

Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia Antigua



Universidad de Granada

La recreación de los poderes imperiales
antiguos de la India:
Alejandro Magno y Ashoka en las
filmografías india y americana

Memoria presentada por
Jordi Macarro Fernández
Programa oficial de doctorado en Historia
Granada, 2015

Dirigido por
Dr. Francisco Salvador Ventura
Universidad de Granada

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Jordi Macarro Fernández

ISBN: 978-84-9125-393-8

URI: <http://hdl.handle.net/10481/41669>

Agradecimientos

En primer lugar agradecer a Francisco Salvador Ventura que me contagiase la pasión por el mundo del cine y la Historia, gracias por su dedicación y por el interés que desde el primer momento ha dedicado a este proyecto y por el impulso que en diciembre del año 2009, en el primer Simposio que el grupo de Investigación Hum 870 Cine y Letras, Cine y cosmopolitismo, le llevó a proponerme que me enrolase en un proyecto de tesis que hoy es una realidad. Gracias por estar ahí, por enseñarme cada día, por haber hecho de mí un profesional, por la confianza y sobre todo por haber sido un amigo todo este tiempo.

Agradecer también a mis padres, sin los que no habría sido posible realizar gran parte de la investigación que se ha llevado a cabo en los centros especializados de Valladolid (Casa de la India) y Nápoles (l'Orientale) y París (Musée Guimet, Bibliothèque National de France, Bibliothèque du Centre George Pompidou y Bibliothèque de la Cinémathèque Française). Gracias por confiar en mí y por haberme demostrado que creíais en mis capacidades.

Gracias David, que a lo largo de casi tres años has sido capaz de entenderme; gracias por tu paciencia, por escucharme y aguantarme, por animarme y sobre todo por estar a mi lado. Gracias por ser mi mejor compañero de vida.

A Sandra, sin la que este trabajo no habría podido presentarse. Gracias por tu paciencia, por tu colaboración, por las colas y las esperas que has pasado por mí para tramitar el registro de la tesis y gracias por hacer de mis estancias en Granada unos días fantásticos. A Gloria, por escucharme y animarme en los momentos de flaqueza y por sus tirones de orejas para que no tirase la toalla a lo largo de estos últimos meses. A Lola, Max, Laure, Sophie y Martine, por dedicar parte de su tiempo a revisar mi francés. A Delphine, por su paciencia ayudándome a preparar el discurso en francés. A Lola, por haber estado a mi lado ese mes de julio de intenso trabajo en Granada. A la gente del grupo de investigación, por haber hecho que la investigación sea una parte de

mí y por haberme enseñado tanto en cada uno de los encuentros que hemos tenido. Gracias a todos aquellos que durante años me han escuchado hablar de la tesis, a los que me han apoyado y se han interesado por mi trabajo.

Agradecer también a los miembros del tribunal su dedicación e interés por el trabajo realizado. Y por último a mi familia, que con esas preguntas que me encendían, queriendo saber cuando se terminaba todo esto, han estado ahí en todo momento. A mi abuelo Magdaleno, que podrá leer el resultado de tantos años de investigación, y a mi abuela, quien, donde quiera que esté, ha hecho posible que esta tesis sea una realidad.

*Cuando realizas un film histórico
no importa si el tema es
de hace dos décadas o dos siglos,
estás hablando del presente.*
Humberto Solás

ÍNDICE DE CONTENIDOS

	Pag.
Introducción	13
Capítulo 1. Espacio y tiempo en la India de los Imperios Antiguos	25
1.1. Geografía de la India	25
1.2. La India y Alejandro	37
1.2.1. Organización territorial del Punjab previa a la invasión griega	37
1.2.2. Poro	44
1.2.3. La batalla del Hidaspes	47
1.3. Los Mauryas	74
1.3.1. Chandragupta (340 a. C.- 298 a. C.): la formación del imperio	74
1.3.1.1. El <i>Rajavamsapustaka</i>	78
1.3.1.2. El <i>Paramparapustaka</i>	80
1.3.1.3. El <i>Suvarnnapura-vamsa</i>	82
1.3.2. Bindusara (320 a. C. - 272 a. C.): el período de transición y la expansión de los Mauryas	87
1.3.3. Aśoka (304 a. C. - 232 a. C.): la edad de Oro del Imperio	90
1.3.3.1. Dharmaśoka	94
1.3.3.2. Edicto de la conversión	95
1.3.3.3. Edictos en los pilares	101
1.3.3.4. Edictos en las rocas	102
1.3.3.5. Edictos menores	103
1.3.3.6. Poliglotismo en las inscripciones mauryas	104
1.3.3.7. Influencias persas y griegas en los edictos de Aśoka	105
Capítulo 2. <i>Sikandar</i> (Sohrab Modi, 1941)	109
2.1. Ficha técnica	111
2.2. Cine Urdu	112
2.2.1. Sohrab Merwanji Modi	117

2.2.2. Prithviraj Kapoor	122
2.3. <i>Sikandar / Sikander</i> , 1941	124
2.4. «Como un rey»	125
2.5. Licencias históricas	157
2.6. Recursos estéticos	171
2.7. Contemporaneidad	180
Capítulo 3. <i>Alejandro el Magno</i> (Robert Rossen, 1956)	185
3.1. Ficha técnica	187
3.2. Robert Rossen (1908-1966)	189
3.2.1. Robert Rossen: autor total	202
3.2.2. El poder como espina vertebral del cine de Rossen	206
3.3. <i>Alejandro el Magno</i> , 1956	209
3.4. «No hay nada más hermoso que vivir con valor y dejar tras de sí al morir fama imperecedera»	216
3.5. Licencias históricas	243
3.6. Recursos técnicos y estilísticos	258
3.7. Contemporaneidad	266
Capítulo 4. <i>Aśoka</i> (Santosh Sivan, 2001)	269
4.1. Ficha técnica	271
4.2. Cine Hindi: de los años noventa al nuevo milenio	272
4.2.1. Santosh Sivan (8 febrero 1964)	274
4.2.2. Shah Rukh Khan (New Delhi, 11 febrero 1965)	277
4.3. <i>Aśoka</i> , 2001	285
4.4. «De <i>Chandasoka</i> a <i>Dammasoka</i> »	288
4.5. Licencias históricas	313
4.6. Recursos estéticos	324
4.7. Contemporaneidad	343

Capítulo 5. <i>Alejandro Magno</i> (Oliver Stone, 2004)	345
5.1. Ficha técnica	347
5.2. William Oliver Stone (15 septiembre 1946)	348
5.3. <i>Alejandro Margno</i> , 2004	361
5.4. «No hay gloria sin agonía»	366
5.5.. Licencias históricas	390
5.6. Recursos estéticos	409
5.7. Contemporaneidad	426
Consideraciones finales	429
Résumé et conclusions du mémoire de thèse	443
Bibliografía	463

Introducción

La concepción de la Antigüedad se ha construido a partir de una visión “eurocéntrica” heredera del mundo griego, dejando en los márgenes a los pueblos limítrofes con los que los helenos tuvieron contactos. A pesar de la brevedad del Imperio Macedónico, las campañas de Alejandro Magno (356 a. C. - 323 a. C.) y en especial su llegada a la India en el año 327-326 a. C. marcaron sensiblemente el devenir histórico de estos pueblos, como se comprueba en la figura del emperador indio Aśoka¹ Maurya (304 a. C. - 232 a. C.). Ambas figuras han sido tratadas en el cine occidental e indio, de manera que se han elaborado discursos históricos en los que se hace uso de las fuentes antiguas y, al mismo tiempo, se documentan una serie de elementos de extracción plenamente contemporánea.

Estudiar y analizar la visión del poder imperial en la Antigüedad, partiendo de puntos de vista distanciados en el espacio y en el tiempo (según las visiones orientales y occidentales y su evolución desde los años cuarenta hasta la primera década del nuevo milenio) nos sitúa en una perspectiva privilegiada que permite entender la relación existente entre las dos culturas, lejanas en el espacio y próximas en el tiempo, que comparten intereses comunes y que aprovechan las coyunturas históricas, antiguas y contemporáneas, para reafirmar su posición de liderazgo e importancia en el Mundo, Antiguo y Moderno.

A finales de los años setenta, el estudio pionero de Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, señaló la importancia de las relaciones entre Cine e Historia. Desde entonces, se han realizado trabajos en los que se analiza la construcción de discursos históricos a través de las películas. La Antigüedad está relativamente bien representada en comparación con otras etapas de la Historia, si bien el interés se ha dirigido más hacia el mundo romano que al griego y dentro del helénico más hacia la mitología que hacia la Historia.

¹ A lo largo del trabajo va a utilizarse la grafía Aśoka de equivalencia fonética a la que aparece en el título donde el nombre del emperador aparece con “sh”.

Al mismo tiempo, es importante tener en cuenta que junto a las producciones del cine occidental se ha consolidado también una importante industria en la India.

La historia antigua de la India se ha trasladado a los discursos fílmicos desde dos puntos de vista: occidental y oriental. Para el primero la India aparece de manera secundaria vinculada a la figura de Alejandro Magno, sin tener mayor interés por el emperador indio Aśoka Maurya. Para el oriental, por el contrario, tanto uno como otro son dos pilares muy significativos de los albores de su Historia, que articulan la construcción de los estados indios antiguos, y como tales son tratados. De ahí la oportunidad de estudiar el tratamiento de esta etapa histórica por parte de las dos filmografías a través de dos personajes tan emblemáticos para la India.

Este trabajo se plantea pues como objetivo el abordar nuevos campos de estudio desarrollados a partir de una comparativa entre las dos industrias cinematográficas, india y estadounidense, con la clara voluntad de romper con el discurso “eurocéntrico” estableciendo para ello un novedoso enfoque que parta de la puesta en paralelo de cuatro interpretaciones de personajes de la antigüedad a través de las cuales se manifiestan los sesgos y las diferenciadas culturales adheridas a las tradiciones sacando a la palestra las discordancias y similitudes que terminen por evidenciar el grado de realidad existente en la brecha que separa el mundo oriental y el mundo occidental.

Partiendo de la idea de que el pasado es ya irrecuperable y de que lo que existe es una aproximación a otras épocas a partir de la reconstrucción desde nuestro tiempo, amén de la potencialidad de elaboración y transmisión de conocimientos históricos por parte del cine, lo que se pretende con este trabajo es estudiar las visiones que sobre la Historia

Antigua de la India se han elaborado en la gran pantalla². Se quieren demostrar igualmente las variantes que se producen dependiendo del contexto histórico en el que se han elaborado, en este caso, la visión que sobre los mismos personajes se construye desde el mundo occidental y desde el indio.

El objetivo fundamental es identificar los elementos con los que se ha reconstruido la Historia de la India Antigua a través de la visión de ambas industrias cinematográficas. Para ello, se pretenden identificar y valorar los componentes “eurocéntricos” e “indocéntricos” presentes en cada una de ellas, así como aquellos otros que hayan sido útiles a ambas filmografías. Un análisis comparativo de todos ellos servirá en último término para llegar como conclusión a la percepción que sobre la Antigua India se tiene en ambos universos culturales. Reconstruir la India Antigua a través de la visión de ambas industrias cinematográficas cumple con el objetivo de mostrar como el sincretismo oriental se convierte en cosmopolitismo cuando es occidente quien nos la narra, frente al patriotismo y a la reivindicación del pasado glorioso que el cine indio refleja en los *biopics* dedicados a Sikandar (Alejandro) y Aśoka Maurya.

En lo que a la metodología de trabajo se refiere, el proyecto presenta varias fases en su realización, cada una de ellas con una duración aproximada de varios meses de trabajo. En primer lugar se realizará un minucioso y pormenorizado análisis del material filmico seleccionado, estudiando en detalle tanto el guión como los recursos técnicos y estéticos utilizados en cada uno de los filmes. La contextualización de la época así como un análisis del estado del arte de cada una de las industrias en los cuatro casos tratados,

² Más información sobre las reflexiones en torno a la relación entre el cine y la Historia en: ROSENSTONE, R. A., *La Historia en el Cine. El cine sobre la Historia*, Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 2014; BURGONYE, R., *Film Nation. Hollywood looks at U.S. History*, University of Minesota Press, 2010; BURGONYE, R., *The Hollywood Historical Film*, Blackwell Publishing, Malden, 2008; ROSENSTONE, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel Historia, 1997; SOBCHACK, V., *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge, New York, 1996; ROSENSTONE, R.A., *Visions of the Past: The Challenge of Film to the Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge, 1995; ROSENSTONE, R. A., *Revisoning History: Filmmakers and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton, 1995; SHORT, K. R. M., *Feature Films as History*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1981; SORLIN, P., *The Film in History: Restaging the Past*, Barnes & Noble, Totowa, 1980; FLEDELIUS, K., et alii., *History and the Audiovisual Media*, University of Copenhagen, 1979; FERRO, M., *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1977; SMITH, P., *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.

será el paso previo al estudio de las fuentes originales sobre las que se basa el material, que marcará el punto de medición del grado de fidelidad histórica que cada una de las producciones presenta, a partir del cual se procederá al análisis del uso de las fuentes en las películas, conjuntándolo con la intencionalidad implícita, permitiendo así la identificación y el estudio de otros recursos, buscando su procedencia y su utilidad dentro de los filmes. Por último se abordará la recepción de cada uno de los documentos filmicos valorando de manera individual y comparativa la totalidad del material para extraer la conclusiones del trabajo.

En lo que respecta a las fuentes, el punto de partida se establece en el estudio de los trabajos de las más reconocidas autoridades en el campo de las relaciones entre Cine e Historia: *Cinéma et Histoire*, 1977, de Marc Ferro, *The Film in History. Restaging the Past*, 1980 de Pierre Sorlin, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, 1997, y *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*, 2006, de Robert A. Rosenstone y, en el caso español, los textos de Alberto Prieto Arciniega sobre la figura de Alejandro Magno y su representación cinematográfica, y de Óscar Lapeña Marchena entre otros, se pretende realizar un estudio detallado de las cuatro producciones cinematográficas, dos estadounidenses y dos indias.

En lo referente a las obras indias, las fuentes van a variar dependiendo del campo de estudio. En el caso de Aśoka, el estudio histórico comparativo se realizará partiendo de las obras de producción científica de Romila Thapar, *Ashoka and the decline of the Mauryas* y *The Mauryas Revisited*, publicadas en 1963 y 1987 respectivamente y Radha Kumud Mookerji, *Chandragupta Maurya and his times*, 1943, sobre la civilización Maurya y Pre-Maurya así como de la obra colectiva de principios del siglo XX, *The Cambridge History of India*, a las que se sumarán las investigaciones Gregory M. Bongard-Levin, *Ancient Indian Civilization*, publicada en 1985, y publicaciones más recientes como las de Dilip K. Chakrabarti: *The Oxford Companion to Indian Archaeology*; *The Archaeological Foundations of Ancient India*; y *The geopolitical orbits of Ancient India*; *The geopolitical Frames of the Ancient Indian Dynasties* ambas publicadas en la primera década del siglo XXI.

Por su parte la figura de Alejandro III de Macedonia y en concreto lo relativo a su campaña militar en tierras indias va a articularse a partir de la obra *Alejandro Magno conquistador del mundo*, escrita por el historiador Robin Lane Fox, quien además participaría como asesor histórico en el film *Alejandro Magno* de Oliver Stone, realizado en el año 2004 y estudiado en este trabajo. A esta obra se suman además los textos clásicos sobre la Antigüedad de Plutarco, *Las vidas paralelas Alejandro-César*, y la *Anábasis de Alejandro Magno*, escrita por Arriano. El único escollo histórico con ciertas dificultades en cuanto a las fuentes y al origen del personaje lo localizamos en el caso concreto de la figura del rajá Poro del Punjab, personaje histórico ciertamente relevante del que vamos a tener referencias a través de textos pertenecientes al período védico indio. En este sentido el volumen I de *Ancient India* de *The Cambridge History of India*, 1922, escrito por E. R. Bevan aporta los datos y las referencias a partir de las cuales configurar una genealogía del personaje que lo equipare a los otros dos, Alejandro Magno y Aśoka Maurya.

Una vez identificadas las fuentes empleadas para la traslación a la gran pantalla de la Historia, oriental y occidental, se evaluará el grado de rigor histórico y artístico presente en las cuatro películas, realizando discursos históricos comparativos sobre la dos culturas, griega y maurya, partiendo del Mundo Antiguo y trasladándolos al momento actual, demostrando si puede, o no, hablarse de una superación de discursos “etnocéntricos” por parte del medio cinematográfico. Los recursos de los que se dispone para el desarrollo del estudio que ponga en paralelo las versiones filmica e histórica, del mismo que sucede en el caso de la Historia, se presentan en desigualdad de condiciones. Los trabajos dedicados a la figura de Alejandro Magno y a las dos versiones occidentales de su vida llevada a la gran pantalla son numerosos y variados, mientras que estos disminuyen cuando la versión de la vida del héroe macedonio se traslada al cine indio. Las escasas referencias a esta versión oriental de la historia del héroe, entre las que destacan los textos de Alberto Prieto Arciniega, “Alejandro Magno: el cine”, publicado en 2011 en la obra colectiva *El cine “de romanos” en el siglo XXI* y Óscar Lapeña Marchena con: “Bollywood 1 – Hollywood 0: La huella de Alejandro III de Macedonia en el cine y la televisión”, publicado en el año 2006 en *Revista Latente*, que

recoge todas las versiones que el medio audiovisual ha dedicado desde sus orígenes a la figura del macedonio. Las obras colectivas y los estudios especializados sobre el cine Bollywood que abordan los años cuarenta dedican escuetas líneas al film de Sohrab Modi sobre la figura de Sikandar, al que relegan involuntariamente a un plano más que secundario dentro de la historia del cine indio. En lo que respecta a las aportaciones que vinculan la historia de Aśoka Maurya con el cine y en concreto con la versión cinematográfica de Santosh Sivan, estas se limitan a ciertas alusiones y referencias dentro de obras colectivas y a la publicación de Mushtaq Shiekh, *The Making of Aśoka*, publicada el mismo año de estreno del film, 2001, y que va a constituirse como la guía a seguir a partir de la cual desarrollar el estudio histórico-filmico completado con los trabajos sobre la historia y el arte indio en tiempos del Imperio Maurya.

El contenido del trabajo se estructura en cinco capítulos, cuatro de ellos dedicados uno a cada película, precedidos de un primer capítulo dedicado a la descripción del territorio indio, en el que se abordan las definiciones actuales de India y se fijando los límites geográficos del subcontinente indio. La descripción del territorio abarca desde la actual estructura física de la República de la India hasta la descripción del territorio que entre los siglos I a. C y I d. C. realizase el autor clásico Estrabón en su obra *Geografía*. Descripciones del espacio geográfico procedentes de la Antigüedad como las de Diodoro de Sicilia, Arriano, Plutarco, Quinto-Curcio y Justino (todas ellas realizadas entre el siglo I a. C. y el siglo II d. C.) se suman a la aportación de Estrabón para terminar configurando un nuevo atlas del país asiático que recoge la evolución de las fronteras desde tiempos de Alejandro Magno hasta el siglo XXI.

Se ha dedicado una breve sección de este capítulo sobre la geografía de la India a la definición territorial de la región noroeste del subcontinente para enmarcar el espacio geográfico y conocer la organización política y territorial del Punjab en los años previos a la invasión griega de esta región de Asia, para entender mejor la situación geopolítica del territorio en el momento en que las dos culturas entraron en contacto. La división territorial del Punjab facilitó el avance de las tropas de Alejandro Magno quien solo encontró en la figura del rajá Poro una oposición férrea a sus planes de conquista del

mundo. El rajá centrará la atención de las siguientes páginas en las que se esclarecen cuestiones relativas al origen del nombre y a sus variantes etimológicas en las fuentes, siendo Poro un personaje clave de la historia con una compleja genealogía, de la que pocos historiadores occidentales se han hecho eco y que vislumbramos a partir de los textos mitológicos indios antiguos.

Establecidos los agentes que van a entrar en contacto y que van a ocupar el grueso del trabajo, Alejandro Magno y Poro, el apartado dedicado a la batalla que los enfrentó a orillas del río Hidaspes trata de reconstruir y delimitar los acontecimientos haciendo una comparativa documental entre aquello que los autores clásicos Plutarco (46 o 50 d. C. - 120 d. C.) en su obra *Las vidas paralelas Alejandro-César* y Arriano (86 o 92 d. C. - 175 d. C.) con su *Anábasis de Alejandro Magno*, nos cuentan, y poniéndolos en paralelo con la obra contemporánea del historiador Robin Lane Fox, *Alejandro Magno conquistador del mundo*, en la que se recogen los textos de estos y otros autores. El análisis en paralelo de estos tres textos de referencia delimita la senda por la que van a transitar los acontecimientos que en capítulos posteriores veremos revisten vital importancia en el género cinematográfico. Este recorrido por la historia y las hazañas de helenos e indios se cierra con unas líneas dedicadas a la retirada de las tropas de Alejandro Magno de la India que coincide con la gestación y eclosión del Imperio Maurya, fundado por Chandragupta, ampliado por Bindusara y afianzado por Aśoka.

Las gestas más importantes de los tres máximos representantes de la dinastía de los maurya van a recogerse en el siguiente epígrafe dividido en tres grandes bloques, uno para cada dirigente. La vida de Chandragupta Maurya (340 a. C. - 298 a. C.) y la formación del imperio van a abordarse a través de las informaciones de tres textos clásicos indios (*Rajavamsapustaka*, *Paramparapustaka* y *Suvarnnapura*) para conocer mejor las estrategias, alianzas y luchas internas que contribuyeron al posicionamiento del maurya como máximo representante de su estirpe familiar cuyo poder le serviría para expulsar al último reducto griego en territorio indio en manos del embajador Seléuco Nikator (358 a. C. - 281 a. C.). El período de transición y de expansión del Imperio se aborda en la sección dedicada a Bindusara (320 a. C. - 272 a. C.) con una

extensión menor que la de su padre pues a los acontecimientos históricos de su época se le han dedicado menos páginas de estudio por parte de los historiadores, quienes han coincidido en centrar su interés y en revalorizar la figura de uno de sus hijos, Aśoka (304 a. C. - 232 a. C.), la figura más importante de la India Antigua, instigador de la unidad imperial en el mayor imperio indio de la Historia. Dentro de este capítulo de introducción, la edad de oro de los Maurya parte de los orígenes del joven Aśoka y repasa los hitos más relevantes de su vida, destacando el sangriento conflicto con el reino de Kalinga (261 a. C.) y la posterior conversión al budismo, que terminaría por implantar como la religión oficial del Imperio. La resolución teológica por parte del emperador dio como resultado una campaña de propaganda legislativa y religiosa que vino acompañada del mecenazgo artístico y arquitectónico del que se habla a partir de los edictos e inscripciones en pilares y rocas en los que se atestiguan influencias estilística y lingüística griegas y persas. En este capítulo se analiza pues el cambio personal del emperador y la conversión en *Dharmaśoka*, así como la importancia del personaje para la historia de la India.

El segundo capítulo del trabajo se centra en el estudio del film indio *Sikandar*, la obra épica de 1941 dirigida por Sohrab Modi. El análisis de la película se inicia con una ficha técnica de la misma a la que siguen un apartado dedicado a la contextualización del cine urdu en la primera mitad del siglo XX y las características de las producciones que se engloban en este tipo de cine, así como dos apartados biográficos, el primero de ellos dedicado al director de la cinta, abordando su trayectoria profesional estrechamente relacionada con el mundo de la escena y del teatro *shakespeariano*; las líneas del segundo versan sobre la figura del actor protagonista Prithviraj Kapoor, resaltando su también vínculo con el teatro, como en el caso de Modi, y remarcando la importancia de su persona en la industria cinematográfica india, perteneciente a un linaje de cineastas destacados en la historia del cine del país asiático. Tras las dos biografías se dedica una breve sección introductoria a *Sikandar* a la que sigue un pormenorizado análisis del film que se realiza a medida que se desarrolla la sinopsis de este. En el apartado dedicado a las licencias históricas se ponen frente al espejo de las fuentes, escenas, momentos y personajes de la película para analizar la veracidad histórica de lo narrado por el

director así como la introducción de ciertas secuencias inventadas insertas en el metraje que responden a una voluntad determinada y a una estructura marcada por la industria. La intencionalidad y los recursos estéticos utilizados en *Sikandar* se estudian en el siguiente apartado en el que se analizan los planos, el ritmo, la música, los silencios y miradas que se insertan en cada uno de los escenarios y recrean, salvando las distancias, el universo indio del siglo IV a. C. El apartado de contemporaneidad cierra el capítulo dedicado al film. En él se pone de relieve la relación del metraje con el contexto histórico y social contemporáneo de los años cuarenta destacando la intencionalidad del film enmarcado en ese contexto determinado y analizando la repercusión de la producción cinematográfica en los últimos años de la India colonial.

En el tercer capítulo se realiza un estudio del film de 1956, *Alejandro el Magno*, dirigido por el cineasta estadounidense Robert Rossen durante sus años de exilio en Europa. El primer apartado del capítulo ofrece una ficha detallada de la película para abordar en el segundo una extensa biografía del director en la que se abordan desde sus orígenes humildes hasta su triunfo dentro de una industria cinematográfica de la que tuvo que separarse como consecuencia de su pasado comunista. Los vínculos familiares y la difícil relación con su padre son uno de los temas destacados del apartado que repasa toda la obra del director neoyorquino. Un comentario general del film antecede a la sinopsis de la película que se desarrolla a lo largo de las siguientes páginas aportando datos relativos a lo que se observa en la pantalla además de introducir los elementos que se analizarán en las secciones siguientes. Las licencias históricas evalúan el rigor histórico en cada uno de los momentos del metraje y se establecen similitudes y diferencias en cuanto a la recreación de las diferentes batallas del film, las incursiones y suplantaciones de personajes, haciendo además hincapié en el desarrollo más o menos lineal de los episodios seleccionados por el director y también guionista del film, para recrear la vida de Alejandro III de Macedonia. Los recursos estéticos completan el análisis de la película. En esta sección del capítulo se presta especial atención a los planos y las posiciones de la cámara que le permiten a Rossen realizar una completa recreación del poder imperial encarnado en la figura del protagonista, indagando además en la psicología del personaje y en el conflicto existente entre este y su padre,

gracias al uso de otros elementos como la música. La recreación de los espacios arquitectónicos toma también el protagonismo y parte de concepciones románticas en las que la arquitectura monocroma y ciclópea enmarca las relaciones personales. En el apartado de contemporaneidad se abordan los conflictos internos del director con la industria y con la Caza de Brujas de la que fue víctima. El film se inserta pues en el contexto de los años cincuenta tratando de reivindicar y de justificar los actos de delación del cineasta hacia algunos de sus compañeros comunistas durante el proceso impulsado por el senador McCarthy.

El capítulo cuarto está dedicado a *Aśoka*, el film del cineasta Santosh Sivan realizado en 2001 y protagonizado por la máxima estrella de la industria Bollywood, Shah Rukh Khan. La ficha técnica de la película abre el capítulo en el que, como ya sucediera con el dedicado a *Sikandar* (S. Modi, 1941) dos apartados hablan de las figuras del director y del actor, trazando un detallado recorrido por sus biografías y por sus carreras vinculadas a la industria cinematográfica para entender mejor el contexto que enmarca la creación de esta película que en el nuevo milenio recupera el género épico para el cine indio. Estas dos secciones vienen precedidas por unas páginas en las que se contextualiza la situación y la evolución del cine hindi desde los años 90 hasta el cambio del nuevo milenio, clarificando el rumbo de la industria en la última década del siglo XX e insertando a los protagonistas, director y actor, en el particular universo Bollywood. La sinopsis detallada y minuciosa se desarrolla en el epígrafe del capítulo que sigue a un comentario general del film, centrando el estudio en los diálogos, los silencios y sobre todo captando y explicando los juegos de dobles sentidos de cada uno de los mensajes de la película, verbales y no verbales. Este apartado refleja en el título la evolución del personaje histórico, el emperador Aśoka y su transformación interna que lo lleva a abandonar el mal que existe en su interior para entregarse a los brazos del budismo. Las licencias históricas que ocupan el siguiente apartado del capítulo se centran en esclarecer la veracidad de los hechos contados por el film y ponen en paralelo la Historia con los acontecimientos que Sivan narra en el metraje. Este análisis se realiza partiendo de la premisa que el propio director da a los espectadores nada más empezar la película, defendiendo el componente inventivo utilizado como recurso

narrativo, priorizando en todo momento la creación de una historia cinematográfica que permite abordar hechos históricos relevantes. Las aportaciones externas a las fuentes van a condicionar el resultado final del producto filmico y van a estar directamente relacionadas con los escenarios, la decoración arquitectónica y escultórica, analizada en detalle en el apartado de recursos estéticos. En esta sección del capítulo se presta además atención a la disposición de los personajes en el plano, al uso de planos, a la gama cromática y a la música, que se configuran como elementos de gran importancia que ayudan a transmitir con mayor claridad el mensaje de la obra. El apartado dedicado a la contemporaneidad analiza la voluntad del director de hacer el film, teniendo en cuenta el momento, principios del nuevo milenio y del nuevo siglo, destacando el momento propicio para llevar a cabo el proyecto protagonizado por Shah Rukh Khan, coincidiendo con el auge profesional y la popularidad del actor, el mejor candidato para interpretar al emperador Aśoka Maurya, ayudando así a la recuperación y revalorización del personaje histórico.

El capítulo quinto está dedicado al estudio del film de Oliver Stone, *Alejandro Magno*, una coproducción entre Estados Unidos y varios países europeos realizada en el año 2004. El esquema del capítulo repite el utilizado en los tres anteriores; este se inicia con una ficha técnica detallada de la película a la que le siguen unas páginas dedicadas a la biografía del director y a su evolución profesional desde sus inicios en el cine hasta el momento presente. Se dedican a continuación unas líneas al comentario general del film para proseguir con la sinopsis en detalle de la obra, que se acompaña de los comentarios que, tanto el director como el asesor histórico, Robin Lane Fox, hacen del metraje en una de las versiones comercializadas en DVD. Estos comentarios sirven de guía y ayudan a entender mejor algunas de las licencias históricas del metraje, analizadas a continuación de la sinopsis, donde se ponen en paralelo los recursos utilizados para la recreación de las dos grandes batallas representadas, Gaugamela (331 a.C.) e Hidaspes (326 a. C.), además de analizar otros aspectos como la narración de la historia por Ptolomeo, el episodio sobre el asesinato de Filipo, la relación de Alejandro con Olimpia, e incluso algunos de los episodios ausentes, como los conflictos del macedonio con las polis griegas y su paso por tierras de Egipto, o bien otros inventados como las

narraciones mitológicas insertadas a partir de los dibujos en una cueva bajo el palacio de Pella. Los recursos estéticos prestan atención a la multiplicidad de planos, la riqueza cromática que evoluciona a lo largo del metraje y que varía en función del episodio histórico que se recrea, así como las decoraciones y recreaciones de espacios arquitectónicos, meticulosamente cuidadas, respetando las fuentes incluso cuando algunos de los escenarios son invenciones de la dirección artística. La música de Vangelis y la proeza del director de fotografía se suman a la profesionalidad de Oliver Stone para recrear un universo estético envuelto de un aura mística en torno a la figura histórica de Alejandro III de Macedonia. El apartado de contemporaneidad cierra el análisis del film resaltando las dobles lecturas que en batallas y diálogos que se extraen de una película que traslada a la Antigüedad la denuncia de fanatismos religiosos y políticos que terminan por enfrentar a Occidente con Oriente en el mundo contemporáneo.

El último apartado del trabajo parte de las consideraciones finales, a las que se ha llegado al final de cada uno de los análisis de los filmes y pone a dialogar a las cuatro películas comparando punto por punto los temas que forman parte de la espina dorsal de cada una de las producciones a partir de las que terminan por extraerse las conclusiones del trabajo que parten de una premisa en general de diferenciación de las industrias cinematográficas, india y estadounidense, para demostrar las convergencias y voluntades coincidentes en las recreaciones de los filmes épicos, con independencia del momento en el que estos se realizan, salvando las dificultades que pueden surgir en cada caso, sin importar qué figura es la elegida para trasladarse a la pantalla y qué recursos estéticos o rigor histórico terminan por ser aplicados.

Capítulo 1. Espacio y tiempo en la India de los Imperios Antiguos

1.1. Geografía de la India

Etimológicamente el nombre *India*, relativo al país asiático, viene del griego *Indoi* (Ινδοί), relativo a las gentes del Indus³, o Indias (Ινδίαç), topónimo que designa al territorio limítrofe del río Indo⁴; a su vez Indo deriva de la palabra de origen persa *Hindu*, del sánscrito *Sindhu*, cuyo significado es río⁵. Cabe destacar la apelación habitual de “India” como la más utilizada frente a *Bharat*⁶, nombre oficial del estado⁷, o *Hindustan*⁸, (la tierra de los hindúes) término persa referido en origen al norte de la India y por extensión en algunas ocasiones a la totalidad del territorio actual. Esto se debe en parte a la tendencia de transcripción inglesa de nombres indios debido al valor oficial y al uso de los mapas más accesibles, que se generaliza en tiempos del dominio británico en gran parte del subcontinente⁹ indio o Indostán¹⁰.

Geográficamente el subcontinente indio aparece como un territorio a primera vista coherente, limitado al norte por la gran cordillera del Himalaya y sus prolongaciones, y

³ BASHAM, A. L., *The Wonder That Was India*. South Asia Books, 2000.

⁴ “India” en *Oxford English Dictionary*, second edition, 2100 a.d. Oxford University Press; vid en: http://es.wikipedia.org/wiki/India#cite_note-21, nota al pie número 17.

⁵ Para el origen etimológico de la palabra ver: <http://etimologias.dechile.net/?India>

⁶ *Bharat* deriva de Bharata, rey legendario de la mitología hindú y según la literatura clásica india el primero en conquistar todo el territorio y unificarlo.

⁷ Constitución de la India: http://www.concourt.am/armenian/legal_resources/world_constitutions/constit/india/india--e.htm.

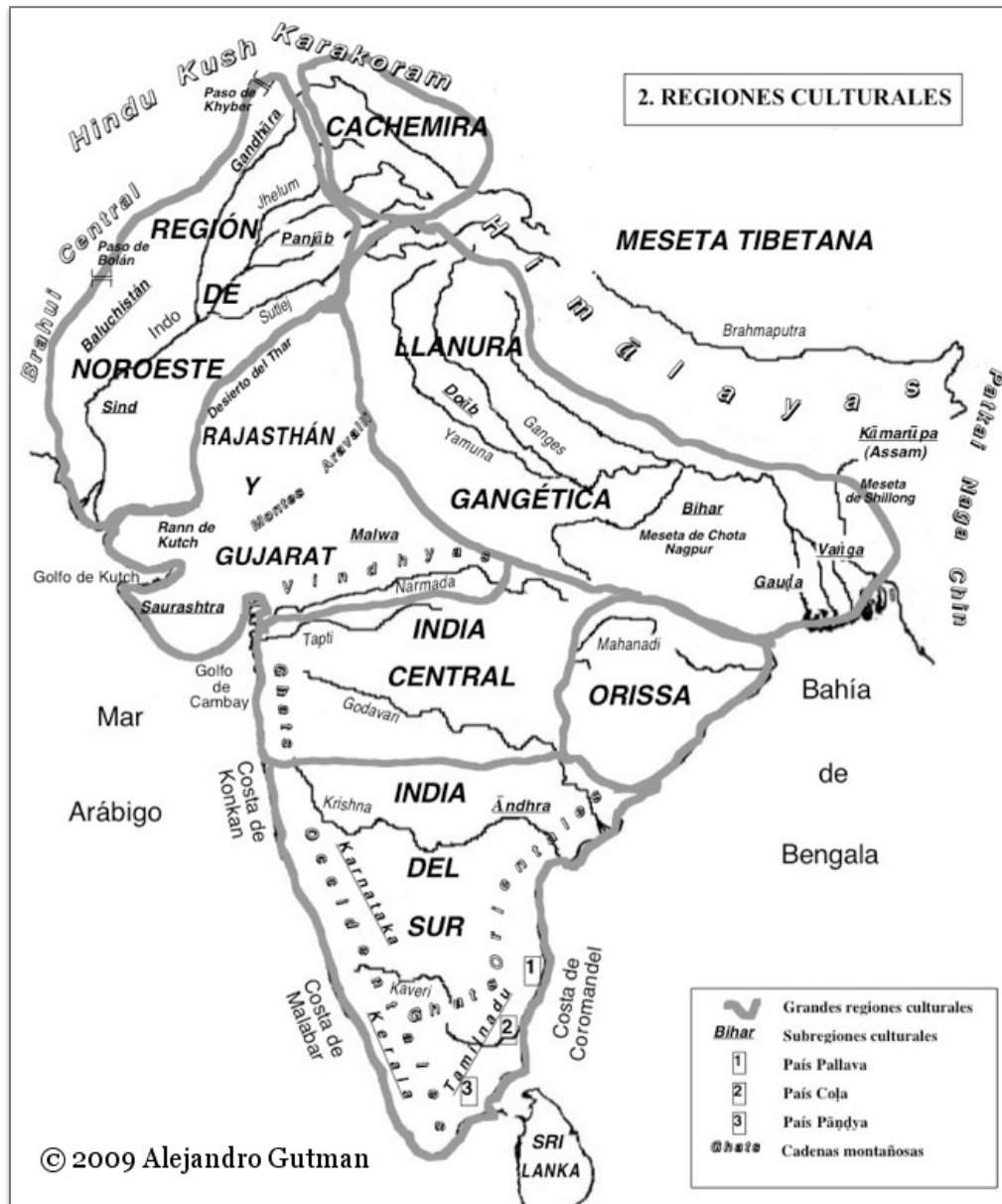
⁸ El diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española de la lengua establece como incorrecto el uso de la grafía inglesa *Hindustan* o por derivación *Hindostán* “a pesar de su mayor cercanía al ético persa Hindostan”. Vid. en <http://lema.rae.es/dpd/?key=indostán>.

