

VIDETUR PER LENS. ANÍBAL BARCA EN EL CINE DOCUMENTAL

Araceli Pérez Fernández

Universidad de Almería

E-mail: aracelia447@gmail.com

RESUMEN

En el presente artículo, se analiza la recepción audiovisual del general, estadista y urbanista cartaginés Aníbal Barca en el ámbito del cine documental. Tras el éxito de producciones como *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), el cine basado en el mundo romano experimentó un renacimiento que se extendería a uno de los personajes más vinculados a este: el propio Aníbal y Cartago, la ciudad que lo vio nacer. Con ello, el documental, que quedaría como un producto destinado a la intimidad de la pequeña pantalla del espacio doméstico, se valió de su figura, realizando diversas producciones sobre la vida y acciones de dicho general. Este artículo, por ende, revisa algunas de esas producciones con el ánimo de desentrañar los códigos audiovisuales con los que el periplo de Aníbal queda fijado en las retinas de los televidentes.

PALABRAS CLAVE: Aníbal, documental, cine, guerras púnicas, historia.

VIDETUR PER LENS. HANNIBAL BARCA IN THE DOCUMENTARY CINEMA

ABSTRACT

This article examines the audiovisual representation of the Carthaginian general, statesman, and urban planner Hannibal Barca within the realm of documentary cinema. Following the success of films such as *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), cinema centered on the Roman world experienced a renaissance that extended to figures closely associated with it –most notably Hannibal and his native city, Carthage. In this context, the documentary genre –traditionally confined to the intimate setting of the domestic screen– began to feature his figure prominently, resulting in several productions focused on the life and campaigns of this iconic general. Accordingly, this article explores a selection of these documentaries with the aim of uncovering the audiovisual codes through which Hannibal's journey is etched into the visual memory of contemporary audiences.

KEYWORDS: Hannibal, documentary, cinema, punic wars, history.

Para Lara,
porque ojalá estés orgullosa de tu tía cuando puedas leer esto

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2025.23.05>

REVISTA LATENTE, 23; octubre 2025, pp. 119-141; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

Como género audiovisual, el documental es uno de los formatos cinematográficos más antiguos. Con su nacimiento a finales del siglo XIX a la par que la tecnología del cinematógrafo, el documental se estableció como un testimonio gráfico de los acontecimientos históricos protagonizados por los personajes relevantes de aquella época. Según Brian Winston, autor de referencia sobre el género documental, «de todas las disciplinas humanísticas, ninguna provee de mayor material para el cine documental como lo hace la historia» (2013, 328). Así, esta categoría audiovisual se convirtió rápidamente en una herramienta indispensable en la industria del cine y se incorporó a los códigos del séptimo arte por medio del noticiario de actualidades (Francés 2012, 17).

Sin embargo, no sería hasta la mitad de la primera década del siglo XX cuando podríamos hablar de documental en mayúsculas. El género, de la mano de Robert Flaherty, experimentó una madurez muy superior a las décadas pretéritas, en las que el cine se limitaba a ser un pasivo reproductor de aquello que pasaba frente a la lente. A partir de Flaherty, el cineasta se convertiría en un constructor, cuya materia prima sería el ser humano, sus acciones, sus luchas y sus afanes como protagonistas de la acción (Gubern 2005, 242-249). La fragmentación propia de los noticieros pronto daría paso a un relato propiamente cinematográfico, compuesto por hechos reales¹, seleccionados a criterio del autor. De este modo, lo que comenzó como un medio de conservar para la posteridad grandes acontecimientos como la coronación del zar Nicolás II o el congreso del partido nazi de 1934 en Núremberg se iría convirtiendo en un recurso de gran utilidad para etnógrafos y antropólogos en un primer momento y para sociólogos e historiadores poco después (Bermúdez 2010, 116; Pérez 2023, 68).

He aquí el quid de la cuestión. La percepción tradicional de los historiadores hacia este género audiovisual es por norma general muy negativa, centrada en la captación de errores y falsos históricos, e ignora todo lo que el documental puede aportar al estudio y, sobre todo, a la enseñanza de la historia² (Taves 1997, 141). Este es el motivo que justifica la existencia de canales de televisión como History Channel, el cual, desde su fundación en 1995, se ha dedicado casi en exclusiva a la programación de documentales y ficción histórica (Francés 2012, 18). Dicha programación se ha organizado, generalmente, en torno a episodios históricos concretos,

¹ Aunque la premisa del documental es la exposición de imágenes verdaderas, como cualquier otra producción audiovisual, está sujeta al criterio de su autor. Lo que vemos a través de la pantalla es el resultado de una ordenación, secuenciación y disposición de decenas, cientos y miles de tomas compuestas a su vez por ángulos, planos y demás elementos en combinación con sonido, fotografía y ambientación, entre otros (Renov 2020, 207).

² Es imposible ignorar el hecho de que, en muchas ocasiones, el primer acercamiento que tienen las personas ajenas a la academia a la historia es a través del visionado de un documental en el salón de su hogar (Lillo 2008, 721).

efemérides y periodos que abarcan desde los primeros humanos hasta la Operación Tormenta del Desierto (Taves 1997, 137-138).

Así, y como sostienen grandes autoridades en el estudio del cine documental como Bill Nichols, «los canales por cable, la producción digital a bajo costo y los fácilmente distribuibles discos compactos, el internet y sus casi nulos costos de diseminación [...] así como el hambre que mucha gente tiene de nuevas perspectivas y visiones alternativas, auguran al documental un futuro brillante y vibrante (2013, 22-23). La posibilidad de aproximar a un público masivo a reconstrucciones audiovisuales (más o menos acertadas) de hechos históricos tan antiguos y de los que no existe testimonio gráfico alguno³ constituye, en palabras de Bill Nichols, «una manera poderosa de invocar el poder de la historia de manera expresiva: experimentamos lo que se siente tener conocimiento histórico y, sin embargo, nos damos también cuenta de que no podemos alterar lo que ya ha ocurrido» (2013, 236).

Este artículo, por ello, se propone rellenar un hueco en el vacío historiográfico existente sobre la recepción audiovisual tanto en la pequeña como en la gran pantalla del general cartaginés Aníbal, que ya de por sí es escasa, especialmente en comparación con otras figuras propias de dicho periodo histórico como son Julio César, Cleopatra o Espartaco. Se trata de una tarea que comenzamos con la elaboración del trabajo final del grado en Historia titulado *Ars Hannibalis: la ruta hannibálica a través de la Historia del Arte* y que continuamos un año después con el trabajo final del máster en Comunicación Social denominado *Ars Hannibalis: el periplo de Aníbal en la pequeña y gran pantalla*, en el cual se dedicó parte de uno de sus epígrafes al documental histórico. En el tintero quedó la posibilidad de analizar más de un solo audiovisual, con el objetivo de encontrar similitudes, hallar diferencias y tratar de desentrañar la existencia de arquetipos o códigos existentes a la hora de representar a un mismo personaje histórico, Aníbal Barca en este caso.

Así, se han escogido tres largometrajes procedentes de la misma cadena de televisión, History Channel⁴, rodados y emitidos entre la primera y la segunda décadas del siglo XXI. Con ello, nos interesa analizar, además de lo que se ha señalado con anterioridad, cómo la misma productora ha reproducido la biografía de un mismo individuo a lo largo de más de una década y media, y constatar si se han producido cambios, reiteraciones, énfasis u omisiones en determinados aspectos de

³ Como sí existen de episodios contemporáneos como la guerra civil española o la II G.M, o bien su acceso está restringido a colecciones museísticas como es el caso de mosaicos romanos o grabados renacentistas, por presentar algunos ejemplos.

⁴ No obstante, y previo a la tarea de análisis que ahora nos requiere, es importante señalar que el número de documentales realizados sobre Aníbal Barca, especialmente desde el inicio del siglo XX en adelante, es ingente. Una simple búsqueda en Google aloja cientos de resultados solo en idioma español, siendo algunos de ellos *Aníbal. Marcha sobre Roma* (Judith Voelker, 2018) o *Aníbal, el peor enemigo de Roma* (Edward Bazalgette, 2006), distribuidos tras su adquisición por cadenas de enorme peso en la industria televisiva, como son RTVE en España o la BBC en el Reino Unido, respectivamente (Plana y Prado 2014, 851-852).



la vida de este general, caracterizado como uno de los más temidos por los romanos (Barceló 2012, 415).

