje que Moratín transmitía con los argumentos de sus obras. De esta manera lo realmente importante de *El sí de las niñas* no es si la niña se casa con el joven o con el viejo; es que la niña *tiene* que casarse. El teatro de Moratín, al ser la escenificación de la sociedad –de la *sala de estar*–, funciona como una ventana a las relaciones interpersonales, convencionales y deterministas de la época de esplendor de la burguesía. El teatro burgués y, por extensión, el de Moratín, es, como decimos, un teatro del orden, del raciocinio; sin embargo, esto no significa de ningún modo que sea laico. La lucha entre la fe y la razón no llega a imponerse ni en la sociedad ilustrada ni en su representación escénica, por mucho que la razón alcance su zénit más alto durante este siglo. Así pues, es evidente que *El sí de las niñas* debe terminar con una boda. Las mujeres estaban destinadas por la religión a casarse en lo que es el final feliz de la obra.

Pero, como hemos visto, el paso del tiempo destruirá estos esquemas moratinianos del teatro. Primero serán Shakespeare y el Romanticismo, y después Antonin Artaud, cuya intención es, según Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (2013: 211), «asumir todas las líneas esenciales que habían determinado el teatro anterior e intentar negarlas desde dentro de ellas mismas», como hace con el teatro de *lo privado* de Moratín.

Artaud toma como punto de partida el *happy end* de las obras dieciochescas. Explica que, como ocurre en *El sí de las niñas*, ese matrimonio feliz con el que termina el argumento, al no ser libre, es la representación de algo que estuvo siempre latente durante toda la obra pero que solo conociendo y analizando primeramente el final puede entreeverse:

... las relaciones (condicionadas siempre por el telón de fondo familiar) no pueden tener otra solución lógica que la que se deriva de su inscripción plena en ese mismo ámbito familiar, es decir, en el matrimonio, en la boda de los protagonistas; lo contrario no sólo es ilógico, sino que incluso se considera trágico (o al menos como un final fallido) (RODRÍGUEZ GÓMEZ, 2013: 211).

Esto es, a fin de cuentas, lo que es Moratín: el teatro de la razón ilustrada en el que *la sala* y su privatización de la escena familiar siempre rodeada de un aura de compostura, rigidez y lógica social enmascararan un determinismo social, burgués, y un recorte de las libertades paliado por lo *feliz* de sus desenlaces argumentales. Un modelo de teatro que Shakespeare destruirá y que Artaud enterrará.

### Bibliografía

- ANDIOC, René (1976), *Teatro y Sociedad en el Madrid del s.XVIII*, Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia.
- MAZZEO, Guido E. (1996), «Contrastes entre el teatro neoclásico y romántico», en *Hispania* [en línea] Vol. 49, N.º 3, septiembre 1996, pp. 414-420. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. Disponible en [http://www.jstor.org/stable/337454?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/337454?seq=1#page_scan_tab_contents). [Consultado el 15 de noviembre de 2015].
- MENÉNDEZ PELAYO, M (1940), *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. III: *Siglo XVIII*, [en línea], Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-ideas-esteticas-en-espana-siglo-xviii--0/> [Consultado el 2 de diciembre de 2015].
- MORATÍN, L. Fernández de (1989), *La Comedia Nueva. El Sí de las Niñas*, 5.ª ed., Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos (1991), *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro*, Madrid: La General.
- (2013), «Lenguaje de la escena: Escena árbitro / Estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)», en *Youkali* [en línea] N.º 15, noviembre 2013, pp. 185-218. tierradenadie ediciones, S.L. Disponible en: <http://www.youkali.net/youkali15-completo.pdf> [Consultado el 7 de noviembre de 2015].
- SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2012), «Teoría y práctica de Lope y Moratín: la nueva comedia, *La comedia nueva*», en *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* [en línea] N.º 7, julio 2012, pp. 153-166. Disponible en: [http://www.452f.com/pdf/numero07/07\\_452f-mis-elia-saneleuterio-temporal-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mis-elia-saneleuterio-temporal-orgnl.pdf) [Consultado el 2 de diciembre de 2015].
- VEGA, Lope de (2009), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 2.ª ed. [2006], Madrid: Cátedra.

# ORIENTACIONES PARA EL ESTUDIO DE GRECIA ANTIGUA Y LA EDUCACIÓN EN VALORES A TRAVÉS DEL CINE

VALVERDE GARCÍA, Alejandro  
IES *Santísima Trinidad* (Baeza, Jaén)  
[allervalgar@hotmail.com](mailto:allervalgar@hotmail.com)

*Fecha de recepción:*  
30 de diciembre de 2015  
*Fecha de aceptación:*  
17 de enero de 2016



**Resumen:** El presente trabajo, fruto de la actualización metodológica de la práctica docente y de su aplicación concreta en la asignatura de Griego en Bachillerato, se centra en la lectura de textos griegos antiguos y la visualización de sus adaptaciones cinematográficas para abordar con el alumnado temas transversales como la educación para la paz o la

---

*Philologica Urcitana*

*Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*

Vol. 14 (Marzo 2016) 103-124

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

prevención y resolución de conflictos. Estos materiales, concebidos como orientación y apoyo para el profesorado, pueden ayudar a encauzar el estudio de la Grecia Antigua a través del cine teniendo siempre la educación en valores como meta final.

**Palabras clave:** Grecia Antigua – literatura – tragedia griega – cine – paz

**Title:** «Guidelines for the study of ancient Greece and the education in values through Film»

**Abstract:** This study, the result of methodological update of teaching practice and its actual implementation in the subject of Greek in high school A-levels, focuses on reading ancient Greek texts and viewing their film adaptations for dealing with cross-curricular subjects such as peace education or prevention and resolution of conflicts with students. These materials, conceived as guidance and support for teachers, can help to guide the study of ancient Greece through cinema, always considering the education in moral values as its main goal.

**Keywords:** Ancient Greece – literature – Greek tragedy – cinema – peace

## 1 INTRODUCCIÓN

En estos últimos años parecen haberse multiplicado los esfuerzos para perfilar un acercamiento a la cultura clásica a través de los métodos audiovisuales y, dentro de éstos, de forma especial a través del cine. Desde las universidades norteamericanas y europeas se han venido publicando, en prestigiosas revistas de Filología, artículos que estudian la forma de impartir mitología clásica con películas de distintas épocas y géneros cinematográficos o que se molestan en entresacar escenas, frases famosas y mil y un detalles de la Antigüedad grecorromana presentes en los *films* estrenados hasta la fecha. En este sentido cabe destacar la incansable labor que vienen realizando profesores como Martin M. Winkler, Eleonora Cavallini o Marta García Morcillo, impulsores de importantes proyectos internacionales como *Mythimedia* e *Imagines*,<sup>1</sup> centrados en la recepción de la tradición clásica a través del cine.