Para la definición de «Hindustan» en *Encyclopædia Britannica* ver: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/266465/Hindustan>.

⁹ Por subcontinente Indio entendemos la región geográfica de Asia que se refiere a la India histórica (territorio actualmente dividido en cinco países: India, Pakistán, Bangladesh, Nepal y Bhutan; además de los territorios actuales de Sri Lanka - antiguo reino de Ceilán - y las islas Maldivas).

¹⁰ En 2005 el Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española de la lengua establece: “**Indostán**. Forma tradicional española del nombre antiguamente usado para referirse a la India. En el uso actual puede designar, bien la región septentrional de esta república asiática, bien el conjunto de territorios de lengua hindi o, incluso, todo el subcontinente indio”.

al sur por las aguas del océano Índico. La cadena montañosa más elevada del mundo da grandes ríos en el norte y grandes precipitaciones durante una extensa época del año. Este fenómeno geográfico, el monzón¹¹, sumado a un conjunto de factores juegan un destacado papel y explican en parte el gran dinamismo de esta región territorial, densamente poblada¹², al tiempo que extremadamente compleja y de gran riqueza en cuanto a su diversidad: étnica, cultural, religiosa, filosófica y política.



Mapa de las regiones culturales y accidentes y divisiones geográficas del subcontinente indio. Fuente: http://www.elportaldelaindia.com/El_Portal_de_la_India_Antigua/Geografia.html

¹¹ CADÈNE, P., *Atlas de l'Inde, Une fulgurante ascension*, Cartographie de Guillaume Balavoine, Éditions Autrement, Collection Atlas/Monde, Paris, 2008, p. 9.

¹² A principios del siglo XXI el 74 por ciento de los indios son rurales; unos 700 millones viven en 600.000 pueblos. CADÈNE, P., *op. cit.*, p. 10.

Geológicamente el subcontinente indio forma el segmento noreste de la placa tectónica australiana¹³. Este espacio territorial está compuesto por tres provincias fisiográficas bien delimitadas: el noreste montañoso (con las montañas: Hindu Kush, Karakoram y el Gran Himalaya) donde además se sitúan los valles del Ganges y del Indo¹⁴, el altiplano central indio¹⁵ o altiplano del Deccan y el altiplano sureste o Tamil¹⁶, en el que se incluye también Sri Lanka. El subcontinente indio debe entenderse no como el ámbito geográfico de una civilización cerrada en sí misma sino más bien como el de esa civilización que no ha cesado de interactuar con el mundo exterior o lo que Sanjay Subrahmanyam define: “como se ha construido un espacio original, policéntrico y abierto sobre una ancha parte del mundo”¹⁷, un espacio que desde el primer milenio antes de Cristo ha visto el nacimiento e implantación de formaciones políticas y de movimientos sociales y culturales que en parte han dificultado la cartografía de las sucesivas experiencias históricas que a lo largo de treinta siglos se han sucedido. Un estado policéntrico, original y abierto a una gran parte del mundo (a través de los diferentes movimientos de unificación y desintegración de los territorios, con desplazamientos geográficos de personas y riquezas), fenómeno de cultivación de las relaciones internacionales con el mundo exterior que se viene observando tras la invasión de Alejandro III de Macedonia (356 a. C. - 323 a. C.) y los Imperios Maurya (320 a. C. - 180 a. C.) y Kushana (siglos I - III d. C.) y que deviene uno de los aspectos cruciales de la historia del subcontinente.

¹³ SCHMIDT, K. J., *An Atlas and survey of South Asian History*, M. E. Sharpe, Sources and studies in World History, New York, 1995, p. 2.

¹⁴ La llanura indogangética es el producto de los tres grandes ríos del subcontinente indio: el Indo (con sus cinco afluentes del Punjab: Jhelum, Chenab, Ravi, Beas, Sutlej), el Ganges (cuyo valle es uno de los mejores en India para el ganado, con cuatro afluentes: Yamuna, Saran, Gandak y Kosi) y el Brahmaputra (en el que el Tista, el Manas y el Lohit desembocan). Los tres nacen en el Himalaya y favorecen la localización de una de las mejores y más productivas zonas agrícolas de Asia, la del Valle del Indo.

¹⁵ La mayor parte de la meseta india se conoce como la Meseta Central India y se extiende desde los límites del valle indogangético hasta los límites de las montañas de Vindhya, en el sur. Entre otros, la meseta del Deccan, situada entre las Western Ghats (en el mar de Arabia) y las Eastern Ghats (en la bahía de Bengala) y algunos ríos (como el Godavari y el Krishna) atraviesan este área.

¹⁶ La meseta sur se compone de colinas y valles, enmarcados entre las Ghats orientales y occidentales, además de zonas litorales conocidas como Malabar y Coromandel, costas muy fértiles gracias a los fenómenos monzónicos y tras los valles del Indo y del Ganges, las zonas con mayor densidad de población.

¹⁷ VIRMANI, A., *Atlas Historique de L'Inde, du VI^e siècle a.v. J.C. au XXI^e siècle*, Préface de Sanjay Subrahmanyam, Cartographie: Mélanie Marie, Éditions Autrement, Collection Atlas / Mémoires, Paris, 2012, p. 6.

En el caso concreto que nos ocupa, la India que Alejandro Magno conoció ha quedado bien retratada en la literatura greco-romana, aunque debemos destacar que esa India de las que los textos nos hablan es en realidad el territorio circundante a los valles del Indo (principalmente) y del Ganges¹⁸ (centro político del subcontinente), y a las zonas montañosas.



Mapa del oriente conocido por los macedonios tras las conquistas de Alejandro. TARN, W. W., *The Greeks in Bactria and India*, Cambridge, 1951.

Estrabón (64 o 63 a. C. - 19 o 24 d. C.) en el libro XV de su obra *Geografía*¹⁹, habla de la India conocida utilizando los siguientes términos:

¹⁸ La geografía de los Mahajanapadas describe este área como el lugar que ha visto nacer las grandes religiones del subcontinente y el cada vez más importante reino de los Nandas, contemporáneo a Alejandro. En lo referente al nacimiento de las religiones, podemos destacar que hacia el siglo VI a. C. en esta zona aparecen el Budismo y el Jainismo, como respuesta desafiante al brahmanismo imperante en el territorio. Ambas religiones atraen a un gran número de seguidores, sobre todo de las clases bajas, aunque será definitivamente el hinduismo, la religión que con el paso de los siglos terminará imponiéndose como la mayoritaria en el subconsciente. VIRMANI, A., *op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁹ Se ha utilizado versión traducida al francés de Amédée Tardieu del libro XV de la Geografía de Estrabón pues no se ha publicado en lengua española la traducción de dicho libro; Strabon, *Géographie*, Livre Quinze, Traduction nouvelle par Amédée Tardieu, sous-bibliothécaire de l'Institut, tomes I, II, III, Librairie de l'Hachette et cie, Paris, 1867.

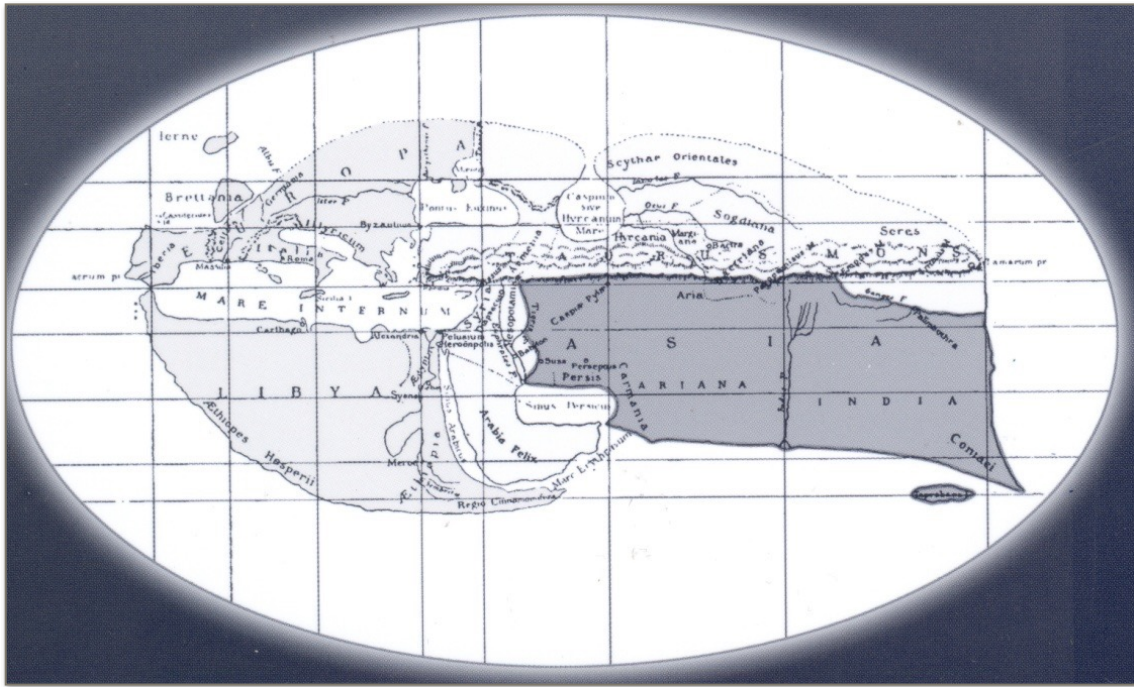
“[...] L’Inde est un pays si reculé! Il y a si peu de Grecs jusqu’ici qui aient pu l’explorer! Ajoutons que ceux-là mêmes qui l’ont vue n’en ont vu que des parties et ont parlé de tout le reste sur de simples ouï-dire; que le peu qu’ils ont vu, ils l’ont mal vu, en courant, à la façon de soldats qui traversent un pays sans s’arrêter; qu’on s’explique para là comment les mêmes choses ne sont pas dépeintes de même dans des Histoires écrites toutes soi-disant avec la plus scrupuleuse exactitude par des frères d’armes, par des compagnons de voyage (ce qui est le cas de tous ceux qui suivirent Alexandre à la conquête de l’Inde) [...]”²⁰. (Strabon, *Géographie*, livre XV, 1, 2).

“[...] Mais nous! où serait notre excuse, si nous prétendions à toute force tirer d’expéditions comme celles de Cyru et de Sémiramis quelques notions positives sur la géographie de l’Inde? Mégeasthène à cet égard semble penser comme nous, car il invite ses lecteurs à se méfier des antiques traditions relatives à l’Inde, par la raison que l’Inde n’a jamais envoyé au dehors de grande expédition et qu’en fait d’attaques extérieures et d’invasions, elle n’a subi que la double conquête d’Hercule et de Bacchus, et, dans les temps modernes, la conquête des Macédoniens. [...]”²¹. (Strabon, *Géographie*, livre XV, 1, 6).

La descripción de un territorio que se establece compleja, ya que como bien indica Estrabón, los testimonios dejados por unos y otros coinciden en raras ocasiones:

²⁰ “[...] La India es un país tan remoto! Hay tan pocos griegos que hasta ahora han sido capaces de explorarla! Añadamos que esos mismos que la han visto solo han visto algunas partes y han hablado de todo lo demás a partir de simples rumores; lo poco que han visto, lo han visto mal corriendo, como los soldados que atraviesan un país sin detenerse; así se explica el por qué las mismas cosas no se dibujan de la misma manera en las Historias escritas a pesar de que se hayan hecho con la mayor de las escrupulosas exactitudes por los hermanos de armas, por los compañeros de viaje (caso de todos aquellos que siguieron a Alejandro en la conquista de la India) [...]”. A partir de esta, todas las traducciones del texto serán traducciones del autor salvo caso expreso de lo contrario.

²¹ “[...]Pero nosotros! ¿donde estaría nuestra excusa, si pretendemos basarnos de todas las maneras en las expediciones como aquellas de Ciro y de Semiramis para tener algunas nociones positivas sobre la geografía de la India? Megástenes en este sentido parece pensar como nosotros, porque invita a sus lectores a desconfiar de las antiguas tradiciones relativas a la India, por la razón de que la India no a enviado nunca más allá de grandes expediciones y que ha realizado ataques exteriores e invasiones, solo se ha sometido a la doble conquista de Hércules y de Baco, y, en los tiempos modernos, la conquista de los Macedonios. [...]”.



Mapa según Estrabón del territorio conquistado por los griegos en los siglos III–II a.C. BIFFI, N., *L'estremo oriente di Strabone, Libro XV della Geografia, Introduzione, traduzione e commento*, Quaderni di “in vigilata lucernis”, Edipuglia, Bari, 2005.

“[...] Que ce soient là de pures inventions, personnelles à ceux qui cherchaient à flatter Alexandre, la chose est indubitable et ressort d’une double preuve: 1° il n’existe aucun accord entre les historiens et ce qui se lit dans les uns n’est pas même mentionné par les autres; [...] 2° aucun des pays intermédiaires que Bacchus et Hercule avaient eus nécessairement à traverser pour parvenir jusqu’à l’Inde n’a conservé un seul monument qui puisse attester sûrement leur passage. [...]”²². (Strabon, *Géographie*, livre XV, 1, 9).

“[...] De cet examen il résultait pour nous, en somme, que de tous les écrits sur l’Inde celui qui méritait le plus de créance était le tableau sommaire que, dans le III^e livre de sa *Géographie*, Eratosthène a tracé de la contrée appelée Inde au moment de l’invasion d’Alexandre et quand l’Indus formait encore la ligne de démarcation entre elle et l’Ariane, province plus occidentale appartenant à

²² “[...] Se trate solamente de puras invenciones, personales a aquellos que pretendían halagar a Alejandro, el tema es indudable y hay una evidencia doble: 1° no existe ningún acuerdo entre los historiadores y aquello que se lee en los unos no se menciona por los otros; [...] 2° ninguno se los países intermedios que Baco y Hércules habían tenido necesariamente que cruzar para llegar hasta la India ha mantenido un solo monumento que sin duda pueda dar fe de su camino. [...]”.

l'empire des Perses; car plus tard, du fait des Macédoniens, l'Inde s'est accrue d'une grande partie de l'Ainé. [...] ²³". (Strabon, *Géographie*, livre XV, 1, 10).

Aunque para la definición territorial más ajustada y real de la India alejandrina debemos prestar especial interés a la cita que de nuevo Estrabón introduce en alusión directa a Eratóstenes, al que cita:

“[...] L'Inde, dit-il, a pour limites: au nord, l'extrémité du Taurus comprise entre l'Ariane et la mer orientale et désignée par les gens du pays sous les noms successifs de Paropamisus, d'Emodus, d'Imaüs et d'autres encore, et par les Macédoniens sous le nom unique de Caucase; à l'ouest le cours même de l'Indus. Quant au coté meridional et au coté oriental qui se trouvent être beaucoup plus grands que les deux autres, ils font saillie dans la mer Atlantique et déterminent la forme rhomboïdale qu'affecte la contrée dans sa configuration générale, chacun des deux plus grands côtés excédant le côté qui lui est opposé de 3000 stades, juste la longueur de cette pointe avancée qui dépasse d'autant à l'est et au midi le reste du rivage et se trouve ainsi appartenir à la fois à la côte orientale et à la côte méridionale. Le côté occidental de l'Inde mesuré, entre les montagnes du Caucase et la mer Méridionale, le long de l'Indus jusqu'à son embouchure, est valué en tout à 13000 stades; le côté opposé ou côté oriental, augmenté des 3000 stades de cette pointe extrême, se trouvera donc avoir une étendue de 16000 stades; et ces deux nombres représenteront le minimum et le maximum de la largeur de l'Inde. Quant à sa longueur, laquelle se prend de l'ouest à l'est, si l'on peut l'évaluer d'une façon plus précise dans sa première partie, c'est-à-dire jusqu'à Palibothra, vu qu'elle été a mesurée en schoenes et qu'elle se confond avec une route ou chaussée royale de 10000 stades, elle ne se calcule plus au delà que par approximation d'après le temps que l'on met en moyenne pour remonter le Gange depuis la mer jusqu'à Palibothra, et ce calcul

²³ “[...] De este examen extraemos nosotros, en resumen, que de todos los escritos sobre la India aquel que merece mayor credibilidad era el cuadro sumario que, en el libro de III de su Geografía, Eratóstenes señaló al país llamado India en el momento de la invasión de Alejandro y cuando el Indo formaba todavía la línea de demarcación entre India y la Ariana, la provincia más occidental perteneciente al imperio de los Persas; porque más tarde, debido a los Macedonios, la India se adjudicó una gran parte de la Ainé. [...]”.

donne quelque chose comme 6000 stades: d'où un total de 16000 stades pour la plus petite longueur de l'Inde. [...]"²⁴. (Strabon, *Géographie*, livre XV, 1, 11).

Esta descripción territorial es la que a ojos del historiador podemos considerar la más fiable, ya que según nos cuenta, las descripciones de otros exploradores caen en la exageración desmesurada, indicando que la India sola tenía la misma extensión que todo el resto de Asia (según Ctésias²⁵) o incluso que la India como territorio ocupaba una tercera parte de todo el mundo conocido (en palabras de Onésicrito, 360 a. C. - 290 a. C.). En cambio otros como Nearco (360 a. C. - 300 a. C.), establecían su baremo de medición contando las jornadas de viaje que les llevaba alcanzar un punto determinado en el subcontinente²⁶.

²⁴ “[...] La India, se dice, tiene por límites: al norte, la extremidad del Tauro comprendida entre la Ariana y el mar Oriental y designada por las gentes del país bajo los nombres sucesivos de Paropamisus, de Emodus, de Imaus, y otros, y por los Macedonios bajo el nombre único de Cáucaso; al oeste el mismo curso del Indo. En cuanto a la parte sur y la parte oriental que resultan ser mucho más grandes que los otros dos, que sobresalen en el mar Atlántico y determinan la forma romboidal que afecta al país en su configuración general, cada uno de los dos lados más largos superan el lado opuesto de 3000 estadios, justo la longitud de este punto avanzada que supera incluso al este y la costa sur. El lado occidental de la India, medida, entre las montañas del Cáucaso y el mar Meridional, a lo largo del Indo hasta su desembocadura, está valorado en unos 13.000 estadios; el lado opuesto o lado oriental, aumentado en 3.000 estadios desde el extremo, tiene por lo tanto una superficie de 16.000 estadios; y estos dos números representan la anchura máxima y mínima de la India. En cuanto a su longitud, que se toma desde el oeste hacia el este, si somos capaces de evaluar con mayor precisión en su primera parte, es decir, hasta Palibothra, teniendo en cuenta que ha sido medido en schoenes, y que se confunde con un camino pavimentado real de 10.000 estadios, no se calcula más allá que por aproximación según el tiempo que que se necesita de media para remontar el Ganges desde el mar hasta Palibothra, y este cálculo da aproximadamente 6.000 estadios: de ahí un total de 16.000 estadios para la longitud mínima de la India. [...]”

²⁵ Historiador y médico de origen griego cuyo nacimiento se sitúa en torno a principios de la segunda mitad del siglo V a. C, siendo desconocida la fecha de su muerte, posterior al año 395 a. C., tras haber escrito *Historia de la India* o *Índica* y tras haber regresado a su ciudad natal Cnido.

²⁶ “[...] Da tutto ciò si può rilevare quanto discordi siano le dichiarazioni degli altri: Ctesia sostiene che l'India non è più piccola del resto dell'Asia; Onesicrito che è un terzo del mondo abitato; Nearco che il viaggio attraverso la sua pianura dura quattro mesi, laddove Megastene e Deimaco, più moderati, assegnano più di ventimila stadi (ma Deimaco anche trentamila, partendo da talune località) alla distanza corrente fra il mare meridionale e il Caucaso. [...]”. (Strabone, *Geografia*, libro XV, 1, 12) en BIFFI, N., *L'Estremo Oriente di Strabone, Libro XV della Geografia, Introduzione traduzione e commento*, Quaderni di “Invigilata Lucernis”, Edipuglia, Bari, 2005, p. 49.

En lo referente a los grandes ríos²⁷ del país Estrabón dice:

“[...] L’Inde est sillonnée de cours d’eau en tout sens. De ces cours d’eau une partie va grossir l’Indus et le Gange qui sont les deux plus grands fleuves du pays; le reste débouche directement dans la mer. Tous descendent du Caucase et commencent par couler au midi [...] Le Gange [...] A sa descente des montagnes, à peine ce fleuve a-t-il touché la plaine qu’il se détourne vers l’est pour aller baigner les murs de Palibothra. [...] L’Indus [...] tombe dans la mer Meridionale par deux bouches [...]. Au dire d’Eratosthène, c’est l’évaporation des eaux de ces grands fleuves, jointe à l’action des vents étésiens, qui produit dans la saison chaude les pluies qui inondent l’Inde et convertissent ses plaines en lacs. [...]”²⁸. (Strabon, *Géographie*, livre XV, 1, 13).

“[...] Tout ce haut bassin de l’Indus en effet a été plus particulièrement exploré pas Alexandre [...]”²⁹. (Strabon, *Géographie*, livre XV, 1, 26).

Una India fértil y habitada en las regiones de montaña frente a la zona meridional mucho más árida y seca. Una región que dará más problemas de los esperados a Alejandro y que en la antigüedad, como ya hemos indicado, se conocía parcialmente:

“[...] On comprend maintenant que nous ne connaissons de la partie orientale de l’Inde que ce qui est deçà de l’Hypanis et ce que certains voyageurs,

²⁷ Arriano habla del Indo en los siguientes términos: “[...] El Indo es el más grande de todos los ríos de Asia y Europa juntas, a excepción del Ganges, que es también un río de la India. Se origina en este lado del monte Paropamis, o Cáucaso, y vierte sus aguas en el Océano que se encuentra cerca de la India [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo IV, Digresión acerca de la India, 1).

²⁸ “[...] La india está atravesada por ríos en todas las direcciones. De estas corrientes una parte va a agrandar el Indio y el Ganges que son los dos mayores ríos del país; el resto desembocan directamente en el mar. Todos descienden del Cáucaso y comienzan por filtrar hacia el sur [...] El Ganges [...] En su descenso de las montañas, apenas el río alcanza la llanura se desvía hacia el este para ir a bañar los muros de Palibothra. [...] El Indo [...] cae al mar Meridional por dos desembocaduras [...]. Según Eratóstenes, es la evaporación del agua de estos grandes ríos, combinando con la acción de los vientos etesios, la que produce durante la temporada de calor las lluvias que inundan la India y convierten llanuras en lagos. [...]”.

²⁹ “[...] Cualquier zona por encima de la cuenta del Indo, de hecho, no fue particularmente explorada por Alejandro [...]”.

postérieurement à Alexandre, ont visité et décrit de la région ultérieure jusqu'au Gange et jusqu'à Palibothra [...]”³⁰. (Strabon, *Géographie*, livre XV, 1, 27).

Fa Hien (nombre romanizado de Fa Xian) describe la India de su época (337-442) indicando que ésta empezaba en las montañas del Hindu Kush³¹ y remarcando que desde la época de Alejandro el Punjab³² era la menos hindú de todas las provincias indias.

Este tipo de descripciones a las que se suman las griegas y romanas entre las que podemos encontrar las de Diodoro de Sicilia (90 a. C. - 30 a. C.), Arriano (86 o 92 d. C. - 175 d. C.), Plutarco (46 o 50 d. C. - 120 d. C.) , Quinto-Curcio (siglo I d. C.) o Justino (siglo II d. C.), fueron retomadas por los historiadores británicos de la época colonial como punto de partida de una nueva historia política india, una historia que nace bajo la perspectiva de occidente, en clara oposición a la historia de Europa. Los nombres y topónimos que proporcionan los historiadores griegos han sido contrastados con las tradiciones indias de carácter legendario como el Mahabharata y el Ramayana y también con las fuentes geográficas históricas y numismáticas (con una toponimia moderna a menudo muy conservadora)³³.

Por otro lado los historiadores indios contemporáneos han criticado esta visión remarcando que la campaña de Alejandro en India, contrariamente a lo que se nos ha tratado de inculcar, nunca fue un éxito político y sobre todo han tratado de demostrar que la cultura griega, con su vida materialista y sus estructuras políticas, no influyó en la India. Aunque como se puede observar en ciertas piezas de terracota encontradas en

³⁰ “[...] Entendemos ahora que solo conocemos de la parte oriental de la India aquello que está por debajo del Hydaspes y lo que algunos viajeros, después de Alejandro, visitaron y describieron la región posterior al Ganges y hasta Palibothra [...]”.

³¹ FOUCHER, A., *La géographie ancienne du Gandhâra*, BEFE-O, 1901, pp. 601-602.

³² El Punjab deja de ser una tierra santa a partir de un cierto momento (no precisado por el peregrino budista) convirtiéndose en sede de la ciencia brahmánica y sobre todo del buen lenguaje como aparece indicado en el Kaushîtakibrâhmana; LA VALLÉE POUSSIN, L., *L'Inde aun temps des Mauryas, et des barbares, grecs, scythes, partes et Yue-Tchi*, Histoire du Monde, publié sous la direction de M. E. Cavaignac, Tome VI, E. De Boccard Éditeur, Paris, 1930, p. 12.

³³ LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, 1937, p. 11.

Sarnath y en Patna, los motivos decorativos griegos están presentes (en el valle del Ganges) y son un testimonio fehaciente de esos intercambios culturales que occidente defiende frente a la visión indianista. Entre otros ejemplos, está el título adoptado por Aśoka (304 a. C. - 232 a. C.): “Devanampriya Piyadassi” o el bien amado de los dioses; un claro eco de la deificación normalmente adoptada por los sucesores de Alejandro en el Oriente Helenístico.

Lo que sí podemos firmar es como la campaña militar de Alejandro hizo tambalear las estructuras políticas del Valle del Indo, aunque las desavenencias surgidas en el seno de la armada griega propiciaron una retirada prematura del subcontinente y la apertura de una coyuntura político-militar para Chandragupta Maurya (340 a. C. - 298 a. C.), quien supo valerse de sus recursos y de sus estrategias para alzarse con el poder devolviendo a los Indios lo que los griegos les habían quitado, configurando así un panorama geográfico e histórico abierto a la circulación libre de productos, hombres y religiones que fascinó y sigue fascinando a los extranjeros.

La India fue durante siglos e incluso milenios antes de Cristo parte integrante del “Oriente Antiguo” que se extendía desde el Mediterráneo hasta el Valle del Ganges³⁴. Por otra parte, la India de hoy es un estado en constante evolución, una joven república protagonista de mutaciones económicas y sociales que a su vez reconoce la importancia de la creación de un Atlas, que no solo esté consagrado a los hechos físicos, económicos y sociales, sino que se fundamente en la tradición histórica y cultural del país desde las primeras manifestaciones de civilización localizadas en el valle del Indo hasta las transformaciones políticas tras la superación del colonialismo y la independencia adquirida como estado.

En 1957 se creó el *National Atlas of India*, en lengua hindi y con un sistema métrico en contra del “imperial inglés”. Nueve años después, en 1968, aparece una nueva versión, esta vez sí, en lengua inglesa. En 1947, con la independencia, asistimos a la primera

³⁴ COMBAZ, G., *L'Inde et l'Orient Classique*, Paris, 1937; COOMARASWAMY, A. K., *History of Indian and Indonesian Art*, London, 1927.

identificación de la India con el espacio geográfico del subcontinente, dividido en 28 estados y 7 territorios. En concreto la Unión India debe su existencia a la lenta difusión de una civilización que ha prevalecido por encima de las superficies cuya extensión ha superado las más ambiciosas construcciones políticas. El carácter arbitrario de la frontera que se trazó en 1948 pone de manifiesto las notables diferencias existentes entre la Unión India, Pakistán y Bangladesh; diferencias que tienen un significado geográfico y sobre todo diferencias de carácter humano³⁵.

Geográficamente, la Unión India es un territorio romboidal de aproximadamente 3.287.595 kilómetros cuadrados localizado entre los paralelos 8 y 30. Su eje Norte-Sur alcanza unos 3200 Km (de máxima longitud) y unos 1800 Km en su eje Este-Oeste (en el punto más ancho del país). Este gran rombo, cerrado al norte por la cordillera del Himalaya y al sur por el océano Índico, en el que viven 1.241 millones de habitantes (casi una sexta parte de la población mundial) tiene una densidad de población de 377,6 habitantes por kilómetro cuadrado³⁶ y es en la actualidad el séptimo país más grande del mundo (en cuanto a su extensión).

³⁵ DURAND-DASTÈS, F., *Géographie de l'Inde*, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je?, Le point des connaissances actuelles, Sixième édition, Paris, 1997, p. 4.

³⁶ La llanura indo-gangética concentra la mayor densidad de población del territorio, justo a los pies del Himalaya.

1.2. La India y Alejandro

1.2.1. Organización territorial y política del Punjab previa a la invasión griega

En mayo del año 327 a. C. Alejandro III de Macedonia y su armada atravesaron las montañas del Hindu Kush (actual Afganistán oriental) con el objetivo de alcanzar los “límites del mundo” y establecer fronteras aún más lejanas que aquellas que ya, Ciro “el Grande” (siglo VI a. C.), hubiere establecido. Con este objetivo comienza una campaña militar ambiciosa que terminará por frustrar las ansias de gloria del macedonio y de su armada; una campaña militar no exenta de peripecias que, gracias a las fuentes griegas, han llegado hasta nosotros.

V. A. Smith en el capítulo 3 de su obra *The Oxford History of India* deja bien claro que la primera fecha conocida en India, en lo que a su historia se refiere, es el año 327 a. C., correspondiente esta a la invasión de Alejandro Magno. Las escasas informaciones que podemos tener referentes a ciertos reinos del norte de India³⁷, previas a la campaña del macedonio y relativas únicamente a la historia del subcontinente a partir del siglo VII a. C., nos llegan a través de los textos religiosos jainistas, budistas y brahmánicos.

Ciertos investigadores justifican esta ausencia de fuentes precisas alegando el inexistente sentido de histórico o la ausencia de conciencia histórica de la India³⁸; han hecho hincapié y han centrado su interés en “reyes fabulosos de una edad legendaria” más que en los dirigentes y soberanos de los grandes imperios históricos, lo que genera una cierta incertidumbre en lo que se refiere al conocimiento de la Historia de la India Antigua³⁹.

³⁷ Sabemos que cada uno de estos reinos tenía una organización propia y a la vez diferente a la del resto de reinos o tribus vecinas.

³⁸ “L’Inde ancienne, on le sait, est avare en textes directement utilisables par l’historien, annales ou chroniques, ce qui fait qu’on ne manque jamais de dire que les Indiens n’ont pas l’esprit historique”; en KOSAMBI, D. D., *Culture et civilisation de l’Inde ancienne*, traduit de l’anglais par Charles Malamoud, textes à l’appui, François Maspero (ed.), Paris, 1970, p. 7.

³⁹ Las primeras referencias que podemos encontrar aludiendo a las principales acciones y hechos relativos a la Historia de India las encontramos en el siglo XII de nuestra era de la mano de Kalhana, poeta de la región de Cachemira que tuvo la idea de escribir en verso la historia de su país. En su obra *Rājataranginī (La ribera de los reyes)* el poeta da mucha información acerca de la región que él conocía y poca, lamentablemente, acerca del resto de la India.

Durante muchos años las fechas relativas a la vida de Buda han sido las que han servido a los historiadores como punto de referencia para la Historia de la India⁴⁰. Estas fechas se han puesto siempre en paralelo con las inscripciones del reinado de Aśoka Maurya que se han conservado repartidas por diferentes lugares de su imperio y en las que se hace alusión a la doctrina budista adoptada por el emperador⁴¹; de ellas se obtiene la datación relativa a la muerte de Buda, en torno al años 480 a .C.

Ciertas informaciones sobre la época de Alejandro Magno en el subcontinente aparecen en textos budistas como los *Jātaka* (*Historias del Nacimiento*) o el *Buddhapriya*. Este último describe la historia de la campaña militar del macedonio en la India, aunque no proporciona detalles de los compromisos militares que la protagonizaron, difiriendo así de algunas de las informaciones que las narraciones griegas y romanas consideran importantes; entre otras cosas, este texto budista no manifiesta un sentimiento de glorificación de la guerra⁴² y, aunque da nombres de personajes relevantes⁴³ en uno u otro momento durante la campaña, la narración de esta es mucho más rápida y escueta que las que pueden encontrarse en las fuentes occidentales clásicas.

La región de Indo, fronteriza con Persia, a finales del siglo VI a. C. se encontraba bajo dominio aqueménida. Ciro II “el Grande” alcanzó en el año 530 a. C. la cordillera del Hindu Kush, invadiendo un territorio que permanecía relativamente aislado y que en

⁴⁰ El siglo VI a. C. representa para la Historia de la India un punto de inflexión importante pues se desarrolla en el subcontinente una gran actividad intelectual y espiritual resultado de la cual son los textos jainistas y budistas. La transmisión de las doctrinas se realizaba en un primer momento de manera oral, lo que generó que a lo largo de los siglos, los principios doctrinales se ampliasen y alterasen. Las posteriores transcripciones de estos preceptos, realizadas de manera independiente las unas de las otras, además de haberse llevado a cabo en diferentes lenguas, ponían en duda la veracidad de los hechos reales a los que hacen referencia, aunque, el hecho de que entre ellas existan ciertas coincidencias históricas, les concede un cierto valor histórico veraz; BASHAM, A. L., *La civilisation de Inde Ancienne, Collection les grandes civilisations*, dirigée par Raymond Bloch, Arthaud, Paris, 1988, p. 39. Para el surgimiento del budismo y jainismo en India: OKADA, A. y ZÉPHIR T., *L'âge d'or de l'Inde classique*, Découvertes Gallimard, Réunion des Musées Nationaux Histoire, 2007, pp. 18-19; SMITH, V. A., *The Oxford History of India*, Percival Spear (ed.), 4ª edición, Oxford University Press, Delhi, 1981, pp. 76-82.

⁴¹ FRANZ, H. G., *L'Inde Ancienne*, Bordas-Civilisations, 1990, p. 99.

⁴² El autor se apoya en el uso de la expresión “habiendo luchado una batalla” (“having fought a battle”) para justificar la ausencia de exaltación y glorificación en el texto budista; PARANAVITANA, S., *The Greeks and the Mauryas*, Lake house investments limited, 41, W.A.D. Ramanayake Mawatha, Colombo 2, Ceylon, 1971, p. 19.

⁴³ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, p. 12.

tiempos de Darío I (522 a. C. - 486 a. C.) pasaría a convertirse en la más lejana de las satrapías del Imperio, la número veinte, formada por las regiones de Gandhara, Punjab y Sind⁴⁴. Por su parte, Darío III (338 a. C. - 329 a. C.) amplió el territorio persa con la conquista de los territorios que alcanzaban la sección inferior del Indo.

A pesar de los trabajos de documentación que ya se llevaron a cabo en tiempos de Darío III sobre el Punjab⁴⁵, las precisiones históricas, dataciones precisas y narraciones sobre la India tendrían que esperar a que se materializase la presencia griega sobre el territorio. El hecho de que en el noroeste del subcontinente no se haya conservado, anterior al siglo IV a. C. ningún tipo de documento histórico, inscripción que pueda datarse con relativa exactitud o incluso algún testimonio literario, posiciona a las fuentes griegas en un eje referencial a partir del cual empiezan a tenerse datos de la “actualidad” de la escena política india⁴⁶. Pero no debemos ser inocentes ante la prosperidad documental proporcionada por occidente a su paso y establecimiento en el occidente indio, pues las informaciones que conceden luz a la Antigua India, parten del condicionamiento y subjetivismo propio del eurocentrismo, imperante ya en el año 327 a. C⁴⁷.

En el año 331 a. C. el Imperio Persa de Darío III sucumbe ante Alejandro. La persecución de los asesinos del último de los aqueménidas lleva al macedonio a los territorios de la Bactriana y la Sodgiana para terminar alcanzando las montañas del Hindu Kush⁴⁸, superadas en el año 326 a. C. tras duros combates contra los habitantes

⁴⁴ El marco geográfico de la satrapía más oriental del Imperio Persa la convertía en la puerta de entrada de las influencias persas en India y le permitía disfrutar de una relativa libertad política; ALBANESE, M., *L'Inde Ancienne*, ML Éditions, Paris, 2001, p. 26.