Además, hay otro matiz muy importante inscrito tras los interrogantes a los que deseamos dar respuesta. Siguiendo las tesis de Miguel Dávila, quien subraya que las películas ambientadas en un momento histórico concreto poseen una doble historicidad, la del contexto que representan cinematográficamente y la propia del momento en que se llevan a cabo (Dávila 2017, 15), es de nuestro interés intentar averiguar si esta hipótesis también es susceptible de cumplirse en estos documentales, distribuidos por una cadena televisiva de origen norteamericano y basados en un personaje de un contexto completamente diferente: la Cartago del siglo tercero antes de Cristo. Y es que, ya en la época renacentista, los cronistas de Carlos V emplearon el recuerdo de los enfrentamientos romano-cartagineses y la consecuente derrota de estos últimos como un paralelismo entre las pugnas que en ese momento se mantuvieron entre la Monarquía Hispánica y el Imperio otomano (Herrera 2018, 231).

Así, durante la Edad Moderna el arte se sirvió de las figuras de Aníbal y Escipión, los grandes protagonistas de la segunda guerra púnica, para identificarlos con los grandes personajes de la Edad Moderna, quedando Carlos V como un heredero directo de la triunfante Roma frente a los otomanos derrotados, asimilados con los cartagineses y, por ende, con su principal líder, Aníbal (Vialás 2012, 499; Barceló 2013, 422).

ANÍBAL, LA CAÍDA DE CARTAGO (GÜNTHER KLEIN, 2004) (*Imperium*, T.1. E.3: *Der Fall Karthagos*, Günther Klein, 2004)

Dirigido por Günter Klein, *Aníbal, la caída de Cartago* es un episodio documental de la serie de televisión *Imperium*, realizada en 2004 para la cadena de televisión alemana ZDF. Según la base de datos cinematográfica IMDb, es una serie documental sobre los grandes imperios mundiales, basada en el ascenso, las conquistas, los éxitos y las caídas de estos (2025b). Así, el tercer episodio de la primera temporada dedica un metraje de 43 minutos a la ciudad de Cartago, con la salvedad de que el estado púnico nunca alcanzó el estatus de imperio, sino que se trataba más bien de una república mercantil (Quesada 2013b, 261; Bendala 2019).

A diferencia de lo acontecido con los programas de televisión más recientes, ha resultado una ardua tarea localizar información concreta en lo que respecta a opiniones, datos de audiencia y costes de producción. La web de la cadena ZDF tan solo nos ofrece una breve descripción del episodio y las fechas de su estreno y retransmisiones. De este modo, hemos podido constatar que tras su estreno el 16 de mayo de 2004 se realizaron siete repeticiones del programa, entre los años 2006 y 2012. Por lo demás, desconocemos el coste de producción del episodio y los datos de audiencia del mismo, aunque sí podemos atestiguar que la recepción del documental no fue especialmente mala, ya que cuenta con un 7,3 sobre 10 en el portal cinematográfico IMDb (2025b).

La sinopsis del programa define a Aníbal como un mito inmortal, un hombre africano que se «atreve a lo imposible», «cruza los Alpes con elefantes y triunfa





Fig. 1. Fotograma de *Aníbal, la caída de Cartago*, 2004. Captura de pantalla.

en Cannes sobre la enorme superioridad de las legiones romanas». Tras estos elogios, el propio sumario ofrecido por la cadena lanza un crucial interrogante: ¿por qué, a pesar de todo esto, Aníbal acabó sucumbiendo? De este modo, el documental se propone la tarea de intentar dar respuesta a estas y a otras preguntas suscitadas por la legendaria figura del general cartaginés (Plana y Prado 2014, 846; Terra X, 2025).

La primera versión que nos ofrece el Canal Historia sobre el físico de Aníbal es la siguiente: pelo largo, barba y perilla poco abundantes, tez clara y cabello moreno. Su estética en términos generales es andrajosa y descuidada. Así, en un inicio, la representación física del púnico parece concordar con las descripciones que ofrecen los expertos y el narrador del documental, cuyas intervenciones quedan intercaladas con escenas dramatizadas de ciertos aspectos concretos de la vida y acciones de Aníbal. De este modo, este audiovisual respondería a la fórmula del docudrama: un híbrido entre documental y ficción para desarrollar un hecho histórico concreto (Raventós, Torregrosa y Cuevas 2012, 118; Plana y Prado 2014, 847).

Así, los primeros minutos del metraje comienzan con la aplastante victoria del general púnico en Cannes. De ella, y a través del recurso de la voz en *off*⁵, Gert Heidenreich nos cuenta que dicha batalla pasaría a los anales de la historia y que el bárcida se arrojó sobre las legiones romanas como un vendaval, aunque dicha victoria no le convertiría en el conquistador de Roma. Aquí es donde el documental

⁵ A través de esta técnica de producción, la voz en *off* o «voz superpuesta» se presenta como un eco de un plano superior al conflicto, aplicando juicios de valor sobre el mismo sin inmiscuirse en este. De este modo, este recurso es de gran utilidad para la producción audiovisual, ya que permite a los comentaristas, entrevistados y al propio narrador del documental dar una sensación de credibilidad al relato al simular distanciarse, desinteresarse o mostrar una posición «neutral» frente a conflictos de gran calado histórico como las guerras púnicas (Nichols 2010, 195).



ofrece al espectador su hipótesis principal: el mayor triunfo del cartaginés sería, en última instancia, el inicio de su final (Raventós, Torregosa y Cuevas 2012, 127).

De esta manera, se introduce la biografía del personaje comenzando en el punto más álgido de su vida. Narrador y expertos lo definen como uno de los líderes militares más grandes de todos los tiempos, célebre por su uso de los elefantes, su arrojo en batalla y sus ingeniosas tácticas de combate. A pesar de todo ello, el documental perpetúa y repite en varias ocasiones una de las afirmaciones sobre el cartaginés ya rebatida por los historiadores expertos en este periodo: el deseo de este de acabar con «el naciente imperio romano» (Quesada 2013b, 261; Barceló 2017, 105). De igual modo, toman afirmaciones propias de las fuentes clásicas, de procedencia filorromana y, por ende, contraria a los púnicos, cuando señalan que el cartaginés «no tenía escrúpulos, era cruel y estaba sediento de sangre» (Barceló 2013, 417). Sin embargo, subyace un conocimiento y estudio del contexto del personaje, ya que de igual modo subrayan su devoción a los dioses, su carisma, su sentido de la responsabilidad y modestia y el interés por el bienestar de sus hombres (Quesada 2013b, 275; Cabezas 2013, 93).

En lo relativo a su estructura, como hemos referenciado previamente, el documental inicia la narrativa argumental ya en la adultez de Aníbal. Así, la victoria en Cannas es el culmen de los éxitos de Aníbal, pero no es suficiente para lograr que los romanos claudiquen y se sienten a negociar la paz. En este punto, el audiovisual marcha atrás en el tiempo para intentar explicar al espectador qué ha ocurrido para que los hechos se encuentren en dicho estado. De este modo, y a través del historiador Giovanni Brizzi, el documental contextualiza los primeros años de vida de Aníbal en síntesis con una descripción política, económica y militar del estado cartaginés.

En estos minutos de metraje, diversas reconstrucciones digitales en 3D reproducen espacios tan singulares como el puerto de Cartago, en combinación con imágenes de piezas arqueológicas de estelas y dioses púnicos. Además, estas imágenes son acompañadas por una narración de los hechos previos a la segunda guerra púnica: el conflicto del primer enfrentamiento romano-cartaginés, la incursión púnica en territorio ibérico, la fundación de Qart Hadasht (Cartagena) y las primeras campañas de Aníbal como general en la península Ibérica.