En nuestro panorama editorial, los libros esenciales para la aplicación didáctica del cine de romanos y griegos –además de múltiples artículos y cursillos impartidos sobre el tema y del volumen *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla* (2010)– se deben a Fernando Lillo Redonet, quien ha estado presente de una manera constante en la gestación del presente trabajo y a quien debemos páginas y páginas de bibliografía. Además, se han publicado últimamente libros específicos como *La Antigüedad a través del cine* (2010), de Alberto Prieto; *El cine de Romanos* (2014), de Pedro Alonso Cano, y *El cine de romanos en el s. XXI* (2011), coordinado por Duplá Ansuategui, así como *La pantalla épica* (2009), de Rafael De España, y *La Antigua Grecia en el cine* (2013), de J. Alonso, E. Mastache y J. J. Alonso, que son ya de consulta obligada para todo cinéfilo y amante del Mundo Antiguo que se precie.<sup>2</sup>

A partir de nuestra experiencia docente concreta, impartiendo clases de Cultura Clásica, Griego y Latín en distintos centros de Educación Secundaria, hemos podido constatar el reiterado buen resultado de la visualización de películas de tema clásico por parte de alumnas y alumnos y su posterior debate, no sólo en lo que a conocimientos y motivación se refiere, sino también en el aumento notable de su capacidad de síntesis de los distintos temas y de expresión de sus propias ideas. Además, haciendo una selección de películas adecuada al tema que se pretenda estudiar, a la edad del alumnado, a sus propios intereses y a la realidad que le rodea, también se han podido tratar en el aula temas tan relevantes como la prevención y resolución de conflictos y la educación en valores.

---

<sup>1</sup> «MythiMEDIA»: *Greek Myth in Today's Culture*, Proyecto de la Universidad de Bolonia dirigido por la profesora Eleonora Cavallini, <<http://www.mythimedia.org/>>; «Imagines»: *Antiquity in the visual and performing arts*, proyecto internacional a cargo de la profesora Marta García Morcillo, <<http://www.imagines-project.org/>> [consultadas 30/12/2015].

<sup>2</sup> Como complemento al presente artículo pueden consultarse también nuestros trabajos VALVERDE GARCÍA (2010a) y (2012).

A la proyección de cada película debe preceder una introducción que corre a cargo del profesor o profesora. Es provechoso también repartir entre los alumnos una fotocopia que contenga la ficha técnica del film, un guión de trabajo –a fin de que, desde el primer momento, tengan clara la metodología que se va a seguir– y propuestas de actividades que posteriormente ellos realizarán de forma individual o por grupos con portavoces. Todo este trabajo, en el que el alumnado se ve implicado y estimulado, debe orientarlo su profesor o profesora según los aspectos que de cada película quiera aprovechar.

En las páginas siguientes se presentan diversas orientaciones que son el fruto del trabajo de investigación y actualización metodológica de la práctica docente desarrollado durante varios cursos académicos con alumnado de diferentes edades –y, por lo tanto, distintos niveles educativos– a partir de asignaturas de lo más variadas, ya que, a las mencionadas anteriormente, habría que añadir Literatura Universal, Historia y Cultura de las Religiones o Ética. Estos materiales, concebidos como apoyo para futuras aplicaciones didácticas que realice el profesorado, pueden tomarse como punto de partida para encauzar el estudio de la Grecia Antigua a través del cine, ya sea desde un punto de vista filológico, literario, mitológico, histórico o artístico. Esperamos por ello que pueda resultar de utilidad tanto a profesorado y alumnado como a cualquier persona que decida embarcarse en la apasionante aventura de conocer Grecia y su inmenso legado cultural a través del lenguaje cinematográfico, aprovechando especialmente valores que de ella hemos heredado como la democracia, la inquietud filosófica y científica o la búsqueda del bien, la verdad y la paz.

En una primera parte comentaremos someramente qué tipo de películas pueden resultar más adecuadas para el trabajo en el aula, atendiendo a los distintos géneros cinematográficos. Desde luego, y sobre todo si se trata de adaptaciones más o menos libres de obras literarias griegas, ésta es una buena ocasión para traducir textos originales o leerlos en su versión castellana. De igual modo, como complemento enriquecedor del plurilingüismo, se puede optar por la visualización del film en su idioma original, lo cual exige normalmente conocimientos previos de inglés y, en algunos casos, de francés, italiano o griego moderno. Si bien cabe una opción muy atractiva y que ha dado buenos resultados en el nivel de Bachillerato, a saber, oír los diálogos de las películas en su versión original añadiendo la opción de subtítulos en inglés.

Finalmente presentamos una relación de actividades que se han realizado en clases de Griego en Bachillerato partiendo de la lectura de la obra original y trabajando posteriormente su correspondiente adaptación cinematográfica después de su proyección. En concreto hemos elegido una tragedia griega, la *Electra* de Eurípides, junto con su versión cinematográfica de 1962, ya que este género facilita enormemente la labor de ahondar en los problemas que angustian al ser humano desde la Antigüedad

hasta nuestros días. De este modo el alumnado puede sacar mayor partido a su estudio reflexionando sobre las razones últimas que mueven a cada personaje a actuar de un modo concreto y buscando soluciones a los distintos conflictos planteados por los autores trágicos.

Cuando Aristóteles en su Poética explicaba el poder purificador que ejercía la tragedia griega sobre los espectadores empleó el término *catarsis*. Esta misma experiencia, con el paso del tiempo, podemos vivirla si asistimos a una buena representación teatral, pero también si nos dejamos guiar por las películas. Sin lugar a dudas el cine es, en nuestro siglo XXI, un recurso didáctico primordial de enorme repercusión que pone a nuestra disposición infinitas posibilidades si sabemos utilizarlo convenientemente. El problema suele estar cuando vemos películas en el aula sin insertar esta actividad en el desarrollo curricular de las asignaturas, como si fuese un elemento puramente estético o la excusa perfecta para descansar del trabajo rutinario. Nosotros proponemos aprender de los clásicos aunando la lectura de los textos originales con la visualización de las películas, analizando, en consecuencia, las diferencias entre el lenguaje literario y el cinematográfico. Además procuramos aprovechar los distintos proyectos educativos que están a nuestro alcance, insertando, en la medida de nuestras posibilidades, diferentes lenguas extranjeras y las TIC. Pero todo nuestro empeño sería vano si nuestro objetivo fuera meramente de tipo intelectual. Lo realmente maravilloso y apasionante es que, a través de nuestro trabajo, podemos mejorar no sólo nuestro entorno sino, sobre todo, nuestras propias relaciones personales. El ser humano está hecho para vivir en sociedad y todo aquello que contribuya a la mejora de la convivencia será siempre bienvenido. En este sentido, nos satisface pensar que muchos docentes, enamorados de su profesión, mantienen hoy viva la esperanza de conseguir un mundo mejor y siguen desgastándose para que esto se haga realidad cada día.

## **2 LA MITOLOGÍA Y LA HISTORIA DE LA GRECIA ANTIGUA A TRAVÉS DEL PEPLUM**

Si nos centramos en las producciones cinematográficas de tema griego rodadas a partir de la década de los 50 del siglo XX comprobaremos que se trata de películas de desigual calidad artística pero con un denominador común: todas ellas presentan aspectos relativos a la mitología y a la historia de Grecia Antigua en clave de aventuras. Algunas pertenecen al subgénero *kolossal* norteamericano (*Helena de Troya*, R. Wise, 1955). Luego, a partir de 1957 (*Hércules*, P. Francisci) y hasta 1964 (*Combate de gigantes*, G. Capitani), podemos hablar propiamente del género *peplum*, y a partir de esa fecha encontramos, en años sucesivos, escasos pero muy buenos ejemplos de cine de aventuras pseudohistóricas o literarias en formatos como el de la miniserie televisiva

(*Las aventuras de Ulises*, F. Rossi, 1969 / *La Odisea*, A. Konchalovsky, 1997) o lo que podríamos denominar «épica digital», marcada por el estreno del film *Gladiator* (2000) en las puertas del tercer milenio (*Troya*, W. Petersen, 2004 / *Alexander*, O. Stone, 2004).

