

# El Regreso imposible\*

Gwladys Bernard



**D**ESDE las primeras síntesis y escritos pioneros sobre este género, las producciones cinematográficas de la Antigüedad, también conocidas como «péplums», «películas de romanos» o «Sword and Sandals», ya no tienen que justificar su existencia<sup>1</sup>; su estudio puede ir más allá del «juego de las siete diferencias» o de la comparación constante con sus fuentes, para analizarlas como obras de su época, producciones culturales en la encrucijada entre la «High and low culture» (Coon 2018: 1–2), entre el legado clásico y la cultura pop. *The Return*, del director italo-británico Uberto Pasolini, se inspira en los cantos XV a XXIV de la *Odisea*, sin pretender adaptarlos estrictamente a la pantalla. Si nos fijamos únicamente en su fecha de estreno, *The Return* (2024)

\* Ese artículo ha sido publicado en el marco del programa PEPLVM (PPA PEPLVM – 35PA) de la Casa de Velázquez. Agradecemos al Prof. Eugenio Lujan por su propuesta estimulante y a Mila Nanni, becaria de la EHEHI, por su traducción al castellano.

<sup>1</sup> Véase, en particular, Duplá, Iriarte 1990; Martín 2002; Aknin 2009; Aziza 2009; Dumont 2009; Duplá 2011; Diak 2018 et Aziza 2019.

se inscribe en la corriente denominada «neo-péplum»<sup>2</sup>, ese retorno del cine de la Antigüedad, que empieza con *Gladiator*, de Ridley Scott, estrenada en 2000<sup>3</sup>. Sin embargo, esta producción cinematográfica se distingue de muchas de las características recientemente identificadas para definir el «neo-péplum», empezando por los medios técnicos, y también por su interpretación del material épico. Al igual que el conjunto de las películas históricas<sup>4</sup>, *The Return*, de Uberto Pasolini, habla del presente<sup>5</sup> y traduce una angustia existencial contemporánea: ¿es posible que un hombre, sus seres queridos, toda una sociedad, regresen de la guerra? ¿O se ha convertido la guerra en el nuevo hogar de los hombres, como sugiere el protagonista? Como veremos, la forma adoptada y el argumento convergen rápidamente hacia la imposibilidad real de un retorno a la paz, aunque, de acuerdo con la trama narrativa de la *Odisea*, en el último cuarto de la película, los pretendientes al trono de Ulises serán castigados, la isla de Ítaca recuperará a su rey, Penélope a su esposo, Telémaco a su padre. Más allá de esta fidelidad final al desenlace y de esta adopción formal de las etapas del relato homérico, ¿qué refleja el análisis de *The Return*?

## El rey desnudo

«La guerra ha terminado. Hace mucho tiempo, años. Una mujer espera el regreso de su marido. Un hijo, a su padre, al que no ha conocido». El intertítulo inicial de la película, en letras blancas sobre fondo negro, deja patente desde el primer momento la austeridad formal y el carácter atemporal y universal del

<sup>2</sup> Diak 2018: 4–19 intenta definir el *New Peplum* invocando cinco «pilares» característicos del género, que serían la televisión —la entrada de las cadenas en el mundo de la producción del peplum, género hasta entonces presente esencialmente en la gran pantalla—, la tecnología, que revoluciona considerablemente los efectos especiales, la transmedialidad con la circulación de ciertos personajes entre el cine, la televisión, los videojuegos, la literatura o incluso la publicidad; la fluidez entre épocas históricas, subgéneros y personajes; y el fenómeno del «fandom», es decir, la movilización de comunidades de fans que siguen, recrean y multiplican las figuras del neoepulum. Se podría objetar que estos cinco criterios, que no incluyen el tiempo de la narración como lo hacían las definiciones del género peplum, se basan en un corpus muy amplio, que excede los límites más tradicionales (véase Dumont 2009). Por otra parte, estos cinco criterios podrían caracterizar perfectamente otros géneros distintos del neoepulum, como la ciencia ficción, por ejemplo. Para una visión más profunda y matizada, véase Lambert 2024 y 2025 y la obra colectiva de próxima publicación de Ducret et al., *Immortel péplum*, en particular Bernard 2026.

<sup>3</sup> Véase el artículo fundacional de De Baecque (2013) y el análisis sobre esta fecha convencional en Lambert (2025).

<sup>4</sup> Montero Díaz 2011: 20–21 pone de manifiesto el carácter decididamente presenteista de toda ficción histórica, incluso de las más documentadas o de aquellas basadas en las trayectorias de personajes históricos.

<sup>5</sup> Bourget 1992: 18–19; Dumont 2009, parte IX; de Baecque 2013: 75–76 «Estas películas hacen historia: le tienden un espejo, supuestamente tomado del pasado, a todo espectador para que este intente —sin duda de manera ilusoria— verse y comprenderse a sí mismo en el presente».