Posteriormente, el audiovisual examina la ruta que el púnico emprendió para evadir a los romanos por mar, cruzando los Alpes, y hace una revisión de las victorias que llevan al púnico hasta Cannas, batalla ampliamente comentada durante el documental. El resto del metraje queda ocupado por las diversas interpretaciones de los historiadores invitados acerca de aspectos como las personalidades de Aníbal y Escipión el Africano, la estructura de los ejércitos enfrentados, las razones que justifican que el bárcida no atravesase las puertas de Roma y el cambio de escenario bélico, con los romanos a las puertas de Cartago (Taves 1997, 140). A diferencia de otros audiovisuales, en este caso se dedican los minutos finales del metraje a los años siguientes tras el fin de la segunda guerra púnica. De este modo, el espectador conoce cómo pudieron ser los últimos años del cartaginés, acosado por las huestes romanas, y el destino inmediato de la ciudad de Cartago, que, sin la posibilidad de defenderse militarmente, sería completamente destruida apenas medio siglo después tras tres años de asedio por parte de los romanos (Wagner 2013, 91).

Como elementos positivos del documental, podemos establecer los siguientes:

- La presencia de historiadores expertos en las guerras púnicas, como Giovanni Brizzi, Jakob Seibert o Pedro Barceló.
- Las reconstrucciones en tres dimensiones que recrean espacios como el puerto cartaginés, deteniéndose en su doble naturaleza comercial y militar (Francés 2012, 28).
- La multitud de interrogantes planteados durante el metraje, que animan al espectador a ser algo más que un pasivo receptor de imágenes: «¿Era Aníbal un gran desconocido para la historia?», «¿era el empeño de un loco, o un plan legendario por el que aún es admirado Aníbal?», «¿son las personalidades de Aníbal y Escipión opuestas?», «Aníbal tenía el mejor ejército de la época, ¿bastaba con eso?» (Francés 2012, 29; Vizcaíno 2014, 150).
- El uso de mapas en dos dimensiones, con la demarcación de la ruta que siguieron tanto el ejército romano como el púnico a lo largo de toda la contienda. Dichos mapas se van proyectando durante el documental en diferentes puntos del metraje.
- La comprobación de teorías e hipótesis por medio de la arqueología experimental. En el documental se comprueba la fuerza del impacto de los proyectiles lanzados por los honderos baleares, parte del ejército hannibálico.
- La referencia a los pueblos itálicos, sus conflictos con la hegemonía de Roma y el plan de Aníbal de menoscabar esos lazos inestables y poner al mayor número de aliados itálicos de su parte (Barceló 2019, 83).
- La presencia del general Quinto Fabio Máximo, quien suele ser ignorado, por cuestiones de metraje, en favor de Publio Cornelio Escipión. Se resalta la importancia de las tácticas fabianas para retrasar o impedir la confrontación directa con Aníbal (Barceló 2019, 81).
- Cinemáticas: si bien la calidad audiovisual del documental deja mucho que desear, las dramatizaciones dan peso y vida a la narración de determinados episodios, como aquel en el que Aníbal toma entre sus manos la cabeza de su hermano Asdrúbal, asesinado en batalla contra los romanos cuando intentaba reencontrarse con el bárcida (Taves 1997, 139; Vizcaíno 2014, 151).
- La localización del campo de batalla de Zama por parte de Ahmed Ferjaoui, director del Instituto de Patrimonio de Túnez.

Por otro lado, como elementos susceptibles de crítica negativa, hemos hallado los siguientes:

- El documental recurre en exceso a afirmaciones categóricas que carecen de un respaldo claro o de referencias a fuentes concretas, lo que compromete su credibilidad⁶: «Aníbal el cartaginés invencible», referirse a los cartagineses

⁶ Esto concuerda con la tesis de Bill Nichols, el cual determina que «la mayoría de los noticieros televisivos y los programas *reality* dependen en gran medida de sus ya muy viejas convenciones,



- como «estafadores», «civilización despiadada, que creía en dioses crueles» o sentenciar que para Aníbal «aniquilar Roma era una obligación sagrada» y que «de no ser por Cannae, Cartago habría sobrevivido».
- Frente a las dudas de Brizzi sobre la infancia de Aníbal, de la cual afirma que tuvo que ser muy solitaria, la narración del audiovisual sentencia que «la aversión a Roma cimentaba la educación de los cartagineses».
 - En contraposición a las tesis de Alexander Demandt, que asegura que los romanos también realizaban sacrificios infantiles, la narración del documental afirma que el propio Amílcar Barca sacrificó a un cuarto hijo varón, del que fuentes antiguas o contemporáneas nunca han hecho referencia alguna (Martínez 2016, 178).
 - La comparación entre generales paralelos. Aníbal es retratado como un soldado bárbaro, salvaje y nómada, frente a Escipión, que queda definido como un hombre educado y elocuente. Se ignora el origen aristócrata del púnico y su educación helénica y se ensalza al romano, como un miembro de una de las familias más nobles, excepcionalmente instruido y una encarnación de las tradiciones romanas (Quesada 2013a, 179-180).
 - Perpetuación de mitos: el mito de la fundación de Cartago definido como un engaño por parte de Elisa y los fenicios de Tiro, el supuesto juramento realizado por Aníbal ante su padre, ya desmontado por la historiografía moderna (Barceló 2017, 17, 19), y el presunto deseo del cartaginés de destruir Roma, también superado por las investigaciones actuales (Barceló 2013, 419; Cabezas 2013, 114).
 - Elipsis informativa: hay un vacío existente entre los hechos que suceden a la batalla de Cannas y anteceden el episodio final de la guerra, Zama. El metraje dedica muy pocos minutos a este periodo intermedio, pasando la iniciativa bélica del bando púnico al romano sin detenerse o explicar las causas de este cambio de circunstancias. Este tipo de omisiones, condensaciones y supresiones son detalles característicos del docudrama (Raventós, Torregosa y Cuevas 2012, 126).

LOS MALOS DE LA HISTORIA: ANÍBAL BARCA (OSCAR CHANN, 2009) (*Ancients Behaving Badly*, T.1. E.6: *Hannibal Barca*, Oscar Chann, 2009)

Bajo la dirección de Oscar Chann, *Los malos de la historia: Aníbal Barca* es el sexto episodio de una serie televisiva distribuida por el Canal Historia y producida por Blink Entertainment, Invictus Films y Yap Films. Con origen en Canadá y grabada en Italia, la serie, emitida entre noviembre y diciembre de 2009, está tematizada bajo el supuesto mal comportamiento de célebres personajes de la Antigüedad

como ocurre con la mayor parte de los documentales sobre la ciencia y la naturaleza, las biografías [...] y la mayor parte de los documentales históricos» (2010, 184).



Fig. 2. Fotograma de *Los malos de la historia: Aníbal Barca*, 2009. Captura de pantalla.

clásica (La Vanguardia, 2025). Junto con Aníbal, el programa tiene como pretexto desentrañar la motivación psicológica tras las controvertidas acciones de Calígula, Atila, Julio César, Alejandro Magno, Nerón, Gengis Khan y Cleopatra.

A diferencia del documental previo analizado, ha sido posible descubrir más detalles de su producción y recepción por parte del público, pero continúa el desconocimiento en lo relativo a su coste de producción. Con los datos aportados nuevamente por el portal cinematográfico IMDb, ha sido posible evidenciar dos cuestiones: por un lado, el programa fue emitido al menos en cuatro países (Estados Unidos, Canadá, Grecia y España) y, por otro lado, la recepción de este audiovisual fue menos favorable que la de su predecesor, ya que cuenta con una puntuación de 5,8 sobre 10 frente al 7 sobre 10 en el cual se sitúa la media general de la serie televisiva (2025a).

A lo largo de las diversas reposiciones del programa, entre 2009 y 2018, los espectadores han calificado el episodio como un «mero entretenimiento, sin evidencia científica», «una premisa ridícula», «un resultado dudoso tras tomar testimonios de eventos que ocurrieron milenios atrás, relatados por personas que no fueron testigos directos de dichos eventos, con cero evidencias históricas». Algunos espectadores, en la sección de opiniones del portal IMDb, incluso se preguntan cómo el Canal Historia ha podido permitir la emisión de esta serie (2025a).

En España, la versión digital del periódico *La Vanguardia* nos presentó en 2022 dicho producto audiovisual como un compendio de «las fechorías de figuras históricas famosas mediante investigaciones forenses, secuencias animadas y entrevistas con historiadores». En sintonía con las críticas de los espectadores anglosajones, el editorial afirma que la seria intención de los eventos descritos no concuerda con el estilo narrativo de la serie documental, la cual califican de irónica.