Lógicamente, la profundidad de los guiones cinematográficos en muchas de estas películas deja mucho que desear, pero pueden servirnos en nuestra práctica docente por dos motivos. En primer lugar, como apoyo a la previa lectura de los textos clásicos en sus respectivas traducciones al castellano –caso de la *Odisea* de Homero a la luz del *Ulises* (M. Camerini, 1954) o de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas en la adaptación mágica de Ray Harryhausen, *Jasón y los argonautas* (D. Chaffey, 1963)– y, en segundo lugar, por los valores que de una manera u otra transmiten los argumentos.

En el caso concreto de este tipo de películas, es muy frecuente encontrar una clara defensa del sistema democrático frente a poderes absolutos de corte tiránico, como ocurre con *El león de Esparta* (R. Maté, 1962). El protagonista suele ser un héroe valeroso que ha de hacer frente a las fuerzas del mal encarnadas en la figura del reyezuelo de turno, que disfruta sometiendo a su pueblo a esclavitud y torturando a todo aquél que se atreva a oponerse a su voluntad (*La venganza de Hércules*, V. Cottafavi, 1960 / *Los Titanes*, D. Tessari, 1961). Así, los estratos más débiles y desprotegidos de la sociedad encuentran en su héroe un salvador al estilo de los personajes bíblicos del Antiguo Testamento (*La batalla de Maratón*, J. Tourneur, 1959 / *La guerra de Troya*, G. Ferroni, 1961).

También el amor está presente en las narraciones épicas. Siempre hay de fondo una historia romántica entre los protagonistas que se ve fuertemente atacada por seducciones y tentaciones externas (*Ulises*, M. Camerini, 1954 / *Hércules y la reina de Lidia*, P. Francisci, 1958). Esto les servirá para poner a prueba su mutua fidelidad y así reforzar los lazos que los unen. Pero no vemos exclusivamente ejemplos de este tipo de amor. Hay también numerosas muestras de amor en el ámbito doméstico y social. En este sentido, la defensa de la familia y de la patria suelen ser un elemento omnipresente (*300*, Z. Snyder, 2006). La bondad, la honradez, el respeto y la filantropía caracterizan a los personajes positivos, mientras que el mal también tiene sus formas bien definidas y fácilmente reconocibles.

Al final –como no podía ser de otro modo- todas estas películas tienen un «happy end», como el que nos presenta *Furia de titanes* (D. Davis, 1981): el bien triunfa sobre el mal, se restituye el orden moral y reina definitivamente la paz.

Todos estos aspectos pueden servirnos para tratar de forma transversal la educación en valores, tan necesaria en los tiempos que corren. Hoy, igual que entonces, los hombres y mujeres se ven amenazados por el absolutismo en sus multiformes manifestaciones y la violencia sigue propagándose como una plaga, sea mediante atentados terroristas a gran escala o por actos aparentemente insignificantes pero que



favorecen las discriminaciones de género, domésticas o hasta escolares. En un momento de crisis moral en el que el bien y el mal parecen haberse diluido hasta confundirse, la vuelta a los textos clásicos y a sus adaptaciones cinematográficas nos ofrece la posibilidad de llevar a cabo una reflexión seria sobre estas cuestiones que atañen a todo ser humano por igual. En este apartado recomendamos muy efusivamente las distintas publicaciones didácticas ofrecidas por el profesor Fernando Lillo.<sup>3</sup>

### 3 LAS TRAGEDIAS GRIEGAS EN EL CINE

Después de tímidos intentos de acercamiento del teatro clásico a la gran pantalla, a partir de 1960, y durante dos décadas, el cine europeo volverá sus ojos a las antiguas tragedias griegas de Esquilo, Sófocles y, sobre todo, Eurípides para ofrecer su propia lectura e interpretación de los textos originales, realizando una traslación del lenguaje dramático al cinematográfico.<sup>4</sup> En este terreno son los cineastas griegos los que van a crear las más bellas adaptaciones, llenas de fuerza, realismo y denuncia política, de ahí que hayamos recurrido a sus películas preferentemente para desarrollar nuestro trabajo en las aulas.

Lamentablemente, las tragedias griegas están siempre de actualidad. Todas las películas de este bloque nos ofrecen un potencial altísimo como recursos didácticos para la educación para la paz. Buena muestra de ello son las referencias bibliográficas que incluimos junto a cada película, estudios concretos en los que se pone de relieve la innegable vigencia de los temas expuestos en estas tragedias y en sus adaptaciones cinematográficas: antibelicismo, prevención y resolución de conflictos, defensa de la mujer y defensa de la vida entre otros. Trabajando en nuestras aulas estos films con el apoyo de los textos antiguos comprobaremos que era cierto aquello que decía Aristóteles del poder catártico del teatro griego.

Siguiendo el orden cronológico contamos con la fiel adaptación de la obra homónima de Eugene O'Neill *A Electra le sienta bien el luto* (D. Nichols, 1947), que recrea el mito de Electra con un excelente reparto apropiado para la tragedia: Rosalind Russell y Michael Redgrave –nominados ese año al Oscar, como mejor actriz y actor respectivamente, por su interpretación en esta película–, Katina Paxinou, actriz teatral griega que hizo pocos papeles en cine pero todos ellos inolvidables (*Por quién doblan las campanas*, *Rocco y sus hermanos*), Raymond Massey, Leo Genn y un jovencísimo Kirk Douglas. Casi diez años después se filma en España *Fedra* (M. Mur Oti, 1956), una estupenda versión libre y actualizada de la tragedia homónima de Séneca, basada, a

---

<sup>3</sup> LILLO REDONET (1996), (1997), (2004), (2005), (2008), (2010).