relato. Ningún nombre propio, ninguna fecha, ninguna referencia a la obra homérica abre esta película, que comienza con una serie de planos en los que dos «personas», según los términos del director<sup>6</sup>, esperan mirando al mar: un joven de espaldas, al aire libre, una mujer en el marco de una ventana, frente a su telar. El fundido encadenado entre el mar y la trama del tejido, donde la naveta abandonada se asemeja al casco de un barco, muestra hasta qué punto la espera del regreso marca el ritmo de la existencia de los personajes. El espectador, solo avisado por el intertítulo, verá a un hijo y a una madre, cada uno acechando por su lado, y no al príncipe Telémaco y a la reina Penélope. Al cabo de 3 minutos y 15 segundos, la cámara realiza un barrido desde el cielo azul hacia un acantilado y, finalmente, hacia la orilla del mar; en el extremo derecho del encuadre, sobre la ribera y casi fundido con los elementos del paisaje, el ojo acaba distinguiendo a lo lejos la silueta de un cuerpo varado. Cuando la cámara se acerca, la impresión se confirma: se trata efectivamente de un cuerpo humano desnudo, tumbado boca abajo y zarandeado por las olas. La alternancia con planos centrados en la proa de un barco de madera, que también se ve sacudida por las aguas, refuerza la idea de un naufragio, cuyo estado —vivo o muerto— aún se desconoce. Tras una serie de planos en exteriores en los que el espectador descubre a Eumeo, el porquero (Claudio Santamaria), y diálogos en la parte baja y en el interior de un castillo, la cámara vuelve al cuerpo varado, esta vez tumbado boca arriba (8 minutos y 12 segundos), que finalmente abre los ojos a los 8 minutos y 23 segundos. Filmado en alternancia con una serie de acciones situadas en otros lugares de la isla, el despojo humano, desgredado y totalmente desnudo, vuelve a la vida muy poco a poco: el hombre consigue primero arrastrarse más arriba por la orilla; al caer la noche, es atacado por un perro, mientras sigue postrado en el suelo. El personaje recupera poco a poco una apariencia de humanidad: descubierto por Eumeo, consigue, con la ayuda de este, incorporarse y llegar a la cabaña del porquero, donde es atendido. Sus primeras palabras, «Take me. Help me», no se producen hasta pasados 13 minutos, justo después de que Eumeo le haya revelado el nombre del lugar donde se encuentra: Ítaca. Solo tras esta revelación, el personaje, aún anónimo, interpretado por Ralph Fiennes, se endereza por completo, al sol, fuera de la cabaña: mientras contempla el paisaje y las montañas, la cámara recorre ese cuerpo desnudo y demacrado, antes de detenerse en las cicatrices del torso y en el rostro enmarañado, de mirada atormentada. A continuación, la cámara se aleja: el cuerpo, filmado en un ligero contraplano, desnudo salvo por un abrigo echado sobre el hombro,

<sup>6</sup> Entrevista citada en Cavaggioni, A., «*The Return*, Uberto Pasolini y el desafío de Homero», *CineCitta news*, 19/10/2024.

de pie y con los ojos cerrados, ocupa un espacio reducido y queda eclipsado a la vez por la cabaña de techo de paja, las montañas y el cielo de Ítaca. El personaje ha logrado levantarse, hablar, recuperar la conciencia de su entorno; su aspecto desaliñado, su vestimenta reducida a una manta, a veces una manta, y sus escasísimas respuestas lo reducen, durante los veinte minutos siguientes, a la condición de extranjero anónimo, de veterano vagabundo, que sobrevive esencialmente gracias al sentido de la hospitalidad y a la bondad de su anfitrión. El paralelismo crístico no se afirma de forma frontal, pero no está lejos del cuerpo magullado y desnudo de Ralph Fiennes.

En los últimos cantos de la *Odisea*, Ulises, protegido y aconsejado por Atenea, no reconoce de inmediato su isla y luego oculta su identidad, inventándose un personaje de rico exiliado cretense; la diosa le aconseja que solo se dé a conocer ante Eumeo, el «divino porquero»<sup>7</sup>. La *Odisea* es, por otra parte, un poema epónimo en el que el héroe, que se autodenomina «Nadie» en sus conversaciones con Polifemo, recupera progresivamente su nombre y su rango, aunque sus allegados eviten nombrarlo<sup>8</sup>. En *The Return*, los dioses están decididamente ausentes, tanto de la acción como de las plegarias de los hombres, siguiendo en esto a la mayoría de las producciones del neopéplum, que prescinden de los dioses en aras del «realismo histórico»<sup>9</sup>. En *The Return*, el protagonista no oculta nada, no intenta engañar a sus interlocutores. Al principio parece no recordar su nombre, antes de negarse a encarnar a Ulises, el héroe de Troya, el rey de Ítaca y el padre de Telémaco: ante la primera pregunta agresiva de este último sobre su identidad (01:04:31), el «Nobody» pronunciado en voz baja, con la mirada baja, refleja la vergüenza y el miedo a descubrirse. Son sus interlocutores quienes comprenden progresivamente la identidad real del veterano, Penélope, Eumeo y Euriclea, pero Ulises solo se revela a su único hijo, tras haber matado a dos pretendientes para salvarlo (01:07:09). La reacción, casi unánime, de incredulidad, e incluso de rechazo en el caso de Penélope y Telémaco<sup>10</sup>, refuerza el mutismo y el retraimiento del personaje de Ulises.

Además de su nombre, es el resto del pasado de Ulises lo que no se digiere, bloqueado en un presente traumático. En una escena de velada (20:03), en la que los jóvenes ayudantes porqueros de Eumeo, Euríno (Alberto Boubakar Malanchino) y Filetio (Amin Wilson), mencionan episodios de la guerra de Tro-

<sup>7</sup> Sobre este personaje de la *Odisea*, véase, en particular, Bonnafé 1984.

<sup>8</sup> En cuanto a la compleja cuestión de los nombres de Ulises, las referencias son numerosas, pero véase, en particular, Austin (1972), Sauge (2005) y Brilliet-Dubois (2023).

<sup>9</sup> Véase en particular Attali, 2026.