⁴⁵ RENO, L., *L'Inde classique, Manuel des Études Indiennes*, tome I et II, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien Maisonneuve, Paris, 1985, pp. 145-146; para la ocupación aqueménida del territorio: LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 17-19.

⁴⁶ RENO, L., *op. cit.*, p. 144.

⁴⁷ KOSAMBI, D. D., *op. cit.*, p. 170 y nota.

⁴⁸ En tiempos de Alejandro la India geográfica comenzaba en el Hindu Kush; LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 10-11.

del lugar. La expedición macedonia partió de Bactriana en el año 327 a. C. con el claro objetivo de establecer toda una serie de campamentos en la zona del Punjab⁴⁹.

El proyecto político de Alejandro en el Valle del Indo tenía como objetivo primero la conquista de todos los territorios que habían formado parte del antiguo Imperio Persa⁵⁰. Los motivos que se esconden detrás de la campaña se basan: por un lado en la creciente curiosidad alimentada por las leyendas e historias contadas por los viajeros y embajadores y por otro, el asumirse sucesor del poder imperial aqueménida en la zona⁵¹, heredero del Imperio Persa. Aunque finalmente para el macedonio conquistar la India significaría también conquistar el mundo entero.

El paso de la frontera geográfica manifiesta una nueva problemática en el proyecto expansionista de Alejandro; la situación en las satrapías de Gandhara y del valle del Indo no era la esperada⁵²; los sátrapas habían perdido el control sobre sus provincias y como resultado las informaciones sobre la geografía de la zona y sobre las gentes que la habitaban escaseaban⁵³.

Gracias a las informaciones transmitidas por los indios Alejandro tomó conciencia de las enemistades y rivalidades existentes entre algunos de los gobernantes del noroeste indio constituidos muchos de ellos tras la retirada del dominio persa. Esta valiosa información le sirvió para organizar a la perfección su estrategia político-militar.

⁴⁹ Vincent Arthur Smith establece mayo del 327 a. C. como la fecha en la que Alejandro cruzó las montañas del Hindu Kush.

⁵⁰ BONGARD-LEVIN, G. M., *Ancient Indian Civilization*, Humanities Press, Arnold-Heinemann (ed.), 1985, pp. 106.

⁵¹ Para la geopolítica de la zona y el control por parte de Alejandro: CHAKRABARTI, D. K., *The geopolitical orbits of Ancient India, The geopolitical Frames of the Ancient Indian Dynasties*, Oxford University Press, 2010, pp. 15-16.

⁵² CHAKRABARTI, D. K. *op. cit.*, p. 14.

⁵³ La geografía de la India tuvo que ser corregida por parte de lo que Alain Daniélou llama “los refugiados indios” quienes aportaron algo de luz a las condiciones políticas y a la situación geográfica del subcontinente. Las descripciones geográficas dadas por Herodoto distaban enormemente de la realidad, al haber confundido este el Ganges con el Indo; DANIELÉLOU, A., *Historire de l’Inde*, Fayard, 1983.

La escasa información de la que se dispone obliga a establecer conjeturas sobre la diversidad tribal y social de la época previa a la invasión por parte de Alejandro del Punjab. Sabemos que ciertas tribus practicaban aún distribución equitativa del grano entre las familias mientras otras comenzaban a desarrollarse creando reinos, conservadores y arcaicos, cuya riqueza y ambición iba en aumento⁵⁴.

En tiempos ya de presencia griega en la India, el Punjab estaba dividido en un gran número de pequeños estados, mutuamente hostiles, pues entre sus dirigentes no existía la unidad. Estas diferencias internas podían deberse, según indican los textos, a la presencia en el territorio de diferentes razas explicando así las causas de una marcada diversidad cultural y religiosa⁵⁵, que estaría en el seno de los desencuentros intertribales⁵⁶.

Algunos de los reyes, avistando la problemática que para ellos podía representar un enfrentamiento directo contra el poder occidental, decidieron establecer alianzas con Alejandro, beneficiándose de un cierto grado de autonomía que el macedonio les concedía en agradecimiento⁵⁷. Sin embargo es importante recalcar que a pesar de las alianzas indogriegas, ya desde los primeros momentos de la campaña india, Alejandro se encontró con la resistencia de varias tribus⁵⁸.

⁵⁴ “Las repúblicas (*gana-sanghas*), marcan un estadio intermedio entre la organización tribal y el desarrollo de las monarquías [...]. En el caso de las monarquías los conceptos de divinidad y el principio de herencia aparecen anexos al rol de rey [...] contraste con las repúblicas en las que la mentalidad poco ortodoxa permite el surgimiento poco a poco de la heterodoxia con religiones como el budismo y el jainismo”; en AA.VV., *The Cambridge Encyclopedia of India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, Nepal, Bhutan and the Maldives*, Francis Robinson (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp. 75-77; KOSAMBI, D. D., *op. cit.*, p. 114.

⁵⁵ “[...] A proposito dei sofisti Nearco così scrive: «I Brachmanai partecipano alla vita pubblica e sono al seguito del re como consiglieri»; [...]” (Estrabón, *Geografía*, Libro XV, 61-68) en BIFFI, N., *op. cit.*, p. 99.

⁵⁶ SMITH, V. A., *op. cit.*, pp. 86-87. En el valle del Indo se localizaban también pequeñas comunidades de griegos que estaban compuestas por mercenarios y mercaderes, y que contribuían a generar un mayor clima de desavenencias entre los diferentes reinos; ALBANESE, M., *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ Bongard-Levin califica de ruín y mezquino el comportamiento de estos reyes.

⁵⁸ “Las crónicas de la campaña ponen empeño en ensalzar las hazañas y los éxitos, no podían fallar en remarcar la increíble persistencia exhibida por los indios, su bravura y deseo apasionado por la lucha hasta el final amargo. Muchas de las tribus indias rechazaron negociar con los griegos macedonios que las llevaron a una lucha desigual”; BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, p. 107.

Las enemistades entre los rajás del Punjab permiten a Alejandro jugar a los enfrentamientos internos⁵⁹. En febrero del 326 a. C., a principios de la primavera, y tras vencer y someter a todas las tribus de las montañas del valle del Swat, las tropas de Alejandro cruzan el Indo y avanzan hacia Taxila⁶⁰, capital de Gandhara⁶¹, región entre el Indo y el Hidaspes; allí el macedonio es recibido por Ambhi⁶². Según las fuentes occidentales, Taxila fue ocupada por Alejandro con el consentimiento del rey Ambhi, al considerar este último que Alejandro sería un más que buen aliado en la lucha contra su gran enemigo en el Punjab, el rey Poro.

Estas informaciones contrastan con las que el *Buddhapriya* proporciona. El texto indio sostiene, a diferencia de las fuentes griegas y latinas, que el rey de Taxila manifestó una clara oposición ante Alejandro hasta el momento en el que las tropas griegas, claramente superiores, terminaron por someterlo. Al rey de Taxila se le conoce como Murunda, un epíteto que se ha utilizado en numerosas ocasiones para referirse al rey Poro y que según los investigadores hace referencia al jefe de los Śaka⁶³.

La alianza con Ambhi le asegura a Alejandro parte del Punjab, entre el Indo y el Hidaspes, pero le genera un conflicto con el rey Poro, gobernante al este del Jhelum (Hidaspes) del que Alejandro ya había tenido noticias a través de su nuevo aliado. Poro comienza a tomar consciencia del peligro que acechaba su reino al conocer las informaciones relativas a la rendición y colaboración de otros reinos vecinos ante el

⁵⁹ En Nicea se produce el primer encuentro con Ambhi, rajá de Taxila, y con otros gobernantes de la región dispuestos a colaborar con el macedonio.

⁶⁰ Dependiendo de las fuentes y de las transcripciones y traducciones de textos clásicos que se trabajen la nomenclatura de la ciudad puede variar y adoptar las formas: Taksshaçilā (en *The Cambridge History of India*, 1922), Takshasilā (en *The Oxford History of India*, 1981) o Takshashilā (en *L'âge d'or de l'Inde classique*, 2007).

⁶¹ SMITH, V. A., *op. cit.*, p. 85.

⁶² Según *Histoire de l'Inde* de Alain Daniélou, este se correspondería con el segundo encuentro entre ambos gobernantes. Del primero resultarían 25 elefantes de regalo y de este 56, entre otros presentes que el rajá le ofreciese al macedonio.

⁶³ La identificación de Murunda con Ambhi de Taxila quizá se deba a una confusión con respecto a Poro, quien sí se opuso a Alejandro hasta que sus tropas cayeron derrotadas. De esta manera se descartaría la hipótesis de la no colaboración del rajá de Taxila con el macedonio en la campaña contra Poro. PARANAVITANA, S., *op. cit.*, p. 20.

poder griego. La reacción del indio fue por lo tanto, desafiar al invasor y defender su territorio.



Detalle de la situación geográfica del Punjab en torno al año 500 a. C.

Fuente: <http://www.mapsofindia.com/history/>

1.2.2. Poró⁶⁴

Las fuentes griegas coinciden en identificar a Poró (Paurava en griego) como el gobernante indio que con mayor fiereza se opuso a la campaña de expansión y conquista de Alejandro Magno en India. Considerado por algunos como “el adversario más formidable que jamás tuviera Alejandro”⁶⁵, “el más fuerte de los indios en el noroeste de India”, o como ya indicase Curcio en el siglo I “la más importante personalidad de todos los tiempos en la región”, este destacado rey ejercía su poder sobre el territorio comprendido entre los ríos Jhelum (actual Hidaspes) y Acesines (actual Chenab)⁶⁶, en la zona conocida como el Punjab⁶⁷. “El más fuerte de los indios” decidió hacer frente al invasor occidental y resolver las desavenencias con este en la que se convertiría en la batalla “más sutil que se había visto hasta entonces en el campo de batalla”⁶⁸, la batalla del Hidaspes.

Las referencias históricas sobre el personaje son dispares atendiendo al origen de las mismas. En los textos indios, en concreto en el *Mudrārākshasa*, Poró se identifica con un jefe del Himalaya al que mencionan como *Parvataka* o *Parvateśa*, identificación que parece plausible si tenemos en cuenta que se trataba de una zona en la que se había implantado políticamente y en la que nada de lo que sucediese podía entenderse como hecho al margen de este⁶⁹.

⁶⁴ A lo largo del trabajo va a utilizarse la nomenclatura “Poró” así como ciertos topónimos partiendo de las traducciones de: 1) *Las vidas paralelas, Alejandro-César*, del autor clásico Plutarco, obra traducida por Jorge Bergua Cavero, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2010; 2) *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, escrita por Robin Lane Fox, traducida por Maite Solana, publicada por Acantilado, Barcelona, 2007.

⁶⁵ MOOKERJI, R. K., *Chandragupta Maurya and his times*, en Sir William Meyer Lectures, 1940-41, Rajkumar Publications, Second editions revised, Bombay 1943, p. 25.

⁶⁶ Las riberas izquierda, del Hydaspes, y derecha del Chenab, se encuentran en la actualidad en el área geográfica situada a medio camino entre las actuales Lahore y Rawalpindi.

⁶⁷ El antiguo Punjab constituye el área geográfica noroccidental del subcontinente indio en la que, presumiblemente los arios indoeuropeos, portadores del *Rigveda* y de la futura civilización brahmánica se instalaron, a partir de una época difícil del precisar; LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 12-13.

⁶⁸ LANE FOX, R., *Alejandro Magno conquistador del mundo*, Traducción de Maite Solana, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 568.

⁶⁹ MOOKERJI, R. K., *op. cit.*, pp. 26-27.

U. N. Ghoshal en el segundo volumen de su obra *A history of indian public life* identifica el nombre Poro con la designación de dos reyes indios llamados “el viejo” y “el joven”, ubicados ambos en el valle del Indo en tiempos de Alejandro y descritos como monarcas de los indios en la región del Punjab. Apunta además que el significado del nombre es: “reyes del clan de los Puru”⁷⁰.

El nombre que los griegos otorgaron al rey Poro es Paurava y Louis Frédéric, recuperando la genealogía que ya en 1922 estableciese E. R. Bevan, en *The Cambridge History of India*⁷¹, define en el *Dictionnaire de la civilisation indienne* del año 1987 el término Paurava como: “tribu indo-europea de los Pûru que, en la época de Alejandro Magno (~ 326 a. C.) se encontraban instalados en el Punjab sobre la ribera del Jhelum”⁷².

Queda claro pues que el rey contra el que Alejandro III de Macedonia entró en guerra a orillas del Hidaspes es el rey Muruṇḍa, también conocido como Poro / Paurava, lejano descendiente, pretendido o real, de uno de los clanes védicos más importantes, el de los Pûru⁷³.

Según el *Dictionnaire de la civilisation indienne* los Pûru son los ancestros de los Paurava, de los Kaurava y de los Pândava, pertenecientes a la estirpe Chandravamsha - Somavamsha, una pequeña dinastía hindú de Orissâ, también conocida como la “línea

⁷⁰ GHOSHAL, U. N., *A history of indian public life, vol. II, The pre-maurya and the maurya periods*, Oxford University Press, Bombay, 1966, p. 212, ver nota 3.

⁷¹ “Paurava es un título que designa al jefe de los Pûrus, una tribu conocida en los tiempos védicos” en BEVAN E. R., et alii, *The Cambridge History of India*, vol. I Ancient India, E. J. Rapson, M. A. (ed.), Cambridge University Press, 1922, capítulo XV, p. 349.

⁷² FRÉDÉRIC, L., *Dictionnaire de la civilisation Indienne*, Robert Laffont (ed.), 1987, p. 841.

⁷³ Nada que ver con la filiación que Cunningham concede al término Purusha cuyo significado es “el héroe”; LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, p. 29.

lunar”⁷⁴. Los Pūrus⁷⁵, habitantes a cada uno de los lados del Sarasvatī⁷⁶ y probablemente vecinos de los Bharatas⁷⁷, eran una de las “diez tribus”⁷⁸ aliadas contra los Parushnī y organizadas bajo las órdenes de Viçvāmitra⁷⁹. Permanecieron en la región de Harappā y de ahí extendieron su dominación por todo el Punjab (Pañjāb) donde gobernaron hasta finales del siglo IV a. C. Los sucesivos conflictos que se fueron sucediendo en el Punjab sirvieron para que los Pūrus se destacasen claramente como un pueblo poderoso, constituyéndose como los mayores opositores de Alejandro III de Macedonia⁸⁰.

Poro, jefe guerrero descrito en las fuentes como un hombre gigantesco⁸¹, “de gran talla y bella prestancia”⁸², llevaba a cabo un proyecto expansionista imponiendo alianzas a diferentes clanes militares vecinos para tratar de establecer su liderazgo sobre otros

⁷⁴ FRÉDÉRIC, L., *op. cit.*, p. 1021.

⁷⁵ E.R. Bevan en el capítulo XV de *The Cambridge History of India*, vol. I, utiliza la grafía Pūru en lugar Pūrus.

⁷⁶ En el *Rigveda* tanto los Pūrus como los Bharata viven en las tierras del Sarasvatī (Brahmāvarta o Sirhind) aunque la línea sucesoria que estos establecen difiere de la que aparece en los Purānas, que ofrecen listados detallados dinásticos de familias reales entre las que destacan los Puru; BEVAN E.R., et alii, *op. cit.*, p. 83 y nota al pie, p. 308, ver nota 1; DANIELLOU, A., *op. cit.*; para la definición de veda y purāna: FRÉDÉRIC, L., *op. cit.*, pp. 1122-1124 y 873-875 respectivamente; RENOUE, L., *op. cit.*, pp. 270-271, para la definición de vedas. Kosambi apunta a que las referencias que podemos encontrar en el *Rigveda* exaltan tanto lo positivo como lo negativo de esta tribu, “tanto las bendiciones como maldiciones sobre ellos”. El autor apunta a un origen ario de la tribu que la emparenta con los Bhārata, señalando incluso como una tradición anterior a los vedas hace de los Bhārata una rama de los Pūru; KOSAMBI, D. D., *op. cit.*, p. 111.

⁷⁷ Los Bhraratas son los habitantes del país anteriormente conocido como Brahmāvarta. Estos protagonizaron la “batalla de los 10 reyes” mencionada en el *Rigveda*. BEVAN E. R., et alii., *op. cit.*, p. 81.

⁷⁸ De estas diez tribus, Alinas, Pakthas, Bhalanases, Çivas, Vishānins, Anus, Druhyus, Turvaças, Yadus y Pūrus, las cinco últimas, de las que tenemos más datos, serían las cinco tribus a las que el *Rigveda* se refiere en muchas ocasiones remarcando la, al parecer, libre alianza que entre ellas se formó.

⁷⁹ BEVAN E. R., et alii., *op. cit.*, p. 81.

⁸⁰ KOSAMBI, D. D., *op. cit.*, p. 113.

⁸¹ “[...] La mayor parte de los historiadores coinciden en señalar que Poro levantaba cuatro codos y un palmo de altura, y que en razón de su talla y de su corpulencia quedaba tan proporcionado con su elefante como puede estarlo un jinete con su caballo, y eso que su elefante era enorme. [...]”; Plutarco, *Vidas paralelas, Alejandro-César*, 60, 12-13. La estatura de los indios sorprendió aún más a los griegos que las habilidades y tácticas para la guerra que estos utilizaban. “[...] Físicamente los hindúes son delgados [...]. Son altos y mucho más ligeros de peso que otros hombres...[...]”; descripción dada por Nearco, almirante de Alejandro, *vid.* en LANE FOX, R., *op. cit.*, p. 561. De Poro se dice que medía seis pies y medio (1,98 metros aproximadamente); SMITH, V. A., *op. cit.*, p. 87. Robin Lane Fox lo define como: “[...] esbelto y tremendamente alto [...]”; LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, p. 580.

⁸² BASHAM, A. L., *op. cit.*, p. 41.

gobernantes de su mismo linaje⁸³, localizados estos al este del Chenab⁸⁴. Con este claro objetivo de ampliación territorial e imposición de su señorío⁸⁵ el poder de Poro comenzaba a aumentar de manera inquietante para otros rajá vecinos, entre los que cabe destacar al soberano de Taxila, Ambhi, quien adoptaría el protagonismo necesario en la campaña militar de los griegos, pues decidió aliarse con Alejandro ante la nueva amenaza territorial india que representaba Poro.

1.2.3. La batalla del Hidaspes⁸⁶

A finales del mes de junio y principios de julio tuvo lugar el enfrentamiento directo contra el rey Poro⁸⁷:

“[...] Se envió a un emisario para que le pidiese a Poro que llevara su tributo y se encontrase con Alejandro en la frontera del río. Poro replicó que ciertamente iría a la reunión, pero que su tributo serían hombres armados. No quedaba más remedio que luchar. [...]”⁸⁸. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, Tercera parte, capítulo XXV, La batalla del Hidaspes, p. 567).

⁸³ Tribus libres del este que terminaron rindiéndose ante él en su avance más allá del Hydraōtes (Rāvi); BEVAN, E. R., et alii, *op. cit.*

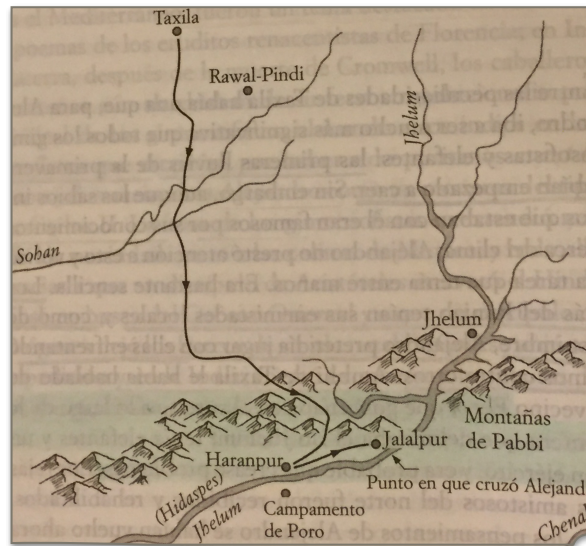
⁸⁴ Para llevar a cabo esta estrategia militar contó con la colaboración de Abhisāra (rajá de Pūnch y Naoshera, distritos en Kashmīr); LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, p. 30.

⁸⁵ E. R. Bevan define la ambición de Poro como agresiva y arrogante "en un mundo agitado e inestable". El soberano, según indica el autor, "había concebido la idea de construir un gran reino y se veía como el hombre que iba a lograrlo".

⁸⁶ Para el guión de los acontecimientos de la Batalla del río Hidaspes /Jhelum va a seguirse la descripción que Robin Lane Fox da en su obra *Alejandro Magno conquistador del mundo* sobre el enfrentamiento entre Alejandro de Macedonia y el rey Poro del Punjab.

⁸⁷ En *The Cambridge History of India*, 1922, E. R. Bevan sostiene que el detonante de la batalla es la reacción del rajá del Punjab que optó por resolver el conflicto con el invasor sirviéndose de las armas; una reacción que se justifica con una lectura particular del acto, entendiendo que Poro no luchaba por India, sino que lo hacía por su propio honor y por su propio reino; BEVAN, E. R., et alii, *op. cit.*, pp. 360. Esta idea se opone al sentimiento de oposición nacionalista que se dará en estudios posteriores, donde se establece que ante todo, el discurso de Poro justificaba el conflicto alegando la defensa de India frente al invasor occidental.

⁸⁸ LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, p. 567.



Ruta al Hidaspes. LANE FOX, R., *Alejandro Magno conquistador del mundo*, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 566.

La batalla resultó ser mucho más complicada, cruel y violenta de lo que Alejandro hubiera podido imaginar en un principio, sobre todo teniendo en cuenta la dificultad de cruzar el río y enfrentarse con la caballería a los elefantes del ejército enemigo⁸⁹. Los macedonios, apoyados por tropas indias que se habían sumado a la campaña de Alejandro, fueron testigos de un auténtico calvario, protagonistas de terribles combates que dejaron como resultado un gran número de bajas griegas, a pesar de obtener un final favorable para los griegos y del sometimiento digno del rajá ante las tropas occidentales⁹⁰.

La batalla del Hidaspes se convirtió no en la más espectacular de todas las batallas que Alejandro disputase, pero sí en la más interesante desde el punto de vista táctico⁹¹. Consciente de los problemas que Poro, armado de un gran ejército⁹², podía causar, Alejandro decidió centrar su estrategia en las desavenencias internas indias. Los diferentes rajás del subcontinente manifestaron enemistades locales entre sí que fueron

⁸⁹ SMITH, V. A., *op. cit.*, pp. 87-88.

⁹⁰ GREWAL, J. S., *Social and cultural History of the Punjab, Prehistoric, Ancient and Early Medieval*, Manohar, 2004., p. 58.

⁹¹ LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, p. 568.

⁹² Según Robin Lane Fox: “[...] la caballería (de Poro) parecía estar formada por unos cinco mil jinetes, la infantería por más de treinta mil hombres [...]”. Alain Daniélou, en su *Histoire de l’Inde* de 1971, detalla la armada india indicando que estaba formada por “30. 000 infantes, 4. 000 caballos, 300 carros y 200 elefantes”. Para más datos concretos sobre la armada de Poro en la batalla del Hidaspes ver: GHOSHAL, U. N., *op. cit.*, pp. 212-213.

aprovechadas por Alejandro para establecer convenios y alianzas con algunos de ellos a fin de que estos colaborasen en su campaña militar⁹³.

“[...] Se había informado de que Poro estaba con la totalidad de su ejército en el otro lado de ese río, muy resuelto a impedirle pasar (a Alejandro), o atacarle mientras estuviese cruzando. [...] Alejandro tomó las fuerzas que tenía cuando llegó a Taxila, aumentadas con 5. 000 indios bajo el mando de Taxiles y los jefes de aquel territorio, y los hizo marchar hacia el mismo río.” (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo VIII, Alejandro marcha desde el Indo al Hidaspes, 4-5).

Las dificultades tácticas de la batalla se manifestaban con la rápida crecida del río, que en parte se debía a la aparición de las primeras lluvias de la primavera que anunciaban los monzones. La imposibilidad de atravesar el río sin perecer frente a la armada que Poro había dispuesto en la otra orilla llevó a Alejandro a emplear una táctica que desestabilizase al enemigo, una “batalla de nervios”.

Las tropas macedonias iniciaban diariamente simulacros de ataque que alertaban a las líneas enemigas. La táctica obtuvo un resultado más que satisfactorio para Alejandro ya que este consiguió hacer creer, no solamente al enemigo, sino también a sus hombres, que el ataque iba a ser inminente. De este modo, la armada de Poro, siempre alerta debido al ruido generado por los griegos, comenzó a experimentar un desgaste psicológico que llevaría a los hombres a dejar las armas ante señales que ya interpretaban como falsas alarmas de ataque.

“[...] el ejército se dividió en patrullas, que recibieron órdenes de hacer mucho ruido para mantener a Poro en estado de alerta⁹⁴. [...] después de una o dos semanas, Poro no podía estar seguro. Por la noche, oía a la caballería del

⁹³ LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, p. 565.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 569.

enemigo cabalgando a medio galope y abajo de la orilla y rompiendo la calma de la oscuridad del Punjab con su Alalalalai. [...] Tan pronto como tenían al enemigo en posición, el ruido cesaba, para volver a empezar luego en otra parte. noche tras noche continuaron esta parodia de ataque, hasta que los guardias de Poro se negaron a seguirle el juego a Alejandro. [...] la próxima vez permanecerían en sus puestos y pasarían la noche en paz. [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, capítulo XXV, La batalla del Hidaspes, p. 569).

“[...] Alejandro [...] consideró [...] conveniente mover su ejército en distintas direcciones, para distraer la atención de Poro y despistarle hasta dejarle sin saber qué hacer. Dividió su ejército en varias unidades; [...] Sus barcos navegaban río arriba y río abajo [...] toda la playa parecía estar cubierta por toda la caballería en un punto y en otro por la infantería; a Poro no se le dio una sola oportunidad de permanecer quieto en un sitio [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo IX, Poro obstruye el avance de Alejandro, 1-4).

“[...] Poro tenía en todo momento a sus elefantes colocados de frente para impedir el paso del río; así que Alejandro ordenaba cada día que se hiciera mucho ruido y estrépito en el campamento para acostumbrar así a los bárbaros y que no se alarmaran [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 60, 1-3).

La estrategia permitió a Alejandro ganar tiempo y localizar un punto estratégico desde el que poder atravesar el Jhelum con mayor rapidez y menor esfuerzo. Este lugar le proporcionaría el tiempo necesario para desembarcar en el lado oriental del río y hacer frente a las poco numerosas tropas de Poro que alcanzarían la zona en una primera avanzada para contrarrestar la ofensiva. De esta manera, para cuando el enemigo hubiese podido reagruparse, los refuerzos griegos habrían llegado y la superioridad ofensiva de la armada de Alejandro se impondría claramente.

“[...] Durante las exploraciones llevadas a cabo se había descubierto una curva en el río, a unos veintisiete kilómetros río arriba desde Haranpur. [...] Un lugar alejado y oculto, exactamente lo que Alejandro había estado esperando. Podía tomar un grupo selecto [...] esconderse en la maleza cerca del Mangal Dev⁹⁵ y deslizarse a lo largo del río protegido por la oscuridad de la noche. [...] Los guardias de Poro no eran lo bastante numerosos para detenerlo, y para cuando el rajá oyese las noticias en el campamento, la fuerza principal de Alejandro estaría a salvo en tierra firme. [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, capítulo XXV, La batalla del Hidaspes, p. 570).

“[...] Existía en la ribera del Hidaspes un promontorio saliente, donde el río formaba una formidable curva. Estaba cubierto por un denso bosque, [...] y más allá, en medio del río y opuesta a él, había una isla llena de árboles [...] Alejandro decidió transferir a su ejército a este lugar [...] a 150 estadios de distancia de sus campamento principal. [...] Para disimular el plan, mandó que siguieran haciendo ruido en todas partes durante muchas noches más, y que las fogatas se mantuvieran ardiendo en el campamento. [...] Cuando el rey decidió que ya podía llevar a cabo el paso del río, en el campamento se prepararon abiertamente las medidas para el cruce. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XI, Estratagema de Alejandro para cruzar el río, 1-2).

La estrategia para cruzar el río estaba clara, una contingente debía permanecer en el campamento con las hogueras encendidas mientras una avanzada comandada por Alejandro se aventuraría a alcanzar la otra orilla. Crátero había recibido órdenes precisas de permanecer en el campamento base y de atacar el campamento indio solamente en el caso en que Poro movilizase a todos los elefantes hacia el punto por el que Alejandro tenía que cruzar el Jhelum. El único caso en el que el general podía “aventurarse” a cruzar el río sería el de una clara victoria macedonia en la ofensiva.

⁹⁵ El Mangal Dev era un promontorio de aproximadamente unos trescientos metros de altura situado en una curva del río Jhelum desde la que Alejandro atisbó un acceso más cómodo a la otra orilla del río.

“[...] La noche del gran ataque se encendieron hogueras cerca de Haranpur para fingir un campamento permanente. Se le ordenó a Crátero [...] que se quedara en la base con más de un tercio del ejército: se le habían dado instrucciones para dos posibles emergencias, dependiendo de la conducta de los elefantes. [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, capítulo XXV, La batalla del Hidaspes, p. 570).

“[...] Crátero se quedaría en el campamento con su propia hiparquía de caballería, los jinetes aracosios y paropamisadas, las unidades de la falange de la infantería de Macedonia que mandaban Alcetas y Poliperconte, junto con los jefes de los indios que habitan en este lado del Hífasis, que tenían con ellos a 5.000 hombres. A Crátero se le ordenó no cruzar el río antes que Poro se hubiese trasladado con sus fuerzas contra Alejandro, o antes de que este mismo se cerciorase de que Poro se había dado a la fuga, tras haber obtenido Macedonia una nueva victoria. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XI, Estratagema de Alejandro para cruzar el río, 3-4).

Alejandro ordenó a tres comandantes mercenarios que entrasen en la batalla cuando las tropas indias estuvieran completamente inmersas en esta. Los hombres seleccionados para entrar en combate atravesando el río eran aquellos que tenían un mejor equilibrio y podían cruzar con mayor soltura las aguas que separaban ambas orillas, siempre que los elefantes se hubiesen desplazado⁹⁶. Alejandro era consciente de que su punto fuerte, la caballería, a su vez era el punto débil de su adversario, Poro. Por esta razón, su principal intención era comandarla en el momento del asalto a las posiciones ocupadas por la armada india.

⁹⁶ Alejandro conocía la problemática de enfrentarse a los elefantes y sus movimientos estuvieron regidos en todo momento por la cautela y la extrema precaución para no cometer errores que pudieran poner a sus hombres en una situación de desventaja en el enfrentamiento directo con los elefantes: “[...] porque solo los elefantes [...] hacen que sea imposible desembarcar a los caballos en la otra orilla. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XI, Estratagema de Alejandro para cruzar el río, 4).

“[...] Alejandro destacó a Meleagro, Átalo y Gorgias con los mercenarios griegos de caballería e infantería, dándoles instrucciones de que cada sección del ejército cruzara tan pronto como vieran a los indios involucrados en la batalla. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XII, El cruce del Hidaspes, 1-2).

La decisión estaba tomada, la estrategia estaba clara y por lo tanto solo quedaba esperar a que oscureciese para poner en marcha los planes de asalto a la orilla que albergaba al ejército de Poro. Desafortunadamente, con lo que Alejandro no contaba era con lo imprevisible de la meteorología del subcontinente; una fuerte tormenta se desató la misma noche en la que se había previsto llevar a cabo la ofensiva. Arriano y Robin Lane Fox y explican como las tropas no alcanzaron el objetivo esperado, la orilla oriental del Jhelum, pues la dificultad meteorológica impedía que se los soldados tuviesen buenas condiciones de visibilidad y hasta que no amainó la tormenta Alejandro no fue consciente de que había desembarcado en una isla situada en medio del Hidaspes:

“[...] La corriente era más fuerte que nunca cuando Alejandro botó un barco de treinta remos [...]. Sin embargo, tras la tormenta Alejandro vio que no había desembarcado en la otra orilla sino en la isla, aparentemente situada en mitad de la corriente [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, capítulo XXV, La batalla del Hidaspes, p. 572).

“[...] Alejandro se puso al frente y se dispuso a avanzar. Pronto vio que, debido a su desconocimiento del lugar, había efectuado el desembarco en un terreno que no era parte de la ribera, sino una isla [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XIII, En la otra orilla del Hidaspes, 2).

Por su parte Plutarco hace mención a la isla en la que se detuvieron los contingentes griegos, eludiendo el error de cálculo del macedonio:

“[...] En una noche borrascosa y sin luna tomó [...] cruzó hasta una isla no muy grande. Allí comenzó a caer sobre sus tropas una lluvia furiosa, que traía consigo abundantes ráfagas y rayos, y Alejandro, aun viendo cómo algunos de los suyos caían fulminados por los rayos, decidió salir de la isleta para ganar la orilla opuesta. [...] sus hombres pudieron alcanzar la parte central con no poco peligro [...] el propio Alejandro dice tan sólo que sus hombres, abandonando las almadías, cruzaron el terreno inundado llevando sus armas y con el agua que les llegaba hasta el pecho [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 60, 3-8)

Las tropas lograron organizarse para realizar esta primera avanzada gracias a que el estruendo de la tormenta enmascaró cualquier ruido que el ejército pudiese hacer:

“[...] con lluvia, truenos y silbidos, por lo que incluso los gritos de guerra de los macedonios hubieran resultado inaudibles. El ruido era bienvenido [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, capítulo XXV, La batalla del Hidaspes, p. 572).

“[...] Esa misma noche, se produjo una furiosa tormenta con lluvia, con lo que sus preparativos y su intento de cruzar pasarían aún más inadvertidos, ya que el ruido de los truenos y la tormenta ahogó el producido por las armas y el vocerío de los oficiales. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XII, El cruce del Hidaspes, 3).

Cruzado el río, el macedonio se ubicó rápidamente al frente de la caballería, pues su estrategia, en la que había contemplado que la caballería cruzase el río en primer lugar, le permitiría establecer una superioridad bélica frente a las tropas de Poro. Alejandro era consciente de que con la caballería podía hacer frente a las tropas indias antes de que estas recibiesen los refuerzos (la armada de elefantes) que para cuando hubiese llegado, ya habrían pasado un par de horas y en ese tiempo el resto del ejército griego habría cruzado el río.

“[...] Una vez en la otra orilla, Alejandro avanzó apresuradamente con la caballería. [...] Los jinetes de Alejandro eran superiores al total de la caballería de Poro [...]. Si Poro decidía desplazar a todos sus efectivos de golpe, incluyendo los elefantes, pasarían varias horas antes de que apareciera, y mientras tanto, la infantería macedonia se habría reunido con su rey [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, capítulo XXV, La batalla del Hidaspes, 573).

“[...] Una vez cruzado el río, Alejandro fue a colocarse con la caballería veinte estadios por delante de la infantería, pues calculaba que, si los enemigos atacaban con su caballería, él podría derrotarles con facilidad [...] haciendo frente a mil jinetes y sesenta carros enemigos, los puso en fuga, capturó la totalidad de los carros y mató a cuatrocientos jinetes. [...]”. (Plutarco, *Alejandro- César*, Vidas paralelas, 60, 7-8).

La versión de Plutarco en la que se habla del contraataque indio y de la presencia de sesenta carros enemigos coincide con la versión que Arriano cita de Aristóbulo frente a la versión, también recogida por Arriano, de Ptolomeo; esta última es a la que Robin Lane Fox da mayor veracidad:

“[...] Aristóbulo dice que el hijo de Poro llegó con unos sesenta carros de guerra antes de que Alejandro acabara de cruzar desde la isla a la orilla [...]. Otros autores dicen que tuvo lugar una batalla entre los indios que vinieron con el hijo de Poro y Alejandro al frente de su caballería; que el hijo de Poro traía consigo una fuerza muy superior, que el mismo Alejandro fue herido por éste, y que cayó en acción su caballo Bucéfalo, [...] herido, al igual que su amo, por el hijo de Poro. [...] Sin embargo, Ptolomeo, hijo de Lago, [...] dice que a quien envió Poro fue a su hijo, pero no con apenas 60 carros de guerra [...] 60 eran demasiados para enviarlos como una partida de reconocimiento, y no son apropiados para una rápida retirada; pero, eso sí, eran una fuerza suficiente para inmovilizar a las del enemigo [...]. Ptolomeo dice que el hijo de Poros se

presentó a la cabeza de 2.000 soldados de caballería y 120 carros. Para entonces, Alejandro había cruzado desde la isla antes de que aparecieran. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XIV, Batalla del Hidaspes, 3-4).

“[...] Ptolomeo, que afirmaba haber estado presente, ciento veinte carros y dos mil caballos llegaron [...] para precipitarse contra un ala [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, La batalla del Hidaspes, p. 573).