<sup>4</sup> Obviamos aquí los escasos casos de adaptaciones al cine de antiguas comedias griegas, aunque merece ser citada la versión griega de *Lisístrata* (Y. Dservulakos, 1972) sobre la que ofrecemos un comentario en VALVERDE GARCÍA (2010b).

su vez en el *Hipólito* de Eurípides. Emma Penella, en su mejor momento, borda el papel de Estrella, la Fedra de una aldea del levante español, deseada por los hombres y odiada por las mujeres a causa de su salvaje belleza, que siente una pasión desenfrenada por Fernando (Vicente Parra), el hijo de su adinerado marido. Como recursos didácticos se pueden emplear los trabajos del profesor Francisco Salvador Ventura<sup>5</sup> y Nuno Simões Rodrigues.<sup>6</sup>

En 1961 el director de cine griego Yorgos Tsavelas realiza una magnífica adaptación cinematográfica de la *Antígona* de Sófocles con la actriz Irene Papas en el papel protagonista y con Manos Katrakis encarnando a su tío, el rey Creonte. Además de traspasar las fronteras del mercado nacional helénico y de ser considerada una joya del cine griego de la década de los 60 del siglo XX, *Antígona* tiene el honor de ser la película pionera que abrió las puertas a las grandes adaptaciones cinematográficas europeas de las tragedias griegas. Para su mayor aprovechamiento didáctico se puede acudir a nuestro estudio monográfico.<sup>7</sup>

Animado por el éxito de esta fiel adaptación trágica y siguiendo las huellas de Tsavelas, el director chipriota Michael Cacoyannis se embarca en la aventura de reescribir un texto menos conocido, la *Electra* no de Sófocles sino de Eurípides, para llevarlo a la pantalla al año siguiente. La *Electra* de Cacoyannis, con fotografía en blanco y negro de Walter Lassally y música del compositor griego Mikis Theodorakis, está interpretada de forma magistral por Irene Papas (*Electra*), Aleka Katseli (*Clitemnestra*), Yannis Fertis (*Orestes*), Zeanno Ioannidu (*corifeo*), Notis Peryalis (*campesino*), Takis Emmanuíl (*Píladés*), Foebus Radsís (*Egisto*) y Manos Katrakis (*pastor*). Nominada al Oscar como mejor película de habla no inglesa de ese año y premiada en el Festival de Cannes a la mejor adaptación cinematográfica, este film sigue fielmente la obra homónima de Eurípides y es uno de los mejores ejemplos para reflexionar en el aula acerca de la inutilidad de la violencia y del recurso a la venganza, como se expone en dos de nuestros trabajos,<sup>8</sup> así como en un estudio comparativo de la *Electra* de Cacoyannis y de la *Antígona* de Tsavelas a cargo de la profesora Anastasia Bakogianni.<sup>9</sup>

Mientras Cacoyannis rodaba su *Electra*, otro director afincado en Grecia, Jules Dassin, preparaba ese mismo año su versión de una nueva *Fedra* protagonizada por su futura esposa, Melina Merkuri, junto a Raf Vallone (*Zanos*) y a Anthony Perkins (*Alexis*). Como recursos didácticos se pueden consultar el artículo de Francisco

---

<sup>5</sup> SALVADOR VENTURA (abril 2007) y (2008).

<sup>6</sup> SIMÕES RODRIGUES (2012).

<sup>7</sup> VALVERDE GARCÍA (2009a).

<sup>8</sup> VALVERDE GARCÍA (2001) y (abril 2008).

<sup>9</sup> BAKOGIANNI (2008).

Salvador ya citado, otro de nuestros trabajos y el capítulo de Maila García Amorós en el volumen colectivo de Alberto Quiroga.<sup>10</sup>

Fuera de suelo helénico contamos con versiones italianas algo más libres que toman las antiguas tragedias griegas como pretexto para narrar historias actuales. En esa línea contamos con *Sandra* (L. Visconti, 1965), una actualización del mito de Electra y Orestes por la que su director obtuvo el León de Oro en el XXVI Festival Internacional de Venecia, y con *Edipo, el hijo de la fortuna* (P. P. Pasolini, 1967), que está interpretada por Silvana Mangano (Yocasta), Franco Citti (Edipo), Alida Valli (Mélope), Julian Beck (Tiresias), Carmelo Bene (Creonte) y Ninetto Davoli (mensajero / Ángel) entre otros. Sobre la base del *Edipo rey* de Sófocles, el genial Pasolini, que en estos momentos de su vida buscaba en la mitología griega el sentido profundo del ser humano, nos presenta un prólogo y epílogo modernos creados bajo la advocación de Freud y Marx respectivamente. Esta película, la más personal y autobiográfica del director, llama la atención por el montaje de Nino Baragli y por la banda sonora compuesta de música folklórica rumana recogida por el propio Pasolini. Para su aprovechamiento didáctico recomendamos la lectura de dos de los trabajos de Pedro Cano Alonso<sup>11</sup>, así como un estudio de Filippo Carlà<sup>12</sup> editado en 2008 por Irene Berti y Marta García Morcillo en el volumen colectivo *Hellas on Screen*.

Dos años después Pasolini volverá al terreno de la tragedia griega, adaptando esta vez la *Medea* de Eurípides, protagonizada por Maria Callas. Según algunos críticos cinematográficos se trata de la mejor y más importante obra de este director, pues ofrece la elegancia de una estética de inspiración bizantina y el arte para utilizar decorados naturales desérticos y para dejar que los personajes se produzcan a saltos bruscos, mostrando el choque entre la civilización racional de los griegos, representada por el héroe Jasón, y la magia oriental de la bruja Medea. Para el aula pueden resultar muy útiles los dos artículos de Francisco Salvador<sup>13</sup> sobre la escenografía de *Medea*, uno de nuestros trabajos<sup>14</sup> y la consulta general de los libros *Hellas on Screen* (2008) de I. Berti y M. García Morcillo, *El cine de Romanos* (2014) de P. L. Cano y *Texto, traducción, ¡acción!* (2014), editado por A. Quiroga.<sup>15</sup>

El año 1971 Michael Cacoyannis filma su segunda adaptación cinematográfica euripídea, *Las troyanas*, que previamente había llevado a los escenarios. Esta vez escribe el guión sobre una impecable versión inglesa de la profesora Edith Hamilton. Su

<sup>10</sup> VALVERDE GARCÍA (2003) y QUIROGA (2014) 43-51.

<sup>11</sup> CANO ALONSO (1997) y (2014).

<sup>12</sup> CARLÀ (2008).

<sup>13</sup> SALVADOR VENTURA (2002) Y (2004).

<sup>14</sup> VALVERDE GARCÍA (2009b).

<sup>15</sup> Especialmente el capítulo de CARLÀ (2008), las páginas 274-277 del libro de CANO ALONSO (2014) y el capítulo de Lucía Romero Mariscal en QUIROGA (2014), páginas 17-24..

argumento antibelicista la convierte en una de las películas más interesantes para trabajar la educación en valores. El inmejorable reparto está presidido por cuatro monstruos sagrados de la interpretación, Katharine Hepburn (Hécuba), Geneviève Bujold (Casandra), Vanessa Redgrave (Andrómaca) e Irene Papas (Helena), secundadas por los británicos Patrick Magee (Menelao) y Brian Blessed (Taltibio), y por el niño español Alberto Sanz (Astianacte). Se pueden usar como recursos didácticos uno de nuestros trabajos<sup>16</sup> y un artículo de la profesora Anastasia Bakogianni.<sup>17</sup>

Del mismo director contamos con *Ifigenia* (1977), la película con la que cerró su famosa trilogía euripídea. Rodada en escenarios naturales griegos, esta adaptación basada en la tragedia *Ifigenia en Áulide* mantiene la tensión dramática gracias a las interpretaciones de Irene Papas, en el papel de la sufrida Clitemnestra, y de una actriz de trece años, Tatiana Papamosju, que encarna a Ifigenia, la joven inocente que ha de ser sacrificada supuestamente para aplacar a los dioses, aunque el espectador sabe que la verdadera razón de su muerte es la ambición de los hombres y la lucha por el poder. Nominada, al igual que *Electra*, al Oscar como mejor película de habla no inglesa, cuenta con las colaboraciones de Yorgos Arvanitis (fotografía), Dionysis Fotópulos (dirección artística) y Mikis Theodorakis (banda sonora). Para su utilización en el aula contamos con las actividades concretas que proponemos en uno de nuestros trabajos.<sup>18</sup>



Finalmente queremos  
reseñar brevemente una última película dentro del presente apartado, que es la segunda y última adaptación cinematográfica de Jules Dassin sobre el texto de la *Medea* de Eurípides. Se trata de *Gritos de pasión* (1978), un juego poliédrico construido sobre el

<sup>16</sup> VALVERDE GARCÍA (2000).