<sup>10</sup> Este rechazo no se expresa en los mismos términos, ya que la frustración de la esposa y del hijo no tiene las mismas causas: Penélope le reprocha a Ulises que se haya ido a la guerra, mientras que Telémaco le reprocha que no haya regresado.

ya, el extranjero interviene a regañadientes para insistir en las destrucciones y las muertes, que siguen acechando a los vivos. Al ser interrogado sobre Ulises, evoca, con pocas palabras y siempre en tercera persona, los «schemes», las maquinaciones del héroe, la infiltración en Troya disfrazado de mendigo, su encuentro con Helena, la artimaña del caballo —pequeño y estrecho, donde los soldados se apiñan— y, finalmente, la sangrienta toma de la ciudad. Los episodios principales de la participación de Ulises en Troya se resumen en unos minutos, mediante una serie de planos y contraplanos a la luz de un fuego, sin ningún énfasis épico. Los primeros planos del rostro marcado, la mirada baja, el interior del veterano anónimo convierten este relato en un testimonio de «shell shock», donde el heroísmo se niega deliberadamente al joven oyente Filetio, ávido de oportunidades para idealizar y esperar. Ulises, mero espectador de la acción durante más de la mitad de la película —en particular de los abusos de los veteranos y del sufrimiento de los habitantes—, se niega a desempeñar ningún papel de héroe; se deja maltratar, intenta en vano evitar una pelea organizada de la que solo sale victorioso por casualidad, sin obtener ningún mérito ni ganarse el respeto de nadie (45:44). También huye de su papel de rey, al no proteger a sus súbditos; tampoco cumple con sus deberes de hijo, al espiar el cortejo fúnebre de Laertes sin participar en él, del minuto 34 al 36, e intenta escapar de su condición de esposo, escondiéndose de Penélope, en el minuto 48. En *The Return*, la verdadera figura real de Ítaca está encarnada, por otra parte, en Penélope, quien, para ser fiel al honor, resiste y espera un regreso improbable (André 2026).

Durante más de la mitad de la película, el personaje de Ulises, o más bien el del veterano anónimo de la guerra de Troya, no se distingue en nada de los miserables habitantes de Ítaca sometidos a los caprichos de los pretendientes. No es ni rey, ni héroe, ni padre, ni hijo, ni esposo. Solo la bondad resistente<sup>11</sup> de Eumeo, el porquero, resumida en una réplica en forma de pirueta, «They [los pretendientes] didn't turn us into animals yet» (14:23), mantiene con vida a su anfitrión. Paradójicamente, es esta catabasis, este descenso a los infiernos terrenales, lo que permite al protagonista reencontrarse progresivamente consigo mismo y asumir sus roles anteriores. Impedir que los pretendientes, lanzados a una caza humana, asesinen a su hijo y a sus fieles servidores; reconstituir un grupo a través de la huida y la lucha, y, por último, reivindicar el interés y los valores de una prueba ridiculizada por los antagonistas, pero esen-

<sup>11</sup> Véase Bonnafé 1984, 181 (182): el personaje se caracteriza por su dulzura y su benevolencia; el adjetivo ἡπιος remite a la dulzura paterna, o a la dulzura del rey hacia su pueblo; en la *Odisea*, XIV, 139–140, Eumeo explica que echa menos de menos a sus padres que a Ulises. En la película, es más bien Eumeo quien muestra benevolencia y cuidados paternos hacia este huésped en apuros.

cial para recuperar la autoestima y el respeto de los suyos, son todas etapas que convierten progresivamente a Ulises en padre, líder de hombres y esposo. Las experiencias del duelo, el rechazo y la violencia son requisitos indispensables para este renacimiento del protagonista, que ve su pasado real irremediablemente perdido y debe, para renacer, enfrentarse a la humillación, en sentido figurado —durante la primera llegada de Ulises al palacio— y en sentido literal —como cuando Ulises se tumba desnudo y come la tierra de Ítaca (16:31)—, junto a los más pobres. El Cristo sufriente, o el veterano de Vietnam reivindicado por el director<sup>12</sup>, más que el héroe aristocrático homérico que el lector de la *Odisea* esperaría, sirven aquí de modelos para el recorrido del protagonista, rey desnudo, perdido, humillado, a quien las pruebas y la confianza finalmente concedida llevan a (re)encontrar su humanidad, su identidad y su papel en el mundo.

### Ítaca, la isla-tumba

*The Return* se ha rodado en localizaciones naturales, tanto exteriores como interiores, lo que le confiere una sensación de autenticidad y sencillez, sensación inversamente proporcional al considerable trabajo de localización y escenografía que ha sido necesario para sumergir al espectador en una isla mediterránea de la Edad del Bronce. Los exteriores se rodaron en la isla de Corfú, en el Peloponeso y en Italia, aprovechando los restos de edificios históricos de diversas épocas para albergar la acción. En la era digital, esta búsqueda original de lo «natural primigenio» no deja indiferente<sup>13</sup>, y pretende centrar la atención en lo esencial, es decir, la narración y los diálogos, sin decorados recreados con cartón piedra o píxeles. Esta austeridad en la escenografía y el vestuario aumenta la impresión de autenticidad, al no permitir historicizar la acción, atribuirle con precisión a una época determinada: desde la fortaleza franca de Clermont, Chlemoutsi, en el Peloponeso, que representa el castillo real de Ítaca<sup>14</sup>, hasta la necrópolis etrusca de Banditaccia, en Cerveteri, en el Lacio, donde yace el cuerpo de Laertes, los edificios filmados están separados por más de un milenio y no tienen nada que ver con el mundo griego arcaico. Sin embargo, la sencillez de las arquitecturas, la iluminación reducida, el uso de

<sup>12</sup> Cavaggioni A., «*The Return*, Uberto Pasolini e la sfida di Omero», *CineCitta news*, 19/10/2024.