La segunda versión que History Channel nos ofrece del físico del cartaginés es completamente opuesta a la del documental anterior. A lo largo de los 44 minu-





tos de metraje, nunca vemos a ningún actor interpretando a Aníbal. En esta ocasión, la producción del programa ha optado por prescindir de las dramatizaciones y acompañar los testimonios de los profesionales entrevistados con escenas animadas. El general cartaginés mantiene, con respecto a su representación previa, el cabello moreno, la presencia de barba y perilla.

Así, Aníbal queda retratado bajo una animación relativamente escasa, de movimientos rígidos y toscos, con un dibujo agresivo, marcado por el uso del color blanco, del negro y especialmente del rojo. Así, más que una animación real, la representación visual del cartaginés se limita a la exposición de ilustraciones con salpicaduras de sangre animadas digitalmente. Con esta táctica, es sencillo asumir que History Channel intentó versionar el éxito cosechado por la taquillera *300* (Zack Snyder 2006), un film antecedido por la serie de cómic homónima creada por Frank Miller en 1998, y acercarse así a una audiencia mucho más joven (Francés 2012, 22).

En lo relativo a su estructura, *Los malos de la historia* no presenta un hilo argumental concreto. Los minutos iniciales del audiovisual se basan en opiniones negativas sobre el general púnico. Se trata de contundentes titulares que marcan la subjetividad del audiovisual (Rabiger 1989, 2), ya que lo sitúan como un general cruel, despiadado, un enemigo del que no había que fiarse. En estos primeros minutos, el programa plantea la tarea a realizar: averiguar si Aníbal Barca era un psicópata. Para justificar esta hipótesis, el documental presenta a diferentes profesionales del ámbito de la psicología y la psiquiatría narrando anécdotas completamente despiadadas sin basarse en ninguna fuente concreta. Por ejemplo, según el arqueólogo Darius Arya⁷, Aníbal hacía que sus soldados se comieran los cuerpos de los caídos en los Alpes, que los romanos cautivos peleasen contra elefantes o que los desertores y sus familias fueran crucificados. De este modo, podemos afirmar que este documental desdén cualquier propósito educativo (Plana y Prado 2014, 852), o de intentar presentar una síntesis de la biografía de Aníbal como su predecesor, ya que se centra en desplegar una batería de supuestas acciones atribuidas a este, todas ellas negativas, basadas en la crueldad y en la venganza (Moral 2011, 9). Se trata de una suerte de estereotipos presentes tanto en los escritos bíblicos como en los autores romanos y en las novelas históricas del XIX, las cuales presentan a los cartagineses como seres inmorales, perpetradores de sacrificios infantiles y ávidos de riquezas (Dávila 2017, 212-213; 221-222).

No obstante, podemos delimitar que las supuestas anécdotas que se referencian quedan intercaladas con varios momentos de su vida, el único elemento que da un sostén temporal a la narración: sus primeros años, bajo la sombra de Amílcar, el paso de los Alpes, la victoria de Cannas, la batalla de Zama y sus años finales de

⁷ Este arqueólogo, presente también en el elenco de otras producciones del Canal Historia (como *Bárbaros: el despertar*), es una de las figuras que aparecen más recurrentemente en documentales de esta cadena. Según Brian Winston, estos «historiadores-presentadores» son todo un fenómeno, ya que, con sus reiteradas apariciones en programaciones de este tipo, se acaban convirtiendo en celebridades televisivas (2013, 333) y, por ende, también se convierten en una suerte de «figuras de autoridad para un público inexperto en materia histórica».

vida, exiliado de Cartago y perseguido por Roma. Así, el único soporte del que el espectador dispone para situar los hechos entre anécdota y anécdota son estos hitos, los puntos cardinales de la biografía de Aníbal (Moral 2011, 6).

Como elementos positivos del documental, situamos los siguientes:

- La exposición del yacimiento arqueológico de Cartago. El espectador tiene la posibilidad de visualizar los restos visibles de la metrópoli cartaginesa, tal y como se encuentran en la actualidad, sin tener que desplazarse hasta la zona.
- Presencia de mapas que acompañan a la narración. Mediante la disposición de los mismos por medio de cinemáticas en dos dimensiones, se justifican algunas acciones de Aníbal, como la decisión de acometer la incursión en territorio romano por tierra en lugar de por mar, a raíz de que, en aquel contexto, Cartago ya no era una superpotencia naval (Raventós, Torregosa y Cuevas 2012, 127).
- La descripción del ejército hannibálico, como un conglomerado de costumbres, culturas, idiomas y efectivos procedentes de puntos diversos del Mediterráneo: nómadas, celtas, íberos, galos y cartagineses (Cabezas 2013, 93).
- El seguimiento, por parte de un equipo de la Universidad de Stanford, de posibles pistas que permitan recrear la ruta que escogió el cartaginés para atravesar los Alpes.
- El empleo de la arqueología experimental a la hora de probar los efectos que podría haber tenido el frío de los Alpes sobre los soldados de Aníbal, no acostumbrados a un terreno tan frío, exigente y angosto (Barceló 2017, 130). Se simula en una cámara fría el viento y las condiciones del paso de montaña, y el voluntario que se somete a las pruebas va vestido simulando la indumentaria de un caballero nómada.
- El planteamiento de un interrogante crucial: «¿Qué pasaba por la cabeza de Aníbal?» y la respuesta proporcionada por la narración del programa: «No lo podemos saber». Paradójicamente, con ello la hipótesis del documental queda desmontada. Se conocen muchas de las acciones de Aníbal a través de los relatos de sus enemigos, pero desconocemos cómo era su personalidad y las motivaciones reales de sus acciones (Quesada 2013a, 181).
- La justificación de la negativa de Aníbal a asediar Roma. Se explica que Aníbal carecía de la adecuada infraestructura para acometer un asedio (Apiano 2016, 242; Quesada 2013b, 259).
- Se referencia, a través del testimonio de Adrián Goldsworthy, el único historiador que interviene en el programa, el uso de serpientes como arma por parte del general cartaginés, dato respaldado por la historiografía moderna (Barceló 2017, 260). De la misma manera, se realiza un experimento para comprobar la eficacia de dicha táctica.
- El audiovisual cuestiona, prácticamente en los últimos minutos de metraje, la fiabilidad del relato de Polibio, ya que procede del círculo literario del general vencedor de Aníbal: Escipión el Africano.

Como elementos susceptibles de crítica, hallamos los siguientes:





- Escasa presencia de historiadores. Se trata de un documental que se presume como histórico, pero la mayoría de los profesionales entrevistados pertenecen al ámbito sanitario (Rueda, Coronado y Sánchez 2009, 180). Se juzga, de esta manera, la psicología de un personaje que vivió hace más de dos milenios con el baremo psicológico del presente.
- Uso excesivo de afirmaciones categóricas, sin la referencia a fuentes concretas que las respalden: «Se vertieron 113 000 litros de sangre en el campo de Cannas», «es el general más cruel de la Antigüedad», «la obsesión de Aníbal ha matado a 25 000 hombres» o «sus actos son de un salvajismo incalificable», entre otras.
- Empleo de imágenes de Caracalla, completamente descontextualizadas con el episodio que se está exponiendo. La imagen, en lugar de ayudar al espectador a imaginar cómo podría ser Aníbal físicamente, genera en el público una percepción errónea del personaje histórico⁸ (Rueda, Coronado y Sánchez, 2009, 182).
- El empleo de episodios concretos de la biografía de Aníbal como medio para justificar sus supuestos desórdenes psiquiátricos. En referencia a la pérdida de uno de sus ojos tras cruzar el lago Arno (Quesada 2013b, 269), la narración asume que «eso no mejoró su carácter».
- Perpetuación de mitos: se siguen referenciando como ciertos episodios superados ya por la historiografía actual, como el juramento del odio perpetuo a Roma o el deseo de la destrucción de la misma hasta sus cimientos, calificando estos pensamientos como «obsesivos» (Cabezas 2013, 116; Barceló 2019, 85, 181).
- Calificar las acciones de Aníbal como «crímenes de guerra». De nuevo, la mentalidad de la producción del documental juzga el pasado con la mirada del presente, anulando los presupuestos del método científico en la disciplina histórica y dando una doble historicidad a la representación de estos hechos, tal y como lo harían los filmes italianos a comienzos del siglo xx (Renov 2020, 212; Dávila 2021, 253).
- Se ignoran deliberadamente las alianzas de Aníbal con ciudades itálicas como Cumas o Siracusa y sus acuerdos de acción conjunta con Filipo V (Blázquez 2018), negando cualquier habilidad diplomática del estadista púnico, reseñada por autores como Manuel Bendala (2019).