Con respecto a la presencia del hijo de Poro en la batalla, Lane Fox indica que el general indio abatido en el campo de batalla, aparece identificado según algunos como el hijo del rajá, otros en cambio establecen un parentesco fraternal con Poro. Lo cierto es que no sabemos con exactitud qué tipo de vínculo familiar existía entre ambos, pues el general murió antes de que su identidad pudiera ser revelada⁹⁷. Arriano recoge el testimonio de Ptolomeo quien dice:

“[...] unos 400 de su caballería (india) murieron en la contienda, entre ellos el hijo de Poro. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XV, Despliegue táctico de Poro, 2).

La primera victoria táctica de Alejandro sobre Poro colocó en una difícil coyuntura al rajá. Poro era consciente de que su enemigo se aproximaba desde dos flancos, esto lo llevaba a tomar una difícil decisión: enfrentar a la tropas de Crátero, que se mantenían al otro lado del Hidaspes, listas para cruzarlo, o bien enfrentarse directamente a Alejandro, quien avanzaba a gran velocidad hacia la posición del indio. Poro optó por hacer frente a Alejandro, un intento que algunos consideraron era “a la desesperada”; el intento de quemar el último cartucho de fuerzas, desplegando todo el poder de su armada contra las tropas invasoras griegas. Una pequeña delegación de la armada

⁹⁷ LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, op. cit., p. 574.

permanecería no obstante vigilante al avance de Crátero y de sus hombres, impidiendo que estos cruzasen el río.

“[...] La situación de Poro no era envidiable [...]. A media mañana, se encontró amenazado por dos lados a la vez. Crátero estaba esperando para cruzar directamente el río en el lado opuesto, mientras que Alejandro [...] se estaba desplazado por la orilla, tomando posiciones para llevar a cabo un ataque en pinza. Alejandro por tanto, era su prioridad [...]. Los elefantes y los soldados (de Poro) permanecerían allí (la base) para detener a Crátero [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, La batalla del Hidaspes, p. 574).

“[...] Al final prefirió (Poro) marchar contra el mismo Alejandro con todo su ejército, y entablar un combate decisivo con las mejores y más tenaces tropas de los macedonios, comandados por el rey en persona. Por precaución, dejó unos pocos de los elefantes, junto con un pequeño ejército, en el campamento para sobrecoger a la caballería de Crátero y mantenerlos lejos de su orilla. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XV, Despliegue táctico de Poro, 4).

“[...] Poro [...] se puso en marcha con todas sus tropas, a excepción de las que dejó para impedir que cruzaran los demás macedonios. [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 60, 9-10).

Las tropas indias eran superiores en número a las griegas incluso después de la división del ejército que Poro realizó para detener la ofensiva en ambos flancos⁹⁸.

⁹⁸ Arriano establece en “4.000 hombres, 300 carros de guerra, 200 elefantes y 30.000 soldados de infantería” el grueso del contingente que comandó Poro para hacer frente a Alejandro. ARRIAN, *Alexander the Great, The Anabasis and the Indica*, A new translation by Martin Hammond, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2013. Robin Lane Fox recoge las informaciones de Arriano y establece que la superioridad del ejército indio (en cuanto a soldados de infantería) era de una proporción de “cinco a uno”, partiendo siempre del número de griegos ubicados ya al este del Hidaspes. LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, op. cit., p. 575.

La táctica de Poro en la batalla consistía en una distribución de sus tropas muy precisa: en una primera línea se localizaban los elefantes, con una separación equidistante entre sí, a sabiendas que la presencia de estos intimidaría fuertemente a los caballos de Alejandro. La infantería estaba bien posicionada justo detrás, pues habrían encontrado dificultades para entrar en combate entre los animales y habrían generado más inconvenientes que ventajas. La caballería y los carros estarían ubicados en los flancos, cerrando las líneas indias en los extremos de esa gran línea defensiva que representaba los elefantes.

“[...] Poro distribuyó a sus tropas para sacar la máxima ventaja. Los elefantes se situaron a un metro y medio o a tres metros aparte, muy por delante del resto del ejército: [...] cada uno llevaba cuatro hombres o más en el lomo [...]. Puesto que no era seguro poner soldados en las brechas que se abrían entre ellos, la infantería se alineó detrás ajustándose cuidadosamente a los intervalos y solapándose en los extremos; en los flancos se concentraban la caballería y los carros con la esperanza de encontrar un camino más despejado. [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, La batalla del Hidaspes, p. 576).

“[...] Poro desplegó allí a su ejército. En primer lugar colocó a los elefantes por delante, cada animal a aproximadamente cien pies aparte, de modo que se extendieran en línea en la parte delantera de la infantería, y causaran pavor entre la caballería de Alejandro. [...] Cerca de estos había apostado a su infantería, que no ocupaba una línea al lado de los animales, sino que iba en una segunda línea detrás de ellos, a una distancia oportuna para que las unidades de infantería pudieran avanzar rápido hacia los espacios entre los paquidermos. Poro tenía también otras tropas de infantería ubicadas más allá de los elefantes, en ambas alas, y en ambos flancos de la infantería había destacado a la caballería, frente a la cual iban los carros en las dos alas de su ejército”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XV, Despliegue táctico de Poro, 5-7).

Es interesante destacar las alusiones a la música de tambores que marcaría el ritmo en la batalla y a la que Robin Lane Fox hace alusión⁹⁹.

Alejandro, una vez conocida la estrategia de Poro decidió sabiamente no enviar un ataque de frente. Sus tropas de infantería debían reposar y en este caso sería la caballería la que tendría el peso de la batalla sobre sus hombros. Un ataque estratégico sería decisivo, y al igual que sucediese en Gaugamela (1 de octubre del 331 a. C.), la caballería sería la pieza fundamental del engranaje perfecto que desestabilizaría a los indios, batiendo sus barreras defensivas de elefantes y evitando una mayor masacre. El macedonio decidió no avanzar contra el centro sino hacerlo contra el flanco izquierdo indio. Así, mientras él se dirigía hacia un extremo, Ceno capitanearía a las tropas hacia el flanco derecho, lo que obligaría a los indios a lateralizar las tropas dejando más debilitado el eje central del contingente. Esta estrategia permitiría a Alejandro crear un cerco que cogería por sorpresa a los indios y desestabilizaría su estrategia¹⁰⁰.

“[...] Alejandro decidió confiar plenamente en los jinetes para llevar a cabo una incursión. A causa de los elefantes, dejarían el centro solo y se concentrarían en el ala izquierda de los indios [...]. La batalla se libraría en unas etapas bien definidas y se basaría en el desplazamiento de la caballería, lo cual ya se había demostrado decisivo en Gaugamela. [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, La batalla del Hidaspes, p. 577).

“[...] no los hizo formar enseguida ni los condujo directo al ataque; no deseaba entregar en bandeja a sus hombres [...] decidió no avanzar contra el centro [...] poseía una superior caballería [...] y arremetió contra el ala izquierda del enemigo, con el propósito de empezar el ataque en este flanco. [...] Él mismo galopó prontamente con la caballería de los Compañeros contra el ala izquierda de los bárbaros, ansioso de atacarlos por el flanco mientras todavía se

⁹⁹ “[...] Mientras tanto, los tambores tocaban al son de la batalla y su ritmo complacía el oído musical de los elefantes [...]”; LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, op. cit., p. 576.

¹⁰⁰ Para más datos sobre la estrategia militar en la batalla ver LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, op. cit., pp. 577-578.

encontraban desorganizados, y antes de que su caballería pudiera ser desplegada para responder. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XVI, Tácticas de Alejandro, 1-4).

La estrategia de Alejandro empezó a dar sus frutos nada más iniciarse la batalla: Las tropas de Poro se centraron en el macedonio y en los hombres que lo acompañaban olvidando por completo la futura amenaza que representaba Ceno, quien se acercaba rápidamente por el flanco opuesto (el derecho).

Alejandro, conocedor del peligro que representaban los elefantes en el campo de batalla, optó por disponer a los veteranos de los Portadores de Escudo detrás de la línea de los Compañeros para tomar por sorpresa a los animales y atacarlos con hachas, con el objetivo de cortar las patas y las trompas de los elefantes, aun sabiendo el riesgo que un enfrentamiento cara a cara con estos animales suponía.

“[...] Alejandro conocía los puntos débiles de un elefante y había equipado a sus hombres de acuerdo con ello. [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, La batalla del Hidaspes, 578).

La ofensiva con hachas resultó ser un éxito, aunque este trajo consigo un inconveniente con el que no se contaba; los elefantes comenzaron a retroceder en estampida, arrasando todo lo que encontraban a su paso, tanto indios como griegos. En este momento las tropas indias se vieron forzadas a retroceder mientras las griegas proseguían el ataque y cargaban contra aquellos que huían.

“[...] Enloquecidos por el dolor, corrían hacia amigos y enemigos por igual, empujándolos, pisoteándolos y matándolos de todas las formas imaginables. [...] Los indios que en retirada se metían entre los elefantes estaban recibiendo ahora un mayor daño de parte de ellos. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XVII, Derrota de Poro, 6-7).

Plutarco, siguiendo, como él mismo dice, las narraciones del “propio artífice de la victoria”, cuenta que la batalla se volvió muy confusa en ese preciso instante.

“[...] a partir de entonces el combate entró en una fase de gran confusión, y a duras penas los enemigos cedieron al cabo de ocho horas. Esto es al menos lo que cuenta en sus cartas el propio artífice de la victoria. [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 60, 11).

Alcanzada la victoria y oficialmente derrotado Poro, Crátero, que había permanecido en la orilla occidental del Hidaspes, cruzó el río para reunirse con su rey y para continuar con la persecución de las tropas indias, pues los soldados estaban más descansados para acometer esta acción.

Arriano hace un resumen de la batalla estableciendo en 20.000 soldados de infantería y 3.000 de caballería las bajas del ejército indio:

“[...] una gran masacre de los indios en retirada [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XVIII, Pérdidas de ambos combatientes - Poro se rinde, 1).

En lo que respecta a los elefantes, se dice que aquellos que no sufrieron mutilaciones ni graves lesiones fueron capturados por los griegos. Robin Lane Fox afirma que:

“[...] La batalla del Jhelum empezó con una carga de caballería y terminó con el silbido de angustia de los elefantes. [...]”¹⁰¹. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, La batalla del Hidaspes, p. 579).

¹⁰¹ “Cuando los elefantes se cansaron y ya no encontraron fuerzas para cargar, empezaron a retirarse poco a poco, emitiendo sólo un leve silbido”. Los macedonios fueron testigos del último recurso de los elefantes: cuando estuvieron demasiado contrariados para barrir, “mostraron su aprehensión golpeando con fuerza el suelo con el extremo de la trompa y emitiendo una corriente de aire, hasta entonces retenido, como si fuera una válvula de presión”; en LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, p. 579.

Sintiéndose vencido y herido en su hombro derecho Poro ordenó a su elefante que emprendiese la retirada. Alejandro, con clara intención de no matar al rajá envió a Ambhi para mediar con él. Esta primera elección no fue la más acertada pro parte del macedonio, pues en el mismo momento en que Poro tomó consciencia de quien era la persona que a él se dirigía, su enemigo histórico de Taxila, arremetió contra él lanzándole una jabalina. Afortunadamente el ataque resultó fallido y Alejandro, sin ánimo alguno de dar por perdida la posible negociación con el rajá del Punjab, que mayor resistencia le había ofrecido, envió a otro emisario indio¹⁰² para lograr convencer a Poro de que se presentase ante Alejandro¹⁰³. El detalle en el que las fuentes coinciden es que en parte Poro tomó la decisión de bajar del elefante y escuchar el mensaje que Alejandro tenía para él utilizando como excusa que estaba siendo vencido por la sed y necesitaba un poco de agua.

“[...] Poro no estaba nada dispuesto a capitular. [...] envió al indio Ambhi para que lo alcanzase y le transmitiese un mensaje. Sin embargo, cuando Poro vio que su viejo enemigo se aproximaba, [...] se colocó en posición de arrojar una jabalina. [...] Alejandro [...] enviar a un prisionero indio que le resultara menos irritante al rajá [...] Poro se mostró más dispuesto a escuchar e incluso desmontó, pues tenía sed. [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, La batalla del Hidaspes, p. 579).

“[...] Poro [...] no sólo [...] un general, sino también [...] un valiente soldado [...]. [...] al final, tras haber recibido durante la confrontación una herida en el hombro derecho, la única parte de su cuerpo sin protección, debió retroceder [...]. Herido, hizo dar la vuelta a su elefante y empezó a retirarse del campo. Alejandro [...] mandó primero a verle al indio Taxiles¹⁰⁴ [...] al ver Poro que el heraldo era Taxiles, su viejo enemigo, se dio media vuelta y se dispuso a

¹⁰² Robin Lane Fox hace referencia al emisario como “un prisionero”. Podría tratarse como bien indica Arriano de un antiguo amigo de Poro al que identifica como Meroe. ARRIAN, *op. cit.*, p. 153.

¹⁰³ Arriano establece que no fueron solamente dos los enviados indios a mediar con Poro sino un número mayor aunque indeterminado. ARRIAN, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁴ Taxiles es el rajá de Taxila que se identifica en las fuentes indias con Ambhi.

atravesarlo con una jabalina; [...] Alejandro continuó enviándole más emisarios uno tras otro; el último de todos fue Meroe, un indio, porque se había enterado de que era un antiguo amigo de Poro. [...] sintiéndose vencido por la sed (Poro), detuvo su elefante y se apeó de él. Después de beber un poco de agua [...] le dijo a Meroe que le llevara [...] ante Alejandro. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XVIII, Pérdidas de ambos combatientes – Poro de rinde, 4-7).

El episodio más particular de cuantos rodean la batalla del Hidaspes es el primer encuentro entre Poro y Alejandro. Sabiéndose vencido Poro aceptó la reunión con el macedonio, quien según las fuentes, tomó la iniciativa en la conversación preguntando directamente al rajá cómo quería ser tratado. La respuesta del indio sorprendió gratamente a Alejandro, pues no esperaba que este fuese a manifestar que su única voluntad era que se le tratase como lo que era, un rey. El reino de Poro, gracias a la sinceridad y a la soberbia bien entendida mostrada por este, terminó por convertirse en un territorio con una extensión mayor a la que tenía antes de la invasión griega, pues Alejandro anexionó otros territorios conquistados al que ya gobernase Poro en el Punjab, manteniendo siempre a este en la posición destacada de dirigente o rey que había manifestado quería mantener.

“[...] Mientras Poro se aproximaba, esbelto y tremendamente alto, Alejandro envió un intérprete para que le preguntase cómo deseaba ser tratado. “Como un rey”, respondió, y se hizo tan merecedor del respeto de Alejandro que fue rehabilitado como rajá y se dejó su reino intacto mientras Alejandro avanzaba, siete nuevas tribus y dos mil nuevas ciudades se añadirían a los dominios de Poro¹⁰⁵ [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, La batalla del Hidaspes, p. 580).

¹⁰⁵ Robin Lane Fox indica que el hecho de que Poro recibiera tales homenajes y favores por parte de Alejandro es un dato del que los historiadores indios reniegan alegando que si la historia realmente se desarrolló así, “la derrota India en el Jhelum sólo puede ser una falsedad occidental”; LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, p. 580.

“[...] avanzó a su encuentro como un hombre valiente recibiría a otro hombre valiente [...]. Alejandro fue el primero en hablar, pidiéndole al indio que le dijera cuál era el tratamiento que deseaba recibir. El relato asegura que Poro contestó:

“¡Trátame, Alejandro, como a un rey!”

Muy complacido por estas palabras, Alejandro le respondió:

“Por parte mía, Poro, serás tratado de esta manera. Por la tuya pídemelo algo que te agradecería recibir a ti.”

Sin embargo, Poro dijo que todo lo que deseaba estaba incluido en esa petición. Alejandro, aún más contento por esta contestación, no sólo le restituyó la soberanía sobre sus propios territorios, sino que también agregó otro dominio al que ya tenía, de mayor magnitud que el anterior. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XIX, Alianza entre Alejandro y Poro – Muerte de Bucéfalo, 1-3).

“[...] Cuando Poro fue finalmente apresado, Alejandro le preguntó cómo había que tratarle, y él respondió: “Como a un rey”; y como aquél insistiera en si quería añadir algo más, dijo: “Está todo dicho con lo de “como a un rey”. Así que Alejandro no sólo le permitió reinar con el título de sátrapa en las tierras de las que era antes señor, sino que añadió a ello, después de haber domado a sus habitantes, una comarca independiente que, según se dice, comprendía quince naciones, cinco mil ciudades de importancia y un sinnúmero de aldeas. [...]”. (Plutarco, *Alejandro-Cesar, Vidas paralelas*, 60, 14-16).

El punto negativo en medio de este estallido de felicidad y de buena ventura histórico-militar lo marcó la muerte de Bucéfalo. Ciertos autores, entre los que se encuentran Onesícrito y Arriano relatan que la muerte del caballo se debió a causas de la vejez, pues el animal tendría treinta años en el momento de su fallecimiento. Lane Fox, coincidiendo con Plutarco hace referencia a este dato curioso, que podría justificarse partiendo de la intención de ciertos autores de ser fieles a la leyenda que rodeaba al animal, pero aluden directamente a la causa de la muerte indicando que esta se debió a

las heridas que el caballo sufrió durante la batalla contra la armada de Poro en la batalla del Jhelum.

En lo que sí coinciden los historiadores es en la reacción que tuvo Alejandro, quien queriendo honrar y homenajear a su fiel amigo y compañero de vida y batallas decidió fundar dos ciudades en dos de los lugares emblemáticos de la batalla que le abrió las puertas de India, una en el lugar donde esta se desarrolló, Nicea, y otra en el punto por el que el que Bucéfalo cruzó el Hidaspes, a la que llamó en su honor, Bucéfala y donde enterró los restos de su fiel compañero.

“[...] La victoria, aunque rotunda, tuvo un revés. Alejandro [...] había perdido a un amigo de toda la vida [...] Bucéfalo fue gravemente herido y, a las pocas horas de la batalla, se informó de que [...] había muerto; [...] se le podían rendir honores; Alejandro ya había decidido fundar dos ciudades a orillas del Jhelum, [...]. A la [...] más al este del campo de batalla la llamó Nicea, [...] a la más occidental, cerca del lugar en que Bucéfalo cruzó el río, la llamó Bucéfala en memoria del aguerrido caballo. [...] y los restos del animal se enterraron presumiblemente en la ciudad que llevaba su nombre; [...]” (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, tercera parte, La batalla del Hidaspes, p. 580).

“[...] Alejandro fundó dos ciudades, una donde la batalla se llevó a cabo, y la otra en el lugar donde se comenzó a cruzar el río Hidaspes; a la primera la llamó Nicea [...] a la segunda Bucéfala en memoria de su caballo Bucéfalo, que murió allí, no por haber sido herido por cualquier arma, sino por los efectos de la fatiga y la vejez; contaba ya con una treintena de años y estaba muy desgastado por el agotamiento. [...]” (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XIX, Alianza entre Alejandro y Poro – Muerte de Bucéfalo, 4-6).

“[...] De resultas del combate contra Poro murió Bucéfalo, no inmediatamente sino al cabo de un tiempo, mientras se le curaban sus heridas¹⁰⁶ [...] Alejandro [...] fundó en su honor, a orillas del Hidaspes, una ciudad a la que llamó Bucefalia [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 61, 1-3).

Atravesado el Chenab y el Ravi, y una vez los territorios que se extendían hasta le Beas habían sucumbido ante su poder, Alejandro se vio obligado a regresar a casa ante la negativa de su ejército a continuar avanzando y atravesar el Ganges¹⁰⁷.

Los cronistas griegos coinciden en la amistad que surgió tras la derrota de Poro y la restitución del poder de este al frente del Punjab. Alejandro había equilibrado el poder entre ambos gobernantes eliminando toda posible causa de enfrentamiento y rivalidad entre ellos. De este modo, reconciliados ambos gobernantes, Alejandro tenía todo preparado para continuar con su proyecto de alcanzar el “Mar Exterior¹⁰⁸”.

Retirada de las tropas y vuelta a casa

Derrotado Poro y con un fértil territorio a su merced Alejandro tomó la decisión de permanecer en el Punjab al menos durante un mes, tiempo durante el que dedicaría ciertos esfuerzos de las tropas a la construcción de barcos para, en el momento oportuno regresar a casa, pues consideraba que se encontraba en un lugar estratégicamente bien localizado desde el que podría emprender el camino directo de vuelta¹⁰⁹.

"[...] Envío hombres para que remontaran el Jhelum, a los densos bosques de abetos que había en las laderas inferiores del Himalaya, y les ordenó que talasen

¹⁰⁶ “[...] según la versión de la mayoría de autores (aunque según Onesícrito fue a causa de la vejez y del agotamiento, pues, de hecho, tenía treinta años cuando murió). [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 61, 1-2). Ver nota al pie 120 en PLUTARCO, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁷ ALBANESE, M., *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁸ El Mar Exterior es el Océano Índico, al que las tropas griegas llegaron en julio del año 325 a. C.

¹⁰⁹ LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, pp. 583-584.

madera para construir barcos [...]". (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno conquistador del mundo*, tercera parte, El Ganges llama, pp. 583-584).

"[...] él mismo (Alejandro) debía proseguir su marcha para combatir con los indios de la tierra contigua a los dominios de Poro. [...] tomó muchos pueblos [...]. Estas tierras también se las cedió a Poro para que las gobernara, y debió enviar de vuelta a Taxiles a sus dominios después de apadrinar una reconciliación entre él y Poro¹¹⁰. [...] Después se dirigió hacia el río Acesines [...]". (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XX, La conquista de los glausos - la embajada de Abisares - cruce del río Acesines).

"[...] El río Hidraotes lo cruzó sin problemas, como no sucedió en el Acesines¹¹¹. Luego siguió avanzando [...] len la tierra allende el Hidraotes [...] la mayoría de aquellas gentes capitulaba sin luchar. Algunos salieron [...] bien armados y en plan de combatir; otros trataron de escapar, y fueron capturados y subyugados por medio de las armas. [...]". (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XXI, Alejandro avanza más allá del Hidraotes).

Robin Lane Fox apunta que "la visión del mundo que tenía Alejandro se condensó para adaptarse a lo poco que había visto de él" de modo que todos aquellos proyectos de avanzar y de alcanzar los límites del mundo, allí donde el sol iniciaba su ascenso¹¹², eran totalmente viables y realizables para el macedonio, pues la concepción geográfica que tenía del mundo era errónea.

¹¹⁰ Según Estrabón es te Poro al que hace referencia Arriano sería el primo del Poro al que venció Alejandro en la batalla del Hidaspes.

¹¹¹ Arriano apunta en el capítulo XX de su *Anábasis de Alejandro Magno* que, según las fuentes, el cruce del Acesines tuvo lugar por su punto de mayor anchura y separación entre las orillas, pues Alejandro pensaba que sería menos dificultoso en ese lugar al ser más lenta la corriente del agua.

¹¹² "[...] Después de la victoria en el Jhelum y de fundar Bucéfala, Alejandro tributó un sacrificio al Sol. La elección de este dios era un símbolo de sus ambiciones: su marcha iba a llevarlo al este, hacia el lugar en el que nacía el sol [...]". (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno conquistador del mundo*, tercera parte, El Ganges llama).

"[...] Se creía que la India estaba delimitada por el Océano Oriental, que constituía una parte de las aguas que fluían alrededor de la idea del mundo que tenían los griegos [...]. Sus ambiciones era tanto las de un explorador como las de un conquistador [...]. Sin embargo, por primera vez desde la batalla de Isos, Alejandro estaba viviendo bajo un grave error y, a partir del Chenab, las cosas empezaron a ir mal. [...]". (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno conquistador del mundo*, tercera parte, El Ganges llama, p. 585).

Lamentablemente y muy a pesar de las ambiciosas intenciones de Alejandro, las conquistas y las victorias en las sucesivas batallas contra las tribus que los griegos iban encontrando no lograron el objetivo que el macedonio se había marcado; más bien tuvieron un efecto totalmente contrario, pues las tropas se resentían y acusaban cada vez un mayor cansancio y un mayor desaliento ante las nuevas dificultades¹¹³, elementos negativos que sobrepasarían por encima de los tesoros y riquezas prometidas que aguardaban al final del camino.

A la oposición humana se sumó la oposición de la naturaleza; el verano venía acompañado de los vientos monzónicos dieron paso a las lluvias torrenciales que desbordaron los ríos inundando el campamento que tuvo que ser desplazado con la mayor de las brevedades.

"[...] Su número y ferocidad -escribió Nearco- eran asombrosos: en la época de las lluvias se refugiaban en los pueblos más altos y, por tanto, los nativos construían las camas muy por encima del suelo, y aun así se veían forzados a abandonar sus hogares debido a esta abrumadora invasión. [...]". (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno conquistador del mundo*, tercera parte, El Ganges llama, p. 587).

¹¹³ En el asedio a Sangala, a pesar de la ayuda de Poro y de las tropas indias, resultaron heridos un gran número de soldados de Alejandro. Los heridos representaban una carga física y sobre todo moral sobre los ánimos de las tropas. LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, op. cit., pp. 588-589.

Superados los ríos y conquistados los reinos colindantes, Alejandro no se planteó en ningún momento la vuelta a casa. Su ambición no parecía tener fin y su voluntad de continuar avanzando ya no debía necesariamente ser anunciada; los soldados comenzaban a interpretar claramente las intenciones del macedonio que en un lapso de tiempo relativamente breve vería trucada su voluntad. Las noticias se iban sucediendo y el desencanto y la falta de convencimiento de las tropas pasó a convertirse en desilusión para Alejandro. Las referencias a países fértiles, prósperos y pacíficos se mezclaban con aquellas que hablaban de reyes cuyas cortes repletas de fieles soldados lucharían hasta la muerte, y a estas se sumarían las alusiones a civilizaciones "de las que el mundo occidental nunca había oído hablar". La atracción hacia los nuevos mundos no logró superar al miedo ante lo desconocido y las tropas comenzaron a sacar conjeturas que para nada favorecían a los planes de Alejandro, quien sospechando las dificultades que se le venían encima trató de sobornar a sus hombres, permitiendo el saqueo del país e incentivando a mujeres y niños con dinero y cereales. Esta estrategia resultó totalmente fallida, pues las tropas finalmente decidieron no continuar avanzando al lado del macedonio.

"[...] a los soldados se les permitió saquear el país cercano [...]. Mientras los hombres buscaban fortuna, se convocó a las mujeres y los niños al campamento y se les prometieron pagos regulares de cereales y dinero. Este soborno sería inútil: cuando los soldados regresaron del saqueo, se reunieron en grupos y discutieron con resentimiento sobre los rumores acerca del futuro. [...]". (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno conquistador del mundo*, tercera parte, El Ganges llama, p. 592).

"[...] el espíritu de los macedonios empezaba a flaquear al notar que su rey seguía planeando una expedición tras otra, e incurría en un peligro tras otro. [...] los (soldados) más exaltados declaraban resueltamente que no seguirían a Alejandro más lejos. [...]". (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XXV, El ejército se niega a continuar el avance - Alejandro pronuncia un discurso ante los oficiales).

“[...] El combate contra Poro había debilitado considerablemente a los macedonios, que se resistían a seguir penetrando en el interior de la India. [...] por ello se opusieron firmemente a Alejandro cuando éste pretendió forzarles a cruzar también el Ganges [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 62, 1-2).

Alejandro experimentó varios estados de ánimo rápidamente; del enfado y la cólera paso a la desidia y frustración al tomar conciencia de que sus planes de conquistar el mundo iban a terminar de la peor de las maneras que hubiese podido imaginar, detenido y traicionado por su propia gente, a quienes trató de manipular utilizando como argumento la cobardía y la pérdida del honor y respeto hacia su figura. Estos chantajes emocionales no surtieron efecto ninguno frente a las tropas, pues los oficiales habían tomado ya una decisión y "no estaban dispuestos a que los avergonzaran para obligarlos a rendirse"¹¹⁴ y finalmente los métodos poco ortodoxos de Alejandro terminaron por generar el enfado de las tropas que se transformó en menosprecio y abucheo.

“[...] Alejandro reunió a los comandantes para explicarles finalmente sus planes [...]. La acogida que tuvo su discurso no estuvo a la altura de su brillantez. Los oficiales lo escucharon en silencio [...]. Finalmente, el veterano Ceno se atrevió a traducir sus sentimientos en palabras: los hombres nunca aceptarían una marcha contra un enemigo semejante, y si Alejandro quería dirigirse al este para ir hacia el Ganges, debería ir sin sus macedonios. [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno conquistador del mundo*, tercera parte, El Ganges llama, pp. 592-593).

“[...] Cuando él (Alejandro) tuvo conocimiento de lo que sucedía, antes de que la indisciplina y la pusilanimidad cundieran todavía más entre los soldados, convocó a un consejo a los jefes de todas las unidades y se dirigió a ellos [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XXV, El ejército se niega a continuar el avance - Alejandro pronuncia un discurso ante los oficiales).

¹¹⁴ LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, op. cit., p. 594.

La evidencia ante la derrota se había materializado en unos hombres que fieles a sus convicciones no cederían ante los caprichos de deificación de Alejandro quien tomó buena conciencia de que ya era un hombre vencido. No obstante, y condicionado por el gran orgullo que lo caracterizaba, Alejandro hizo gala de una malicia estratégica antes de reconocer su derrota, pues proclamó que su decisión final vendría condicionada por aquello que los dioses decidiesen; de esta manera ordenó que se realizara un sacrificio a los dioses para que estos expresasen su voluntad sobre los planes del macedonio, sacrificio y ofrenda que no estuvieron del lado que él esperaba, pues se encontró con la desaprobación de los dioses a los que tanto veneraba y no tuvo más remedio que reunir a los Compañeros y anunciarles que el momento de regresar a casa había llegado.

“[...] reunió a los más antiguos de los Compañeros, en particular a quienes eran viejos amigos suyos, y les dijo que, como todo apuntaba a que lo más conveniente era regresar, daría a conocer al ejército que había resuelto emprender la marcha de vuelta a casa. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XXVIII, Alejandro decide regresar).

“[...] Alejandro, desazonado y furioso, se encerró en su tienda y permaneció allí tumbado diciendo que no iba a estarles agradecido por las conquistas realizadas hasta entonces si no cruzaban el Ganges, y que consideraría la retirada como una confesión de derrota. Pero tanto las sensatas recomendaciones de sus amigos como los gemidos y gritos de los soldados que le suplicaban agolpándose a su puerta hicieron que el rey se doblegase y levantase el campamento, no sin antes idear gran cantidad de ingeniosos engaños en aras de su propia leyenda”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 62, 5-6).

Evidentemente el orgullo de Alejandro le llevó dejar testimonio de su paso por la India y de su presencia en oriente, ordenando erigir altares conmemorativos dedicados a los dioses del Olimpo¹¹⁵.

¹¹⁵ Doce altares, uno para cada dios olímpico, que serían construidos por cada una de las facciones en las que se dividió el ejército; LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, pp. 595-596.

“[...] el rey ordenó preparar doce altares, de un tamaño equiparable en altura a unas enormísimas torres, y en circunferencia mucho mayores que tales torres, para servir como ofrendas de agradecimiento a los dioses que le habían conducido hasta ahora como un conquistador, y también para quedar allí como monumentos conmemorativos de sus propios logros. [...]”. (Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, capítulo XXIX, Alejandro vuelve a cruzar los ríos Hidraotes y Acesines).

El viaje de regreso se inició en el sentido inverso al recorrido que había seguido la conquista de oriente; del Amritsar al Ravi y de este al Chenab, para alcanzar, ya hacia el final de la época de los monzones, el Jhelum.

“[...] De ahí Alejandro se puso en marcha para ir a ver el mar exterior; haciendo construir gran cantidad de barcos de remos y de almadías, comenzó a descender sin prisas por los cursos de agua¹¹⁶. [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 63, 1-2).

El camino de vuelta a casa resultó no ser tanto un simple retroceso de la tropas como un recorrido plagado de dificultades. Los pueblos y tribus con los que se iban encontrando por el camino no cesaron en hacer frente presentando batalla.

“[...] Pero dicha navegación no estaba desprovista de trabajo ni de combates, pues desembarcaba para atacar las ciudades e iba sometiendo todas las comarcas, y entre los llamados malos, que se dice son los más belicosos entre los indios, poco faltó para que el rey muriera acribillado; [...] había recibido numerosas heridas, y finalmente, golpeado en el cuello con un mazo, tuvo que apoyar su cuerpo contra la muralla, sin dejar de mirar en dirección a los enemigos. [...] corrió por el campamento el rumor de que había muerto. [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 63, 2-11).

¹¹⁶ La flota comenzó a construirse en septiembre del año 326 a. C. y las tropas tardarían prácticamente un año en alcanzar la desembocadura del Indo, pues se sitúa la llegada de estas en entorno al mes de julio del año 325 a. C.

Las inclemencias meteorológicas de las regiones que atravesaban fueron otro de los condicionantes que terminaron por hacer fenecer la moral de las tropas, que fueron menguando en número sucesivamente

“[...] (Alejandro) fue presa de una gravísima escasez de víveres y perdió tal cantidad de hombres que ni siquiera un cuanto de sus fuerzas de guerra regresaron de la India, [...]. Las graves enfermedades, el pésimo régimen de vida, los ardientes calores y sobre todo el hambre los fueron diezmando mientras atravesaban un país estéril [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 66, 4-6).

Mantener a Poro en el poder, aunque como vasallo, le había permitido a Alejandro una mayor estabilidad en el territorio de cara a futuras conquistas. El macedonio había dejado guarniciones en cada uno de los lugares por los que había pasado a lo largo de su periplo por India además de haber nombrado gobernantes para cada una de las diferentes provincias que anexionó al imperio, de manera que se facilitase la administración de este vasto territorio entre Europa y Asia. Lamentablemente y tras la retirada de las tropas griegas, la ausencia de colonias sólidas¹¹⁷ en el territorio sumado a las revoluciones internas que no tardaron en aparecer tras la muerte de Alejandro terminaron por desmembrar el imperio que había conquistado y por hacer desaparecer su legado pues la expedición de Alejandro no tendría efectos inmediatos sobre la India, ya que el paso efímero del macedonio no tuvo una repercusión que dejase una huella durable el destino del territorio; buena muestra del legado etéreo alejandrino son las prácticamente escasas referencias locales al personaje que pueden encontrarse en los textos literarios de la época que han sobrevivido¹¹⁸.

¹¹⁷ Se fundaron colonias en Bactriana, Afganistán y otras zonas del noroeste. Algunas de estas colonias prosperaron y buena muestra de ello es la presencia del griego como lengua vehicular 70 años después de la desaparición de Alejandro.

¹¹⁸ BANERJEE, G. N., *Hellenism in ancient India*, Mittal Publications, New Delhi, 1995, pp. 4-5.

1.3. Los Mauryas

1.3.1. Chandragupta (340 a. C.- 298 a. C.): la formación del imperio

Chandragupta Maurya es primer gobernante de la dinastía Maurya que se hizo con el poder tras batallar ferozmente con los Nandas¹¹⁹ y con las tropas griegas que Alejandro había dejado en la India¹²⁰.

Los textos de la época nos aportan una gran cantidad de datos sobre las campañas bélicas que llevaron a Chandragupta a lo más alto de la clase gobernante, aunque existe una problemática con respecto a la cronología de estos contenciosos bélicos, fruto de las discrepancias interpretativas de los historiadores.

Los autores griegos se refieren a Chandragupta como una persona de origen humilde. Hijo ilegítimo del último gobernante Nanda de Magadha, cuyo nombre de Maurya se deriva de “hijo de Mura¹²¹”. La crónica de *Mahavamsa* nos dice que nació en la familia de los Moriyas, pero no nos da información sobre ellos. A partir de los textos podemos deducir que se trataba de una familia aristocrática de la república de Pippalivana. Los dirigentes de los estados de Mahavamsa eran Sakyas que habían abandonado su hogar original escapando del rey de Kosala para finalmente instalarse a los pies del Himalaya¹²².

Las distintas teorías dificultan un poco la visión sobre los orígenes de la corte Maurya¹²³. Las tradiciones budista y jainista nos dicen que Chandragupta realizó sus estudios y formación en la ciudad de Taxila, donde conoció a su mentor y futuro

¹¹⁹ Para la historia de los reinos anteriores a la formación del imperio ver: GHOSHAL, U. N., *op. cit.*, pp. 1-235.

¹²⁰ En las fuentes indias y clásicas existen numerosas referencias sobre los diferentes episodios bélicos que se llevaron a cabo contra los reyes Nandas y contra las tropas griegas de Alejandro.

¹²¹ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, p. 37.

¹²² *Ibid.*, p. 37.

¹²³ BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, p. 111.

consejero Kautilya (o Chanaka)¹²⁴. La tradición afirma que Chandragupta, junto con Chanaka, elaboró un plan en Taxila para hacerse con el trono de Magadha¹²⁵.

En el año 317 a. C. tuvo lugar la coronación de Chandragupta. Esta fecha coincide con la que las fuentes indias (budistas y jainistas) junto con las clásicas (griegas) establecen como el momento en el que, según los historiadores se inicia o conforma la dinastía Maurya¹²⁶.