<sup>13</sup> Varias críticas destacan este esfuerzo, que se ha vuelto poco habitual, como hace Walsh K. en «Review: A new take on *The Odyssey*, *The Return* finds its way home slowly, just like its hero», *Los Angeles Times*, 06/12/2024.

<sup>14</sup> Rodar una película de romanos en un castillo medieval no es algo inusual: volveremos sobre esta fortaleza de Ítaca más adelante, en la tercera parte.

materiales empleados al menos desde la protohistoria (piedra, paja, adobe, bronce) y la reducción de los accesorios a lo esencial<sup>15</sup> permiten centrar la mirada en la acción y los diálogos, sin desviar la atención hacia lo superfluo y lo anacrónico. Esta búsqueda de la austeridad en la escenografía apunta hacia los retos fundamentales a los que se enfrentan los personajes, y en particular el de su supervivencia en un mundo hostil. La desnudez de los cuerpos, la sencillez del vestuario y la diversidad de los tonos de piel remiten a las escenas homéricas representadas en los vasos áticos de figuras blancas y negras que vemos aparecer en el tráiler: es una Antigüedad estilizada, despojada y libresca la que *The Return* hace aparecer en la pantalla, con la severidad de un hipogeo arcaico.

La impresión general que se desprende del lugar la define así uno de los ayudantes de Eumeo: Ulises ha convertido toda la isla en una tumba<sup>16</sup>. La presencia de cuerpos moribundos o cadáveres marca el ritmo de la película: antes de la escena del asesinato de los pretendientes, sobre la que volveremos en la última parte, y tras la visión del cuerpo casi ahogado de Ulises al comienzo, el espectador es testigo de una ejecución, en el minuto 9:16. En la cubierta de un barco, un naufrago, que acaba de ser rescatado, es arrojado al agua apenas consciente por dos pretendientes, Pisandro (Tom Rhys Harries) y Elanto (Moe Bar El), deseosos de eliminar toda competencia. Para negar cínicamente toda culpa, uno de ellos invoca sarcásticamente el insostenible clima de la isla, en el que apenas se sobrevive. Los jóvenes pretendientes se envalentonan y se excitan con la violencia a lo largo de toda la película, siempre en grupo, a menudo acompañados de sus perros. Las amenazas de muerte contra Telémaco se multiplican, también contra Penélope, a quien no le asusta por sí misma. Todos los personajes, tanto los asediados como los asediadores, que se ven retenidos en Ítaca por la indecisión de la reina, sienten que la isla será su tumba. Antínoo (Marwan Kenzani), pretendiente desesperado de Penélope, tras sorprenderla por la noche deshaciendo su labor, lamenta su deseo, que le impide marcharse, y lanza un premonitorio «I will die here, one way or another».

Si bien la muerte del anciano Laertes (una de las pocas desviaciones respecto a la trama de la *Odisea*), a quien el espectador ve debilitado, enloquecido

<sup>15</sup> El mobiliario se reduce a lo esencial: destacan algunos objetos imprescindibles para la narración y su contexto, y unos pocos accesorios que caracterizan a los personajes, como el telar horizontal de Penélope (una forma más reconocible para el espectador contemporáneo que el telar vertical de peson), que además permite a la cámara centrarse en la trama y la acción del tejido (véase André 2026); las armas de los pretendientes; las lámparas de aceite y las antorchas, los cuencos y copas sencillos de cerámica común torneada, el arco de Ulises.

<sup>16</sup> 24:27 «He turned this island into a grave».

y vigilado por los pretendientes (16 minutos y 58 segundos), no constituye en sí misma una sorpresa, el hallazgo y el tratamiento de su cadáver ponen de manifiesto la escalada de violencia. El cuerpo yacente y preparado para el funeral aparece en pantalla justo después de unas palabras amenazantes contra Laertes y una orden de ir a interrogarlo; el montaje crea así un vínculo de causalidad entre la ira de los antagonistas y la muerte del viejo rey. Ante la frustración de los pretendientes por no poder hacer hablar al muerto, su esclava es arrojada al suelo y le roban las piezas colocadas sobre los ojos. La profanación del cadáver no es total<sup>17</sup>, ya que el viejo rey tiene derecho a un funeral, exigido y dirigido por la reina, pero este es apresurado y anormal, y tras la partida de los «decent men», como Anfíno (Hugh Quarshie). A las primeras luces del alba, el espectador vislumbra el cortejo fúnebre a través de los ojos de Ulises, oculto en lo alto, a distancia, al amparo de los árboles. La litera fúnebre, llevada por Eumeo y sus compañeros, va precedida por portadores de antorchas, seguida por la reina y sus sirvientas. El cortejo, reducido a una decena de personas, recorre las calles de la necrópolis de Banditaccia, en Cerveteri, en Etruria, en particular la calle de los Serpi, bordeada de tumbas denominadas «a dado»: la elección de esta parte del yacimiento, una de las más salvajes y humildes, en comparación con la sucesión de majestuosos túmulos que quedan fuera de la imagen, refuerza la impresión de un entierro a toda prisa. El encuadre parcial y en picado, así como la multiplicación de planos, contribuyen a que el espectador se pierda en un laberinto de tumbas, débilmente iluminadas por los escasos destellos del amanecer y de las antorchas. Justo después de depositar el cuerpo, la reina, aún en el umbral de la tumba, es acosada por la multitud de pretendientes: la rápida muerte de Laertes ha dejado sin efecto su pretexto de terminar de tejer el lienzo mortuorio de este último para retrasar su nuevo matrimonio. Literalmente acorralada, de espaldas a las tumbas y frente a las antorchas, Penélope se defiende de querer engañar a los pretendientes; propone que el lienzo (o sudario) de Laertes sea finalmente su velo nupcial. En el minuto 36, Penélope se sacrifica y se convierte en una muerta en suspenso, sola en medio de un paisaje desolado, de un universo amoral, donde los afortunados son los muertos, los únicos que pueden encontrar la paz. Cuando Ulises puede ir solo a rendir un último homenaje a su padre (56:14), la cámara lo filma desde el fondo de la tumba «a cassetta», compuesta por una serie de cavidades excavadas en la toba, bordeadas por lechos de piedra iluminados por lámparas de aceite. Esta arquitectura troglodita, típica de numerosas necrópolis etruscas, reproduce la estructura de