⁸ Seguimos la línea argumentativa en este punto concreto de Bill Nichols, quien afirma que el documental, como género cinematográfico, crea filmes capaces de «cuestionar supuestos y alterar percepciones», ya que «ven el mundo de nuevo y lo hacen de modos llenos de inventiva». Esta última reflexión nos remite, indudablemente, a las célebres «licencias artísticas» que tantos cineastas se permiten tomar a la hora de generar un producto audiovisual sustentado en episodios históricos concretos, con el fin último de hacer las películas más atractivas al potencial espectador y, por ende, generar mayores audiencias y, por consiguiente, conseguir más beneficios. Es por ello que documentales como aquellos que se analizan en este artículo quedan estructurados en base a narrativas. Nuevamente, según Nichols, «son historias con una diferencia: hablan del mundo que compartimos y lo hacen con claridad y de manera envolvente» (2010, 21).



Fig. 3. Fotograma de *Bárbaros: el despertar*, 2016. Captura de pantalla.

- Equiparación de Aníbal con Hitler. Se intenta comparar el uso de elefantes o serpientes, calificados como «súperarmas», con el afán del dictador alemán Adolf Hitler en desarrollar misiles. Así, se establecen similitudes entre el plan de guerra ideado por Aníbal y la táctica de guerra relámpago nazi. Hay una pretensión clara con esta comparación: achacando a ambos personajes errores de cálculo y la subestimación del enemigo, situándolos como personajes que cometieron «errores similares», se sugestiona al espectador para que considere a Aníbal como «el malo de la historia» frente a los romanos (Sellés 2016, 80; Dávila 2021, 250).
- Limitar los éxitos, logros y victorias de Aníbal como una mera descripción positiva por parte de la historiografía romana que enaltece, de este modo, la victoria de Escipión: «Aníbal no fue ni de lejos el genio militar que la historia y la leyenda crearon».

BÁRBAROS: EL DESPERTAR. CAPÍTULO 1:
RESISTENCIA (SIMON GEORGE, 2016)
(*Barbarians Rising*, T.1. E.1. *Resistance*, Simon George, 2016)

Derivado del latín *resistentia*, el *diccionario de la lengua española* define el término *resistencia* en su tercera acepción como el «conjunto de las personas que, generalmente de forma clandestina, se oponen con distintos métodos a los invasores de un territorio o a una dictadura». Con el uso de esta palabra, la declaración de intenciones de Simon George, el director de la serie *Bárbaros: el despertar*, una coproducción del Canal Historia junto a October Films, es clara. Este programa presenta, a lo largo de cuatro capítulos, las biografías de ocho grandes enemigos de la historia de





Roma: Aníbal, Atila, Alarico, Boudica, Viriato, Espartaco, Genserico y Frigiterno. Siguiendo la fórmula narrativa del docudrama, como en las selecciones previas, la vida y acciones de Aníbal forman parte de una idea común: mostrar el avance territorial y el desarrollo del Imperio romano a través de la perspectiva de quienes trataron de contenerlo (Raventós, Torregosa y Cuevas 2012, 118; IMDb 2024).

Las luchas capitaneadas por Aníbal y Viriato quedan sintetizadas en el primer capítulo de la serie, filmada en diversas localizaciones de Bulgaria, estrenada el 6 junio de 2016 en Estados Unidos y retransmitida por el Canal Historia en 185 países entre el verano y el otoño del mismo año⁹ (October Films, 2016). A pesar de la escasa cuota de pantalla recibida, con menos de un millón de espectadores en Estados Unidos por episodio, la serie fue nominada en 2017 a los Premios Emmy de Noticia y Documental, concretamente en la categoría de dirección de iluminación y diseño escénico (Den of Geek! 2016; IMDb 2024). La valoración del documental por los espectadores es relativamente similar a sus antecesores, con una valoración de 7,3/10 de media en el portal cinematográfico IMDb.

Aunque el episodio tematizado en las figuras de Aníbal y Viriato llega a superar esta media, con una puntuación de 7,7/10, tanto este capítulo como el resto de la serie han recibido numerosas críticas negativas por parte de la audiencia¹⁰, generalmente concentradas en tres cuestiones: una errónea selección de reparto (por la selección de un actor de piel negra para interpretar a Aníbal), un exacerbado maniqueísmo (malvados romanos contra bárbaros libertadores) y un desprecio explícito hacia la rigurosidad histórica (el equipamiento militar de los romanos no varía a lo largo de los siglos representados en pantalla). Durante sus tres reposiciones, entre 2016 y 2019, la audiencia ha definido la miniserie documental como «una buena idea, terriblemente mal ejecutada» (IMDb 2024; Roberts 2019).

La sinopsis del episodio presenta la serie y a continuación a Aníbal de la siguiente manera:

una épica batalla de 700 años por la libertad comienza con los bárbaros alzándose contra Roma; Aníbal construye una alianza rebelde y conquista los Alpes; el pastor Viriato desata una ola de resistencia para salvar a su gente de la destrucción (IMDb 2024).

⁹ Al contrario que en las selecciones anteriores, al tratarse de un programa más reciente, ha sido posible localizar información más concreta sobre aspectos de su producción, así como de la recepción del mismo.

¹⁰ En la red social cinematográfica FilmAffinity las críticas al documental son mucho más severas, calificando con un 5,4 sobre 10 a la miniserie. De ella juzgan, nuevamente, el pésimo asesoramiento histórico recibido, cuestionando la presencia de algunos intervinientes como Massimo Manfredi, la superficialidad con la que se han tratado las guerras púnicas y la simpleza de los guiones. También lamentan la enorme presencia de estereotipos y la escasa referencia a las culturas de los personajes que tematizan cada episodio. La opinión de la comunidad hispanohablante queda muy bien sintetizada con una de estas frases, extraída de un usuario procedente de Sevilla: «Mal ambientada, mal documentada y poco creíble. O sea, típica serie de Canal Historia, de bajo perfil y de nulo asesoramiento. Nada recomendable» (FilmAffinity, 2024).

La tercera versión que el Canal Historia nos ofrece del físico del púnico es la siguiente: tez oscura, ojos y pelo negro, además de una mirada penetrante y firme. Por primera vez, conocemos la identidad tras el intérprete del bárcida: Nicholas Pinnock (Filmaffinity 2024). Su estética difiere de la de los documentales previos: vemos, por un lado, a un general ataviado con armadura y equipamiento militar en aquellas escenas que implican una batalla. Por otro lado, en aquellas escenas en las que se representan negociaciones, conversaciones o vacilaciones del propio general, este se muestra ataviado con una simple túnica. Ello insinúa la idea de mostrar la humanidad del personaje, al que observamos dudar, analizar al enemigo, así como sufrir (Bermúdez 2011, 119).

En lo que respecta a su estructura, la voz en *off* de Michael Ealy da inicio al episodio junto con una panorámica del ejército de Aníbal descendiendo las laderas alpinas. Una escena tan impactante, aderezada con frases muy contundentes en referencia a la crudeza de dicho terreno es un prelude de lo que ocurrirá más adelante, un medio para atraer la atención del espectador (Silva 2014, 38). Posteriormente, el audiovisual marcha atrás en el tiempo, contextualizando a la audiencia qué ha ocurrido anteriormente para que un general cartaginés debiera presentarse con un ejército de 60 000 hombres y 37 elefantes en territorio romano. Así, y por medio de cinemáticas en las que se recrean espacios como el Senado cartaginés, junto con las animaciones con mapas mostrando el avance territorial de los estados beligerantes, conocemos los episodios que marcan los primeros años de la vida de Aníbal: la derrota cartaginesa en la primera guerra púnica, así como la incursión en territorio ibérico y la proclamación del bárcida como líder de las tropas púnicas en Iberia.