El escritor griego Plutarco (46-126 d. C.) hace referencia a un contacto entre el joven Chandragupta y Alejandro: “[...] En cuanto a Sandracoto¹²⁷, siendo todavía un muchacho pudo ver a Alejandro en persona; y se cuenta que más tarde solía repetir que Alejandro había estado a punto de hacerse con el país [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 62, 9). Este encuentro pudo haber tenido lugar tras el primer enfrentamiento de Chandragupta con el rey Nanda Agrammes¹²⁸.

La lucha contra los Nandas se convirtió en una obsesión¹²⁹. Las fuentes budistas y jainistas dicen que el primer intento de Chandragupta por derrocar a los Nandas fracasó. En este momento el primero de los Maurya no podía permitirse el organizar una ofensiva y hacer frente a la fuerte armada griega, viéndose por lo tanto obligado a esperar que Alejandro en persona, abandonara la India. Una vez resuelto el problema de fuerzas táctico, Chandragupta atacó a las tropas griegas que el macedonio había dejado

¹²⁴ Es bastante complicado establecer una fecha exacta de cuando tuvo lugar este hecho.

¹²⁵ El conflicto entre Chandragupta y los Nanda queda recogido por el escritor romano Justinio en el siglo II d. C., quién a través de los trabajos realizados por Gnaeo Pompeio Trogo, un escritor de la época de Augusto que estudió a fondo las leyendas en torno a la persona de Chandragupta, nos ofrece testimonio de éste momento histórico en India; BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, p. 111.

¹²⁶ MOOKERJI, R. K., *op. cit.*

¹²⁷ El Sandracoto al que hace referencia Plutarco es Chandragupta Murya; ver nota 122 en PLUTARCO, *op. cit.*, p. 99.

¹²⁸ Según Plutarco, Chandragupta tenía una pésima opinión del rey Nanda lo que hizo que se inclinara por apoyar a Alejandro. Para ello movilizó su ejército hacia el este con el objetivo de combatir contra el rey indio al que despreciaba.

¹²⁹ BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, p. 113.

en el subcontinente, y tras vencerlas sin muchas dificultades, expropió los territorios que a partir de ese instante serían ya parte integrante del futuro imperio Maurya.

Los esquemas con los que Alejandro trató de incorporar a los territorios que había conquistado, en el gran imperio que había soñado, se vieron derrumbados cinco años después de su muerte. El macedonio dividió el territorio del que se había apoderado en satrapías, dejando parte de las tierras en manos de gobernantes indios. Pronto las rebeliones quebraron los gobiernos macedonios, los enfrentamientos por el poder entre los sátrapas comenzaron y se hicieron especialmente intensos a partir de la muerte de Alejandro en el año 323 a.C. Las tropas macedonias que había dejado a cargo de los príncipes indios sucumbieron a manos de los invasores, también indios, quienes según las fuentes griegas, estaban bajo el mando del gran líder de la liberación de los territorios del subcontinente caídos a manos de los helenos, Chandragupta.

Chandragupta, que por ese entonces se encontraba en el Punjab, vio claro el momento de atacar a las tropas macedonias, que ahora tan sólo eran una sombra del poder que habían representado anteriormente. Cuando el último sátrapa, Eudemos, se vio obligado a dejar la India en el año 317 a.C. Chandragupta llegó a ser el gobernante oficial de la zona del Punjab; en ese mismo momento el rey Poros, que durante mucho tiempo había gobernado los territorios que le habían sido legados directamente por Alejandro, y que era uno de sus más directos rivales, fue asesinado. A partir de este instante la atención pasó a focalizarse en la sucesión del trono de Magadha, y Chandragupta, tras conocer que tenía el apoyo de un gran número de uniones republicanas de la zona noroccidental de India, movilizó su ejército contra los Nandas.

Puede entenderse por lo tanto que la guerra contra las tropas greco-macedonias fue uno de los estadios o episodios por los que Chandragupta se vio obligado a pasar para hacerse con el poder y para alcanzar finalmente el trono de Pataliputra¹³⁰.

En las fuentes clásicas se hace también referencia a un hecho importante dentro del reinado de Chandragupta: su enfrentamiento con Seleuco Nikator, uno de los comandantes de Alejandro procedente del occidente asiático que, con la ayuda de un gran y poderoso ejército, restableció el poder en los territorios indios conquistados por el macedonio, para terminar como rey de Siria. La contienda bélica entre el griego y el indio concluyó con un acuerdo de paz que Seleuco Nikator se vio obligado a aceptar, cediendo finalmente frente a la presión de del maurya¹³¹.

Chandragupta, una vez consolidado su poder tomó conciencia de su supremacía militar sobre el heredero de Alejandro y decidió atacar a Seleuco¹³². Estaba ansioso por recuperar las regiones que Alejandro había cedido y que habían caído en manos de Seleuco a la muerte del gran rey. De este modo, los Mauryas anexionaron a su imperio Paropamisus, Aracosia y Gedrosia, aunque no se conformaron con reconquistar los territorios de India, marcándose objetivos más ambiciosos y lejanos al anexionar a su imperio los territorios más occidentales, localizados en el Valle del Indo, que durante más de dos siglos habían permanecido bajo dominio del imperio persa.

Seleuco envió a su embajador Megástenes a la corte de Chandragupta, quien describió su estancia en esta con un trabajo titulado Indika, del que, desgraciadamente, tan sólo se han conservado algunos fragmentos.

¹³⁰ La desnuclearización de territorios indios de tropas extranjeras es un paso importante que dio Chandragupta y que recogen escritores griegos y romanos informándonos de cómo tras su victoria se ganó el apelativo de “el liberador”, a pesar de que transformó la India en un campo de esclavos ya que después de asegurar su poder, sometió a su gente a la opresión; esa misma gente a la que previamente había liberado del poder extranjero.

¹³¹ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, p. 36.

¹³² Se desconocen las razones hostiles que hicieron que la tregua entre indios y griegos se rompiese.

Los documentos históricos indican que la gente de la antigua India no era ajena a la magnificencia de Chandragupta, cuya historia conocemos a través de tres textos, reales o legendarios, con detalles milagrosos, que nos hablan de la figura de este personaje histórico tan importante para el país, el primer gran emperador indio fundador del primer gran imperio del subcontinente. Los tres textos elogian y enaltecen la figura y los actos de Chandragupta, desde sus orígenes, pasando por toda su carrera, a pesar de las numerosas divergencias que entre ellos se pueden apreciar en lo que a los pequeños detalles se refiere. La sensación que se obtiene por parte del historiador al examinar el contenido de estas tres fuentes es sin lugar a dudas la de una cierta reiteración argumentativa.

1.3.1.1. El *Rajavamsapustaka*¹³³

Es el más antiguo de los tres textos y está de acuerdo con los otros dos que estudiaremos en lo que respecta al linaje u origen de Chandragupta, como un personaje llamado Maurya, que fue hijo del presidente de la república de los Maurya de Pippalivana.

“[...] Su predecesor fue comandante de la armada, su hijo, también llamado Maurya, fue comandante jefe del reino de Magadha. El hijo del quinto Maurya, descendiente de la línea paterna, fue Chandragupta, por lo tanto descendiente del presidente de la república de Pippalivana [...]”.

La familia se había establecido en una posición privilegiada dentro del reino y Chandragupta llegó a adquirir el estatus de comandante en jefe de la armada de Dhanananda, a través del matrimonio con Nandini, hija del monarca.

“[...] Esta posición en el ejército en el reino de Magadha, fue conocedor de la invasión griega por parte de Alejandro Magno del reino de Pañcanada.

¹³³ En adelante Rvp.

Chandragupta se dirigió hacia este reino, luchó con el general griego llamado Philippo, quien había conquistado el territorio, y venciendo estableció sus tropas en el reino de Pañcanada, a la espera de poder atacar al gran general macedonio¹³⁴[...]”.

En sucesivas campañas militares conquistó el reino de Sindhu. Ya en tiempos del gobernante Seleuco Nikator, envió mensajeros para establecer tratados de paz con el fin de lograr una cordial convivencia de las dos culturas. Las disputas por los territorios entre el seléucida y el general indio no se hicieron esperar; el reino de Sindhu fue el escenario de una de ellas. El resultado de numerosos contenciosos bélicos entre los dos dirigentes finalizó con el cese por parte de los griegos de los reinos de Suvarnakudya, Gandhara, Taxila, Sugdha (o Udyana), Paropanisadha, Suvastu (Swat) y Sindhu. La hija de Seleuco Nikator pasó a formar parte del tratado definitivo de paz firmado por los gobernantes y se convirtió en esposa de Chandragupta. Seleuco se retiró a los territorios del reino de Siria (reino que le había sido cedido directamente por el emperador Alejandro).

“[...] Chandragupta volvió a la ciudad de Pataliputra y forzó al rey Dhananada y a su hijo Balananda a abandonar el trono y cederle el reino de Magadha. Entró en guerra con el rey Sudhanva y se apoderó del reino de Avanti; luchó contra el rey Sumitra para apoderarse del reino de Surastra; venció al rey Mahanaga y conquistó el reino de Aparanta. Ubicó todos los reinos conquistados bajo la soberanía del reino de Magadha y de este modo hizo del estado de Magadha un imperio en el año 147 de la era budista; reinó 37 años y murió en su debido momento [...]”.

¹³⁴ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, p. 38.

1.3.1.2. El Paramparapustaka¹³⁵

El segundo de los textos que nos narra la historia de Chandragupta nos dice:

“[...] El hijo del presidente de la república Maurya de Pippalivana, a la que Chandragupta pertenece fue desde el Himalaya donde estaba su hogar hasta el reino de Persia. El hijo más viejo de Maurya V, sátrapa de Taxila, fue llamado Abhisara, sucedió a su padre como sátrapa mientras que el segundo hijo, Chandragupta, vino a Pataliputra, se casó con Nandini, hija del rey de Magadha Dhnananda y se convirtió en comandante jefe del ejército de Magadha¹³⁶[...]”.

El Pp. nos dice que el rey Alejandro (Alaksandara) alcanzó el reino de Parashika. Fue avanzando hasta alcanzar la ciudad de Taxila (Taksashila) donde estacionó un comando militar con instrucciones de entrar en guerra, si fuera necesario, con Abhisara¹³⁷. Cuando Abhisara supo que Alejandro había abandonado el reino de Baveru, en el que se había estacionado, mandó un contingente militar que entró en guerra con las tropas griegas haciéndose de este modo con la ciudad de Taxila. Trató de conquistar el reino de Pañcanada, defendido por el rey Paurava, pero no lo consiguió. Su segundo intento de conquista pasó por tratar de aliarse con su hermano Chandragupta, quien como jefe de las tropas de Magadha tuvo que pedir permiso al rey Dhanananda para poder utilizar al ejército para sus propósitos, explicándole las circunstancias y obligaciones personales que tenía con su hermano. Decidió desobedecer la voluntad del rey, tomando a la mitad de las fuerzas de Magadha y dejando Pataliputra para ayudar a su hermano y conquistar así el reino de Pañcanada. Chandragupta llegó a la ciudad de Madhura, donde se instaló y donde más tarde un general enviado por el rey Dhanananda entró en combate contra sus tropas, con el objetivo de capturarlo y llevarlo de vuelta a Pataliputra como castigo a la acción de ofensa que había realizado al rey. Chandragupta se alzó con la victoria y

¹³⁵ En adelante Pp.

¹³⁶ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, p. 40.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 42-43.

junto con la armada que acompañaba al general de Pataliputra y la suya propia se dirigió al reino de Pañcanada para conquistarlo, como le había pedido su hermano, acto que finalmente logró¹³⁸.

Con respecto a Seleuco Nikator, quien tras la muerte de Alejandro había recibido el reino de Baveru, del que fue administrador, se dice que consideraba un verdadero insulto hacia el poder griego el hecho de que la ciudad de Taxila fuese capturada por Abhisara. Decidió así que la ciudad debía ser re-capturada y de nuevo incorporada a las fuerzas y a los territorios griegos. Se dispuso por tanto a conquistar de nuevo Taxila acompañado de un gran contingente armado, llegando primero al reino de Suvarnakudya. Chandragupta escuchó las intenciones de Seleuco, supo de las acciones del mismo y se dispuso a encontrarse con él con el fin de frenar sus planes¹³⁹.

“[...] Los planes de Seleuco se vieron truncados por la entrada en escena de las tropas de Chandragupta. Seleuco, viéndose atacado por todos los flancos tomó consciencia de que sus planes se habían ido al traste¹⁴⁰[...].

Las disputas de poder entre griegos e indios terminaron con la rendición por parte de los yavanas ante el fastuoso poder de Chandragupta y su ejército.

“[...] Seleuco Nikator envió mensajeros a Chandragupta y se personificó en el territorio del indio saludándolo a la manera griega [...]”.

La armada griega quedó desarmada y finalmente, tras largas negociaciones¹⁴¹, ambos dirigentes llegaron a un acuerdo. Nikator aceptó la proposición y prometió ceder (a Chandragupta) el reino de Suvarnakudya, el reino de Gandhara, de Svastri, de Paropanisadha, de Haryyashva, de Grdhrasya, de Balaksasthana y de Sindhu. Le

¹³⁸ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, pp. 44-45.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 45-46.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 47-48.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 48-49.

prometió, también, entregarle a su hija Suvarnaksi. Acompañado por unos elefantes que el propio Chandragupta le dio, el acuerdo quedó cerrado con la retirada de las tropas y la vuelta a su propio reino.

“[...] Después de todas las batallas y aventuras vividas por Chandragupta, éste regresó a tu casa donde fue recibido y felicitado por todos en concreto por su hermano Abhisara. Permaneció en Taksashilapura donde reorganizó a su ejército y se dirigió a Magadha para tomar posesión del reino y organizarlo. Expulsó del trono de Madhura al rey, le informó de todo lo sucedido con Seleuco Nikator y tomó posesión del trono estableciéndose en Pataliputra, obligando a claudicar al rey y a su hijo [...]”.

“[...] Estando en Pataliputra Chandragupta reorganizó la armada del reino de Magadha y la armada que había llegado con él desde el reino de Pañcanada, fue al reino de Malava y lo conquistó, haciendo lo mismo con los reinos de Avanti, Surastra y Aparanta. De este modo, con la conquista de los diferentes reinos que por la geografía del subcontinente indio se repartían, creó un imperio unificado sobre el que gobernó 25 años, hasta que murió, en el momento en el que le tocaba [...].

1.3.1.3. El *Suvarnnapura-vamsa*¹⁴²

La tercera de las fuentes utilizadas para conocer la historia de Chandragupta:

“[...] El hijo del presidente de la república Maurya de Pippalavana, y de cuatro sátrapas llamados Maurya, hijo del sátrapa Maurya V, también llamado Maurya, viene a la ciudad de Pataliputra casado con la hija del rey Dhananada. Su vida se inicia y termina en Pataliputra, ciudad a la que tras diferentes acontecimientos en su vida, vuelve reclamando el trono del reino de Magadha. A la muerte de Mayuraraja, su hijo Chandragupta recibió la soberanía de

¹⁴² En adelante Spv.

Magadha y estaba reinando allí cuando el rey griego Alejandro había invadido el reino de Pañcanada [...]”.

“[...] Su vida transcurre en el campo de batalla. Llegó al reino de Pañcanada, entró en guerra con el general yavana, venció y capturó el reino. Entonces llegó a la ciudad de Taxila, entró en guerra y capturó el reino. Escucho que Seleuco Nikator tenía la intención de capturar la ciudad de Taxila y se dirigió hacia el reino de Suvarnnakudya, donde se encontraba el griego para detenerlo y capturarlo. Regresó a Pataliputra¹⁴³ con un ejército mayor al que tenía cuando se fue, se hizo con el trono de Magadha y fue conquistando uno a uno los reinos de Malava, Avanti, Surastra y Aparanta. Se consagró como emperador del gran imperio que llevaría el nombre de Maurya en el año 177 de la era budista y reinó 37 años [...]”.

De acuerdo con el Spv., Chandragupta era el rey de Magadha cuando Alejandro Magno invadió el Punjab. Conocemos los acontecimientos que tuvieron lugar desde el contacto griego, época del rey Dhanananda o del último rey Nanda (Nandros), que gobernó el gran reino desde el este del Punjab cuando el conquistador macedonio entró en la escena India. Fue Chandragupta y no su padre quien suplantó a los gobernadores Nandas en el trono de Magadha, estableciendo la nueva dinastía que llevaría el nombre de sus antepasados, los Mauryas.

Cabe tener en cuenta que el Rvp. se escribió ocho siglos antes que el Pp. por los que las discrepancias entre las dos fuentes son claras en cuanto al origen del fundador de la dinastía Maurya. La mayor parte de las escuelas que se han dedicado al estudio de la

¹⁴³ El Spv. se refiere a Dhanananda como el fundador de Pataliputra. La fundación de la ciudad de Pataliputra y la ascensión de Dhanananda tuvieron lugar en tiempos anteriores a la conquista del reino de Pañcanada por parte de Alejandro Magno. No se produce ningún tipo de contacto entre India y el mundo griego antes de la llegada de Alejandro, por este motivo, la teoría apuntada en el Spv. de la conquista del trono de Pataliputra por parte del padre de Chandragupta con la ayuda de tropas griegas no está en absoluto aceptada por los historiadores. Buddhapriya-sthavira, autor que defiende el Spv., admite que la referencia a Dhanananda como fundador de Pataliputra se debe a un error, pero cita la opinión de Garudacarya en apoyo a la teoría de que el padre de Chandragupta capturase Pataliputra con ayuda del ejército que el rey griego le proporcionó; PARANAVITANA, S., *op. cit.*, pp. 52-53;

historia india coinciden en decir que Chandragupta descendía de la línea de Senapatis, del reino de Magadha. El primer Maurya era hijo del presidente de la república de Moriya según la historia narrada por el Mahavamsatika¹⁴⁴. Según el Pp., si el joven Maurya llegó a Persia y encontró el favor de Darío, es fácil aceptar su tratamiento como sátrapa de Taxila¹⁴⁵.

En la historia de Chandragupta, por tanto, podemos afirmar que existen una serie de contactos que relacionan su linaje familiar con la historia de Taxila. Los territorios que las tropas de Alejandro ocuparon en el Punjab y en otras áreas de la India conquistada por los yavanas¹⁴⁶, habían sido tomados por Chandragupta, según nos cuenta Justin¹⁴⁷.

Tras las diferentes acciones de conquista llega el gran momento, el encuentro con Seleuco Nikator, quien finalmente termina cediendo al Maurya los territorios occidentales del Indo, territorios que nunca antes habían pertenecido al reino de Magadha. Estos llegaron a formar parte del imperio de Chandragupta, permaneciendo hasta tiempos del gran emperador Aśoka, su nieto, como demuestran las inscripciones que el monarca repartió por todo su vasto imperio y que hoy en día se localizan en el actual Afganistán¹⁴⁸. Queda claro que todos estos territorios anexionados en tiempos de Chandragupta formaron parte del imperio durante más de un siglo¹⁴⁹.

Según los textos dejados por Megástenes y otros escritores griegos de la corte de Chandragupta y de la administración de su imperio, del mismo modo que sucede con las

¹⁴⁴ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, p. 53.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁶ LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 19, 41. El nombre Yanvana vendría directamente de los griegos desde fechas muy antiguas; KEITH, A. B., *The Sanskrit Drama in Its Origin, Development, Theory and Practice*, Motial Banarsidass, Delhi, 1992, p. 61.

¹⁴⁷ LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, p. 54.

¹⁴⁸ Para las inscripciones de Aśoka, en griego y en arameo, encontradas cerca de Kandahar: AA. VV., *Journal Asiatique*, tome CCXLVI, Societé Asiatique, Paris, 1958, pp. 148 y ss., y 1964, pp. 137 y ss; para las inscripciones fragmentadas en arameo localizadas en Laghman, HENNING, W. B., "The Aramic Inscription of Asoka found in Lampāka", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. XIII, February 1949, pp. 79-89.

¹⁴⁹ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, p. 55.

inscripciones encontradas en los niveles mauryas de la ciudad de Taxila, así como en el palacio de Pataliputra, parece que la influencia persa estaba muy presente en la vida de la corte Maurya: en la planificación de las residencias reales y de los edificios públicos, en el arte religioso y doméstico y en otros muchos aspectos de la vida política y social¹⁵⁰. Estas lejanas influencias persas se entienden de manera clara si se tiene en cuenta que Chandragupta era hijo de un sátrapa del “rey de reyes” persa. Un nativo del reino de Magadha que habría estado profundamente influido por las instituciones del extenso imperio persa¹⁵¹.

La veracidad del Pp. respecto a los acontecimientos que relacionan a Chandragupta y a personajes de su entorno con el imperio persa se hace patente a partir de los hechos conocidos y bien documentados de la historia aqueménida. La narración de los acontecimientos en el Pp. se basa en una tradición histórica que va paralela a las historias clásicas.

La problemática aparece en el momento en el que las fuentes no coinciden; por un lado tenemos los textos indios como el Pp. donde se nos dice, como hemos visto, que varios hechos sucedieron en Taxila y en Pañcanada después de que Alejandro abandonara Baveru y antes de la entrada en escena de Chandragupta, al contrario de lo que los textos recogidos por los griegos nos narran¹⁵².

A diferencia de lo que sucede con los hechos acaecidos con los griegos helenísticos, no hemos encontrado ninguna mención al imperio persa de Darío en la literatura india. La existencia de la gran entidad política que representaba Darío sería bien conocida en la

¹⁵⁰ MARSHALL, J., et alii, *The Cambridge History of India, vol. 1, Ancient India*, E. J. Rapson, M. A. (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1922, p. 563; ROWLAND, B., *The Art and Architecture of India, Buddhist, Hindu, Jain*, Penguin Books, Inc., Baltimore, Maryland, 1967, p. 44; SPOONER, B. D., “The Zoroastrian Period of Indian History”, *Journal of the Royal Asiatic Society*, Cambridge Journals, Cambridge, 1915, pp. 63-89, 405-455.

¹⁵¹ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, pp. 55-56.

¹⁵² *Ibid.*, p. 57.

época, del mismo modo que la influencia política que ejerció el soberano sobre el estado de Magadha en tiempos de Ajatashatru¹⁵³.

Un hecho que queremos destacar es la erección de un stupa¹⁵⁴ en el lugar en el que Chandragupta capturó a Seleuco Nikator. El encuentro entre ambos dirigentes tuvo lugar antes de que Chandragupta se hiciera con el trono de Magadha. Conseguida la victoria sobre el gran general griego, su gloria y popularidad aumentaban con cada nueva conquista y fomentaron su entrada triunfal en Pataliputra.

El vasto imperio que Chandragupta conquistó se mantenía a base de batallas; la violencia era el único método de consolidación y sometimiento de los territorios que había conquistado y como ya se ha mencionado, aquellos a los que liberó fueron posteriormente los nuevos sometidos en cumplimiento de las ambiciones del monarca.

¹⁵³ PARNAVITANA, S., *op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁵⁴ Los stupas se erigían como símbolo conmemorativo de diversos episodios de la vida de Buda como la iluminación, los milagros de la muerte, lugares donde se conservaba una huella, o para albergar textos sagrados; AA.VV., *SUMMA ARTIS, Historia general del arte, vol. XIX, El arte de la India*, (dir. Pijoan, J.) Espasa Calpe, Madrid, p. 114-119; BUSSAGLI, M., *Arquitectura Oriental*, Historia de la Arquitectura, Aguilar, Madrid, 1990; CHANDA, R. P., "The beginnings of Art in Eastern India with special reference to sculptures in the Indian Museum" *M. A. S. I.*, n. 30, Calcutta, 1927, pp. 3-8, 31-33; COOMARASWAMY, A. K., 1927, *op. cit.*, fig. 41; GARCÍA-ORMAECHEA, C., *El arte Indio*, Historia 16, Historia del Arte, Madrid, 1989, p. 18; HARLE, J. C., *Arte y Arquitectura en el subcontinente Indio*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 49-51; NILAKANTA SASTRI, K. A., *Age of Nandas and Mauryas*, Motilal Banarsidai, Delhi, 1988, pp. 386. ZIMMER, H., *Mitos y símbolos de la India*, Ed. Siruela, Madrid, 1995, pp. 65-122.

1.3.2. Bindusara (320 a. C. – 272 a. C.): el período de transición y la expansión de los Mauryas

Después de los 24 años en los que Chandragupta estuvo gobernando (entre el 317 a. C. y el 293 a. C. aproximadamente), el trono de Magadha pasó a manos de Bindusara, su hijo, conocido por los griegos como Amitrochates¹⁵⁵ (Amitraghata en sánscrito: el asesino de sus enemigos¹⁵⁶), aunque su nombre en los Puranas es Nandasara o Bhadrasara¹⁵⁷, ambos mal traducidos por los copistas, cuyos errores dieron como resultado que finalmente se le conociera como Bindusara¹⁵⁸.

Se dice que Chandragupta tuvo un hijo con Nandini, hija del rey Dhanananda, con quien se casó cuando era comandante jefe del reino de Magadha. Este joven príncipe murió tempranamente y el trono de Magadha y todo el imperio que Chandragupta había fundado pasó a manos del hijo que tuvo con la hija de Seléuco Nikator. Por otro lado, si atendemos a los comentarios del Mahavamsa, la madre de Bindusara era la hija del tío materno de Chandragupta, quién había ido a residir a Pataliputra cuando su hermana llegó a ser la reina de Chandragupta¹⁵⁹.

Según los Puranas, Bindusara gobernó 25 años entre el 293 y el 268 a.C. Tras su muerte hubo una larga y amarga rivalidad entre sus hijos por el poder que finalmente fue a parar a manos de Aśoka, que terminó haciéndose con el trono de Pataliputra.

¹⁵⁵ El tratamiento que según el Pp. se atribuye a los Mauryas como estirpe de origen persa debe haber sido la referencia para el primer sátrapa llamado Maurya, hijo del presidente de la república Maurya de Pippalivana, consorte de la hija de Darío I.

¹⁵⁶ Este título reflejaba la situación que se había alcanzado en el Imperio durante este período.

¹⁵⁷ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, p. 63.

¹⁵⁸ Cabe destacar que en los textos antiguos se le mencionara como Amitraghata, por lo que el nombre que los griegos le otorgaron pudo no haber sido una invención helena.

¹⁵⁹ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, p. 63.

A pesar de que no conservemos relatos epigráficos que nos hablen de ello, sabemos que durante el reinado de Bindusara un gran número de territorios en el Decán¹⁶⁰ fueron anexionados al imperio.

La importancia de Bindusara como emperador Maurya reside, según las crónicas en lengua pali, en ser el padre de cien hijos y padre del emperador más importante de la dinastía Maurya, Aśoka. Bindusara ha estado siempre eclipsado por las figuras de su padre, fundador del imperio Maurya y de su hijo Aśoka o DharmAśoka, el emperador visionario y al que debemos el florecimiento del primer arte imperial indio.

Como su padre, mantuvo cerrados los lazos diplomáticos con el Egipto helenístico y con el imperio seléucida, aunque Estrabón escribe que: Antíoco I (280 a. C. - 261 a. C), el gobernante griego sucesor de Seleuco Nikator, envió, como ya lo hiciera su predecesor, un embajador seléucida de nombre Deímaco¹⁶¹, a la corte de Pataliputra. El rey Anantayogya (Antíoco I) del reino de Suriya (Siria) que sucedió a su padre Seleuco Nikator, una vez resueltas las desavenencias surgidas entre griegos e indios en tiempos de Chandragupta, organizó una expedición hasta tierras de Suvarnakudya, en pleno dominio Maurya. Bindusara se dirigió con su armada para frenar a los invasores y obtuvo sobre ellos una victoria decisiva¹⁶². A partir de este momento el trato de favor y la concordia existente entre ambos imperios finalizó.

¹⁶⁰ Del sánscrito *dakia*, el Decán es la meseta del subcontinente indio, de aproximadamente 800 000 km cuadrados, localizada en el sector centro-meridional del mismo. Los Ghats, occidentales y orientales hace de límite natural en el oeste y este respectivamente. El río Narmada (al norte) y la prolongación montañosa de los Ghats occidentales (los montes Nilgiri y Palni, al sur) enmarcan esta meseta con forma de triángulo invertido cuya altitud oscila entre los 450 y 750 metros sobre el nivel del mar.

¹⁶¹ Deímaco fue el embajador helenístico que Antíoco I envió a la corte Maurya, aunque algunos historiadores son de la opinión de que fue el mismo Seleuco quien lo envió (Estrabón II, 1, 9). Del mismo modo que sucediera con Megástenes, Deímaco escribió un libro en India que se ha perdido. Este texto aparece varias veces mencionado en los escritos de Estrabón (II, 1, 4 y II, 1, 9) quien reproduce una información dada por Hegesandro a mediados del siglo II a.C., donde se hace referencia a un intercambio de correspondencia escrita entre Bindusara y Antíoco; TOLA, F., y DRAGONETTI, C., "Indian and Greece from Alexander to Augustus", *Graeco-Indica, India's cultural contacts with the greek world*, U. P. Arora, The Heritage of Ancient India, nº XXVI, Delhi, 1991, p. 127.

¹⁶² Los detalles de la batalla no se dan en los textos, pero se dice que las hostilidades finalizaron por parte de Antíoco admitiendo la soberanía de Bindusara sobre los reinos que ya su padre le arrebatara a Seleuco Nikator.

Entre las gestas que Bindusara realizó se encuentran la campaña contra los bactrianos, una lucha contra el general griego establecido en este territorio, de la que salió victorioso y gracias a la cual anexionó la Bactriana al ya imperio Magadha¹⁶³.

Finalizadas las campañas militares en el norte, el objetivo de Bindusara se centró en la ampliación de su imperio hacia el sur¹⁶⁴. La prueba de que estas anexiones fueron obra del sucesor de Chandragupta la encontramos en las inscripciones, de época de Aśoka, que el último gobernante de los Maurya encargó años después en honor a su padre el rey Bindusara.



Extensión del Imperio Maurya tras los reinados de Chandragupta y Bindusara.
 CRAVEN, R. C., *Indian Art, a concise History, Themes and Hudson world of art*, London, 2001.

¹⁶³ No quedan claros los motivos que indujeron a Bindusara a atacar la provincia selúcida tras haber alcanzado una estabilidad finalizada la guerra contra Antíoco I. Lo que sí no presenta duda alguna es que la soberanía Maurya se impuso de este modo sobre la Bactriana, un paso más hacia la soberanía total y el completo dominio del imperio sobre los que en su día fueron invasores griegos.

¹⁶⁴ Chandragupta no es recordado por sus conquistas en los territorios del sur y a su nieto Aśoka tan sólo se le atribuye una campaña militar, la de Kalinga; PARANAVITANA, S., *op. cit.*, pp. 64, 67.; LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 78-88. Los territorios del sur, Chola, Pandya y Pundra que estaban bajo dominio de Shashtra Dramida, fueron asediados ya por fuerzas Mauryas debilitadas, después de que la armada principal se perdiera en el mar, por lo que resultó imposible su conquista.

1.3.3. Aśoka (304 a. C. – 232 a. C.): la edad de Oro del Imperio

Aśoka es sin lugar a dudas el emperador más importante que ha conocido India y su figura es una de las más interesantes de la historia universal¹⁶⁵. Hijo de Bindusara y nieto de Chandragupta alcanzó el trono maurya a la muerte de su padre. Su reinado tuvo comienzos sangrientos, no solo por haber asesinado a su hermano Sumana para subir al trono después de morir Bindusara, sino porque amplió el territorio de los Maurya mediante el uso reiterado de una brutal violencia.

Durante unos 40 años, entre el 274 / 268 – 239 / 237 a. C., (según las fuentes se establece el fin de su reinado en el año 232 a. C.)¹⁶⁶ gobernó el inmenso, poderoso y bien organizado imperio que ya su abuelo empezara a construir. Tras conquistar el reino de Kalinga, en la costa oriental, al noveno año de su reinado, sufrió un cambio profundo en su personalidad. Los horrores de la guerra y los sufrimientos padecidos por la población le hicieron reflexionar y convertirse al budismo alrededor del año 253 / 252 a.C. Conocemos la conversión y el proceso de esta gracias a una extraordinaria serie de inscripciones que el propio emperador mandó grabar en distintas lenguas¹⁶⁷ en roca y en pilares de piedra, ubicados por todo su imperio, en los que exponía para sus fieles la noble moral de las enseñanzas búdicas¹⁶⁸. De este modo empezó a predicar la moral budista, recomendando la tolerancia mutua de las sectas, proscribiendo la muerte de los animales y enviando varios misioneros a las diferentes regiones del imperio y a los países limítrofes de este, como Ceilán, Birmania, Cachemira, Nepal y los reinos griegos¹⁶⁹ del Mediterráneo para que predicasen la doctrina budista. Su actividad

¹⁶⁵ THAPAR, R., *Aśoka and the decline of the Mauryas*, Oxford University Press, London, 1963.

¹⁶⁶ La cronología del reinado de Aśoka ha suscitado diversas controversias a lo largo de la historia. Los historiadores no se han puesto muy de acuerdo respecto a la cronología de este período, a pesar de que los edictos contengan una información importante y relevante acerca de esta cuestión. A partir de un edicto hecho en el año doce del reinado de Aśoka donde se hace referencia a cinco gobernantes helenísticos, que en ese momento estaban vivos, año 256 o 255 a. C., se ha establecido el 268 a.C. como año aproximado de la coronación del Aśoka. BONGARD-LEVIN, G., M., *op. cit.*, pp. 118-119.

¹⁶⁷ Cada inscripción se realizaba en la lengua de la zona en la que estaba situada. De este modo algunas de las inscripciones aparecen en griego y arameo.

¹⁶⁸ RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Aśoka, Edictos de la Ley Sagrada*, Ed. Apóstrofe, Barcelona, 2002.

¹⁶⁹ TOLA, F., y DRAGONETTI, C., *op. cit.*, p. 128.

piadosa y su celo religioso han prestado un gran servicio a la historia del arte de la India, porque justamente los pilares, los edictos grabados en la piedra, los monumentos conmemorativos (stupa¹⁷⁰) de Aśoka, son sus primeros testimonios.

El Imperio Maurya en tiempos de Aśoka abarcaba un enorme territorio. Su estado albergaba a gentes y tribus de diferentes orígenes étnicos, lenguas y culturas, que tenían diferentes tradiciones y creencias religiosas¹⁷¹.

El territorio se dividía en provincias, de las cuales cuatro gozaban de un estatus especial: la provincia del Noroeste con capital en Ujjayani, la del este, Kalinga, con capital en Tosali y la del sureste con capital en Suvarnagiri. La provincia occidental tenía su capital en Taxila. Cada una de las provincias estaba gobernada por un hijo del rey y disfrutaba de una considerable autonomía¹⁷². Además de la división en cuatro grandes provincias, el imperio tenía otras subdivisiones territoriales, provincias ordinarias, regiones y distritos, siendo la ciudad o la villa la administración territorial más baja¹⁷³.

Aśoka fue sin lugar a dudas el gobernante más importante de su época. La política probudista le trajo serias complicaciones: enfrentamientos con los seguidores del brahmanismo y el jainismo, que a su vez ocasionaron problemas económicos y escisiones en las relaciones con algunas partes del imperio como Taxila, son algunos de los motivos que provocaron que Aśoka fuese despojado del poder en los últimos años de su reinado. A su muerte, como sucedió con frecuencia en India, el imperio entró en declive dividiéndose entre sus hijos. Diferentes reyes se sucedieron ocupando el trono de Magadha y el Imperio pasó a dividirse en dos partes, la oriental con capital en

¹⁷⁰ LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 139-149.

¹⁷¹ El reino helenístico de los Ptolemaicos, cuyo centro cultural, político y económico se localizaba en Egipto, mantuvo también relaciones con India. Ptolemo Filadelfo II (285-246 a. C.), del mismo modo que Seleuco y Antíoco, envió un embajador a la corte Maurya de Bindusara y Aśoka. Dioniso, al igual que Megástenes y Deímaco, escribió un libro (también perdido) sobre la India al que Plinio hace referencia (VI, 58).

¹⁷² La creación de una provincia en el sur pudo deberse a la importancia que ya desde el reinado de Bindusara se dio a este territorio.

¹⁷³ BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, pp. 127-131.

Pataliputra y la occidental con capital en Taxila, y continuó desmembrándose hasta que su poder desapareció al perder su cohesión interna. Esta decadencia provocó la invasión de las fronteras del Noroeste por los griegos de la Bactriana, que de nuevo intentaron la conquista de India, estableciéndose en el Punjab¹⁷⁴, pero las divisiones entre sus jefes les obligaron a retroceder. Finalmente, a principios del siglo II a. C., la dinastía fundada por Chandragupta fue derribada por la de los Shunga, que se hizo con el poder aprovechando la situación de crisis de los Mauryas¹⁷⁵.

El Decán y el sur permanecieron durante mucho tiempo como unas tierras desconocidas. La primera mención a esta región se remonta a tiempos de este emperador que conquistó casi toda India, excepto el extremo sur. Después de la caída de los Mauryas, apareció en esta zona un reino, el de los Andhara¹⁷⁶.