<sup>17</sup> Uno de los esclavos sugiere que probablemente sus propios cuerpos serán arrojados a los perros.

las casas; los difuntos, vestidos y simplemente depositados sobre los lechos funerarios, parecen dormir plácidamente, y los vivos pueden visitarlos. Tras haber sido reconocido previamente por su nodriza Euriclea (Angela Molina), quien da rienda suelta a una alegría salvaje y maternal (sobre el personaje de Euriclea, véase Scheid-Tissinier 2015), el protagonista va a reunirse con su padre; llorando sobre el cadáver de este, logra expresar su culpa y su miedo, el de no ser perdonado jamás. Esta visita a la tumba, filmada desde abajo, desde el fondo de la fosa, parece adoptar en cierto modo el punto de vista de los muertos, o de Caronte, sobre Ulises, cuya silueta se recorta a contraluz. El protagonista, reducido a una sombra, realiza aquí un descenso a la nada, más que al inframundo: el monólogo junto al cuerpo de su padre termina con un ascenso hacia la luz.

Más allá de las tumbas propiamente dichas, las viviendas de Ítaca también se filman como sepulcros. En los interiores oscuros y de techo bajo de las cabañas de adobe, los vivos yacen o se arrastran, apenas iluminados por hogueras o antorchas. El hambre reina entre los aldeanos; cuando el veterano anónimo Ulises, de camino al castillo (37:41), mira a través de los umbrales de las cabañas de adobe y paja, ve cuerpos demacrados, sentados o tumbados, con dos visiones de familias reducidas a un anciano y un niño o una niña, mudos y con la mirada fija; la ausencia de una generación intermedia sugiere las pérdidas ocasionadas por la guerra. Estas tomas se suceden a medida que Ulises avanza hacia el castillo, como tantas imágenes de campos de refugiados captadas por una cámara embarcada. Cuando Ulises, tras su ascenso hacia la fortaleza, atraviesa las sucesivas murallas del castillo, se le ofrecen imágenes luminosas de sirvientas que preparan la comida entre risas y charlas. En el interior del gran salón, los pretendientes también están tumbados y sentados, no para morir de hambre, sino para comer y beber. La isla de Ítaca es una tumba para todos, pero no todos conocerán el mismo final: mientras que los campesinos de Ítaca, si no son víctimas de los abusos de los pretendientes, están condenados a largo plazo por el hambre, los ocupantes del castillo real se entregan a una guerra de depredación sin piedad.

### **La guerra como hogar**

A Penélope, que le pregunta al veterano anónimo de la guerra de Troya por qué los hombres encuentran el camino hacia la guerra, pero no el de su hogar, el veterano Ulises contesta que, para algunos hombres, la guerra se ha convertido

en su hogar (51:18). Esta imposibilidad de regresar de la guerra, y más ampliamente de poner fin a la violencia y recuperar la paz, es el tema principal de la película.

El escenario del castillo de Ítaca ilustra esta identidad entre el hogar y la guerra. La fortaleza franca de Clermont (Chlemoutsi), situada en la costa noroeste del Peloponeso, a poco más de 100 km en línea recta de Ítaca, fue elegida para representar la residencia real de la isla. Esta elección de un decorado posterior en casi dos milenios con respecto a la Edad del Bronce puede parecer a primera vista sorprendente, pero no es inédita: varias películas épicas se han rodado en decorados inspirados directamente en edificios medievales (Chanoir 2026, de próxima publicación). El castillo fortificado es, en efecto, un motivo útil, tanto para los decorados de escenas de guerra —la fortificación en el limes danubiano, supuestamente situada en *Vindobona* (Viena, Austria), donde se estaciona el ejército de Marco Aurelio en *La caída del Imperio romano*, de Anthony Mann, es en realidad una reconstrucción de un castillo fortificado en Valsain (Segovia)—, pero también como marco del decorado de un poder personal, a menudo tiránico. En *The Return*, el castillo de Chlemoutsi, fortaleza franca de doble muralla (Bon 1969), se filma tanto en contrapicado, desde los caminos de la isla y las cabañas de los habitantes de Ítaca, como en picado desde la ventana con celosía de Penélope y desde las saeteras de la planta superior del castillo. Estas aberturas dan al mar y a la esperanza del regreso de Ulises, pero también a las tiendas de los pretendientes, instaladas entre la doble muralla, que parecen sitiar la morada. Esta fortaleza, retratada tanto desde el punto de vista de la reina como desde el del pueblo, es un escenario profundamente ambivalente. El castillo simboliza un poder real imponente, que domina las aldeas y el puerto, pero que se encuentra amenazado, a punto de caer en manos de los asaltantes, que se agolpan a sus puertas e incluso en su interior.