<sup>17</sup> BAKOGIANNI (2009).

<sup>18</sup> VALVERDE GARCÍA (2004).

personaje mítico, sobre una Medea real, Brenda Collins (Ellen Burstyn), que ha asesinado a sus propios hijos para vengarse de su adúltero marido, y sobre una actriz madura, Maya (Melina Merkuri) que se prepara para representar la obra trágica en el teatro de Delfos. Para su aprovechamiento didáctico puede consultarse uno de nuestros trabajos<sup>19</sup>, así como el libro que la profesora Amor López Jimeno ha publicado como homenaje a Jules Dassin.<sup>20</sup>

#### 4 LA ANTIGUA GRECIA EN LAS COMEDIAS Y LOS MUSICALES

Menor relevancia presenta este grupo de películas a la hora de aprovecharlas en nuestras clases. Responden sobre todo a la necesidad de evasión en distintos momentos históricos del siglo XX marcados por las dos guerras mundiales. A algún guionista se le ocurrió un buen día que los dioses del Olimpo podían volver a descender al mundo de los mortales para ayudarles en sus avatares cotidianos. Esta genial idea, cuya patente guardaron celosamente los estudios cinematográficos de Hollywood en los años 40, volvió a reaparecer inexplicablemente cuatro décadas después, copiándose el mismo esquema argumental. Así, aunque podríamos trasladarnos a *La vida privada de Helena de Troya* (A. Korda, 1927) y a algunas comedias alemanas de los años 30, el musical más conocido es *La diosa de la danza* (A. Hall, 1947). Justo después del bombazo de *Gilda*, el productor de la Columbia, Harry Cohn, embarcaba a la encantadora Rita Hayworth en este musical de segunda fila, que, pese a todo, obtuvo un gran éxito en las taquillas gracias a la campaña promocional y también a una música, coreografía y decorados llenos de fuerza e imaginación. La actriz, que ya había triunfado anteriormente en otros musicales, interpreta ahora a la musa de la danza, Terpsícore, que desciende a la tierra para asesorar a un infeliz *showman* en una representación de tema mitológico. Para leer un estudio pormenorizado acerca del film podemos acudir a uno de los últimos libros del profesor Martin M. Winkler.<sup>21</sup>

Del año siguiente tenemos *Venus era mujer* (W. A. Seiter, 1948). Si bien esta comedia, con elementos fantásticos y, en general, bastante divertida, no destaca especialmente dentro de las del género, merece la pena por la belleza de la protagonista (Ava Gardner) en uno de sus primeros papeles cinematográficos. En esta película ella es la hermosa materialización de una estatua de la diosa Afrodita que cobra vida, en pleno siglo XX, al enamorarse de ella un joven (Robert Walker).

La asociación de la mitología griega con las comedias, los musicales y la animación dio como fruto algunos films entrañables e, indiscutiblemente, muy entretenidos, como ocurre con *Hércules* (J. Musker & R. Clements, 1997). Siguiendo la buena racha de la

---

<sup>19</sup> VALVERDE GARCÍA (2008b).

<sup>20</sup> LÓPEZ JIMENO (2012: especialmente 463-514). Ver también Cano Alonso (2014: 277).

<sup>21</sup> WINKLER (2009).

productora Disney con películas como *La Sirenita*, *El Rey León* o *Pocahontas*, se retoma ahora, en el largometraje treinta y cinco de esta casa, la figura del legendario héroe, hijo de Zeus, para crear, con humor, una nueva versión animada del mito, cuyo primer antecedente se encuentra en *Les douze travaux d'Hercule* (E. Cohl, 1910). Su potencial didáctico ha sido subrayado por Pedro Cano, R. Martín y Germán Santana Henríquez entre otros.<sup>22</sup>

Mención especial merece dentro de este apartado la aportación del cineasta Woody Allen, quien se sirve de la tragedia griega antigua y la presenta bajo formas completamente irónicas, logrando crear en cine lo que en época clásica se conoció como drama satírico, esto es, una fusión de elementos trágicos y cómicos. Así ocurre en *Poderosa Afrodita* (1995), que él mismo escribió y protagonizó acompañado de Helena Bonham-Carter, Mira Sorvino, Michael Rapaport, F. Murray Abraham, Claire Bloom, Olympia Dukakis, Peter Weller, Jack Warden y David Ogden Stiers. Rodada entre Nueva York y el teatro italiano de Taormina, esta estupenda comedia fusiona mito y realidad, pasado y presente. Con grandes dosis de autobiografía por parte de su director, se recurre a la tragedia de Sófocles *Edipo rey* –tema que Woody Allen había abordado ya en uno de los tres episodios de *New York Stories* (1989)– para comentar, entre cinismo y humor, los avatares amorosos de los protagonistas, preocupándose, de una forma especial, por el tema de la herencia genética y la adopción. Destaca la interpretación del papel de la prostituta Linda Ash que le valió a Mira Sorvino un Globo de Oro y un Oscar a la mejor actriz de reparto. Para su utilización en el aula resulta muy útil un trabajo de Sonia Baelo Allué.<sup>23</sup>

## 5 OTROS EXPERIMENTOS CINEMATOGRAFICOS: EL CINE DE AUTOR

Reseñamos, en este último apartado, algunas películas que han marcado la historia del cine y que son de difícil catalogación. Se habla de ellas como ejemplos de cine de autor, ya que lo que las define es, esencialmente, el sello personal de su creador. Curiosamente vuelve a ser Homero con su *Odisea* la fuente literaria principal, pero también personajes mitológicos como Orfeo o poemas líricos de tipo bucólico. Según el tipo de film de que se trate, podremos resaltar unos u otros aspectos relacionados con la educación en valores, siempre y cuando estudiemos previamente la obra y el pensamiento de creadores tan complejos como Cocteau o Anguelópulos. Su reflexión sobre la dignidad del ser humano y sobre su dimensión poética y política puede facilitarnos el acercamiento a problemas como la discriminación por motivos raciales, religiosos, políticos o culturales, y la falta de sensibilidad hacia el cuidado del

---

<sup>22</sup> CANO ALONSO (1999) y (2011 : 235-236); MARTIN (2002); SANTANA HENRÍQUEZ (2012).

<sup>23</sup> BAELO ALLUÉ (1999).

ecosistema, el patrimonio artístico y el folklore de cada pueblo.