Un metraje mucho más reducido que en los documentales previos justifica la simplificación y la síntesis excesiva que caracteriza este audiovisual¹¹. Así, más que centrarse en los episodios más trascendentales de la biografía hannibálica, el grueso del audiovisual queda de nuevo ocupado por los subjetivos comentarios de los expertos invitados al programa. De este modo, las dramatizaciones sirven para ilustrar audiovisualmente las tesis planteadas en dichos comentarios. Ello provoca que el periplo de Aníbal quede reducido a determinados episodios: el paso a través de los Alpes, la aplastante victoria en Cannas y, tras una enorme elipsis argumental, su suicidio en las tierras del reino de Bitinia.

Como elementos positivos del documental, podríamos establecer los siguientes:

¹¹ Es por ello, y como asevera Brian Winston, que muchos historiadores rehúyen participar en la producción de este tipo de formatos, ya que el énfasis en la narrativa, en los personajes y un obsesivo interés en la captación del mayor número de espectadores posible generan audiovisuales destinados a «entretener». Ello implica una simplificación excesiva, restando el potencial de los medios de comunicación para difundir un conocimiento histórico riguroso, cuestión que también compromete su trabajo (2013, 330).





- Las cinemáticas en dos y tres dimensiones en las que se recrean los posicionamientos de los ejércitos enfrentados, cuya calidad audiovisual es superior a la de sus predecesores.
- La recreación, por medio de escenas dramatizadas, de episodios como el asedio de Sagunto, hasta ahora solo verbalizados. La calidad de imagen, la estabilidad y abundancia de los planos desdibujan los límites entre el docudrama y una película de ficción histórica (Plana y Prado 2014, 847).
- Formulación de hipótesis: el audiovisual cuestiona los motivos que llevan a las diversas tribus galas y celtas a unirse a la lucha contra Roma. De igual modo, plantea la complejidad de la empresa hannibálica: unir a personas muy diferentes contra un objetivo común (Blázquez 2018).
- Las dramatizaciones no solo recrean la crudeza y violencia de las batallas armadas: hay escenas con diálogos entre Aníbal y su hermano Magón, que si bien son completamente inventadas, permiten ahondar en la supuesta psicología de personajes tan distantes en el tiempo a la actualidad y ofrecen un supuesto trasfondo a las decisiones del general. También hay escenas en las que se representan pactos y alianzas entre el púnico y el líder de una de las tribus que se acabarían uniendo a la lucha. Asimismo, en la escena que precede la batalla de Cannas, se representa un discurso ficcionado en el que Aníbal alienta a sus tropas antes del combate (Silva 2014, 39).
- Uso de elementos propios de la iconografía púnica, por medio del uso de medias lunas, discos, esferas, pirámides y caduceos, simbología afín a los dioses titulares de Cartago: Baal Hammon y Tanit (Tejera y Chávez 2010, 308-309).
- A pesar de la presencia de pausas publicitarias, que interrumpen el discurso narrativo, el audiovisual solventa este problema con la recapitulación de los hechos representados hasta el momento de dicha pausa.
- La presencia de actores de renombre. A diferencia de los audiovisuales previos, en este docudrama aparecen estrellas cinematográficas como Ian Beattie, Ian McElhinney, Jefferson Hall o John Macmillan, pertenecientes al universo cinematográfico inspirado en las novelas de George R.R. Martin¹² (Filmaffinity 2024).
- Los profesionales del ámbito militar reconocen las habilidades de Aníbal. Contrario a audiovisuales previos, donde se le interpreta como un desquiciado, un psicópata e incluso el culpable de la destrucción de Cartago, aquí se valoran aspectos como su capacidad de resistencia, su determinación, su buen trato a los soldados o su habilidad para predecir los movimientos del enemigo (Blázquez 2018).

Como cuestiones negativas, podemos señalar las siguientes:

¹² Aunque seguimos sin conocer el coste concreto de producción por episodio de la miniserie, la aparición de dichos actores, junto con el hecho de tratarse de una coproducción entre History Channel y October Films sugiere que el presupuesto invertido no fue escaso.

- Al inicio del capítulo, se expone la definición dada por el programa al término bárbaro: «No perteneciente a las grandes civilizaciones de Grecia y Roma». «Extranjero, extraño e ignorante», «forastero». Dicha descripción deslegitima la entidad histórica de toda una potencia económica y militar como Cartago, así como reduce a los galos, íberos y celtas como simples conjuntos de tribus, ignorando cualquier otra faceta en ellos más allá que la del guerrero (Wagner 2013, 97).
- Escasa presencia de historiadores. La gran mayoría de profesionales entrevistados pertenecen al ámbito del ejército. Otros, como Clarence B. Jones, son activistas, mientras que Robert Herjavec es el CEO de una empresa. De aquellos profesionales procedentes del ámbito universitario, no queda específicamente señalado el departamento del que proceden.
- Errores en el *atrezzo* y vestuario: en el casco que porta Aníbal podemos observar un crismón, un símbolo iconográfico muy posterior a su muerte. A su vez, es representado por un actor de tez oscura, ignorando la procedencia mediterránea de los cartagineses, de origen semita. En lo que respecta a los soldados, las legiones romanas quedan representadas como una masa homogénea, ignorando las variantes de equipamiento entre las diversas unidades en combate, y la infantería nómada de Aníbal queda reducida a la estereotipada indumentaria de los hombres en Oriente Medio, ya que se encuentran ataviados con largas chilabas y turbantes (Roberts 2019).
- Uso excesivo, una vez más, de afirmaciones categóricas, sin una fuente fiable que las respalde: «Aníbal espera casi dos décadas una oportunidad para vengarse», «ya le llamaban (a Escipión) el comandante que lideraba el ejército más grande y más disciplinado», «parece que (Aníbal) dirigió a su ejército al desastre».
- Juicios de valor impropios de una disciplina científica como la historia. Se afirman como verdaderas cuestiones como que la segunda guerra púnica sería un enfrentamiento entre los bárbaros y la esclavitud, una lucha por la libertad de las tribus celtas, galas e íberas bajo el liderazgo de Aníbal. De nuevo, se juzga con la moralidad del presente unos hechos históricos muy antiguos.
- Perpetuación de mitos: por tercera vez, se citan como ciertos episodios o deseos atribuidos al bárcida, transmitidos por las fuentes escritas del bando vencedor: el juramento de supuesto odio eterno a Roma por Aníbal ante su padre Amílcar y un explícito deseo de venganza por parte del cartaginés. El Canal Historia presenta a un personaje motivado no por los avatares de la política estatal cartaginesa, sino por aspiraciones personales asentadas en la ira y el rencor (Smith 1853, 295).
- Interpretación maniquea de los hechos. Se plantea la contienda como la lucha, casi en exclusiva, del táctico cartaginés contra un despiadado y casi todopoderoso estado romano. El general Wesley Clark, por ejemplo, asevera que el ejército romano es una máquina de pelea increíblemente disciplinada, organizada, un cuerpo sistemáticamente instruido para formar cohortes y





- legiones. Los califica como profesionales, frente al ejército hannibálico, del que afirma que está compuesto por bárbaros¹³.
- Excesiva síntesis: se omite la presencia de figuras clave de la segunda guerra púnica como Asdrúbal Barca, Maharbal o Fabio Máximo. Todo el peso de la guerra en el bando romano recae en Escipión, de quien se afirma, nuevamente sin citar fuente alguna, que tenía un apoyo completo por parte del Senado, cuestión que la historiografía moderna ha demostrado que no era así (Quesada 2013b, 176). De la misma manera, se sintetizan al exceso las numerosas etapas, hechos históricos y actores que componen un episodio del calibre de las guerras púnicas, mucho más que en los audiovisuales precedentes (Taves 1997, 140).