Estos pretendientes, filmados casi siempre en grupo, representan a una cohorte en realidad diversa, pero unida por un mismo objetivo: la conquista de la reina y, en un sentido más amplio, de la isla. Los esclavos se refieren a ellos como «they», un grupo adversario. Los pretendientes se distinguen de los habitantes de Ítaca por su aspecto, su vestimenta y sus actividades: el cuidado con el que llevan cortado el pelo y, en algunos casos, la barba, contrasta con el pelo y las barbas largas o muy cortas de los trabajadores. Los pretendientes más jóvenes van con el torso desnudo, recordando así los cánones griegos clásicos de la desnudez heroica, mientras que los de más edad van ricamente ataviados y lucen una cuidada superposición de prendas de colores. Sus ocupaciones se limitan a la caza (las escenas rodadas en exteriores los muestran acompañados de sus galgos), a la navegación costera a lo largo de

las costas de Ítaca y, sobre todo, a actividades destinadas a amenizar la espera: los banquetes en el *megaron*, la gran sala del palacio real, el baño, los juegos (las apuestas), las intrigas, la fornicación con las sirvientas que se prostituyen o la violencia gratuita contra una población indefensa. En comparación con los habitantes de Ítaca y los sirvientes del castillo, vestidos con sobriedad con telas oscuras, filmados encorvados o a ras del suelo, en interiores oscuros, trabajando, obedeciendo y atendiendo las necesidades de los recién llegados, los pretendientes son filmados como una élite depredadora, imbuida de su superioridad. Primero se les ve yendo y viniendo frente al castillo; luego, cuando Ulises, disfrazado de mendigo, entra en el palacio, los descubre literalmente abarrotando el *megaron*, esa sala central rectangular con columnata, cuyo centro está ocupado por un gran hogar y cuyas paredes están provistas de gradas (Martin 1987). Si bien su aspecto cuidado y sus actividades contrastan con los del pueblo, son esencialmente improductivas y orientadas a la destrucción: las visiones de los lechones, que Eumeo se esfuerza por criar, pero que son llevados sin cesar al castillo para ser servidos como cochinitos, las escenas de banquetes en el *megaron*, donde los sirvientes, de pie, atienden a los pretendientes sentados o recostados alrededor del hogar central, las «partidas de caza», que en realidad son desfiles con armas o cacerías de hombres acompañadas de perros, que son otras tantas ocasiones de intimidaciones, violencias y violaciones, muestran la completa depravación de las élites aristocráticas. En lugar de proteger y cazar para alimentar al pueblo de Ítaca, los aristócratas, aparentemente civilizados —limpios, bien alimentados, bien vestidos—, matan de hambre y tiranizan a la población, reducida al terror y a la animalización.

A diferencia de los personajes de los cantos homéricos, originarios de la juventud de Ítaca, los pretendientes de *The Return* proceden de otros lugares: Pisandro y Elanto, en la escena ya citada del rechazo del rival en el mar, critican el clima de Ítaca y, al perseguir a las esclavas para violarlas, pretenden «dejar su huella en la isla» (19 min 42). Otros evocan su partida, próxima o imposible, de Ítaca. Aparecen varias generaciones, y también varios deseos: si los más jóvenes —Pisandro, Elanto, Eurímaco (Jamie Andrew Cutler)— parecen animados esencialmente por una sed de destrucción y de competencia, algunos, como Polibo (Chris Corrigan), buscan extender su poder y sus riquezas aprovechando la situación de vacante del trono. Antínoo (Marwan Kenzari) es retratado como el líder del grupo: es uno de los únicos que tiene acceso directo a las habitaciones de la reina y que habla en privado con Penélope y Telémaco. Parece ser el único que siente algo por la reina, a quien amenaza en varias ocasiones, pero no abusa de ella cuando se le presenta la oportunidad. Es escuchado por el grupo

de pretendientes, pero, para calmar a los «perros jóvenes», es él quien toma la iniciativa de lanzar la caza del hombre contra Telémaco (01:01:56).

El apogeo de la violencia, que va aumentando progresivamente a lo largo de toda la primera parte, se alcanza en la segunda hora de la película. Se suceden dos episodios: la caza del hombre y el asesinato de los pretendientes. El primero de estos episodios comienza con una escena de tortura de un pescador, seguida de un primer enfrentamiento, que culmina con la eliminación de dos pretendientes a manos de Ulises (01:06:21: la cámara se sitúa a la altura del combatiente moribundo, la sangre empapa el suelo), y finalmente, con una persecución por los bosques de la isla. La violencia y los asesinatos se acumulan en ocho minutos: tras los pescadores torturados, Telémaco aturdido y los dos primeros pretendientes asesinados por Ulises, el joven ayudante de Eumeo, que se había quedado atrás para retrasar a los perseguidores, es a su vez degollado casi con indiferencia. Este motivo habitual de las películas de guerra, el sacrificio del valiente para permitir que el héroe o el grupo escape, se trata aquí con total sobriedad, sin ningún patetismo. La persecución en sí misma se reduce a su mínima expresión: sin carros, sin caballos, sin efectos espectaculares de cámara lenta, de enfrentamiento o de aceleración; la persecución se reduce aquí a un «treak» descalzo. Telémaco y Ulises, guiados por Fileto y Eumeo, escapan por los pelos de los perros trepando por una cascada. El montaje alterna planos de cámara fija a medio cuerpo, para filmar la carrera desde muy cerca, a la altura de un galgo, y planos de espaldas y de frente de los protagonistas, perseguidos y perseguidores. Los ladridos de los perros, el ritmo acelerado de la música y el aumento del volumen acentúan la sensación de urgencia y peligro, antes de la rendición final. Esta persecución en plena naturaleza no se idealiza ni se sublima en absoluto; los protagonistas solo pueden huir para evitar la muerte. Aparte del sacrificio inicial del joven porquero, no se ayudan entre sí, o lo hacen muy poco, y no se esperan unos a otros. Sin embargo, el peligro compartido les ayuda a acercarse: Ulises consigue, literalmente, alcanzar y, simbólicamente, reencontrar a su hijo y a sus sirvientes, hacerse reconocer por Telémaco y retomar su papel de padre y protector. En cuanto al grupo de perseguidores, sigue siendo decididamente heterogéneo; la frustración desbarata esta alianza circunstancial limitada a un propósito criminal: la captura y el asesinato de Telémaco para castigar a Penélope.