Eratóstenes fue otro de los embajadores helenísticos que Ptolomeo III Evergetes (246 - 221 a. C.) envió a tierras orientales¹⁷⁷. Entre los escritos de este científico helenístico destaca su tercer libro en el que aparece una descripción del mundo acompañada de mapas; en este libro, Geografía, el autor utiliza los trabajos de sus predecesores junto con toda la documentación que de ellos había acumulado para hablar de la India.

Bajo el reinado de Aśoka el imperio Maurya alcanzó su cénit. El territorio llegó a tener su máxima amplitud llegando a ser uno de los más extensos de todo el oriente antiguo¹⁷⁸. La conquista del reino de Kalinga es el hecho bélico más destacado, considerándose como el único conocido del reinado de Aśoka. Kalinga, reino que anteriormente había formado parte del Imperio Nanda, representaba una conquista

¹⁷⁴ A mediados del siglo II a. C. el rey indo-griego era Menandro; BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, p. 139; para el establecimiento del poder griego en el Punjab ver PARANAVITANA, S., *op. cit.*, pp. 74-89.

¹⁷⁵ THAPAR, R., *op. cit.*, 1963, pp. 197-212.

¹⁷⁶ Los reyes satavahana aparecieron en el momento del ocaso de los Maurya y los Shunga, 200-100 a. C. y extendieron su dominio sobre la India central hacia la mitad del siglo I a.C. Sus intentos de expansión hacia el Noroeste tropezaron con los sátrapas escitas, pero pudieron extenderse hacia el Sur, hasta la costa oriental.

¹⁷⁷ TOLA, F., y DRAGONETTI, C., *op. cit.*, p. 129.

¹⁷⁸ BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, p. 115.

estratégica importante desde el punto de vista comercial y su anexión ayudó a consolidar el gran imperio que Chandragupta había fundado. Muchos historiadores consideran que la cruenta guerra contra Kalinga forzó el abandono de la actividad política tradicional de Aśoka. Será a partir de este momento cuando el emperador se cuestione y plantee su método de liderazgo y gobierno, lo que influyó en su posterior conversión al budismo¹⁷⁹.

Responsable de un gran número de conocidos trabajos artísticos, partiendo siempre de una premisa religiosa en los motivos que le inducen a ello¹⁸⁰, Aśoka ha destacado más por mecenazgo que por sus campañas militares. Mantuvo contactos amistosos con los reyes yavanas; fundamentó su gobierno en la ley del Dharma tras haberse convertido al budismo, decretar esta religión como la oficial de todo el imperio y convertirse en el primer emperador indio que, imitando el arte aqueménida, utilizó la piedra.

Será durante la era de los emperadores Mauryas cuando el poder adquiere un significado especial. Idea que se verá reforzada con las inscripciones que Aśoka dejó en los edictos¹⁸¹.

Los Puranas muestran que los Mauryas permanecieron en el trono de Magadha durante 137 años. Este fue un período de gran prosperidad política, de grandes acontecimientos y desarrollos en la cultura y en la sociedad; un período que dejó una huella importante en la evolución del estado y de la sociedad en la antigua India. La creación de un estado unificado en la India favoreció el contacto entre gente de diversas culturas siendo además un fertilizante de la cultura y de la tradición que dejaría un legado para épocas posteriores.

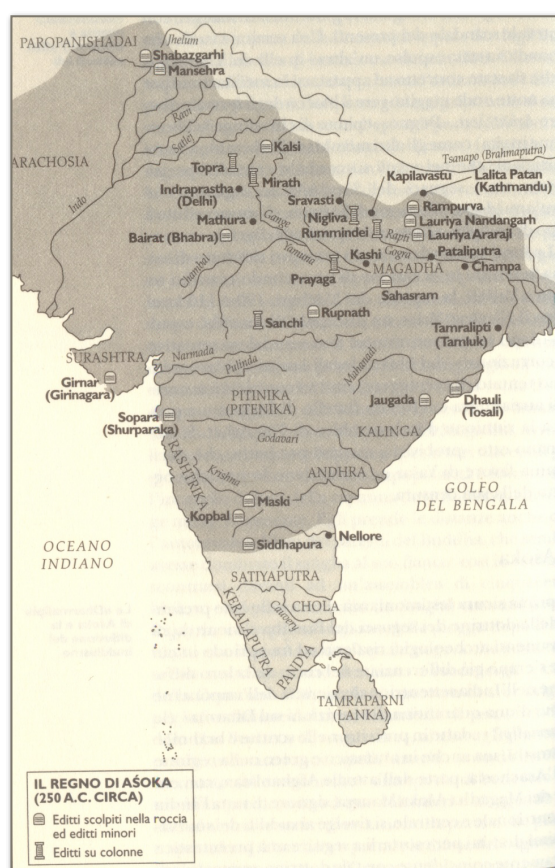
¹⁷⁹ THAPAR, R., *op. cit.*, 1963, pp. 137-181; BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, pp. 116-117; LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 101-109.

¹⁸⁰ PARANAVITANA, S., *op. cit.*, pp. 67-73.

¹⁸¹ BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, pp. 121-123; LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 114-139.

1.3.3.1. Dharmaśoka¹⁸²

Antes del descubrimiento y de las lecturas de las inscripciones, las únicas fuentes que teníamos para conocer al monarca Maurya eran las budistas; en ellas se canoniza a Aśoka como el prototipo del rey budista¹⁸³, el dharmaraja o rey que sigue los preceptos de la Ley Sagrada. Es un soberano cruel convertido por un monje budista y está vinculado a múltiples leyendas piadosas. Las inscripciones nos confirman muchos de los detalles de los escritos budistas, aunque dan una versión más dramática de su conversión: ejemplo de ello es el arrepentimiento surgido ante las crueldades de la conquista de Kalinga. Se trata de un episodio, el del “arrepentimiento”, que bien puede compararse con el de Gautama, príncipe real también en un palacio, y asociado, hasta el momento de sus revelaciones, a la vida tradicional de los poderosos de India (los



Imperio Maurya durante el reinado de Ashoka. Pueden apreciarse las distintas localizaciones de los edictos que el emperador mandó erigir.

AA.VV., *Buddismo, Religioni dell'estremo oriente*, La grande storia delle religioni, Mondadori, Milano, 2005.

¹⁸² LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 88-93.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 114-126.

brahmanes). Asíoka nos cuenta que, antes del episodio de Kalinga, había tenido tres relaciones con los miembros de esta comunidad (los budistas).

Los seguidores de Buda son los que han popularizado el nombre de Asíoka¹⁸⁴ puesto que en las inscripciones solo aparece en dos versiones del llamado “Edicto de la conversión”. Las inscripciones hablan de Piyadasi¹⁸⁵, nombre por el que también le conocen los budistas.

1.3.3.2. Edicto de la conversión¹⁸⁶

1. *Desde Suvarnagiri, en el nombre del príncipe y de los ministros un saludo los ministros de Isla y lo reciban así.*
2. *El amado por los dioses dice así:*
3. *Desde hace más de dos años y medio soy un fiel laico.*
4. *Durante un año no he sido muy devoto.*
5. *Pero hace más de un año que la comunidad ha sido visitada por mí y tengo gran devoción.*
6. *En aquel tiempo, antes, en la India, no estaban unidos con los dioses los hombres.*
7. *No sólo el grande es capaz de devoción, también al pequeño. Éste es el fruto de la devoción: éste no sólo puede ser obtenido por el grande sino incluso por el pequeño si es devoto, si es fiel a la Ley Sagrada le es posible ganar el cielo fácilmente.*
8. *Con este fin esta predicación ha sido predicada, para que pequeños y grandes hagan este esfuerzo de devoción y mis vecinos la conozcan y esa devoción sea de larga duración.*

¹⁸⁴ LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 78-81.

¹⁸⁵ La identificación del rey con aspecto amable Piyadasi, con el Asíoka de inspiración budista, nos ayuda a establecer la cronología. Algunos estudiosos modernos han pensado que éste era el nombre verdadero (los traductores al griego lo dejan tal cual). En realidad, se trata sin duda de dos sobrenombres, de un tipo que ha de ocuparnos y que también era conocido por los monarcas helenísticos. Pero estos sobrenombres pasaron a convertirse en verdaderos nombres, olvidándose el original.

¹⁸⁶ RODRIGUEZ ADRADOS, R., *op. cit.*, pp. 119-121.

9. *Esto crecerá, ampliamente crecerá hasta más del doble. No hay que pensar que grandes puedan alcanzarlo. Del pequeño y el grande puede decirse que obrando así... y crecerá el doble.*
10. *Esto se inscriba en rocas, en la ocasión adecuada. Y si hay pilares de piedra, inscribese en pilares de piedra. Y con este texto debéis viajar por toda la extensión de vuestro distrito.*
11. *Esta predicación ha sido predicada por mí durante el viaje. Doscientas cincuenta y seis noches han pasado.*
12. *Así dice el amado por los dioses.*
13. *Como dice el amado por los dioses, así hay que obrar.*
14. *Los gobernadores de provincia deben recibir órdenes.*
15. *Con el tambor las anunciarán al pueblo de la provincia y a los Rathika.*
16. *Hay que obedecer a la madre y al padre.*
17. *Igualmente hay que obedecer a los maestros.*
18. *Hay que tener piedad de los seres vivos.*
19. *Hay que decir la verdad.*
20. *Estas virtudes de la Ley Sagrada deben ser practicadas.*
21. *Así debéis proclamarlo en nombre del amado por los dioses.*
22. *Así debéis proclamarlo a los conductores de elefantes, a los escribas, a los que van en carro y a los brahmanes.*
23. *Así debéis predicarlo a vuestros discípulos según la vieja norma.*
24. *Esto debe ser obedecido.*
25. *Que haya para mí todo honor para el maestro, como corresponde al mérito del maestro.*
26. *Con los parientes hay que comportarse como corresponde a los parientes.*
27. *E igualmente con los discípulos hay que comportarse como es debido, según la vieja normas, de suerte que haya prosperidad.*
28. *Así debéis proclamarlo y predicarlo a los discípulos.*
29. *Así ordena el amado de los dioses.*

Según la leyenda budista, Aśoka es uno de los ciento un hijos de Bindusara, “quien no le ama y le persigue”. Termina por convertirse en rey (un oráculo lo ha designado, pese a la voluntad de su padre) matando a noventa y nueve de sus hermanos, de los cuales sólo el menor, Tissa, logra escapar con vida. Posteriormente, en el momento de su consagración, a los cuatro años de su reinado, un monje budista, sobrino suyo, le convierte. Este cambio de religión en Aśoka propicia la expulsión de 60.000 brahmanes del reino y acoge en su palacio a otros tantos monjes budistas.

Nuestro conocimiento de Aśoka se debía únicamente a la literatura budista hasta el momento en que comenzaron a ser descifradas las inscripciones hechas grabar por el rey en rocas y pilares en todo su imperio. Son estas inscripciones las únicas que nos dan una imagen fidedigna del personaje real que fue Aśoka, ya que dentro de la tradición budista hay muchos datos veraces al lado de otros míticos.

La política religiosa de Aśoka sumió a todo el imperio en el seguimiento del budismo¹⁸⁷. En sus edictos el mismo emperador habla de la evolución de sus propias creencias y de como su interés por la ética y las enseñanzas del budismo fueron en aumento tras la crueldad que observó en la guerra con Kalinga. El budismo se convirtió así en la religión oficial del estado en tiempos del maurya, aunque de su reinado cabe destacar también la política de tolerancia hacia otras sectas religiosas¹⁸⁸ pues en el momento en el que el emperador impuso el budismo como única religión oficial, las reacciones negativas no se hicieron esperar por parte de los seguidores de otras sectas, lo que acarreó consecuencias nefastas para el rey y para la administración maurya. Aśoka se convirtió en el primer gobernante indio que tomó conciencia de la importancia que el budismo tenía para la consolidación de su vasto imperio y esta asimilación la puso de manifiesto en los edictos, muchos de los cuales estaban dirigidos a monjes y líderes religiosos. La implicación práctica de las inscripciones que el propio emperador

¹⁸⁷ BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, pp. 131-134.

¹⁸⁸ Hay razones que inducen a pensar que Aśoka se vio obligado a promover una política de tolerancia religiosa con motivo de la educación ortodoxa que había recibido.

llamó “edictos de la Ley Sagrada o Dharma”¹⁸⁹, es quizá uno de los hechos más relevantes de su reinado.

El carácter iranio o aqueménida de la India de Aśoka ha sido ampliamente comentado pues este aspecto se revela de manera muy notable en el lenguaje usado en los famosos edictos cuyo objetivo era predicar y extender, a modo de propaganda para todo el pueblo, los beneficios de la ley budista. Así pues, a partir de las inscripciones de los reyes aqueménidas, Aśoka transforma, adapta y crea las suyas propias. Los escritos del emperador comienzan casi todos de un modo uniforme, con una frase: “De este modo / así habla el rey Piyasasi Devânampiya”. Este fórmula de encabezado responde quizá a una estructura que encontramos fuera del territorio del subcontinente, dentro de una serie de inscripciones aqueménidas de la época de Darío y de Artajerjes, como la frase: “De este modo / así habla Darío el rey”, presente en todas las tabletas persas¹⁹⁰.

El único testimonio escrito del arte de esta época se localiza en los edictos de la arquitectura “excavada en la roca”, que no sólo se dirigían a los estamentos oficiales del imperio, sino también a la gente común, a la gente que formaba parte de todas las clases sociales, pues eran aquellos a los que afectaban las decisiones tomadas por el emperador. A pesar de ello, cabe destacar que en “la mayoría de ocasiones las inscripciones indias no se han grabado para ser leídas”, según destaca M. Fournereau, quien nos habla de toda una serie de inscripciones descriptivas que acompañan bajorrelieves y que estarían destinadas a no ser vistas jamás por las personas¹⁹¹.

Las primeras fechas bien precisas de India aparecen en estos textos maurya y parten del año en el que tuvo lugar la consagración de Aśoka. La cronología de esta coronación se ha estudiado en función del sincronismo de la vida del rey con diversos reyes helenísticos mencionados en los edictos gravados en las rocas. La tradición budista sitúa

¹⁸⁹ BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, pp. 131-134.

¹⁹⁰ Irán introduce en India la escritura del noreste, y, será partiendo de esta epigráfica irania, que Aśoka redacta sus inscripciones y constituye su propio protocolo epigráfico. Tanto por un lado como por el otro observamos que el uso de la primera persona sucede tan pronto como sea posible a un giro por la tercera.

¹⁹¹ LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, p. 43.

la coronación en el año cuarto del reinado de Aśoka, ya que en realidad no se tienen datos que confirmen lo contrario. Por otra parte su nieto Dasalatha proporciona la misma cronología. En cuanto a la fecha exacta de dicha coronación, aunque hay opiniones que la desplazan en las dos direcciones, creemos acertada la de Eggermont, quien la establece en el año 268 a. C. Esa ceremonia tradicionalmente estaba acompañada de grandes fiestas y sacrificios (entre otros el gran sacrificio del caballo) que exigían gran cantidad de tiempo y preparativos.

Por otro lado, la primera fecha que encontramos en los edictos es la de la conquista de Kalinga, que tuvo lugar en el año 8 de la coronación, 260 a. C. Las muertes, las deportaciones y el daño a los inocentes, indujeron a Aśoka a enunciar las victorias terrestres y a dedicarse enteramente al estudio, al amor y a la propagación de la “Ley Sagrada, el Dharma”¹⁹². Esta propagación tuvo lugar mediante el envío de embajadores, instrucciones a los funcionarios, viajes, peregrinaciones, fiestas del *Dharma* y toda una serie de acontecimientos de los que se habla en los edictos, cuya redacción, grabado y lectura forman parte de esta misma propaganda¹⁹³.

La estructura que Aśoka emplea en las inscripciones está bien definida y estructurada; saluda, muestra su respeto y recuerda la fórmula canónica tradicional con la frase: “todo lo que Buda ha dicho está bien dicho”¹⁹⁴. La comparación de los cánones budistas y los relatos de los Concilios¹⁹⁵ celebrados en la corte de los maurya muestran que las escrituras antiguas se han ampliado a lo largo de los siglos. El budismo de Aśoka encuentra apoyo no sólo en la tradición sino también en los símbolos que se representan junto a las inscripciones. Los edictos en las rocas de Kalsi, Girnar y Dhauri, acompañan la inscripción con la imagen del elefante blanco, símbolo de Buda. Los pilares, aparte de

¹⁹² Suele pensarse que la conversión de Aśoka tuvo lugar en el año 7 de su coronación, 261 a. C., pero que fue la crisis espiritual de la conquista de Kalinga, el año siguiente, la que hizo entrar de verdad a Aśoka en el mundo de valores budistas y le incitó a la predicación de la Ley Sagrada a todos los hombres, a la renuncia a la guerra, a la dedicación a la piedad.

¹⁹³ RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁹⁴ LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 131-132.

¹⁹⁵ Se narra el Tercer Concilio Budista organizado en Pataliputra por Aśoka; LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 93-101.

estar situados muchos de ellos en los lugares sagrados del budismo, presentan en sus capiteles símbolos budistas, como la rueda del *Dharma*. Además, Aśoka aparece repetidamente en la iconografía budista dentro de la temática de esta religión: en el stupa de Sanchi, por ejemplo (donde también hay un pilar con una inscripción de Aśoka), el rey aparece dando culto al árbol sagrado bajo el que tuvo lugar la iluminación de Siddharta Gautama.

La época de los Magadha y de los Maurya fue un período de rápido desarrollo cultural¹⁹⁶. Los registros más antiguos que han sobrevivido son estos edictos de Aśoka, ninguno de los cuales puede fecharse con anterioridad al siglo III a. C. No se trata pues de una simple crónica de su vida; estas inscripciones se refieren, como ya hemos apuntado, fundamentalmente a la predicación del Dharma y como aporte “secundario” proporcionan mucha información y datos a cerca de la administración y las política adoptadas por el gobernante¹⁹⁷, haciéndolo incluso sobre la misma vida del rey. De entre estas, otras añaden algunos datos sobre las relaciones de Aśoka con los budistas, sus actos piadosos o incluso la peregrinación a Lumbini (lugar del nacimiento de Buda). Aunque sobre todo y como ya hemos apuntado antes, son tan solo dos de estos edictos los que nos dan el nombre de Aśoka.

Edictos como el de Bhabra reflejan de un modo claro esta nueva voluntad pacífica, tolerante y respetuosa del emperador:

“Piyadasi, rey Magadha, saluda al Samgha y le desea buena salud física y moral. Vosotros sabéis, Venerables, cual es mi respeto, cual es mi piedad Por el Buddha, el Dharma y el Samgha. [...] Todo lo que ha sido dicho por el Buddha está bien dicho [...] las escrituras contribuirán a que perdure el Dharma [...] yo

¹⁹⁶ LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 115-116.

¹⁹⁷ BONGARD-LEVIN, G. M., *op. cit.*, p. 169.

deseo que muchos monjes y religiosas las estudien y las mediten; igual que los laicos de los dos sexos”¹⁹⁸.

Los edictos dan pues fe de la centralización del imperio de Aśoka, si este se compara con los conjuntos definidos de reinos vasallos reunidos normalmente por posteriores conquistadores indios. A esta relevancia histórica debe añadirse la importancia que para la Historia del Arte indio tiene el hecho de que hayan sobrevivido toda una serie de pilares monolíticos, la mayor parte de ellos con inscripciones, en enclaves del subcontinente muy alejados los unos de los otros. Estos textos abarcan así toda la península indostánica, con exclusión del extremo sur (no comprendido en su imperio): del actual Afganistán a las proximidades de Calcuta, de Nepal a la península de Kathiawar, y mucho más al sur de Bombay, de una costa a otra¹⁹⁹. Cumplen además un objetivo muy claro, centrar en el propio Aśoka y en su imperio la expresión del poder que mantiene en pie ese Dharma benévolo que procura prosperidad y rehuye las guerras²⁰⁰.

1.3.3.3. Edictos en los pilares

Los edictos en los pilares se localizan en la zona central del imperio, en torno a Magadha y hacia el norte, en dirección a los lugares sagrados del budismo. Se deduce que dichos pilares a veces fueron erigidos por Aśoka y otros son anteriores y aprovechados por éste (igual que las rocas sagradas) para inscribirlos. Se trata de altas columnas de piedra coronadas por capiteles inspirados en el arte aqueménida, coronadas por animales simbólicos (león, toro, elefante y caballo) y a veces, la rueda (primero símbolo solar, luego del poder real y también del *Dharma*). El más conocido de todos

¹⁹⁸ Sabemos que las enseñanzas de la doctrina budista se componen de dos partes, una de ellas es un sermón gradual que no es específicamente budista pero que habla de la moralidad, del más allá, y de aquellos aspectos que tienen una relación directa con la doctrina del Dharma.

¹⁹⁹ En el interior abundan sobre todo en la zona del Ganges y del Yamuna, desbordando ampliamente el territorio del antiguo reino de Magadha, centro del poder de Aśoka, alcanzando así los lugares sagrados del budismo. THAPAR, R., *op. cit.*, 1963, pp. 228-238.

²⁰⁰ Aśoka debía, ya que él era el rey, hacer reinar la verdad. Invertir así todos sus esfuerzos una vez la paz estaba asegurada para que el estado del bienestar y la felicidad terrestre de las personas fuese lo más importante; LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, p.91.

ellos es el capitel de Sarnath, al que se suman seis pilares más conocidos como: Allahabad-Kosam, Delhi-Topra, Lauriya-Araraj, Lauriya-Nandangarh, Mirat y Rampurva; a estos podemos añadir un séptimo, el de Delhi-Topra²⁰¹. Las seis primeras inscripciones tienen un texto fijo. Todas ellas se refieren a los beneficios del rey al pueblo (en comparación con sus predecesores), a la administración del imperio por los funcionarios con fines benéficos, a la propagación del Dharma y la meditación, a la erradicación de la violencia, a las obras públicas, etc. Evidentemente Aśoka, sin hacer profesión estricta del budismo, se asocia en estas inscripciones al ideal budista y se proclama su defensor, sin renunciar a su vez a practicar la tolerancia y proteger todas las comunidades religiosas.

1.3.3.4. Edictos en las rocas

Son catorce los edictos que forman el centro de la enseñanza de Aśoka. Se encuentran en rocas situadas en lugares sagrados de peregrinación o de culto (donde se reunían las multitudes en las festividades, por lo que la lectura de estos pasaba a formar parte del ritual) o en zonas próximas a las residencias de virreyes o gobernadores, localizándose en los confines mismos del imperio de Aśoka²⁰². Caracterizados por un texto bastante uniforme²⁰³, se nos presentan como instrucciones que han de seguir los funcionarios de los diversos lugares como parte de los esfuerzos para la difusión del Dharma. Todos ellos utilizan la estructura de un texto base procedente de Pataliputra que luego se alteraba y se adaptaba a las circunstancias de los distintos lugares. No podemos separar el proceso de difusión y la copia de los edictos por escribas (que a veces son mencionados) de los viajes de los distintos funcionarios o de las actividades de los Ministros de la Ley. La idea de trazar en las rocas largas inscripciones puede tratarse de

²⁰¹ Son las grandes inscripciones en que los reyes aqueménidas cuentan su vida, no las funerarias o dedicatorias, las que evidentemente fueron el modelo para Aśoka. Concretamente esta de Bisutum; RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *op. cit.*, pp. 61-62.

²⁰² RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *op. cit.*, p. 60.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 63-64.

una simple coincidencia fortuita que bien pueda estar en relación con el contacto entre Aśoka y los reyes aqueménidas²⁰⁴.

1.3.3.5. Edictos menores

Existen una serie de edictos que podemos considerar secundarios presentes en rocas y pilares, así como seis pequeñas inscripciones dedicadas a la peregrinación de Buda a Lumbini, a la restauración por parte de Aśoka de un stupa del Buda Kanakamanar, a donativos hechos por el rey a la segunda reina (en el conocido como “Edicto de la reina”), y tres más grabadas en cuevas artificiales en el monte Barabar, cerca de Pataliputra, que recuerdan la donación de éstas por parte de Aśoka a una secta ascética, como²⁰⁵. Existen también inscripciones realizadas por Dasalatha, nieto de Aśoka en las cuevas del monte Nagarjuni; se trata de dedicaciones del mismo a los ascetas desnudos, paralelas a las de Aśoka²⁰⁶.

El caso del edicto greco-arameo de Kandahar, traducido a partir del texto griego, es un resumen de los edictos en la roca que data del año 10 del reinado de Aśoka, cuando este inició la difusión del *Dharma*, que en el texto griego es *Eusébeia*, piedad²⁰⁷. Por lo que respecta a los dos textos arameos de Aśoka, ambos están tan mal conservados que no pueden traducirse.

²⁰⁴ En Persia sólo encontramos algo comparable en una carta de Darío escrita en griego. Sin duda en Persia este tipo de escritos no era propio de las inscripciones, sino de materiales perecederos.

²⁰⁵ El que los edictos se tradujesen al griego explica el eco de la cultura Maurya en el mundo helenístico, con el que las regiones de población griega sometidas a Aśoka en el actual Afganistán estaban en estrecho contacto.

²⁰⁶ Fue notable la influencia griega en la India en el siglo III a.C., pese a que las satrapías creadas por Alejandro en India y Afganistán fueron abandonadas y pasaron al poder de los Maurya. También la arquitectura persa importada por Aśoka era una arquitectura en parte helenizada. Merece la pena destacar asimismo la influencia entre ambas literaturas; RODRÍGUEZ ADRADOS, *op. cit.*, p. 63.

²⁰⁷ Los lugares sagrados de Grecia (ágoras, acrópolis, templos) estaban llenos de inscripciones que contenían leyes que afectaban a los magistrados, los ciudadanos y el culto; RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *op. cit.*, pp. 67-68.

1.3.3.6. Poliglotismo en las inscripciones mauryas

Para buscar los orígenes del poliglotismo en relación a las inscripciones de Aśoka es importante tener en cuenta los orígenes de los distintos pueblos y de las influencias dialectales que pueden encontrarse en India, todo ello a través del contacto existente entre las diferentes regiones (a las que se da una gran importancia hablando y dando características de cada una de ellas) y a las influencias recíprocas.

Se sabe que la India de Aśoka conoció dos escrituras: la escritura *Kharoshthi*, que va de derecha a izquierda y que es característica de la zona norte, surgida quizá de la zona de Taxila, de la escritura aramea introducida en el Punjab por lo aqueménidas, sin lugar a dudas a principios del siglo V a. C. por parte de los escribas que trabajaban a las órdenes de los sátrapas persas. Aśoka se sirvió de escribas o de grabadores originarios de la zona noreste donde se escribía en *kharoshthi*²⁰⁸. Por otro lado esta la escritura *brâhmi*, que va de izquierda a derecha y de la que derivan todos los alfabetos modernos. Sin un origen claro, algunos autores la han relacionado directamente con los alfabetos demíticos del sur y su importancia y desarrollo vendrían justificados por los intercambios comerciales entre las regiones.²⁰⁹.

El Punjab no conoció la escritura griega por los griegos al servicio de los aqueménidas, quienes no escribían en griego, ni tampoco por Alejandro Magno, cuyo paso por el territorio asiático fue realmente veloz. La escritura griega se implantó en el extremo oriente notablemente más tarde, en la Bactriana, donde se establece como una escritura popular y oficial. Por lo tanto la escritura del Punjab fue una escritura de fechas más antiguas, una escritura en arameo de la que deriva posteriormente como ya se ha

²⁰⁸ Esta teoría de Clermont-Ganneau se confirma gracias a las aportaciones de las excavaciones que realizara Foucher en la región noroeste del subcontinente. FOUCHER, A., *Gandhara*, II, p. 409 en LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, p. 36.

²⁰⁹ Ya que todo está basado en suposiciones, nos enfrentemos a la posibilidad de que el brâhmi no tuviera un origen demítico, por lo que no sabríamos exactamente cuál ha sido el origen y la evolución de esta lengua. LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, p. 37. Para más información sobre tipos de escritura en el subcontinente consultar los textos del célebre gramático indio PANNINI en WINDISCH, *Geschichte der Sanskrit-Philologie und Indischen Alter-tumskunde*, Walter de Gruyter, Berlín, 1917, p. 383 y ss.

mencionado el *kharoshthi*²¹⁰. Aśoka hizo traducir sus edictos al griego y al arameo para sus súbditos e incluso dentro de la propia India, los hizo escribir en los diferentes dialectos (*brâhmi* y *maghadi*) de modo que su doctrina y su “canon” llegasen hasta los confines mismos del imperio²¹¹.

1.3.3.7. Influencias persas y griegas en los edictos de Aśoka

Despierta un gran interés el estudio de los modelos que Aśoka ha tenido en el mundo persa y griego para su propaganda religiosa y moral por medio de sus edictos, así como examinar las aportaciones a estos y el influjo que de manera secundaria ha ejercido sobre epigrafía grecolatina. A en pesar de que el mensaje transmitido por Aśoka es eminentemente indio, se acepta que el modelo que siguió para crear estos primeros monumentos de la epigrafía india está en Persia, concretamente en las inscripciones de los reyes aqueménidas, sobre todo la gran inscripción de Darío en la roca de Behistun²¹². Las inscripciones de Darío (en Behistun, Persépolis y Naksh-i-Rustam) reflejan en qué medida el imperio aqueménida estuvo presente en el territorio indio. Esta influencia no sólo se limitó a los pilares, sino que también puede apreciarse en toda la arquitectura india en piedra construida a partir de este momento, destacando lo que se conoce del palacio de Pataliputra²¹³.

Por otro lado, ciertos rasgos presentes en las inscripciones de Aśoka solo pueden explicarse por el influjo de las inscripciones griegas que, como en el caso persa, parten de fundamentos históricos para suponer un íntimo contacto entre las dos culturas. Un

²¹⁰ LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, 41.

²¹¹ La gramática y el sánscrito encontraron su feudo en la región norte del subcontinente, concretamente en la actual Cachemira, por lo que es habitual encontrar constantes referencias de los arqueólogos a inscripciones donde se dice: “es en el norte donde se habla bien”; WINDSCH, *op. cit.*

²¹² La columna de Topra se conserva en Delhi, donde también está la de Mirat; la de Kosamn en Allahabad; las columnas de Lauriya y Rampurva están ya muy próximas al Nepal, a Lumbini.

²¹³ RODRIGUEZ ADRADOS, F., *op. cit.*, pp. 36-37.

vistazo a algunos datos epigráficos griegos ayuda a comprender ciertos detalles presentes en las inscripciones de Aśoka, inexplicables por la epigrafía persa²¹⁴.

Las inscripciones en la roca tienen un precedente en las de los aqueménidas que las de los pilares no tienen. Fue el propio Aśoka el que tuvo la iniciativa de grabar sus edictos en estos pilares pero la cuestión radica en saber de dónde tomó la idea. Según Rodríguez Adrados la respuesta se encuentra en Grecia, donde era costumbre antigua la inscripción de leyes en muros y pilares de diversos tipos. Entre las inscripciones griegas son notables las que contienen “leyes sagradas” relativas a templos, fiestas, etc. aspectos que también aparecen en las inscripciones de Aśoka, quien pudo haberse inspirado en estas inscripciones griegas para introducir en las suyas los mandatos del *Dharma*, ya que no los encontramos en los persas.

La combinación de las inscripciones en que los aqueménidas se glorifican a sí mismos y las que contenían las leyes de los griegos, dio como resultado las inscripciones de Aśoka que iluminan el reino de Magadha del siglo III a. C., dan cuenta de las acciones del rey y establecen el precedente para los monarcas helenísticos y los emperadores romanos²¹⁵. En las inscripciones se atestigua el conocimiento que Aśoka tenía de los hábitos epigráficos griegos en los que se inspiró para crear sus propias inscripciones y para traducirlas al griego²¹⁶ con el fin de que fueran expuestas en la forma habitual de Grecia²¹⁷. Aśoka tomó además aquellos elementos de las inscripciones persas y griegas que mejor convenían a sus intenciones para crear un nuevo género cuyo contenido fuese sustancialmente indio. El hecho de que Aśoka residiera como virrey en Taxila, la región

²¹⁴ Hay que postular un modelo manuscrito en hojas de palmera o en los demás materiales escritorios usados en India, el cual ya era copiado directamente en la roca, ya producía copias manuscritas que más tarde eran llevadas de un lugar a otro y copiadas. El mismo Aśoka nos dice en el edicto XIV que posiblemente se hayan introducido variantes por circunstancias locales. Y en el edicto XIII habla de las embajadas enviadas por el rey para la propagación del Dharma, dentro de su imperio y aun fuera: las inscripciones son parte de ese esfuerzo.

²¹⁵ LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, p. 21.

²¹⁶ Otro ejemplo de generosidad en este caso relativo a los fieles son las inscripciones de Sanchi; en todas las que se han encontrado aparecen los caracteres que señalan siempre la generosidad; LA VALLÉE POUSSIN, L., *op. cit.*, pp. 44-47.

²¹⁷ La traducción griega contiene determinadas variantes y modificaciones de algunos pasajes así como también algunos errores; RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *op. cit.*, pp. 45, 54.

más helenizada e iranizada del subcontinente, antes de subir al trono, contribuyó a la adquisición del conocimiento sobre los elementos indios, griegos y persas que terminaron por aflorar en el contenido de sus inscripciones²¹⁸.

²¹⁸ Para referencias y una mayor bibliografía relativa a la epigrafía de los Mauryas ver: LA VALLÉE POUSSIN, L, *op. cit.*, p. 244.

MINERVA MOVIE TONE

SOHRAB MODI
PRITHVIRAJ
VANMALA

IN

सिकंदर



سکندر

SIKANDAR

Directed by SOHRAB MODI

Capítulo 2. *Sikandar* (Sohrab Modi, 1941)

2.1. Ficha técnica²¹⁹

Título: *Sikandar* / *Sikander*²²⁰

País: India²²¹

Ciudad: Bombay

Año: 1941²²²

Duración: 146 minutos

Género: drama histórico / épico

Lengua: urdu

Color: Blanco y negro

Sonido: Mono

Director: Sohrab Modi

Productora: *Minerva Movietone*

Distribuidora: Esquire Ltd. (Asia)

Guión: Sudarshan

Historia: Sudarshan

Letrista: Sudarshan

Directo de fotografía / Cinematografía: Y. D. Sarpotdar

Música: Mir Saheb, Rafiq Ghaznavi.

²¹⁹ La ficha técnica de la película se ha elaborado a partir de las informaciones extraídas de: Internet Movie Data base (IMDb) y de las publicaciones: DWYER, R., *100 Bollywood Films*, BFI Screen Guides, BFI Publishing, London, 2005, pp. 222-223; RAJADHYAKSHA, A. y WILLEMEN, P., *Encyclopaedia of Indian Cinema*, British Film Institute, BFI Publishing, Oxford University Press, Produced in association with the National Film Archive of India, New Delhi, 1994, pp. 272-273; PARRAIN, P., *Regards sur le cinéma indien*, Éditions du cerf, 1969, p. 392; PANDEY, R. N., *Encyclopaedia of Bollywood*, vol. 1, Anmol Publications PVT. LTD., New Delhi, India, 2009, p. 23.

²²⁰ *Sikandar* en hindi o *Sikander* en urdu; las estadísticas cinematográficas indias no distinguen los films en urdu, catalogados como “hindis”; THORAVALL, Y., *Les Cinémas de l’Inde*, Préface de Catherine Clément, L’Harmattan, Paris, 1998, p. 89.

²²¹ Coproducción indio-iraní; LAPEÑA MARCHENA O., “Bollywood 1 – Hollywood 0: La huella de Alejandro III de Macedonia en el cine y la televisión”, *Revista Latente*, 6 (febrero 2009), p. 113.

²²² El film se rodó en 1940 y se estrenó en 1941.

Actores principales: Sohrab Modi, Prithviraj Kapoor, Vanamala, Meena Shorey, Sheela, Sadiq Ali, Zahur Raja, Shakir, K. N. Singh, Jilloo, Lala Yakub, Gagendra Singh, Abu Bakar, Noor Jeha, Prakash, G. S. Shorry, Athavale.

2.2. Cine Urdu²²³

En el contexto de los años previos a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) la India establecía su producción cinematográfica en torno a los 200 filmes anuales, un número que situaba al país asiático en la tercera posición del ranking mundial de producción de cine, justo por detrás de los Estados Unidos, holgadamente clasificados a la cabeza de este, y por detrás de Francia que ocupaba la segunda posición.

El estallido de la Guerra en el año 39 no tuvo una repercusión inmediata en la industria de cine indio²²⁴, pues este no acusó el impacto negativo hasta 1942²²⁵, momento en el que el gobierno británico introdujo tanto un comité de censura²²⁶ como un sistema de licencias y redujo la longitud de los largometrajes a 3,35 metros con el objetivo de conservar el material íntegro. Una clara medida de control que además establecía una temática determinada a partir de la concesión de las licencias que se otorgaban en

²²³ Independientemente del término que se utilice, Urdu, Hindi o Indostano, este cine realizado en lengua urdu y que aparece identificado en muchos casos y clasificado como cine hindi, no está exento de la repercusión que las contribuciones de poetas y escritores tuvieron en su momento y que se mantienen en la actualidad; SEYD, S., “Urdu Cinema” en RAMACHANDRAN, T. M. (ed.), *70 years of Indian Cinema (1913-1983)*, Bombay, 1985, p. 492.