En primer lugar cabría resaltar las aportaciones al cine del artista francés Jean Cocteau, con su largometraje *Orfeo* (1950), interpretado por Jean Marais y Maria Casares. Quizá se trate de la obra cinematográfica cumbre de este poeta, pintor y dramaturgo y también la síntesis de toda su creación. Escrita inicialmente para Jean-Pierre Aumont y María Montez, esta película propone audaces innovaciones en el replanteamiento del mito griego de Orfeo, actualizándolo y sirviendo esta personal alegoría con el sugestivo lirismo del director. Años más tarde Cocteau volverá a este mismo tema en su último film, *El testamento de Orfeo* (1959). Aquí el director asume el papel principal y reúne a parte de los actores de su anterior película, así como a amigos cercanos a él (Lucía Bosé, Luis Miguel Dominguín, Pablo Picasso, Yul Brynner, Brigitte Bardot), que aparecen unos segundos en pantalla. El resultado es ahora un extraño itinerario narcisista, privado de argumento propiamente dicho, pero compensado por una ironía sutil y cierta aparente complacencia en la autoparodia. Calificada en su día como la divina comedia de Cocteau, profundiza en la creación poética y concluye con una definitiva consagración del poeta como ave fénix que, con su muerte, renace en la eternidad. Es posible detectar en esta película el sello del surrealismo, egocentrismo y homosexualidad del director. Para adentrarse en el universo tan peculiar de este creador puede resultar interesante consultar el libro que A. B. Evans escribió sobre el tratamiento de la figura de Orfeo por parte de este director.<sup>24</sup>

Muy diferente es el *Orfeo negro* que ese mismo año rueda Marcel Camus. Inspirada en *Orfeu da Conceição*, esta película presenta el mito de Orfeo y Eurídice trasladado a los carnavales de Río de Janeiro, en un ambiente tórrido y sensual con música de sambas y macumbas. Galardonada con el Oscar a la mejor película extranjera y la Palma de Oro del Festival de Cannes, figura entre los mayores éxitos críticos y comerciales de la historia del cine francés.

También de gran carga sensual y profundo realismo resulta *Mikrós Afrodites* (N. Kúnduros, 1963), por la que su director resultó premiado en el Festival Internacional de Cine de Berlín. Este largometraje, rodado en escenarios naturales griegos, es un romance pastoril, libremente adaptado de la novela antigua *Dafnis y Cloe* de Longo y de los poemas de Teócrito, donde se ensalza especialmente el amor físico y la naturaleza. Su utilización en el aula puede servir de las actividades que en su día también publicamos.<sup>25</sup>

En último lugar queremos seleccionar, entre la rica filmografía del director griego Zeo Anguelópulos, su película *La mirada de Ulises* (1995), si bien prácticamente todos sus largometrajes beben de los mitos clásicos y de las antiguas tragedias griegas. Este film, concretamente, resultó premiado en Cannes con el Premio especial del Jurado y de

---

<sup>24</sup> EVANS (1977).

<sup>25</sup> VALVERDE GARCÍA (2006-2007).

la FIPRESCI y fue considerado por muchos críticos cinematográficos como el mejor de ese año a nivel internacional. *La mirada de Ulises*, cuya versión íntegra de seis horas se distribuyó sólo en Estados Unidos y en algunos países europeos, nos cuenta, con gran lirismo en las imágenes y muy pocas palabras, las experiencias de un director de cine griego de gran prestigio que se recorre media Europa, falto de inspiración y empeñado en la búsqueda de las cintas pioneras del cine helénico filmadas por los hermanos Manakis. Su protagonista, A. (Harvey Keitel), se ve transformado en un *alter ego* del propio Anguelópulos, mientras que las distintas mujeres de Ulises (Maïa Morgenstern) nos trasladan al lejano mundo homérico. Para aprender más sobre el sentido profundo de esta película resulta de gran utilidad el artículo que la profesora Amor López ofrece sobre la filmografía de este director.<sup>26</sup>

## 6 ACTIVIDADES DE AULA: LA *ELECTRA* DE EURÍPIDES SEGÚN CACOYANNIS

Proponemos a continuación una serie de actividades concretas sobre la lectura de la tragedia griega de Eurípides *Electra* junto con su adaptación cinematográfica estrenada el año 1962 por Michael Cacoyannis. El esquema de estos ejercicios puede servir de ejemplo para abordar cualquiera de las películas que se consideren más apropiadas según sean nuestros objetivos. En líneas generales, la estructura básica sería la siguiente:

–Una ficha técnico-artística de la película como base para realizar una introducción adecuada a la película y para establecer con el alumnado los objetivos que se persiguen con esta práctica.

–Un guión de trabajo en el que se especifique la metodología que se propone.

–Una relación de cuestiones prácticas que se han de contestar por escrito, realizando un sencillo trabajo de investigación, concretando los criterios de evaluación que se emplearán.

–Documentación para el desarrollo del trabajo, incluyendo los links que pueden consultarse, las imágenes seleccionadas o las letras de las canciones del film. En este sentido es conveniente acompañar diversos fotogramas de la película bien para ubicarlos y comentarlos, bien para poder resolver las diferentes cuestiones que se plantean, especialmente las referidas a la ambientación, los decorados y el vestuario. Además se pueden trabajar las letras de las canciones que aparecen en la película (cantos de los coros trágicos) y la estructura del texto original, comparando las similitudes y las diferencias entre éste y el guión cinematográfico.

En cuanto a las preguntas que se plantean se ha procurado que sean de diferente

---

<sup>26</sup> LÓPEZ JIMENO (1999).



extensión y contenido. Así, proponemos cuestiones de síntesis y resumen, de descripción de los personajes, de análisis comparativo o de razonamiento y opinión personal, y otras más breves para las que se invita a utilizar bibliografía disponible en el centro educativo o direcciones de Internet previamente visitadas por el profesorado. En este sentido, la experiencia nos dice que incorporar las nuevas tecnologías de la información y comunicación a este tipo de actividades suele ser muy enriquecedor.

La lectura de la obra original, según el nivel educativo en el que nos encontremos, se puede hacer traduciendo el texto del griego antiguo o bien en una traducción castellana, para lo que recomendamos la versión de José Luis Calvo Martínez.<sup>27</sup> Del mismo modo, la proyección de la película se puede hacer en versión original, en griego moderno, con subtítulos en español o en inglés o directamente con doblaje al español. Nuestra experiencia nos dice que la primera opción es la más enriquecedora, puesto que con ello potenciamos en el alumnado el plurilingüismo. Además hay matices en la declamación de los actores que pierden mucho al cambiar la opción del idioma.



<sup>27</sup> CALVO MARTÍNEZ (1996).

## FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA:

Título original: Hlektra	Fotografía: Walter Lassally (BN)
Dirección: Michael Cacoyannis	Maquillaje: N. Varveris
Producción: 1962, Gran Bretaña - Grecia (Finos Films, Atenas), 110 min.	Ayudante de Edición: L. Antonakis
Jefe de Producción: Yannis Petropulakis	Ayudante de Continuidad: T. Vlassis
Guión: Michael Cacoyannis	Ayudante de Cámara: Yorgos Antonakis
Música: Mikis Zeodorakis	Interpretación: Irene Papas, Aleka Katseli, Yannis Fertis, Zeano Ioannidú, Notis Peryalis, Takis Emmanuíl, Fivos Radsís, Manos Katrakis, Eleni Karpeta, Kitty Arseni, Eleni Makri, Eleni Marinú, Anna Stavridu, Elli Trigonópulu, Rita Lagópulu, Liza Kounduri, Elsy Pitta.
Ingeniero de Sonido: Mikes Damalas	
Ayudante de Sonido: D. Kasimatis	
Dirección artística: Spyros Vassilis	
Ayudantes de Dirección: Bassilis Mariolis y Z. Jristides	

## PREMIOS OBTENIDOS:

- ❖ Festival de Cannes (1962): Premio del Jurado a la mejor trasposición cinematográfica.
- ❖ III Semana de Cine griego de Tesalónica (1962): Premio a la mejor película, mejor director y mejor actriz (I. Papas).
- ❖ Premio de Críticos cinematográficos de Grecia (1962) a la mejor película, director (M. Cacoyannis), actriz (I. Papas), actriz secundaria (A. Katseli), mejor actor secundario (N. Peryalis) y banda sonora original (M. Theodorakis).
- ❖ Festival de Cine de Edimburgo (1962): Diploma de Mérito.
- ❖ Festival de Cine de Acapulco (1962): Premio Especial.
- ❖ Premio de la Unión de Juventud Internacional (1962).
- ❖ Premio del alto jurado técnico del cine francés al mejor sonido (1962).
- ❖ Nominación al Oscar (1962) a la mejor película de habla no inglesa.
- ❖ Festival Internacional de Cine de Berlín (1963): Corona de Plata “David O. Selznick”.
- ❖ Premio Femina (Bruselas, 1963).
- ❖ Premio de Prensa y Crítica cinematográfica (Amberes, 1964).

## GUIÓN DE TRABAJO:

- Lectura de la *Electra* de Eurípides de forma individual y fuera del aula.
- Proyección de la película *Electra* (M. Cacoyannis, 1962)
- Redacción de un trabajo sobre las cuestiones que se plantean.

- Corrección de los trabajos por parte del profesor.
- Puesta en común, debate y conclusiones.

#### RELACIÓN DE CUESTIONES:

1. Breve comentario de seis fotogramas extraídos de la película, ordenándolos según hayan ido apareciendo en pantalla (calificación: 1,5 puntos).
2. Descripción breve de los personajes de Electra, Orestes, Clitemnestra y el labrador de Micenas (2).
3. ¿En qué momentos se aparta el film de la obra original?, ¿por qué razón? (1).
4. Descripción del comienzo mudo de la película hasta que aparece el título de la misma: ¿has encontrado elementos que se repitan en otras escenas? (1,5).
5. Di quién compone el coro, cómo está filmado y para qué interviene (1).
6. ¿Cómo interpretas tú la secuencia final?, ¿cuál podría ser, en tu opinión, el mensaje que quiere transmitir el director? (1).
7. Comentario de los detalles de vestuario y, en especial, en la escena de la boda entre Electra y el labrador (0,5).
8. ¿Qué escenarios podemos ver?, ¿qué sensación te han transmitido? (0,5).
9. Comenta los aspectos más destacados de la banda sonora: canciones, danzas, ruidos, ¿qué función crees que desempeñan en la acción? (0,5).
10. Investiga qué otras dos tragedias de Eurípides llevó a la pantalla el director Michael Cacoyannis y si su argumento tiene que ver con el de *Electra* (0,5).

#### DOCUMENTACIÓN:

- Estructura de la obra original: recomendamos las páginas 11-15 de la versión castellana de J. L. Calvo ya citada.
- Canciones: reproducimos las letras del canto entonado por los campesinos que despiden a Electra el día de su boda (adaptado por M. Cacoyannis sobre los versos de Eurípides) y del treno que entona Electra con el coro de mujeres camino de la tumba de su padre, el rey Agamenón (en versión de Dimitris Jristódulos).

Ο ήλιος κοίταξε τη γη  
 απ' το χρυσό του αμάξι  
 κι είπε σαν είδε τ' άδικο  
 το δρόμο του ν' αλλάξει.  
 Σκοτείνιασε η ανατολή  
 πήρε φωτιά η δύση,  
 τρέξαν τα νέφη στο βοριά,  
 ρήμαξε όλη η φύση.

Μα θα ῥθει η μέρα, η μέρα η καλή, κι η χώρα θα γιορτάσει  
Θα πρασινίσουν τα βουνά κι η γη θα ξεδιψάσει.  
Και συ θα σέρνεις το χορό σαν ξέγνοιαστη ελαφίνα  
και θα μαζεύεις αγκαλιές, χαμόγελα και κρίνα.

*Μοιρολοι*

Άιντε, άιντε μπρός,  
τράβα και κλάψε  
και με το δάκρυ το πικρό  
θα σου γλυκάνει ο πόνος.

- Fotogramas: puede resultar muy útil la información proporcionada por la página Web de la Filmoteca Nacional de Atenas, que incluye veintidós fotogramas de la película, así como un boceto de los diseños de vestuario.<sup>28</sup>
- Información sobre la película: para preparar la introducción previa a la proyección se pueden consultar los trabajos específicos que sobre *Electra* señalábamos en el tercer apartado del presente trabajo, así como los materiales disponibles en la página Web de la Fundación Michael Cacoyannis de Atenas. Además, contamos con curiosidades como el cartel del estreno español de la película, el 24 de febrero de 1964 en el Palacio de la Música de Madrid, y una crítica de Gabriel García Espina publicada en el *ABC* del día 26 de febrero.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> *Archivo de la Filmoteca Nacional de Atenas: Fotografías de “Electra” (1962) de Michael Cacoyannis*, <[http://www.tainiothiki.gr/v2/lang\\_en/filmography/view/1/991/](http://www.tainiothiki.gr/v2/lang_en/filmography/view/1/991/)>

[consultado 30/12/2015].

<sup>29</sup> Cartel del film:

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/02/23/039.html>>

[consultada 1/7/2013], en *ABC* 23/02/1964, p. 39; G. GARCÍA ESPINA, “Estreno de *Electra* en el Palacio de la Música”, *ABC* 26/02/1964, 61,

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/02/26/061.html>>

[consultada 30/12/2015].



### Bibliografía

- ALONSO, Juan J. – MASTACHE, Enrique A. – ALONSO, Jorge (2013), *La Antigua Grecia en el cine*, Madrid: T&B Editores.
- ANTELA-BERNÁRDEZ, Borja – SIERRA MARTÍN, César (2013), *La historia antigua a través del cine. Arqueología, historia antigua y tradición clásica*, Barcelona: UOC.
- BAELO ALLUÉ, Sonia (1999), «Parody and metafiction in Woody Allen's *Mighty Aphrodite*», *Epos* 15: 391-406.
- BAKOIANNI, Anastasia (2008), «All is well that ends tragically: filming Greek tragedy in modern Greece», *BICS* 51.1: 119-167.
- BAKOIANNI, Anastasia (2009), «Voices of resistance: Michael Cacoyannis' *The Trojan Women* (1971)», *BICS* 52.1 : 45-68.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis [trad.] (1996), Eurípides. *Tragedias: Electra*, Madrid: Planeta-DeAgostini.
- CANO ALONSO, Pedro Luis (1997), «Aspectos de tragedia griega en el cine: el *Edipo re* de Pasolini», en *Il mito classico e il cinema*, Génova: Università di Genova), pp. 59-69.
- CANO ALONSO, Pedro Luis (1999), «Aspectos de mitología griega en el cine», en F. Casadesús Bordoy (ed.), *La mitologia. II Curs de Pensament i Cultura Clàssica*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 133-155.
- CANO ALONSO, Pedro Luis (2014), *El cine de Romanos*, Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- CARLÀ, Filippo (2008), «Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between