La matanza de los pretendientes en el megaron se asemeja a una caza humana: ambos episodios se caracterizan por un frío estallido de violencia, sin heroísmo, sin nobleza y sin justicia. Ulises, que ha logrado recuperar primero su arco, así como la autoridad sobre su hijo y sus sirvientes, abate rápida y mecánicamente a los pretendientes, en unos seis minutos (01:33:58–01:39:15).

Estos últimos, tomados por sorpresa, prácticamente desarmados, son derrotados y asesinados uno a uno, sin oponer gran resistencia: algunos son abatidos por la espalda, mientras huyen o cuando intentan refugiarse detrás de las mesas y los pilares. Las batallas descritas en el canto XXII de la *Odisea* constituyen el final de una guerra legítima, ennoblecida por la justicia de la causa de Ulises y el carácter épico de los combates: los pretendientes logran apoderarse de las armas del tesoro de Ulises, contraatacar y amenazar a su agresor, que cuenta con la ayuda de los suyos y de la propia Atenea; Telémaco convence a su padre y le hace perdonar la vida a los sirvientes; la música —para ocultar la masacre a los habitantes de Ítaca— y los discursos marcan el ritmo de los asaltos de los combatientes, mientras que Penélope es maravillosamente mantenida dormida en el piso de arriba por los dioses. En *The Return*, la masacre es una matanza rápida, resumida con sobriedad por la última frase del único personaje que se mantiene al margen de esta violencia, Antínoo: «it could have been so different». Al dirigirse así a Penélope, Antínoo, resignado y sereno, se sitúa por encima de la contienda a la que, sin embargo, acaba sucumbiendo: si el matrimonio lo hubiera convertido en rey de Ítaca, la historia no habría terminado en un baño de sangre. El enfrentamiento final entre el antagonista y el héroe se decanta casi a favor del primero: Antínoo, derrotado no por Ulises, sino por la elección de Penélope, se deja matar con dignidad por un Ulises poseído por la violencia.

El fundido encadenado que se repite varias veces entre la sangre en el agua y los hilos rojos de la lana que teje Penélope muestra hasta qué punto la sangre derramada y la violencia constituyen la trama del mundo de Ítaca. Al partir con sus hombres a la guerra y regresar solo y demasiado tarde, Ulises ha roto el equilibrio de su reino. Ítaca, privada de sus defensores, se ha convertido en una presa desangrada por los invasores. Penélope y Telémaco se encuentran atrapados en un dilema en el que se enfrentan sin cesar: o bien resignarse y someterse a un nuevo amo, con la esperanza de que cese la violencia, como desea el hijo, o bien resistir soportando la ocupación, lo que intenta hacer la madre. Los protagonistas se encuentran desesperadamente solos, sufriendo, impotentes, y se culpan mutuamente por el aumento de la violencia: los pretendientes y Telémaco acusan a la reina, los sirvientes maldicen a los pretendientes, Penélope culpa a Ulises. La prueba del arco, que sirve de nexo entre la caza del hombre y la masacre, permite el giro de la situación y el restablecimiento de las jerarquías iniciales: la reina, de vuelta en su trono en el megaron, ordena la realización de una hazaña; ataviada, maquillada, en posición dominante, Penélope recupera el ascendiente sobre los pretendientes. El complejo arco de Ulises debe ser curvado, en sentido contrario a su posición de reposo, luego

tensado y, finalmente, una sola flecha debe atravesar el ojo de doce hojas de hacha, que han sido clavadas en el borde de la tarima del megaron<sup>18</sup>. Los pretendientes se agolpan entre el estrado del trono y el vestíbulo, bajo las vigas y entre las columnas de la sala que constituye el centro tanto del poder real como de la casa de Ulises. La metáfora sexual no se le escapa a nadie: queda explicitada por la negativa de Penélope y las burlas de los pretendientes cuando Telémaco quiere probar el arco a su vez. Los pretendientes, cuyos intentos revelan torpeza, impaciencia, debilidad y, posteriormente, mala fe ante el éxito de Ulises, quedan descalificados y pierden todo prestigio; por el contrario, el arco permite «convertir al mendigo en un hombre»: la prueba devuelve a Ulises su nombre, su lugar como esposo y rey. Este lugar, frágil y disputado, solo queda asegurado gracias a la masacre analizada anteriormente.