²²⁴ Iniciado el conflicto internacional en el año 39, la India, como colonia británica que era, se vio envuelta en él iniciándose así un período de gran frustración en el país asiático, dividido internamente como consecuencia al apoyo a esta y también por el surgimiento de movimientos político-militares motivados en parte por un creciente sentimiento de independencia; MACARRO FERNÁNDEZ, J., “Sikandar, Indian poetics and occidental power”, en LAPENA MARCHENA Ó., y PÉREZ MURILLO, M. D., (eds.), *El poder a través de las representación filmica*, Université Paris Sud, 2015, p. 199.

²²⁵ La industria se vio fuertemente afectada a consecuencia de la situación geopolítica del momento; la estructura económica se alteró de manera permanente y esto terminó por favorecer la creación y desarrollo de un mercado negro que trajo consigo un cambio en las productoras, que iniciaron lo que se conoce como “el mercado de fichajes”, además de la aparición de un nuevo mercado de producciones independientes que pasa a ser el principal en la industria de Bombay; MACARRO FERNÁNDEZ, J., “Sikandar, Indian poetics ...”, *op. cit.*, p. 199; SYED, S., *op. cit.*, p. 362.

²²⁶ El objetivo del comité era controlar y prohibir todas aquellas películas que de un modo u otro daban soporte al creciente movimiento independentista indio; MACARRO FERNÁNDEZ, J., “Sikandar, Indian poetics ...”, *op. cit.*, p. 200.

función de los trabajos anteriormente realizados²²⁷, con la garantía de que “cada tercera película producida estaría garantizada” siempre que el tema fuese aprobado por el gobierno²²⁸.

Este control por parte de los británicos, pese a las limitaciones que implicaba, no tuvo un efecto muy negativo en la industria, pues en el momento de la independencia de India del Imperio Británico en 1947, el cine se había constituido como la segunda mayor industria del país²²⁹, teniendo en cuenta el número de personas empleadas y al capital invertido²³⁰.

El fervor patriótico empezaba ya a sentirse en el ambiente y este se traducía en una atmósfera anti-imperialista que hacía uso de leyendas mitológicas (reinterpretadas de manera simbólica) para “glorificar las aspiraciones democráticas del pueblo” y que lo alentaban en su desafío de una autoridad europea²³¹. Muchos directores afectados por el movimiento independentista realizaron películas en las que se reivindicaba claramente esa voluntad de una India libre; de todas ellas, la que tenía un mensaje anti-imperialista más claro es precisamente *Sikandar*. Inscrita dentro del género de film histórico, su objetivo no es otro que el de revalorizar la historia de los perdedores haciéndolo desde una óptica nueva, contraria a aquella que ofrecen siempre los ganadores. Este enfoque se adopta por parte de los directores como herramienta de expresión de una ideología política cuyo mensaje está en clara oposición a la construcción histórica de la India basada en el colonialismo²³². Nasreen Munni Kabir en su obra *Bollywood The Indian Cinema Story* indica como “a pesar de haber florecido por primera vez bajo un poder

²²⁷ Se estableció una preferencia por aquellas producciones que trataran de alentar los esfuerzos británicos y que animaban a las tropas durante la guerra; MACARRO FERNÁNDEZ, J., “Sikandar, Indian poetics...”, *op. cit.*

²²⁸ ABBAS, K. A. y SATE, V. P., “Hindi Cinema”, en RAMACHANDRAN, T. M. (ed.), *70 years of Indian Cinema (1913-1983)*, Bombay, 1985, p. 362.

²²⁹ La política británica de control cinematográfico da como resultado un exceso de películas sobre el conflicto bélico internacional, lo que justificaría el excedente de producción cinematográfica que favorece a la industria; MACARRO FERNÁNDEZ, J., “Sikandar, Indian poetics ...”, *op. cit.*, p. 200.

²³⁰ DEPREZ, C., *Bollywood, cinéma et mondialisation*, Avant propos de Kristian Feigelson, Arts du spectacle- Images et sons, Septentrion Presses Universitaires, 2010.

²³¹ ABBAS, K., A. y SATE, V. P., *op. cit.*, pp. 357-358.

²³² DESHPANDE, A., *Class, Power, Consciousness in Indian Cinema and Television*, Primes Books, New Delhi, 2009, pp. 60 y ss.

político tan ajeno a sus propias convenciones, el desarrollo temático y estético del cine indio parece haber permanecido en gran medida libre de toda preocupación directa con el régimen colonial”²³³.

La edad de oro del cine indostano se enmarca entre las décadas de los años 30 a los 60²³⁴. La presencia de grandes talentos musulmanes²³⁵, pertenecientes a todos los oficios vinculados con el mundo del cine, es más que notable. En estos años en los que se impone la “fe en las promesas de instituciones sociales y constitucionales”, que gira en torno a la idea de una “Nueva India”, el cine actúa de vehículo mediador entre el “idealismo (y la violencia) y el neotradicionalismo” imperante en el cine comercial hindi, alejado de toda voluntad transgresora de las leyes de este (cine comercial hindi) pues su objetivo era apostar por un cambio en el seno mismo de las convenciones temáticas y estéticas²³⁶. Los nuevos cineastas (musulmanes, parsis, hindis) abordan en sus películas (hindis, bengalís, etc...) una temática centrada en los grandes momentos de presencia musulmana en India²³⁷.

En la década de los 30 a los 40 se populariza el film histórico basado en historias de personajes reales o de héroes legendarios²³⁸. Este género popular traía consigo una doble lectura, un mensaje patriótico de fondo que invitaba al autorreconocimiento nacional incentivando el sentimiento independentista²³⁹.

²³³ KABIR, N. M., *Bollywood The Indian Cinema Story*, 4 Books, London, 2001.

²³⁴ En estos años la distinción entre cine popular y film de arte no se manifiesta de un modo tan marcado como puede apreciarse en el cine indio hoy en día; THORAVALL, Y., *op. cit.*, pp. 86-87.

²³⁵ THORAVALL, Y., *op. cit.*, p. 89.

²³⁶ La defensa de las libertades, la igualdad y la preocupación por la justicia son los ejes principales en torno a los cuales giran las historias narradas por las películas, denunciando entre otros temas: el materialismo en el que se ha sumido la sociedad, los abusos de poder y la subyugación de la mujer frente a un orden patriarcal e incluso denuncian lo absurdo del sistema de castas y de la intocabilidad; THORAVALL, Y., *op. cit.*, p. 90.

²³⁷ El Imperio Mogol (siglos XVI-XIX) se convierte en el tema central de las producciones cinematográficas pues se trata del primer imperio que logró unificar la India tras el Imperio Antiguo de Aśoka Maurya, siglos III-II a. C.

²³⁸ *All India Cinema* estableció a partir de los años 30 en toda la India los ejes principales que debían estar presentes en las películas: la familia y los valores familiares, el melodrama, el thriller, el film de acción, el film histórico de época, la comedia musical, lo cómico y la farsa.

²³⁹ VASUDEVAN, R., “La marque «Bollywood»: débats et controverses”, en DAGNAUD, M., et FEIGELSON, K. (eds.), *Bollywood, Industrie des images*, Thérème 16, Presses Sorbonne Nouvelle, Revue de l’Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel IRCAV, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, Directeur de la collection Laurent CRETON, Paris, 2012, p. 37.

El realismo social se instala en las pantallas (hindis en particular) en los años 40 y 50 a través de filmes mitológicos, melodramáticos, de aventuras y también patrióticos, continuando con la ola iniciada en la década anterior. Estos géneros, salvo excepciones, pasan a ser la norma y a pesar de que los filmes históricos no constituyan un género que pueda reconocerse como popular hoy en día, en las décadas de los 40 y 50 se llevaron a cabo un pequeño número de proyectos de filmes patrióticos respaldados por la producción de un cierto número de canciones²⁴⁰ en las que el mensaje nacionalista indio se manifestaba claramente²⁴¹.

A partir de los años 40 surge en el noroeste del subcontinente lo que algunos investigadores denominan la corriente indostana del cine indio, motivada por una síntesis lingüístico-cultural entre las lenguas hindi y urdu. Este cine indostano manifiesta una clara predilección por el género histórico musical y romántico, cuyas raíces se encuentran en el teatro parsi²⁴² del siglo XIX y que se manifiesta a su vez heredero de los filmes inscritos en el movimiento nacionalista *swadeshi* (previo a la independencia) que llevaba a la gran pantalla grandes hitos de la historia india²⁴³ con el claro objetivo de reafirmar una personalidad y una identidad cien por cien indias, ante el Imperio Británico (invasor y colonizador), rescatando y magnificando para ello las “glorias nacionales pan-indias o regionales”.

Esta labor de autodeterminación histórico-política vehiculada a través del arte cinematográfico pudo desarrollarse gracias a la estrecha colaboración de hindúes, parsis y musulmanes cuyos intereses partían de una voluntad común previa a la separación territorial del subcontinente en el año 1947. Una clara manifestación simbólica del Séptimo Arte cuya apertura de mente y espíritu nos ha dejado muestras de la belleza y

²⁴⁰ MACARRO FERNÁNDEZ, J., “De la reivindicación política al cine comercial de Bollywood”, *Metakinema, Revista de Cine e Historia*, número 4, abril 2009.

²⁴¹ Una de las canciones con mayor repercusión y que conoció un gran éxito por su mensaje claro y directo es *Door Hato O Duniyavalo, Hindustan hamara hai (Go away, you invaders, India is ours)* de la película *Kismet* (1943), dirigida por Gyan Mukerjee.

²⁴² MACARRO FERNÁNDEZ, J., “El teatro parsi y sus adaptaciones al cine de Bollywood”, en SALVADOR VENTURA, Francisco (ed.), *Cine y representación. Re-producciones de mundos en reconstrucciones filmicas*, Université Paris Sud, Paris, 2014.

²⁴³ Epopeyas mitológicas del hinduismo, la grandeza del imperio mogol en el Indostán o la lucha de los rajput comandados por el príncipe Shivaji (abril 1627 o 19/02/1630 - 03/04/1680) contra el invasor musulmán (colonizador de la India antes que los británicos)

grandeza de ambas culturas, a través de los trabajos de muchos de los realizadores quienes lejos de separarse y caer en una posible automarginación religiosa apostaron por reflejar con total imparcialidad no solo su cultura sino también la de sus vecinos²⁴⁴.

La necesidad de crear una conciencia nacional aparece en el momento de la independencia²⁴⁵ y será en este caso cuando la historia hindo-musulmana se posicione por delante de cualquier otro tema, pues, por ejemplo, elegir la grandeza mogola²⁴⁶ permite e incluso podría decirse que obliga a la productoras a realizar superproducciones donde va a resaltarse por encima de todo la fastuosidad a través de los grandes coros que se fusionan con la música, una “simbiosis nacional y cultural” que como bien indica Yves Thoral en *Cinemas de l’Inde*, es una “muestra de la profunda “indianidad” de las musulmanes indios.

La elección de momentos precisos de la historia, focalizando el tema en el pasado glorioso nacional posterior a cualquier tipo de invasión foránea contiene un mensaje en el que subyace la constante lectura de una “dominación que nunca es definitiva”²⁴⁷. Las canciones y la danza, que el autor utiliza como soporte y sustento primordial de aquello que quiere decir y mostrar²⁴⁸, son el elemento que abre las puertas a lo onírico, que a través de la leyenda permite una libre recreación de las historias de la Historia que pueden vincularse al presente a través de un mundo mítico²⁴⁹. De este modo se manifiesta claramente una de las características del cine indostano que, favorecedor de una marcada sensibilidad indio-musulmana, consecuencia directa de la fama que

²⁴⁴ THORAVALE, Y., *op. cit.*, pp. 87-89.

²⁴⁵ Se produce una proliferación de filmes patrióticos que sacan partido del sentimiento nacional a partir de situaciones desfavorables como la pobreza y el desempleo; GARGA, B. D., *op. cit.*, p. 148.

²⁴⁶ Los períodos de tolerancia que caracterizan la India en tiempos del Imperio Mogol (1526-1707) favorecen la elección de este período de la historia del subcontinente como tema de realización de películas; THORAVALE, Y., *op. cit.*, p. 108.

²⁴⁷ No lo fue la dominación griega en tiempos de Alejandro III de Macedonia y de sus sucesores (Seleuco Nikator) como tampoco lo fue la dominación mogola de los siglos XVI al XVIII.

²⁴⁸ O demostrar si atendemos a esa segunda lectura con mensaje de claro y marcado carácter independentista.

²⁴⁹ Filmes como *Anarkali* (1928) de Ramashankar Choudhury, *Humayun* (1945) de Mehboob y *Shajehan* (1946) de Abdul Rashid Kardar, clasificados como películas legendarias por los historiadores indios del cine, ejemplifican, junto con otras producciones cinematográficas de aventuras donde aparecen amores legendarios y calificadas como serie B, esta corriente que otorga aún una mayor fama y éxito al cine indostano; THORAVALE, Y., *op. cit.*, p. 109.

alcanzase desde su desarrollo en los años 30, recrea en la gran pantalla temas históricos lejos de ambicionar una “reconstrucción científica del pasado”, en oposición a la voluntad occidental de la industria cinematográfica.

2.2.1. Sohrab Merwanji Modi (2 noviembre 1897, estado de Gujarat²⁵⁰ - 28 enero 1984, Bombay, estado de Maharashtra)

Hijo de un superintendente estatal de la construcción, Sohrab Modi²⁵¹ realizó sus estudios de primaria en el distrito de Rampur, en el estado de Uttar Pradesh, para el que trabajaba su padre. En 1914, tras finalizar su formación en la *New High School* de Bombay, entró en contacto con el mundo del cine de la mano de su hermano mayor Rustomji, propietario de la *Kismat Cinema*, una empresa dedicada a la exhibición de filmes. Modi, colaborando con su hermano, recorrió las provincias centrales de la India con una unidad móvil de cine. Este viaje le llevó a conocer mejor su país y a instalarse temporalmente en Gwalior²⁵², donde fundó en 1924 una compañía de teatro permanente, la *Arya Subhodh Theatrical Company*²⁵³ que representaba obras de Shakespeare en lengua urdu. Esta aventura, gracias al éxito que había alcanzado, devino un proyecto cinematográfico, pues Rustomji tomó la decisión de establecer una compañía productora de filmes adaptando la obra de mayor éxito del grupo teatral a la gran pantalla; de este modo en 1935 *Khoon Ka Khoon (Hamlet)* se convirtió en la primera producción de la *Stage Film Company*. Esta “indianización” del héroe de Shakespeare, popularizada por el teatro parsi y protagonizada y dirigida por el mismo Modi, marca el inicio de una carrera cinematográfica prolífica, repleta de trabajos, entre los que destacan los filmes históricos, en los que abordó con un claro trasfondo crítico temas sociales contemporáneos²⁵⁴, y que lo encumbró como una de las figuras (actores-

²⁵⁰ El estado de Gujarat se encuentra en el oeste de India y comparte frontera con Pakistán.

²⁵¹ BOSE, M., *Bollywood. A History*, Tempus, 2006, pp. 213-216; GARGA, B. D., *So many cinemas. The motion picture in India*, Eminence designs PVT. LTD., Mumbai, 1996, pp. 122-123; RAHEJA, D., and KOTHARI, J., *The Bollywood Saga. Indian Cinema*, Foreword Ismail Merchant, Lustre Press, Rolibooks, New Delhi, 2004, p. 37; TRIVEDI, P., “«Filmi» Shakespeare”, en PAUWELS, H. R. M. (ed.), *Indian literature and Popul Cine. Recasting classics*, Routledge Contemporary South Asia Series, New York, 2007, p. 230.

²⁵² Ciudad de la India central situada al norte del estado de Madhya Pradesh.

²⁵³ GANGAR, A., *The Legends of Indian Cinema - Sohrab Modi*, Wisdom Tree, New Delhi, 2008, p. 6.

²⁵⁴ Películas socialmente relevantes que alcanzaron un más que considerable éxito de taquilla.

directores) más representativas del cine urdu. En 1979 recibió el Dadasaheb Phalke Award a toda una vida dedicada al mundo del Séptimo Arte como actor, productor, director y “exhibidor” cinematográfico.

Considerado como uno de los “representantes más apasionados y más inventivos de la edad de oro del cine indostano”²⁵⁵ este polifacético hombre de la escena (actor-director-productor), de origen parsi, fundó en 1936 su propia productora, la *Minerva Movieton*²⁵⁶.

A lo largo de sus 70 años de carrera²⁵⁷ produjo 62 películas de las que dirigió 45 y en muchas de las cuales actuó y escribió el guión. Sin lugar a dudas Sohrab Modi encarna en su persona la figura del autor total, controlando el presupuesto de sus proyectos, lo que le permitió dotar a ese “su cine casi-histórico - romantizado y (melo)dramatizado”²⁵⁸ de un presupuesto que permitía el desarrollo de un gran espectáculo en la pantalla, con decorados, vestuario y música meticulosamente cuidados, además de la absoluta y total libertad de introducir personajes indomusulmanes en varias escenas.

En la década de los 30 (entre 1935 y 1939) realizó un total de 8 películas²⁵⁹, alcanzando un gran éxito con *Pukar*²⁶⁰ (1939), producida por la *Minerva Movietone*, rodada en urdu y protagonizada por él mismo. En este film de ambiciosa factura se suceden numerosas escenas que encadenan una historia de amores contrariados, enfrentamientos, venganzas y perdones, enmarcada en la cotidianeidad opulenta de la vida palaciega, una historia que celebra la tolerancia y cuyos escenarios son un claro ejemplo del holgado

²⁵⁵ THORAVALL, Y., *op. cit.*, pp. 114-115.

²⁵⁶ 1935 aparece como año de fundación de la *Minerva Movietone*: NARWEKAR, S., *Directory of Indian Film-Makers and Films*, Compiled and edited by Sanjit Narwekar, Flicks Books, 1994, p. 196.

²⁵⁷ Durante un tiempo dejó de formar parte del mundo del Séptimo Arte para retomarlo finalmente como director, actor y productor; GULZAR et alii (eds.), *Encyclopaedia of hindi cinema*, Enciclopedia Británica (India) Pvt. Ltd., New Delhi and Popular Prakashan Pvt. Ltd., Mumbai, 2003, p. 590.

²⁵⁸ THORAVALL, Y., *op. cit.*, p. 114.

²⁵⁹ *Khonn Ka Khoon / Hamlet* (1935); *Said-e-Havas / King John* (1936); *Atma Tarang* (1937); *Khan Bahadur* (1937); *Talaq / Divorce* (1938); *Jailor* (1938); *Meetha Jahar / Sweet Poison* (1938); *Pukar / The Call* (1939).

²⁶⁰ RAHEJA, D., and KOTHARI, J., *op. cit.*, p. 37.

presupuesto con el que contaba el director, siendo su propia productora la responsable del proyecto²⁶¹.

Los años 40 fueron igualmente fértiles para Modi, dirigiendo 9 películas²⁶² y afianzando su posición en la industria cinematográfica indostana con una ejecución que se aprecia más madura y decidida. En 1941, ya en plena Segunda Guerra Mundial, y en el contexto de un “movimiento de liberación nacional” decidió llevar a cabo uno de sus proyectos más ambiciosos, *Sikandar / Sikander*, un “gran péplum histórico”²⁶³ en el que se evoca “la resistencia victoriosa del pueblo indio frente a las invasiones de la armada de Alejandro²⁶⁴” III de Macedonia.



Sohrab Modi interpretando al rajá Poro del Punjab en *Sikandar*, 1941.

Entre sus trabajos durante la década de 1940 encontramos también adaptaciones literarias dotadas de un gran presupuesto, como *Prithvi Vallabh* (1943), realizada dos años después de su gran epopeya sobre la Antigüedad, en esta ocasión la historia,

²⁶¹ THORAVAL, Y., *op. cit.*, p. 114.

²⁶² *Bharosa / Trust* (1940); *Sikandar / Alexander* (1941); *Phir Milenge / We will meet again* (1942); *Prithvi Vallabh* (1943); *Parakh / Judgement* (1944); *Ek Din Ka Sultan / King For a Day* (1945); *Manjhdhar / The flow of the River* (1947); *Dawlat / Wealth* (1949); *Narasinha Awtar / The Incarnation of Narasinha* (1949).

²⁶³ THORAVAL, Y., *op. cit.*, p. 114.

²⁶⁴ PARRAIN, P., *op. cit.*, p. 94.

ambientada en el siglo X, es plenamente hindú y está adaptada del romance de K. M. Munshi²⁶⁵.

Entre 1950 y 1981 (año en el que dirigió su última película) destacan, entre otros, títulos de la década de los 50²⁶⁶ enmarcados entre el *biopic* y el género histórico-nacionalista, que se mantuvo tras la independencia de India y la separación de esta de Pakistán en 1947.

Sheesh Mahal (1950) ilustra las dificultades de una familia de nobles “rajput” y su adaptación al mundo del trabajo en una sociedad que cabalga entre la decadencia aristocrática feudal y la implementación del capitalismo. La reivindicación nacionalista es retomada de nuevo en el año 53 a través del contexto histórico y del hecho real que nos traslada al siglo XIX y a los combates contra los británicos de la *East India Company*, esta vez protagonizados por una mujer²⁶⁷, en *Jhansi Ki Rani*²⁶⁸; uno de los primeros filmes indios en *technicolor* que permiten al director grabar magníficas escenas de batalla al más puro estilo de las super-producciones norteamericanas.

Por su parte el género biográfico encuentra su máxima expresión de la década en 1954. En este año Modi lleva a la gran pantalla la vida de Mirza Ghalib (1797 - 1869), el poeta más importante en lengua urdu que trabajó para el último de los emperadores mogoles designado por los ingleses, Bahadur Shah Zafar. *Mirza Ghalib*²⁶⁹ (1954) es sin lugar a dudas un claro homenaje cinematográfico a la cultura indo-musulmana, la propia

²⁶⁵ Kanaiyalal Maneklal Munshi (30/12/1887 - 8/02/1971) activista y miembro del movimiento independentista indio, fue además político y escritor. Es uno de los máximos representantes de la literatura de Gujarati. De su producción literaria destacan sus obras de ficción histórica, entre las que se enmarca *Prithvivallabh*, escrita en 1920 y de la que se realizaron dos adaptaciones cinematográficas, una en 1924 dirigida por Manilal Josh (1893 - 1927) y la segunda en 1943 dirigida por Sohrab Modi.

²⁶⁶ *Sheesh Mahar / The Palace of Glass* (1950); *Jhansi Ki Rani* [Hindi] / *The Queen of Jhansi / The Sword and the Flame* [Inglés] (1953); *Mirza Ghalib* (1954); *Kundan* (1955); *Raj Hath / The King's Stubbornness* (1956); *Nausherwan-e-Adil* (1957); *Jailor* [remake del film de 1938] (1958).

²⁶⁷ DAMSTEEGT, T., “Female protagonist and the struggle for independence”, AA.VV., *Heroes and Heritage, The Protagonist in Indian Literature and Film*, Edited by Theo Damsteegt, CNWS Publications, 2003, pp. 94-111,

²⁶⁸ THORAVAL, Y., *op. cit.*, p. 116.

²⁶⁹ GARGA, B. D., *op. cit.*, p. 175; HINES, N., “From ghazal to film music. The case of Mirza Ghalib”, en PAUWELS, H. R. M. (ed.), *Indian literature and Popupal Cine. Recasting classics*, Routledge Contemporary South Asia Series, New York, 2007.

cultura de Modi, en el que no se escatimó en gastos y en el que una vez más somos testigos de lujosos decorados de ensueño que enmarcan una historia romántica acompañada de canciones de amor²⁷⁰.

Al margen de la dirección, Sohrab Modi participó como actor en varias películas entre las que cabe destacar la particular *Yahudi* (1958), un *peplum* judeo-romano, cuanto menos curioso, donde, entre otras particularidades, los personajes judíos²⁷¹ aparecen ataviados con ropajes de beduinos árabes. Modi (en la película, Ezma, el judío) interpreta uno de los primeros roles en este film dirigido por Bimal Roy (12/07/1909 - 08/01/1965) ambientado en tiempos de Marco Junio Bruto (85 a. C. - 42 a. C.), en la etapa final de la República Romana, y completamente indianizado. Un film que reivindica, en la línea de aquellos que se realizaran en las décadas inmediatamente precedentes, la libertad de una comunidad oprimida por un poder injusto, siempre en la línea de la doble lectura política y de la identificación del oprimido y conquistado con India.

Entre 1960 y 1984 Sohrab Modi no cesó en su actividad productora y realizadora, firmando 3 películas²⁷² y actuando a la edad de 94 años en la que sería su última participación con el Séptimo Arte, *Razia Sultana* (1983) dirigida por Kamal Amrohi en la que tenía el rol del primer ministro del sultán de Razia Vazir-e-Azam, un año antes de su fallecimiento.

²⁷⁰ DÉSOULIÈRES, A., “Images of a historical character: Mirza Ghalib”, AA.VV., *Heroes and Heritage, The Protagonist in Indian Literature and Film*, Edited by Theo Damsteegt, CNWS Publications, 2003, pp. 227-245; THORAVALL, Y., *op. cit.*, p. 116.

²⁷¹ Cabe destacar que la presencia de personajes judíos en el cine indio es muy poco frecuente y que estos aparecen también en el teatro parsi de Bombay; THORAVALL, Y., *op. cit.*, p. 116.

²⁷² *Mera Ghar Mere Bachche / My House My Children* (1960); *Samay Bada Balwan / Time is Great* (1969); *Meena Kumari Ki Amar Kahani / The Immortal Story of Meena Kumari* (1981).

2.2.2. Prithviraj Kapoor (03 noviembre 1906 - 29 mayo 1972)²⁷³

Nacido en el territorio perteneciente en la actualidad a Pakistán, Prithviraj Kapoor²⁷⁴ se desplazó a la ciudad de Bombay (actual Mumbai) en el año 1929 para entrar en contacto con el mundo del cine²⁷⁵. Su primer gran papel lo interpretó en *Cinema Girl* (1930), producida por la *Imperial Company* de A. Irani, en la que compartía protagonismo con una de las estrellas más reconocidas y reputadas dentro de la industria del cine mudo, Ermeline²⁷⁶, actriz de origen euroasiático.

Sus inicios en el cine sonoro se vinculan a películas de temática costumbrista, pero será con los géneros históricos y mitológicos con los que se identificará más la trayectoria profesional de Kapoor, pues su vinculación con la escena teatral le confirió un tono declamatorio muy particular que lo identificaba a la perfección con los roles de rey o de divinidad²⁷⁷. Esta peculiar característica interpretativa y coincidencia profesional con Sohrab Modi, pues ambos habían interpretado en inglés obras de Shakespeare²⁷⁸ en el teatro²⁷⁹, lo llevó a encarnar a Alejandro Magno en *Sikandar* (1941)²⁸⁰.

²⁷³ Las diferentes fuentes no coinciden a la hora ubicar el lugar concreto de nacimiento de Prithviraj Kapoor. Yves Thoraval establece en *Les Cinémas de l'Inde* Peshawar, en la provincia de Khyber Pakhtunkhwa, como localidad natal del actor mientras que las fuentes digitales como la *Encyclopaedia Britannica* fijan el lugar de nacimiento en Samundri; <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/311774/Prithviraj-Kapoor>; por otro lado y coincidiendo con la localización en la región del Punjab, en el actual Pakistán, se establece Faisalabad (la antigua Lyallpur) como ciudad natal en los portales digitales: <http://www.iloveindia.com/indian-heroes/prithviraj-kapoor.html> y http://en.wikipedia.org/wiki/Prithviraj_Kapoor.

²⁷⁴ BOSE, M., *op. cit.*; GARGA, B. D., *op. cit.*; RAHEJA, D., and KOTHARI, J., *op. cit.*; PANDEY, R. N., *Encyclopaedia od Bollywood*, Vol. 4, Anmol Publications PVT. LTD., New Delhi, India, 2009, pp. 934-938; JOSHI, L., "Cinema and Hindi Periodicals in Colonial India: 1920-1947", en JAIN, M. (ed.), *Narratives of Indian Cinema*, Primus Books, Delhi, 2009, p. 38; SYED, S., *op. cit.*, p. 489.

²⁷⁵ GULZAR et alii., *op. cit.*, pp. 564-565.

²⁷⁶ Consultar: http://www.imdb.com/name/nm0259598/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

²⁷⁷ WIEL, O., *Bollywood et les autres*, Buchet-Chastel, Octubre, 2011, p. 89

²⁷⁸ JHAVERI, S., "Being Ferried Arround Trees in Merchand-Ivory's Shakespeare Wallah", AA.VV., *Outsider, Films on India 1950-1990*, Edited by Shanay Jhaveri, The Shoestring Publisher, Mumbai, 2009, p. 103; TRIVEDI, H., "Shakespeare in India: Colonial Contexts," in *Colonial Transactions: English Literature and India*, Manchester: Manchester University Press, 1995; 1st. pub. Calcutta: Papyrus, 1993., p. 19.

²⁷⁹ MACARRO FERNÁNDEZ, J., "El teatro parsi...", *op. cit.*, 2014, p. 378.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 382-384.

Prithviraj Kapoor tras una fulgurante y más que remarcable carrera interpretativa en los *New Theatres* de Calcuta, de la mano de relevantes nombres de las escena como Debaki Bose²⁸¹, Nitin Bose²⁸² y Modhu Bose²⁸³, representa sin lugar a dudas la figura del perfecto actor en roles históricos y de viriles seductores que encuentra en las décadas de los años 30 a los 60 la mejor proyección de la mano de los grandes directores del momento, entre los que destaca S. Modi.



Prithviraj Kapoor interpretando a Alejandro III de Macedonia en *Sikandar*, 1941.

²⁸¹ Consultar: <http://www.imdb.com/name/nm0097867/>

²⁸² Consultar: <http://www.imdb.com/name/nm0097887/>

²⁸³ Consultar: <http://www.imdb.com/name/nm0097882/>

2.3. Sikandar / Sikander²⁸⁴, 1941

La épica militar de Modi puede considerarse como la culminación cinematográfica de todo un proceso de producción hindú que concierne directamente la historia de la India²⁸⁵ y que coincide con el momento más crítico de la Segunda Guerra Mundial. La atmósfera política en el país asiático a principios de los años cuarenta era tensa y las repetidas alusiones a la realidad nacional que se suceden a lo largo del metraje de la película han sido interpretadas por los historiadores como “queridas y no accidentales”²⁸⁶, pues a través del film se lanza un claro mensaje patriótico y nacionalista, que no le impidió pasar el control del comité de censura de Bombay, aunque sí tuvo dificultades para ser proyectado, pues la junta no le concedió la certificación que le permitía ser exhibido en algunos teatros de cuarteles de la armada²⁸⁷ por su llamada directa al nacionalismo y por la más que evidente rebelión de las tropas de Alejandro, considerados ambos temas poco aptos para el entretenimiento de los soldados del Imperio Británico, ya que estos podían sembrar el desaliento en la moral de las tropas en esos duros tiempos de guerra.

Sikandar se constituye como uno de los grandes hitos del cine histórico indio sobre la Antigüedad²⁸⁸ con uno de los retratos más superficiales de un héroe de la Historia que podemos encontrar en el Séptimo Arte. El film, calificado de “grandioso espectáculo” narra a través de emocionantes, estimulantes e impactantes escenas de batalla, un episodio de la vida de Alejandro III de Macedonia, concretamente la campaña militar

²⁸⁴ La nomenclatura arabo-musulmana de Alejandro Magno en el film obedece a razones de distribución comercial; THORAVALL, Y., *op. cit.*, pp. 114-115.

²⁸⁵ En este proceso se englobarían al menos seis películas, todas hechas antes de la proclamación de la India independiente en 1947 y cuyo objetivo es adoptar y adaptar una identidad cultural que no tenga que ver con el colonialismo; LAPÉÑA MARCHENA O., “Bollywood 1...”, *op. cit.*, p. 113.

²⁸⁶ Una llamada al nacionalismo tan directa que durante años permaneció como himno popular y que en 1961 se retomaría durante el Marzo Indio de Goa; PANDEY, R. N., *op. cit.*, p. 23; PARRAIN, P., *op. cit.*, pp. 93-96.

²⁸⁷ GARGA, B. D., *op. cit.*, p. 123;

²⁸⁸ De todos los directores que habían trabajado con el género histórico Sohrab Modi es el único que presta especial atención a la autenticidad de los acontecimientos históricos y a la re-creación de la época, hasta tal punto que los sets de rodaje terminaban convirtiéndose casi en gimnasios. En el caso concreto del rodaje de *Sikandar*, Modi se enteró del detalle histórico sobre el peso de Alejandro III de Macedonia, lo que lo llevó a imponer una dieta y un estricto control de peso a los actores durante la película, que en días alternos, debían presentarse en ropa interior y pasar revista de su peso; GARGA, B. D., *op. cit.*, p. 122, 175.

que lo llevó a un enfrentamiento con Poro, rajá del Punjab, al que logró derrotar solo en el campo de batalla, pues en la guerra moral fue Alejandro quien resultó vencido. Los alegres y vivaces diálogos dentro de una divertida y romántica historia de amor, ponen el broche a una obra calificada de maestra y puesta incluso a altura de aquellas más reconocidas: “*Well up to the standard of that masterpiece The Birth of a Nation*”²⁸⁹.

2.4. «Como un rey»

El film se inicia con un agradecimiento general por las escenas de batalla²⁹⁰ al que le sigue el logotipo de la Minerva Movietone (que bien podríamos relacionar con el león de las stambas de Aśoka), una identificación histórico-cultural muy presente en todos los ámbitos de la India desde el mismo instante de la independencia²⁹¹. A este símbolo identitario de nación unida se le suma una referencia a la Historia: “a gold leaf from ancient history”²⁹².

Un seguido de carteles van apareciendo durante los dos siguientes minutos presentando los créditos de la película en tres lenguas, inglés, hindi y urdu²⁹³. Estos dan paso a una fantástica panorámica que recrea un sector de lo que identificamos como la antigua Babilonia, sobre la que se sobre-impresiona, de nuevo en la tres lenguas: “One day in the year 327 b. C. when the greek flag was flying over iran”²⁹⁴; de este modo el director nos introduce directamente en el contexto histórico de la película, situándonos en un lugar y en un tiempo concretos a partir de los que se van a ir desarrollando los hechos.

²⁸⁹ NICHOLS, B., *Verdict on India*, Hesperides Press, 2006, p. 114.

²⁹⁰ *I express my deepest gratitude to H. H. Maharani Tarabai Saheba of Kolhapur and state officials for their valuable help in shooting the battle scenes of «Sikandar».*

²⁹¹ Recordemos que en la bandera de la República de la India aparece representado el león de la stambha de Sarnath erigida por Ashoka en el siglo III a. C.

²⁹² Una página de oro de la Historia Antigua; (todas la traducciones de este trabajo son obra el autor, con excepción de aquellas en las que aparezca indique el nombre del traductor).

²⁹³ La referencia histórica aparece de nuevo en este punto, ya que podemos interpretar que el hecho de utilizar tres lenguas diferentes es un claro reflejo, no tanto de la realidad histórica que vive el país en el momento de hacerse la película, puesto que aún se encontraba el territorio en manos de los británicos, como la referencia de nuevo al gran Imperio Maurya y a la propagación del budismo como religión oficial por parte de Aśoka para la que se utilizaron tres lenguas diferentes, con el objetivo de aglutinar a la mayor cantidad de población posible en la transmisión del mensaje, sánscrito, arameo y griego.

²⁹⁴ Un día en el año 327 a. C. cuando la bandera griega ondeaba sobre Irán.

Un sonido de trompetas instrumentadas por unos guardias desde la parte superior de uno de los edificios de la ciudad alerta de la llegada de Alejandro III de Macedonia. Ante el aviso, las tropas se apremian en vestirse y disponerse correctamente para recibir al conquistador y ahora heredero del Imperio Persa (al que había vencido tras la batalla de Gaugamela 331 a. C.). La multitud de tropas corre atravesando los diferentes espacios que configuran la ciudad de Babilonia para mostrar respeto ante la entrada triunfal del macedonio, que debiera aparecer montado en un carro, aunque en realidad lo que presenciamos, sin perder de vista en ningún momento los fastuosos decorados de la magnífica Babilonia es un primer plano de un feliz Aristóteles, maestro de Alejandro, que saluda a las tropas entre vítores de “larga vida a Aristóteles” por las gestas logradas en Persia. El filósofo se dirige a pie hacia un palco y en el momento de sentarse vemos como la cámara se centra en el trono que hay a su lado, que debería de estar ocupado por su discípulo y no vacío como podemos apreciar. Las palabras de Aristóteles nos informan de que la ausencia del emperador no es normal, al preguntar a Seléuco cuales son los importantes motivos que han llevado a Alejandro a no estar presente en un momento tan importante como el que se está viviendo, “cuando los asuntos más importantes del estado se están discutiendo”²⁹⁵. El enfado de Aristóteles ante la ausencia y consecuente indiferencia del emperador lo llevan a cancelar el acto y las discusiones de negocios previstas, en vista del poco interés que Alejandro muestra por los asuntos realmente importantes, relegándolos a un segundo plano y priorizando otros, a su entender (y al de todos) secundarios y mucho menos relevantes para todos (lo que puede interpretarse como el bien común del pueblo menospreciado ante los intereses egoístas individuales).