CONCLUSIONES

En el presente artículo hemos analizado cómo tres documentales distribuidos por una misma cadena, History Channel, han mostrado la vida y acciones de un mismo personaje histórico, Aníbal Barca, a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XXI. Tras un examen detallado a los tres audiovisuales, autocalificados por parte de dicha cadena como históricos, podemos concluir que se trata de producciones comerciales televisivas, destinadas al entretenimiento del espectador (Plana y Prado 2014, 842). Dichas producciones, calificadas como docudramas, son menos costosas que las películas históricas proyectadas en los cines y tienen como propósito retener el mayor porcentaje posible de audiencia, cuestión que justifica su existencia en el contexto de sempiterna batalla entre las industrias del cine y la televisión¹⁴ (Dixon y Foster 2008, 183; Raventós, Torregosa y Cuevas 2012, 123).

En síntesis, hemos comprobado que las tres selecciones audiovisuales cumplen con unos mismos rasgos: enormes dosis de dramatismo, bandas sonoras grandiosas y monumentales, omisiones deliberadas, elipsis, alteración de la cronología de los hechos descritos y presencia de subjetivos comentarios carentes de cualquier tipo de evidencia científica. También hemos advertido la existencia de imágenes de archivo para dar soporte visual a piezas y yacimientos arqueológicos púnicos, así como

¹³ Dos historiadores contemporáneos han desestimado estas afirmaciones, destacando la concepción helenística de la guerra en Aníbal, la cual le llevaría a emplear una estructura militar organizada en etnias en combinación con el uso de mercenarios, caballería e infantería, una logística aún más sofisticada que en el caso romano (Quesada 2005, 136; Cabezas 2013, 92).

¹⁴ Brian Winston señala que en la época en la que vivimos, la era digital, protagonizada por las multiplataformas y un consumo cada vez más rápido, la necesidad de los comisarios y productores es captar la atención del espectador y retener su atención el mayor tiempo posible. Sustenta esta idea en la gran cantidad de secuencias introductorias, o frases como «a continuación», «la historia hasta ahora», frases que hemos escuchado en reiteradas ocasiones en los tres documentales que se han analizado y que suelen colocarse antes y después de los espacios publicitarios. Otra estrategia, también particular del documental, es mostrar un resumen de «lo visto hasta ahora», táctica que se ha empleado con un mayor énfasis en *Bárbaros: el despertar* (2013, 329).

la realización de pruebas científicas propias de la arqueología experimental con el propósito de dar soporte a las hipótesis planteadas (Taves 1997, 140-141). Además, junto con la clásica narración propia de este formato, hemos hallado la presencia de cinemáticas con mapas en dos dimensiones, animados digitalmente para contextualizar geográficamente los recorridos de los ejércitos enfrentados.

Sin los enormes recursos económicos de los que disponen los filmes destinados a la gran pantalla, la televisión norteamericana ha optado por transmitir la biografía de este general bajo el formato seriado, distribuido a través de las cadenas televisivas de países como España, Alemania, Estados Unidos, Grecia y Gran Bretaña, las cuales, a pesar de la escasa rentabilidad del género documental, continúan apostando por la emisión de programación de temática histórica (Vizcaíno 2014, 162; Plana y Prado 2014, 850). De este modo, la reposición de los diversos documentales tematizados en torno a la vida de Aníbal Barca se ha empleado como un recurso del que obtener la mayor cuota de pantalla y, por ende, el mayor beneficio.

De la misma manera, la elección del formato seriado en cada uno de los audiovisuales seleccionados permite presentar la biografía de Aníbal y los actos que rodean a la misma como un evento cinematográfico singular (Hernández 2011, 364). Asimismo, las dramatizaciones presentes en dos de los documentales analizados facilitan al espectador la construcción de un imaginario visual atractivo, permitiéndole experimentar hechos históricos sin la necesidad de recrearlos mentalmente (Vizcaíno 2014, 150). Esto es especialmente útil para representar eventos complejos, como la batalla de Cannas, la lucha contra las tribus galas y el paso de los Alpes, o para ilustrar decisiones cruciales, como la cuestión del suicidio de Aníbal.

Para ello, y como hemos comprobado, los tres documentales se han servido de recursos similares, variando el tono y propósito de las hipótesis planteadas en cada uno de ellos. En *Aníbal, la caída de Cartago*, la narrativa del documental, apoyada bajo la presencia de historiadores expertos en el estadista púnico, trata de desentrañar las causas que provocaron la caída de Cartago en el 143 a.C. La no mención de determinados episodios de la segunda guerra púnica, las elipsis y las distorsiones entre la opinión de los expertos y la narrativa del documental tienen un objetivo claro: culpabilizar a Aníbal del fracaso bélico de toda una potencia como Cartago. Además, según autores como Brian Winston, estas incongruencias entre los historiadores profesionales y los productores televisivos son muy frecuentes en este tipo de productos propios de la pequeña pantalla (2013, 330).

Asimismo, hay una crítica muy directa a la civilización semita, tanto a su modelo económico, basado en el comercio, como a su identidad religiosa. Se califica a sus deidades como crueles, basándose en criterios morales del presente, ignorando deliberadamente que acciones como los sacrificios rituales también se producían en el seno de las civilizaciones griega y romana (Dávila 2021, 252). Estos juicios de valor evidencian una clara equiparación por parte de la producción norteamericana entre el mundo occidental actual, al que se suscribe este país, con la triunfante Roma. Frente a estos primeros, se sitúa al mundo oriental, equiparado con la derrotada Cartago (Vialás 2012, 504). Por consiguiente, la crítica a las decisiones de Aníbal por parte del documental se producen con el ánimo de justificar la victoria de la civilización (Roma) contra la barbarie, personificada en Aníbal (Quesada 2005, 133).



Un probable fracaso en términos de cuota de pantalla de este documental, aunado con un desinterés creciente en este producto televisivo, llevaría al Canal Historia a cambiar el enfoque (Hernández 2011, 359; Raventós, Torregosa y Cuevas 2012, 122-123). Así, en *Los malos de la historia: Aníbal Barca* ignora cualquier evidencia histórica actual, arqueológica o historiográfica y se centra en la supuesta reputación negativa del bárcida, relatada por los vencedores del conflicto (Apiano, Polibio y Tito Livio, principalmente). De este modo, el audiovisual nos presenta a un estadista feroz, vengativo, manipulador, un personaje cuyo único afán sería el de la destrucción completa de aquel enemigo que venciera a su padre dos décadas antes. En síntesis, con el éxito de producciones como *300*, este documental trata de atraer al público más joven, afín a estas temáticas más brutales, siguiendo las estrategias de estas exitosas cintas.

Ello explica que la narrativa del audiovisual cite episodios extremadamente violentos (aun sin evidencia de que llegasen a tomar lugar) y emplee recursos gráficos muy agresivos, caracterizados por un derramamiento continuo de sangre en combinación con la narración de episodios de extrema crudeza supuestamente atribuidos al cartaginés. Presentar a Aníbal como una antítesis del ideal romano no es una novedad: se trata de un mecanismo discursivo ya empleado en las películas históricas italianas de la primera mitad del siglo xx (Dávila 2021, 251).

Siete años después, *Bárbaros: el despertar* ofrecería a la audiencia una visión diferente del estadista cartaginés. Aníbal, junto a Viriato, Boudica o Alarico, queda retratado como un símbolo de resistencia frente a la República romana, la cual domina todos los territorios a su paso bajo las premisas del fuego y la sangre. En este documental, la biografía del estadista cartaginés es una mera excusa argumental, un escenario ideal para que la narrativa y los expertos del audiovisual compartan comentarios subjetivos sobre los deseos, ambiciones y propósitos de un general que conocemos principalmente por lo que sus enemigos dijeron sobre él (Quesada 2005, 132). Así, la aparente narración de un acontecimiento histórico singular se convierte en un relato maniqueo, en una suerte de «David contra Goliat», en el que Aníbal parece enfrentarse casi en solitario contra todo un estado como el romano. De la negativa valoración del ascenso y consolidación del Imperio romano, se deduce una crítica directa al dominio de los grandes estados actuales, como es el caso del norteamericano, muy en síntesis a lo que ya hizo *Gladiator* (Ridley Scott 2000) a comienzos de siglo (Pérez 2023, 71).