La eliminación de la mancha de la masacre —los cuerpos y la sangre desaparecen del megaron en una elipsis—, la partida voluntaria de Telémaco y el progresivo reencuentro de la pareja real permiten que la acción, el nostos de Ulises, concluya con imágenes de apaciguamiento (el baño donde la sangre se diluye, la barca en el mar tranquilo y rosado del crepúsculo). Pero, si bien un veterano ha logrado reencontrarse a sí mismo, recuperar un lugar entre los suyos, al redescubrir su lecho y su habitación, sellada tras su partida, las afirmaciones optimistas de su esposa, que asegura que podrá hacer suyo el pasado de Ulises, no reciben respuesta alguna. ¿Pueden realmente quedar atrás la guerra y sus violencias? *The Return* no da la clave, pero despoja pacientemente el regreso a Ítaca de toda sublimación, de toda justificación, de todo heroísmo, para dejar entrever la crudeza, la ferocidad y la injusticia de las relaciones humanas. Sin ningún artificio, sin efectos especiales visibles, sin intervención divina ni buenos sentimientos, *The Return* consigue, precisamente por su sobriedad, por la profundidad de los personajes, por el carácter implacable de la espiral de violencia, a la vez desencadenada y sufrida por los protagonistas, sumergir al espectador en la tragedia de una guerra que nunca ha terminado.

<sup>18</sup> Bérard, en 1955, ya interpretaba así la prueba del arco; la única diferencia es que la prueba de la Odisea, en la que las armas se clavan en estacas plantadas en un surco que Telémaco excava con su espada, y en la que los personajes entran y salen con mayor frecuencia (Melantios va a buscar armas para los pretendientes al tesoro), difícilmente podría haber tenido lugar en el interior del megaron. La puesta en escena de la prueba y de la masacre a puerta cerrada en el corazón del palacio permite materializar de forma más evidente el vuelco de las relaciones de dominación y la explosión de violencia en el centro de la isla.

## Referencias bibliográficas

- Aknin, L. (2009), *Le péplum*, Paris, Armand Colin.
- André, L.-N. (2026 à paraître), «Des femmes et des images. Portraits diffractés pour Antiquité plurielle», en P. Ducret et al. eds, *Immortel Péplum*, Paris, Classiques Garnier.
- Austin, N. (1972), «Name Magic in the “Odyssey”», *California Studies in Classical Antiquity*, 5, 1–19.
- Aziza, C. (2009) *Le péplum, un mauvais genre*, Paris, Klincksieck.
- Aziza, C. (2019), *Dictionnaire du péplum*, Paris, Vendémiaire.
- de Baecque, A. (2013), «L’imaginaire historique du péplum Hollywoodien contemporain», *Le Débat*, 177, 72–81.
- Bérard, J. (1955), «Le concours de l’arc dans l’Odyssée», *Revue des Études Grecques*, 68, fasc. 319–323, 1–11. DOI: <<https://doi.org/10.3406/reg.1955.3398>>.
- Bernard, Gwl. (2026 à paraître), «Conclusions» dans P. Ducret et al. eds, *Immortel Péplum*, Paris, Classiques Garnier.
- Bon, A (1969), *La Morée franque. Recherches historiques, topographiques et archéologiques sur la principauté d’Achaïe (1205–1430)*, Paris, E. de Boccard, 608–629.
- Bonnafé, A. (1984), «Eumée divin porcher et meneur d’hommes», *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 2, 180–194. DOI: <<https://doi.org/10.3406/bude.1984.1225>>.
- Brillet-Dubois, P. (2023) «Être Personne et n’être personne. Le pouvoir de l’alias d’Ulysse», *Gaia* [En ligne], 26, DOI: <<https://doi.org/10.4000/gaia.4000>>.
- Chanoir, Y. (2026 à paraître), «De Troie à Camelot! La phorésie du médiévalisme dans le néo-péplum», en P. Ducret et al. eds, *Immortel Péplum*, Paris, Classiques Garnier.
- Coon, D. R. (2018), «Foreword», en N. Diak (ed.), *The New Peplum. Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs Since the 1990s*, Jefferson, McFarland, 1–3.
- Diak, N. (2018) (dir.), *The New Peplum. Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs Since the 1990s*, Jefferson, McFarland.
- Ducret, P., Besson F., Millot R., Baldasseroni L. (éd.) (2026 à paraître), *Immortel Péplum*, Paris, Classiques Garnier.
- Duplá, A. Iriarte, A. (1990), *Cine y mundo antiguo*, Leioa, Universidad del País Vasco.
- Duplá, A., ed. (2011). *El cine ‘de romanos’ en el siglo XXI*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco.
- Dumont H. (2009), *L’Antiquité au cinéma, vérité, légendes et manipulations*, Paris, Nouveau monde éditions.
- Bourget, J.-L. (1992), *L’histoire au cinéma. Le passé revisité*, Paris, Gallimard.
- Lambert, F. (2024) «Le néo-péplum, continuité et transformation de l’épopée», *Projet Épopée* [En ligne], 10 | 2024, mis en ligne le 01 novembre 2025, URL: <<http://journals.openedition.org/epopee/482>> ; DOI: <<https://doi.org/10.4000/1573p>>.
- Lambert, F. (2025), *Le souffle épique du néo-péplum hollywoodien. Du souffle antique à l’hyperréalité numérique*, Paris, L’Harmattan.
- Martin, F. (2002), *L’antiquité au cinéma*, Paris, Dreamland éditeur.

- Martin, R. (1987), «Le palais d'Ulysse et les inscriptions de Délos», dans R. Martin, *Architecture et urbanisme*, Rome, École Française de Rome, 221–230.
- Montero Díaz, J. L. (2011), «Historia y cine. Hablando en presente», en A. Duplá ed., *El cine 'de romanos' en el siglo XXI*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco, 17–30.
- Sauge, A. (2005), «Le nom d'Ulysse», *Recherches & Rencontres*, 22, *Koryphaioi Andri*, *Mélanges offerts à André Hurst*, 267–273.
- Scheid-Tissinier, E. (2015), «Eurykléia, une vie, un nom», *Pallas*, 99, 21–29; DOI: <<https://doi.org/10.4000/pallas.2977>>.