- Psychoanalysis and Neoclassicism», en I. Berti – M. G. Morcillo (eds.), *Hellas on Screen* (HABES 45), Heidelberg: Franz Steiner, pp. 89-115.
- DE ESPAÑA, Rafael (2009), *La pantalla épica*, Madrid: T&B Editores.
- EVANS, A. B. (1977), *Jean Cocteau and his films of Orphic Identity*, Philadelphia : The Art Alliance Press.
- GARCÍA ESPINA, Gabriel (1964), «Estreno de *Electra* en el Palacio de la Música», *ABC* 26/02/1964, p. 61.
- LILLO REDONET, Fernando (1996), «Cine y literatura clásica: versiones cinematográficas de la *Iliada* y la *Odisea*», en J. A. Ríos Carratalá – J. D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 95-104.
- LILLO REDONET, Fernando (1997), *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid: Ediciones Clásicas.
- LILLO REDONET, Fernando (2004), *Guías didácticas de Troya (2004) y La Odisea (1997)*, Madrid: Áurea Clásicos.
- LILLO REDONET, Fernando (2005), *Guías didácticas de Alejandro Magno (2004) y El león de Esparta (1961)*, Madrid: Áurea Clásicos.
- LILLO REDONET, Fernando (2008), «Sparta and Ancient Greece in *The 300 Spartans*», en I. Berti – M. García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen* (HABES 45), Heidelberg: Franz Steiner, pp. 117-130.
- LILLO REDONET, Fernando (2010), *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*, Madrid: Evohé.
- LÓPEZ JIMENO, Amor (1999), «Un análisis dialéctico-poético de la historia de Grecia: la filmografía de Anguelópulos», *Cuadernos cinematográficos* 10: 261-284.
- LÓPEZ JIMENO, Amor [ed.] (2012), *Las tres vidas de Jules Dassin (1911-2008). Del cine negro al Nuevo Museo de la Acrópolis*, Saarbrücken: Akademikerverlag – Editorial Académica Española.
- MARTIN, R. (2002), «*Hércule* de Walt Disney ou l'assassinat d'un mythe», en A. Poignault (ed.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au xxe siècle*, Collection «Caesarodunum» XXXIV-XXXV bis, Tours : Centre de Recherches André Piganiol, pp. 365-373.
- PRIETO ARCINIEGA, Alberto (2010), *La Antigüedad a través del cine*, Barcelona: Film-Historia.
- QUIROGA PUERTAS, Alberto Jesús (2014), *Texto, traducción, ¡acción! El legado clásico en el cine*, Almería: Editorial Círculo Rojo.
- SALVADOR VENTURA, Francisco (2002), «La propuesta iconográfica de un mundo civilizado antiguo: Corinto en la *Medea* de Pasolini», *Florentia Iliberritana* 13: 261-284.
- SALVADOR VENTURA, Francisco (2004), «La recreación estética de una Grecia mágica: la Cólquide en la *Medea* de Pasolini», *Boletín de arte* 25: 699-724.
- SALVADOR VENTURA, Francisco (abril 2007), «Películas de siempre: *Fedra* (M. Mur Oti, 1956)», *Metakinema. Revista de Cine e Historia* 0  
<http://www.metakinema.es/metakineman0s1a1.html> [consultado 30/12/2015].

- SALVADOR VENTURA, Francisco (2008), «Filmando a Fedra en España (Manuel Mur Oti, 1956) y Francia (Jules Dassin, 1962)», en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy*, Granada: Universidad de Granada, pp. 503-524.
- SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (2012), «Un héroe griego en dibujos animados: Hércules de Walt Disney», en Idem (ed.), *Literatura y cine*, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 247-280.
- SIMÕES RODRIGUES, Nuno (2012), «Fedra e Hipólito no cinema», en C. A. Martins De Jesus – C. Castro Filho – J. Ribeiro Ferreira (coords.), *Hipólito e Fedra nos caminhos de um mito* (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2012), pp. 147-169.
- TOVAR PAZ, Francisco Javier (2006), *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre mitología y cine*, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2000), «Las Troyanas de Cacoyannis como recurso didáctico para la reflexión sobre la convivencia y la paz», *Perspectiva Cep* 2: 87-94 <<http://filelinesgalicia.blogspot.com/2009/09/las-troyanas-de-cacoyannis-como-recurso.html>> [consultado 30/12/2015].
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2001), «A Electra le sienta bien el cine: un acercamiento a la Tragedia Griega sin salir del aula», *Capsa* 2: 81-96.
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2003), «La Fedra de Jules Dassin en el aula: reflexión ética y crítica cinematográfica», *Perspectiva Cep* 5: 87-102 <<http://www.iessantisimatrinidad.es/WEB%20CLASICAS/FEDRA.htm>> [consultado 30/12/2015].
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2004), «Ifigenia (1977) de Cacoyannis: realismo trágico y madurez creativa», *Estudios Neogriegos* 7: 111-127 <<http://www.iessantisimatrinidad.es/WEB%20CLASICAS/IFIGENIA.htm>> [consultado 30/12/2015].
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2006-2007), «La poesía bucólica a través de Mikrès Afrodites de Nikos Kúnduros», *Estudios Neogriegos* 9-10: 33-46, <<http://www.iessantisimatrinidad.es/WEB%20CLASICAS/TEOCRITO.htm>> [consultado 30/12/2015].
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2008a), «Catarsis contra violencia en *Electra* (Michael Cacoyannis 1962)», *Metakinema. Revista de Cine e Historia* 2: 30-39 <<http://www.metakinema.es/metakineman2s4a1.html>>
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2008b), «Gritos de pasión: Tres Medeas para Jules Dassin», *Estudios Neogriegos* 11: 111-123 <<http://www.iessantisimatrinidad.es/WEB%20CLASICAS/MEDEA.htm>> [consultado 30/12/2015].
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2009a), «Antígona de Yorgos Tsavelas, un instrumento didáctico para la prevención y resolución de conflictos», *Estudios Neogriegos* 12: 173-188.

- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2009b), «1969: *Graecia capta victorem cepit*», *Metakinema. Revista de Cine e Historia* 4 (abril 2009): 62-71 <<http://www.metakinema.es/metakineman4s4a1.html>> [consultado 30/12/2015].
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2010a), «Grecia Antigua en el cine: Filmografía y Bibliografía», *Philologica Urcitana* 3: 129-146 <<http://www.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr03.Valverde.pdf>> [cons. 30/12/2015].
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2010b), «*Lisistrata* (1972) de Yorgos Dservulakos, una denuncia política con humor, sexo y budsuki», *Estudios Neogriegos* 13: 195-207.
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2012), «Grecia Antigua en el cine griego», *Thamyris*, N.S. 3: 251-271 <<http://www.thamyris.uma.es/Thamyris3/VALVERDE.pdf>> [consultado 30/12/2015].
- WINKLER, Martin M. (2009), *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*, Cambridge: CUP.