REFERENCIAS

- APIANO. 2016. *Guerras ibéricas. Aníbal*. Madrid: Alianza.
- BARCELÓ, Pedro. 2013. «Aníbal visto desde la posteridad». *Fragor Hannibalis: Aníbal en Hispania*, coordinado por Manuel Bendala e Inmaculada Escobar, 412-433. Madrid: Comunidad de Madrid.
- BARCELÓ, Pedro. 2017. *Aníbal de Cartago*. Madrid: Alianza.
- BARCELÓ, Pedro. 2019. *Las Guerras Púnicas*. Madrid: Síntesis.
- BENDALA, Manuel. 2019. «Cartago y Aníbal: el más temible contrincante de Roma». Acceso el 2 de febrero de 2025. https://www.youtube.com/watch?v=LatsdbDCX8c&ab_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH.
- BERMÚDEZ, Nilda. 2010. «El documental histórico: una propuesta para la reconstrucción audiovisual de la historia petrolera del Zulia». *Omnia* (2): 113-131.
- BLÁZQUEZ, José Manuel. 2018. «Aníbal Barca». Acceso el 30 de enero de 2025. <https://dbe.rah.es/biografias/9865/anibal>.
- CABEZAS, Gerard. 2013. «Aproximación a la logística militar del ejército de Aníbal». *Historiae* (10): 91-119.
- DÁVILA, Miguel. 2013. «Visiones de Moloch en el cine». *Cine y religiones. Expresiones filmicas de creencias humanas*, coordinado por Francisco José Salvador Ventura, 173-196. París: Université Paris-Sud.
- DÁVILA, Miguel. 2017. *La proyección de las Guerras Púnicas en el cine italiano del Primer Novecento: Cabiria (1914) y Scipione L'Africano (1937)*. Granada: Universidad de Granada.
- DÁVILA, Miguel. 2021. «Los cartagineses como figuras negativas en el cine italiano: manipulación y construcción del enemigo africano-oriental». *Habis* (52): 249-267.
- DEN OF GEEK! 2016. «Barbarians Rising: History Reveals Cast & Premiere Date». Acceso el 26 de diciembre de 2024. <https://web.archive.org/web/20160512105901/http://www.denofgeek.com/us/tv/>.
- HISTORY-CHANNEL/255302/barbarians-rising-history-reveals-cast-premiere-date.
- DIXON, Wheeler Winston y FOSTER, Gwendolyn Audrey. 2008. *A short history of film*. New Jersey: Rutgers University Press.
- FRANCÉS, Miquel. 2012. *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.
- FILMAFFINITY. «Barbarians Rising». Acceso el 9 de noviembre de 2024. <https://www.filmaffinity.com/es/film909301.html>.
- GUBERN, Ramón. 2005. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- HERRERA, Antonio. 2008. «Las arquitecturas del norte de África y los monumentos islámicos de España en las descripciones de la Edad Moderna». *eHumanista* (40): 226-234.
- HERNÁNDEZ, Sira. 2011. «De las biografías ejemplares de Televisión Española a los biopics de éxito de las cadenas privadas. Un recorrido histórico por la biografía televisiva en España». *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, coordinado por María Gloria Camarero, 349-367. Getafe: T&B Editores.
- IMDb. 2024. «Barbarians Rising». Acceso el 12 de diciembre de 2024. https://www.imdb.com/title/tt5807292/?ref_=fn_al_tt_1.





- IMDb. 2025a. «Ancients behaving badly». Acceso el 9 de enero de 2025. https://www.imdb.com/title/tt1568937/episodes/?ref=tt_eps_sm.
- IMDb. 2025b. «Imperium». Acceso el 7 de enero de 2025. https://www.imdb.com/es-es/title/tt1393965/?ref=tt_ov_srs.
- La Vanguardia. 2022. «Los Malos de la Historia». Acceso el 31 de enero de 2025. <https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/series/los-malos-de-la-historia-32024>.
- LILLO, Fernando. 2008. «El cine de romanos y su aplicación didáctica». *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, coordinado por María José Castillo, 721-746. Logroño: Universidad de la Rioja.
- MARTÍNEZ, Víctor. 2016. «Los Barca, una familia aristocrática de Cartago durante el siglo III a.C. Aspectos sociales, económicos y políticos». *Habis* (47): 171-186.
- MORAL, Javier. 2011. «La biografía fílmica como género». *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, coordinado por María Gloria Camarero, 262-275. Getafe: T&B Editores.
- OCTOBER FILMS. 2016. «History has greenlit 'Barbarians Rising'». Acceso el 13 de diciembre de 2024. <https://web.archive.org/web/20160603081749/http://www.octoberfilms.co.uk/news/read/12>.
- PLANA, Gina y PRADO, Emili. 2014. «El documental televisivo: un género en peligro de extinción en Europa». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* (20): 841-856.
- NICHOLS, Bill. 2010. *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- PÉREZ, Araceli. 2023. *Ars Hannibalis: El periplo de Aníbal en la pequeña y gran pantalla*. Universidad de Almería.
- QUESADA, Fernando. 2005. «De guerreros a soldados. El ejército de Aníbal como un ejército cartaginés atípico». *Treballs del Museu Arqueologic d'Eivissa e Formentera* (56): 129-162.
- QUESADA, Fernando. 2013a. «Aníbal Barca y Publio Cornelio Escipión el africano». *Enemistades peligrosas: encuentros y desencuentros en el mundo antiguo*, editado por Fernando Romero y Antonio Moreno, 175-207. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- QUESADA, Fernando. 2013b. «Aníbal, estrategas carismático y los ejércitos de Cartago». *Fragor Hannibalis: Aníbal en Hispania*, coordinado por Manuel Bendala e Inmaculada Escobar, 254- 283. Madrid: Comunidad de Madrid.
- RABIGER, Michael. 1989. *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- RAVENTÓS Carmen, TORREGOSA, Marta y CUEVAS, Efrén. 2012. «El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores». *Trípodos* (29): 117-132.
- RENOV, Michael. 2020. «Hacia una poética del documental». *El cine documental: una encrucijada estética y política: inquisiciones contemporáneas al sistema audiovisual*, editado por Javier Campo, Tomás Crowder, Clara Garavelli, Pablo Piedras y Kristi Wilson, 187-224. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ROBERTS, Joshua. 2019. «Hannibal, Barbarians Rising Critique and the Lost Representation of Ancient North African General». Acceso el 10 de noviembre de 2024. https://www.academia.edu/39632459/Barbarians_Rising_Critique_and_the_Lost_Representation_of_Ancient_North_African_General_Hannibal.
- RUEDA, José Carlos, CORONADO, Carlota y SÁNCHEZ, Raquel. 2009. «La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas». *Nueva época* (12): 177-202.
- SELLÉS, Magdalena. 2016. *El documental*. Barcelona: Editorial UOC.

- SILVA, Manuel. 2014. «Formas de entender el documental: preceptivas, variaciones y recuadros conceptuales». *Anagramas* (13): 33-54.
- SMITH, W. 1853. *A new classical dictionary*. Londres: Cornell University.
- TAVES, Brian. 1997. «Film and Electronic Media Reviews». *The Public Historian* (19): 137-141.
- TEJERA, Antonio y CHÁVEZ, María Esther. 2010. «El signo de Tanit y la religión de los libios. Una hipótesis interpretativa». *Carthage et les autochtones de son empire du temps de Zama*, coordinado por Ahmed Ferjaoui, 295-309. Túnez: Insitut National du Patrimoine.
- TERRA X. 2025. «Imperium: 03. Der Untergang Karthagos» Acceso el 26 de enero de 2025. <https://www.fernsehserien.de/terra-x/folgen/imperium-03-der-untergang-karthagos-517123>.
- VIALÁS, Helena. 2012. «Aníbal en la cultura europea. De Dante a Flaubert (ss. xiv-xix)». *Aníbal de Cartago. Historia y mito*, coordinado por Sergio Remedios, Fernando Prados y Jesús Bermejo, 493-516. Barcelona: Polifemo.
- VIZCAÍNO, Antonio. 2014. Íberos, públicos y cultura de masas. El pasado ibérico en el imaginario colectivo valenciano. Valencia: Universitat de Valencia.
- WAGNER, Carlos. 2013. «Cartago. La ciudad de Aníbal» *Fragor Hannibalis: Aníbal en Hispania*, coordinado por Manuel Bendala e Inmaculada Escobar, 82-105. Madrid: Comunidad de Madrid.
- WINSTON, Brian. 2013. *The documentary film book*. London: Palgrave Macmillan.