La arquitectura fastuosa, los ricos decorados y la magnificencia de la Antigua Persia se manifiestan en todo momento desde el inicio del metraje. Aristóteles aparece flanqueado por leones alados cuando está sentado en el trono y Alejandro, al que vemos en la siguiente escena, baja la escalinata monumental de uno de los palacios, dirigiéndose hacia sus aposentos, donde va a encontrarse con Roxana (Rexrees / Rukhsana en la película). Una decoración arquitectónica suntuosa atestigua el encuentro

²⁹⁵ En palabras del propio filósofo al que llaman gurú.

de los dos enamorados, mientras la ciudad de Babilonia pone el telón de fondo a la escena de miradas cómplices que se intercambian los protagonistas.

El diálogo entre Alejandro y la joven persa se centra en la adaptación del nombre de ella al griego y del nombre de él al sánscrito, de este modo se nos dice claramente quién es el personaje que tenemos delante y cuál es su origen, para que no quede ninguna duda a lo largo del metraje que nos queda por delante.

Las referencias al emperador son constantes a lo largo de la película²⁹⁶ y a pesar de la posición de poder que el personaje masculino claramente manifiesta a través de su título, el poder femenino²⁹⁷ se pone de relieve ya desde un primer momento con el juego de adolescentes enamorados que protagonizan ambos. Él habla incluso de “ojos intoxicados, radiante sonrisa y bella voz” que terminan por volverlo loco.

En ese interior de palacio donde el coqueteo amoroso se desarrolla, observamos una cama encima de la que se dispone un retrato de Roxana que volveremos a ver más adelante en la tienda de campaña justo antes de que Alejandro se dirija al campo de batalla.

La actitud de Alejandro cambia radicalmente cuando una de las siervas entra en escena para indicarle que su maestro Aristóteles quiere verlo. Del tono amable y bobalicón que adopta cuando dirige sus palabras al retrato, pasa a un tono seco y severo que se torna dulce y que emplea al saber que su mentor quiere verlo. Una vez más, encontramos un claro ejemplo del control ejercido por el sexo femenino al que se hará referencia en la escena siguiente; Aristóteles, de nuevo enmarcado por grandes espacios arquitectónicos avisa de los peligros que comporta tener una mujer en la mente, e indica que la mera presencia de una fémica en sus pensamientos puede perjudicarle severamente en su proyecto de conquistar el mundo. Esta advertencia no es gratuita en la película ya que,

²⁹⁶ A pesar de que en las fuentes no se nombre en ningún momento a Alejandro con el título de emperador, el film utiliza esta nomenclatura partiendo, entendemos, de la posición que Alejandro III de Macedonia tiene respecto a la victoria sobre los persas, lo que lo convierte en heredero del Imperio Persa de Darío y por ende emperador.

²⁹⁷ AIME, E., *Breve storia del cinema indiano*, Lindau, 2005, pp. 28-31

como veremos, la campaña de Alejandro en India, según nos muestra el director, se ve boicoteada por el personaje de Roxana, instigadora discreta de la sublevación de las tropas griegas contra los ambiciosos planes de Alejandro de continuar, atravesar el Ganges y alcanzar el Mar Exterior.

Aristóteles, más que aconsejar a su discípulo lo que hace es lanzarle una sentencia, y lo hace ante un Alejandro arrodillado (permanece arrodillado tanto en el momento en el que el maestro está sentado como cuando se pone de pie), lo que podemos interpretar como una especie de muestra de la sumisión y debilidad del emperador, constante en toda la película, que contrasta con las visiones occidentales en las que la sumisión nunca se manifiesta de una manera tan clara.

Posteriormente el emperador camina despacio y con la cabeza baja, mientras de regreso a sus aposentos, muestra una expresión inequívoca de preocupación ante el mensaje que su maestro le ha comunicado. En ese momento llega Roxana, contenta, con una corona en las manos, pero su semblante cambia súbitamente al percibir que algo no va como ella cree que debería ir. La joven pregunta por el problema de manera muy inteligente, para asegurarse de que Alejandro se lo cuente y posteriormente actuar manipulando tras el enfado y la reacción de cólera frente al comentario de Aristóteles. El macedonio confiesa que cuando se encuentra frente a su maestro reacciona como un niño, lo que enerva a Roxana y la induce a acusar directamente a Aristóteles de misógino, diciendo que las palabras de este atentan directamente contra las mujeres, al tiempo que busca en la vejez del filósofo la causa de sus desafortunadas palabras. Mientras ella defiende que siendo un hombre debe de tener corazón y que como mujer ella puede hacer que un hombre reaccione de una manera diferente a la que reacciona frente a otros hombres, Alejandro manifiesta que su maestro no tiene corazón y que si alguna vez lo tuvo ya está muerto. Esta afirmación rotunda despierta en Roxana el ansia del reto, pues afirma que si Aristóteles en algún momento de su vida tuvo un corazón y este murió, una mujer (en este caso ella) puede hacer que ese resucite; la reacción del emperador ante este planteamiento es de lanzar una carcajada mofándose del desafío que su amada acaba de

lanzar; una muestra más de la ingenuidad masculina frente al poder manipulador femenino constante en la película²⁹⁸.

Una terraza, cisnes nadando en una fuente y una ciudad de fondo constituyen el escenario ideal para que Roxana aparezca bailando en escena. El plano se va abriendo y la cámara se mueve para enseñarnos una nueva parte de la ciudad, una escalinata que bien pudiera, o debiera ser un zigurat. La música (canción interpretada por Roxana) se introduce sutilmente en esa terraza ajardinada con la clara intención de perturbar el estudio de Aristóteles, a quien vemos trabajando en su estancia. Roxana logra su objetivo, el filósofo se levanta llamado por la curiosidad de la voz melódica que escucha; observa a la mujer desde la distancia mientras ella sinuosamente juega con la sensualidad femenina a sabiendas que él la está observando; finalmente Aristóteles pregunta directamente por qué (una desconocida) está en su jardín (de él), a lo que la joven responde presentándose, fingiendo estar sorprendida y despistada. La conversación se desarrolla en torno a la belleza de la muchacha a la que Aristóteles llena de piropos diciéndole que es “un cuento de hadas, el sueño de todo joven, una canción de amor, la primavera”, mientras el filósofo, sin ser consciente, baja la guardia y cuenta su vida, explicando el amor que sintió por una muchacha en Grecia, cuando él era más joven, amor que murió con la muerte de su amada, momento en el que él envejeció. Como consecuencia de este desliz las debilidades del anciano se manifiestan y este termina por pretender a Roxana ofreciéndole todo aquello que ella desee, pues al ver su juventud ha vuelto y está dispuesto a darle su amor siempre que ella quiera aceptarlo. Lamentablemente ella responde riendo, reacción que molesta a Aristóteles que termina por acusarla de ser como todos los demás, nada más que apariencia externa pero con un vacío interno. Aristóteles decide preguntarle por qué sin intención de aceptar su amor, ella ha ido a su jardín a perturbarlo; la joven responde que el precio de su amor es uno concreto y procede a explicar de que se trata.

²⁹⁸ Cuando hablamos de manipulación no lo hacemos en un sentido negativo o peyorativo, la manipulación en *Sikandar* tiene en muchos casos una connotación positiva ya que se hace con un fin benefactor para los personajes.

Mientras todo esto sucede en una zona de palacio, Alejandro deambula por su estancia, inquieto, de un lado a otro. Aristóteles responde con una negativa a la propuesta de Roxana²⁹⁹, aunque finalmente el filósofo cede ante el chantaje de la joven pues esta le dice si él no sería capaz de hacerlo en nombre del amor. La alegría eufórica de Roxana aplaudiendo fuerte ante la respuesta que ella esperaba provoca que Alejandro corra hacia el lugar de donde proviene el sonido de palmas que ha escuchado; desde su ventana es testigo de como Roxana juega con Aristóteles, utilizándolo de caballo. Alejandro baja acto seguido al jardín donde su maestro y su amada se encuentran, llamándoles la atención y diciendo incluso a Aristóteles que por favor se marche, pues esa mujer no merece estar a su lado. En ese mismo instante ella demuestra con orgullo como una mujer es capaz de conseguir que un hombre se ponga a sus pies, reto que le había propuesto anteriormente al emperador. Aristóteles se dirige a Alejandro tratando de explicarle que aquella predicción que le había hecho es real, pues como acaba de comprobar, una mujer puede controlar a un hombre viejo, sabio y curtido a lo largo de los años, pudiendo hacerlo con mayor facilidad en el caso de un hombre de su edad, joven, aunque este sea el mismísimo emperador; “reza”, dice (Aristóteles), para que dios le dé ojos y orejas (a Alejandro) para saber superar y afrontar ese reto que, según él, llevará a la perdición al macedonio. Una lección y no un incidente.

Aristóteles sale de escena y ese es el momento que Alejandro aprovecha para decirle a Roxana que ella es suya, y él, de ella, pero que hasta que la conquista de India no se complete, no será posible la realización de su amor. La decisión de partir está tomada y a pesar de las súplicas de su amada persa, el macedonio, aunque compungido y lleno de tristeza, decide partir.

Acto seguido somos testigos de la preparación del ejército de Alejandro para la batalla. Al fondo, la ciudad, en colina, con la presencia de los toros persas a ambos lados, idéntica disposición a la de los soldados a los dos lados, llevando estandartes y lanzas; Aristóteles se marcha mientras Alejandro gira sobre sus talones para dar a Seléuco las indicaciones de atacar India. Suenan las trompetas desde las alturas de la ciudad y una

²⁹⁹ Propuesta que no conocemos pues la joven la susurra al oído del filósofo.

música que va entrando paulatinamente en escena dinamiza la puesta en marcha del campamento griego que se va recogiendo para poner rumbo a la India. En el avance de las tropas la consigna está clara, cabalgar hacia el río Indo, cantando y movidos siempre por el amor (como dice la canción que van entonando a medida que avanzan).

Mientras el avance tiene lugar se nos muestra a una Roxana que observa desde una terraza, de nuevo con la ciudad como telón de fondo, al resto del ejército que queda en Babilonia terminar de recoger el campamento. El protagonismo recae de nuevo el rol femenino pues Roxana, contraria a la campaña de Alejandro, decide, ataviada más como un soldado que como una doncella de la corte, galopar siguiendo la estela de la armada alejandrina para, como más a delante veremos, salvar la vida de su amado.

Tras la incursión del segundo de los números musicales, el director introduce una magistral escena de caballos al galope, con planos frontales, laterales y contra-picados, que dan muestra de la proeza fílmica de la época, confiriendo un mayor dinamismo y velocidad al metraje. Este recurso técnico le sirve a Modi para explicar el avance continuo y sin pausa de la armada hacia la India. Una velocidad que arrolla y que es una metáfora brillante de las conquistas, una tras otra, que Alejandro iba protagonizando en Asia. Modi hace uso de un inter-título, de nuevo en las tres lenguas, para añadir información al relato, remarcando que las tropas de Alejandro han marchado victoria tras victoria hasta llegar a alcanzar el río Jhelum, conocido entonces como Vatista. Mientras se escucha de fondo “larga vida a Alejandro”.

La cortinilla/inter-título da paso a un plano abierto de las tropas griegas asentadas a orillas de lo que entendemos es la ribera del Jhelum, frontera del reino de Poro. El campamento se observa bien instalado, bordeando la orilla del río, mientras un caballo, Bucéfalo, galopa siguiendo el curso de este en dirección al campamento. Seguidamente, un jinete indio divisa a lo lejos la presencia de las tropas griegas y cabalga a toda velocidad hacia el palacio de Poro.

Al llegar al reino del Punjab puede verse al caballo entrando en la urbe y al fondo apreciamos una construcción en piedra, al más puro estilo indio (aunque no se trate en absoluto de un monumento de la época); en esta ocasión los decorados reconstruidos (con mayor o menor proeza) que hemos visto recreando la ciudad de Babilonia, pasan a ser decorados reales, aprovechando construcciones existentes en el territorio indio.

El mensajero llega a palacio y avisa de la presencia de Sikandar en los alrededores del reino. Poro pregunta por la armada y hace además alusión al rey Ambhi, otro de los reyes del Punjab que al parecer no ha tratado de frenar el avance griego sino al contrario, ha facilitado que las tropas macedonias alcancen la orilla del Jhelum atravesando su reino³⁰⁰.

Poro dialoga con parte de su corte (sus hijos) y decide avisar a los otros reyes cercanos para que ayuden a defender el territorio Indio (lanzando un claro y directo mensaje político a la unidad de todos los pueblos, tanto en la Antigüedad como en la época contemporánea al film) alegando que “al no ser piedras deben reaccionar para proteger su tierra”.

Mientras Poro lanza su mensaje nacionalista (para una India unificada de sentimiento, que no existe como tal en la época) Ambhi discute con su hermana Prarthana a causa de su posicionamiento en la guerra contra Poro y a favor de Alejandro. Ella le dice que debe cambiar de parecer, que su deber es ayudar a Poro y colaborar para hacer de la India un país libre. El escenario testigo de esta disputa fraternal es una estancia ricamente decorada³⁰¹, con paredes (algunas de las cuales parecen de hormigón o cartón-piedra) en mayor y menor medida esculpidas, motivos animales y vegetales que revisten columnas recargadas, al más puro estilo mogol. Prarthana recurre de algún modo al chantaje emocional y presiona al rajá aludiendo a un país libre, a “una India

³⁰⁰ Cabe recordar la enemistad entre Ambhi y Poro, ambos con reinos en la zona del Punjab y enfrentados entre sí. Acto muy común, ya que a diferencia de lo que nos muestra Modi en la película, no existía como tal una convivencia entre los diferentes reinos del valle del Indo.

³⁰¹ En ambos casos, tanto en la corte de Poro (en su palacio) como en la estancia donde se desarrolla esta acción, no sabemos si la decoración emula la construcción en madera o en piedra debido a que la película al estar rodada en blanco y negro no nos permite diferenciar el material. Esto no sucederá en el film *Aśoka*, donde puede apreciarse claramente la piedra como material constructivo sin importar el anacronismo histórico.

libre”, mientras él le dice que Poro es enemigo de su reino y que es imposible ponerse de parte de un enemigo, prefiriendo confiar en el recién llegado y ayudarlo contra su enemigo histórico; para ello Prarthana recurre a una fábula para hacerle ver a su hermano que ayudar a Alejandro lo convertirá en su esclavo y no, como él cree, dará la libertad a su reino. De nuevo presenciamos como el poder, las decisiones e incluso la historia, están condicionados por el rol femenino, aunque en este caso no con tanta eficiencia como podemos ver en otros momentos de la película, ya que Prarthana decide finalmente abandonar a su hermano y dirigirse a la corte de Poro antes que someterse a un extranjero.

Entre cortinajes y una rica decoración esculpida Alejandro sale de la tienda donde sus soldados celebran con vítores que Ambhi ha decidido aceptar el pacto y ayudar a los griegos contra Poro. Para mostrar su júbilo el gesto del emperador se vuelve exagerado (él mismo se auto-denomina emperador) y decide enviar regalos al indio además de celebrar su primera victoria en la India.

Del jolgorio y el festejo de la escena en la que se celebra la primera victoria importante de la campaña nos trasladamos a un espacio austero, donde volvemos a encontrarnos con Roxana, esta vez inquieta, y mostrando serios ápices de enfado con una chica a la que reprende por sus actos y a la que espera su madre castigue como se merece; la muchacha le responde que su madre no va a castigarla y explica que el motivo del perdón es la celebración del día del amor fraterno Raksha Bandhan, un acontecimiento que trae felicidad a la gente del lugar al que la persa ha llegado.

Todo el mundo baila y canta en las calles para celebrar el día de los hermanos, día en el que los hermanos chicos ofrecen protección a la chicas en el momento en que ellas ponen alrededor de su muñeca una cinta llamada *rakhi*. Se trata de la celebración y manifestación de la hermandad y del respeto entre familias en la India. En ese momento un niño mira su muñeca y acto seguido se pone a llorar al comprender que no puede participar de la fiesta pues no tiene hermana, motivo por el cual se siente triste y desdichado. Mientras jóvenes y viejos cantan y bailan música tradicional celebrando el

amor fraterno, una muchacha autóctona pregunta a Roxana si es extranjera al reconocer sus ropajes como foráneos: “tus ropas dicen que eres extranjera”. Toda la secuencia se desarrolla entre cantos y bailes con una música festiva que termina con el plano de un chico llorando por no tener *rakhi*, al que dos hombres consuelan, mientras la chica del lugar explica a Roxana que su rey, Poro, tampoco tiene hermana. La persa se levanta abriendo bien los ojos pues acaba de encontrar la solución a los problemas que Alejandro pueda tener en su campaña: la oportunidad que tiene para establecer un vínculo fuerte y sagrado con el soberano que le permita, como se verá más adelante, salvar la vida de su amado.

Del ambiente festivo y popular el director traslada al espectador de nuevo a la corte de Poro; en esta ocasión la reina habla de la relación de los hermanos y las hermanas a una de las chicas de la corte, indicándole que debe poner el *rakhi* a uno de los príncipes, ya que la felicidad en la vida pasa por la tenencia de un hermano que pueda proteger a una hermana. El rajá interviene en la conversación alabando la presencia femenina en palacio, diciendo que una hija es una bendición para un hogar y para un padre. Acto seguido se anuncia al rey que una extranjera desea audiencia con él.

La siguiente escena, amorosa, se desarrolla en un jardín de palacio (o en una terraza, ya que no queda muy claro el espacio geográfico) en ella dos enamorados corren, uno detrás del otro, jugando como adolescentes entusiasmados y ajenos al mundo que les rodea, pues nada importa más que el que se sienten enamorados. A primera vista uno aprecia esta relación entre ambos personajes, pero las impresiones cambian en el momento en el que ella ata alrededor de la muñeca del príncipe el *rakhi*. En ese preciso instante entendemos que la muchacha no es otra que aquella a la que el rey y su esposa han enviado para hermanarse con su primogénito; ella dirige la escena, él hace caso de sus indicaciones y ella le explica el motivo de ese juego que han iniciado y que no es otro que ponerle la cinta para ofrecerle su amor de hermana y así sentirse amado, evitando la infelicidad y teniendo a alguien a quien proteger, todo para que no le suceda como le ha sucedido a su padre.

Este vínculo de hermandad es tan grande que cuando la muchacha se marcha entra en escena Amar, el menor de los hijos de Poro, que bromeando comenta con su hermano que esa cinta la pueden compartir con el fin de proteger ambos a la misma chica y de ser amados ambos, dichosos y no infelices. El argumento gira en torno a la importancia que la cultura india concede a los vínculos familiares, aunque no deja olvidado el motivo principal del film, la campaña de Alejandro en tierras indias.

En la siguiente escena vemos a Poro recibir a Roxana en palacio; ella le ofrece el *rakhi* como regalo, aprovechando la coyuntura de la desdicha del rey, quien así se siente, al no tener una hermana; Poro, aunque reticente en un primer momento termina por aceptar a Roxana como hermana y le pregunta cuál es su deseo, ya que ahora, una vez creado el vínculo fraternal entre ambos, ella tiene derecho de pedir lo que quiera; la joven alega que viniendo del reino de Irán, lo cierto es que no necesita nada material, ni oro, ni plata, a pesar de la insistencia de Poro para que ella se quede en palacio y acepte los presentes que le ofrece. La discusión se intensifica por momentos, ya que Poro la reconoce ahora como india y no como persa, a lo que ella responde con una rotunda negación y añade advirtiéndolo al rey de que Sikandar está por llegar, a lo que Poro reacciona sorprendido. El arrepentimiento flota en el ambiente y la conversación mantenida por ambos versa sobre la importancia del rito que han llevado a cabo, ya que a pesar de que ella quiera retirar la cinta que ha ofrecido al rey, el vínculo de hermanos no desaparecerá, por lo que ambos están ya unidos para siempre al haber aceptado mutuamente el pacto.

Visto que la irania cita a Sikandar, la escena siguiente está protagonizada por el macedonio, retratado esta vez como un niño que juega con sus juguetes que en este caso son unas piezas que representan a las armadas, india y griega, sobre una especie de mapa, de lo que intuimos debe ser la India. Alejandro va deshaciéndose de las piezas que está manipulando una a una, a las que ha otorgado un nombre, aquel del soberano indio al que ha vencido en su periplo de conquista de la India. Todo esto sucede dentro de una tienda de campaña ricamente decorada; al fondo, un retrato enmarcado de su amada, en la mesa, un busto (de época arcaica) y tras él, ricos cortinajes con grecas

decorativas. Acto seguido la guardia real entra en la tienda precedida por una sirvienta; en ese momento, en el lado izquierdo del plano, vemos un animal, una especie de felino que parece disecado³⁰². Alejandro va repartiendo armas a sus generales, entre los que se encuentra Seléuco Nikator, mientras se jacta de las riquezas que posee y manifiesta que no tiene necesidad de guardar para sí armas o tesoros, pues aquello que va a encontrar en la India será aún mejor que lo que ya posee. Insertado en el discurso que ofrece a sus dos hombres de confianza, se permite aleccionar diciendo: “para el vencedor es siempre el día de la victoria”, en respuesta a la negativa de Seléuco de darle malas noticias pues (ese) es el día de la victoria. La nueva que transmite el general a Alejandro es que Poro ha expresado su voluntad de verlo en el campo de batalla. Ante este desafío el macedonio da la orden de preparar el mejor de los regalos para el rey indio, pues, como veremos, tiene intención de ofrecérselo él mismo en persona.

Frente al desafío lanzado la respuesta escénica: una reunión de reyes de la región del Punjab. En ella, Poro, sentado en su trono central, lanza un discurso unitario y nacionalista³⁰³ mientras el plano se va ampliando y se nos muestra al resto de reyes dispuestos a ambos lados del soberano, siempre por debajo, escuchando atentos las palabras pronunciadas por el anfitrión, que instigan al enfrentamiento contra Alejandro; una escenografía jerárquica que concede al personaje la importancia histórica que a lo largo de los años se le ha atribuido. Se acusa al macedonio de haber atacado la India con el único pretexto de conquistar el mundo entero, poniendo en su boca las palabras: “estos países no deberían existir”. La mezquindad del enemigo puesta en primera línea, alegando que se respeta siempre a todo aquel que va a la guerra, al campo de batalla, pero no cuando lo hace con ese objetivo, con el único interés de aglutinar, movido por la codicia de poseer más³⁰⁴. El populismo trasladado al siglo IV a. C. no parece convencer claramente a todos los reyes presentes en la reunión; somos testigos de un

³⁰² No queda muy claro que clase de felino es y debido a la calidad de la imagen no está tampoco muy claro si se trata de una escultura o bien de un animal disecado. Lo importante en este caso es la incoherencia que representa este animal expuesto de este modo dentro de la tienda, puesto que en el caso de tratarse de un felino, no parece formar parte de la tipología que podíamos encontrar en India.

³⁰³ Recordemos, como ya hemos citado anteriormente, que la unidad de la India como territorio llega a partir del gobierno de Aśoka Maurya, en el año 304 a. C. aproximadamente.

³⁰⁴ En las palabras del rey atestiguamos una clara alusión al Imperio Británico (identificado con el personaje de Alejandro), colonizador del subcontinente y enemigo de los derechos y las libertades por las que en los años 40 se estaba luchando en India, la independencia.

interrogatorio; uno a uno, los reyes del Punjab presentes en la sala, son preguntados acerca de su postura, partiendo de un enfoque muy concreto y particular: el hecho de decidir si quieren ser esclavos toda su vida, subyugados al invasor occidental, o por el contrario, están dispuestos a luchar por la libertad. La pregunta se lanza tras el pronunciamiento de lo que podemos considerar es una advertencia ante la negativa: “muchos países han aceptado y han sido destruidos”.

Las alusiones al poder y la supremacía de activos que posee el enemigo son constantes en esta especie de *meeting* que ofrece el rey Poro; enaltece al enemigo delante de los suyos diciendo que Alejandro “solo sabe ganar”, que “no conoce la derrota”, a lo que sus hijos responden que “si hay un dios, este les ayudará a mostrarle a Alejandro lo que es la derrota”, a “darle una lección”. Esta estrategia de alabar al enemigo genera una mayor motivación de enfrentamiento contra él, pues siendo tan complicada la victoria, si esta se logra, será aún más importante y celebrada.

Las intenciones de Poro se manifiestan al expresar abiertamente su proyecto de traer la paz a todos aquellos que lo rodean: con esta estrategia, aquellos reyes que no consideraban su primer argumento como válido, terminan por asentir alabando la postura del anfitrión y manifestando que efectivamente, se encuentra en el buen camino: “si todos estamos juntos seremos invencibles, si estamos separados no lograremos nada” [...] “no hay que subestimar al enemigo” [...] “queremos las diferencias que hay entre nosotros para salir victoriosos”³⁰⁵.

Mientras el rey desciende las escaleras y se disuelve la asamblea una música empieza a sonar introduciendo el siguiente acto. “India es nuestra casa, India es nuestro mundo” así reza el estribillo de la canción en honor a la India y a sus gentes; el escenario, un espacio interior, un templo quizá, en el que se lleva a cabo una ceremonia religiosa

³⁰⁵ El mensaje de Poro tiene una alta carga política en la época en la que se realiza la película, pues las alusiones a las diferentes fuerzas políticas internas en India frente a la ocupación británica son muy claras.

pidiendo al dios (del que vemos una escultura en un altar³⁰⁶) que haga que su país venza en la batalla. Ese mismo dios al que los hijos de Poro hacían referencia en la escena anterior.

De la imagen de Shiva, uno de los dioses de la trimurti, se pasa a la imagen de otro dios, en este caso de los griegos, que del mismo modo que los indios, aunque ahora en el exterior, realizan el ritual de ofrendas y sacrificios previos a la batalla. La cámara ha salido del interior del templo al exterior con la imagen de las tropas griegas y continúa en el exterior saltando de nuevo a la cultura india, pero esta vez captando el culto indio de las poblaciones adyacentes a palacio; vemos un pequeño templo en cuyo interior se encuentra la divinidad (esta vez no representada de forma antropomórfica sino a través de una de sus tipologías iconográficas, la del linga o falo de Shiva) y delante de este, a la gente del pueblo que realiza la misma plegaria que se realizaba en el ambiente cerrado de antes (templo o palacio de Poro). Destacable y curioso es escuchar como la misma melodía varía más o menos bruscamente cuando quienes aparecen en escena son las gentes de India o las tropas griegas. En el primero de los casos la melodía sigue de lleno la línea musical india, mientras que la percusión aumenta y se vuelve la música más ruda cuando quienes están en el plano son los invasores griegos. Estas escenas de plegaria muestran la importancia y el peso que la religión tenía en ambas culturas.

La música no cesa e introduce a la protagonista femenina del film en escena. Roxana camina lentamente por una de las estancias del palacio de Poro. Al fondo, observamos un decorado pintado que simula la prolongación del palacio, con sus patios internos sustentado por columnas y sus terrazas. La irania se cubre la cabeza y realiza también un ofrenda frente al fuego sagrado pidiendo por la victoria de Alejandro en la batalla y pidiendo también que Poro entienda que debe perdonarlo.

³⁰⁶ La figura del dios, que iconográficamente identificamos con Shiva, ya que parece con el tridente, es totalmente anacrónica para la época, pues las líneas esquemáticas y la austeridad caracterizan la escultura de los primeros reinos indios anteriores a los Maurya así como los elementos iconográficos que distinguen a la divinidad son de época posterior. Del mismo modo los pilares excesivamente ricos en decoración pertenecen más a la época de los templos de Ellora (s. VII-XIII) que a construcciones arquitectónicas propias de del siglo IV a. C.

La canción inicia la última estrofa esta vez con Poro en escena, ataviado con una túnica (y no como lo hemos visto hasta ahora) acorde con la celebración que se está llevando a cabo. El resto de la familia lo acompaña, localizados detrás de él y saliendo de la escena detrás del soberano mientras la música acelera el tempo y termina dando paso así a un nuevo acto teatral inserto en el film.

Alejandro, inquieto, camina de un lugar a otro de la tienda. Las reflexiones del macedonio giran en torno a la problemática que está encontrando el ejército para cruzar el Jhelum a causa de las lluvias. Alejandro considera inaceptable lo que está sucediendo y dice que es la primera vez que un enemigo se está resistiendo tanto a las tropas de Grecia. Pregunta a Seleuco la causa de las dificultades en la avanzada y este, con miedo, responde alabando la grandeza del emperador y termina por no decir nada. La pregunta se dirige ahora a Juminees, otro de los generales, quien para responder utiliza la misma fórmula de alabanza al emperador, aunque en este caso, sí se da el motivo: las lluvias³⁰⁷. Alejandro interpreta las palabras como una simple excusa, pues no alcanza a entender que un poco de agua pueda detener a su armada. Ambhi, el rajá al que habíamos visto anteriormente enfrentarse a su hermana como consecuencia del partidismo mostrado hacia los griegos, se encuentra presente junto a los generales y al emperador. El rajá cuenta a Alejandro que conoce la manera de atravesar el río y el macedonio decide como recompensa cambiar su nombre al griego, de Ambhi a Amphis³⁰⁸.

Alejandro pregunta a Amphis si “realmente Poro es tan bravo como dicen” y motivado por la intriga que el personaje del que tanto ha oído hablar le despierta, ordena, sin permitir que se dude un solo instante, que se preparen la tropas, porque “el emperador va a cruzar el río”. Acto seguido, y una vez los generales han abandonado la tienda, Alejandro se dispone frente al retrato de su amada, enmarcado (aquel que ya habíamos visto en sus estancias de Babilonia), y le explica como “en el día de hoy Nikator

³⁰⁷ La referencia a los monzones es clara. Sabemos que el gran enemigo de Alejandro cuando este se dispuso a cruzar el Jhelum fue el monzón, con el que no contaba en ningún momento y para el que las tropas no estaban preparadas.

³⁰⁸ Con esta escena se ratifican las fuentes históricas pues queda claro que Alejandro recibió la ayuda y colaboración de uno de los reyes del Punjab en la campaña contra Poro.

(Alejandro) va a alcanzar al hombre más bravo de India” y lamenta que ella no pueda estar allí para compartir ese momento de gloria con él.

Mientras Alejandro sigue hablando con el retrato de su amada, asistimos a un fundido en negro y una atenuación de la voz que dan paso a una música de cortejo, mientras la imagen se esclarece y el espectador se sitúa de nuevo en la corte de Poro, en ese salón del trono que hemos visto ya en repetidas ocasiones. Asistimos al cortejo en el que se rinden honores al rajá como muestra de fidelidad antes de la batalla que está por comenzar. Diferentes miembros de la corte se suceden y hacen la reverencia ante el trono del rey y acto seguido ocupan su lugar protocolario (primero vemos a sus dos hijos, en segundo lugar aparecen dos personajes más que podemos identificar como sus consejeros y finalmente las mujeres toman posición en el palco que tienen reservado para ellas). Una vez todos se han dispuesto según establece la jerarquía monárquica se anuncia a viva voz que la procesión del rajá se acerca; en ese momento todos se ponen en pie, los siervos toman los estandartes en la mano y caminan delante del rey, que rodeado por cuatro siervos más (dos que sustentan parasoles y otros dos que sostienen la parte trasera de su capa) recorre diferentes estancias de su palacio hasta llegar a la sala del trono donde el resto de la corte espera³⁰⁹. Una vez ocupado el lugar que le corresponde, dos hombres (entendemos el pueblo) presentan, con una música que bien pudiera considerarse *hip hop*³¹⁰ sus respetos al rey y alaban su política de protección y de preocupación por todos. Terminada esta breve aportación musical, Poro ordena que se llame a su presencia al mensajero griego que le rinde visita y que debe transmitirle un mensaje de parte de Alejandro. El enviado no es otro que el mismísimo Alejandro disfrazado con una frondosa barba. Roxana, que se encuentra presente en la recepción del rey, reconoce súbitamente que la persona que tiene delante es su amado. El emisario entrega un comunicado al rey, que es leído por uno de sus cortesanos, en que se le

³⁰⁹ Este momento en el que Poro entra en la sala del trono es quizá el más claro en todo el film en cuanto al material constructivo utilizado. Las dudas sobre si las columnas recreaban una construcción en piedra o bien lo hacían en madera se disipan levemente, puesto que apreciamos como el sustento de la techumbre se compone de vigas que claramente están hechas en madera, lo que respeta el rigor histórico-constructivo de la arquitectura india en el siglo IV a. C.

³¹⁰ Totalmente anacrónico, pues este estilo musical nació durante la década de los 70 en la ciudad de Nueva York; http://es.wikipedia.org/wiki/Hip_hop

comunica que los objetivos de Alejandro “hijo de Júpiter”³¹¹ son conquistar el mundo y que, a su paso, otros reyes como él, Ambhi/Amphi, ya han accedido a colaborar con su causa sin poner resistencia. En este caso Poro debe decidir si quiere seguir luchando o, si por el contrario, acepta una rendición pacífica, que pasa por el sometimiento a Grecia y el reconocimiento de Alejandro como máximo soberano. Se establece, mientras la cámara se centra en recorrer desde los pies hasta la cabeza (como si de los ojos de Poro se tratasen) el cuerpo del enviado, cruzado de brazos y observador de aquello y aquellos que lo rodean, que si la rendición es aceptada por Poro, este deberá pagar anualmente 200 elefantes, 20.000 monedas de oro y 2.000 armas a cambio de la protección y de la autonomía de liderazgo que Alejandro le otorga en su región. Poro rechaza el pacto considerando que, lo que el macedonio propone, es que el pueblo de India sea esclavo del de Grecia, a lo que añade que “Poro solamente recibe órdenes de sí mismo”, y que como mensajero, el mensaje que puede transmitirle a su señor es que “se ha sentido insultado”. Los intercambios dialécticos para que Poro acepte la propuesta de Alejandro terminan por crispar un poco el ambiente. Poro ordena que se envíe un presente a Alejandro para certificar que solo quiere riquezas, y ese acto es interpretado por el emisario (recordemos el propio Alejandro) como un insulto hacia el emperador. Poro es acusado por Alejandro de cobardía en su reacción y el mensajero macedonio afirma que en el caso de haber tratado directamente con el emperador, su reacción no habría sido tan valiente. El enfrentamiento dialéctico en el que ambos se enzarzan representa la oportunidad que el indio aprovecha para desenmascarar a Alejandro delante de toda la corte, afirmando que quien tiene delante de sí, no es un mensajero griego, sino el mismo Sikandar en persona. En ese mismo instante trompetas y percusión suenan y la secuencia de primeros planos se sucede al ritmo que marca la música. La corte se ha puesto en pie y han desenfundado sus armas (puñales, espadas, lanzas) ante la amenaza que tienen delante. Cuando Poro decide volver a sentarse en su trono el resto de su séquito también lo hace, relajándose la tensión. Alejandro retira su barba postiza y se muestra ante Poro, alabando la agudeza visual del rajá al haberse dado cuenta de la realidad.

³¹¹ Se hace hincapié un par de veces en el título de Alejandro como hijo de Júpiter lo que resulta totalmente fuera de contexto simplemente por el hecho del nombre empleado por los griegos para designar al hijo de Cronos, Zeus y no Júpiter como lo llamaban los romanos.

Una vez descubierto, Alejandro aconseja a Poro que lo capture ahora que lo tiene a mano, a lo que el indio responde que no conseguirá nada, sobre todo porque como el propio Alejandro apunta, si lo matase en ese instante, terminaría con su reputación de hombre bravo y valeroso. Poro acusa a Alejandro de “destruir la paz en el mundo” y de llevar “devastación” allá por donde pisa, masacre que han sufrido Irán, Egipto y Gandhara pero que no alcanzará a su reino, pues él se encargará de “proteger el honor y la libertad de su país” lejos de eso que los griegos entienden por justicia, esa que convierte en esclavos de Grecia a todos los pueblos derrotados.

Alejandro para defenderse de las acusaciones de Poro alega que “un emperador que muere sin haber expandido su reino, no puede llamarse emperador”. Las acusaciones de cobardía entre ambos se suceden³¹² hasta que finalmente Poro ordena que Sikandar sea escoltado y protegido para cruzar el río y regresar sano y salvo a su campamento, a pesar de la oposición de algunos políticos importantes de la corte. Alejandro agradece el gesto de Poro y tras alabar su bravura y valentía (de la que tanto a oído hablar) parte del palacio con el desafío, lanzado por parte del indio, de volver a encontrarse en el campo de batalla, pero esta vez, espera, no disfrazado de mensajero.

Las tensiones se dejan a un lado cuando el escenario que acoge la escena es el jardín / terraza de palacio. La luna llena ilumina la noche y en un ambiente romántico y bucólico una joven, Prarthana, canta a la primavera³¹³, que ha llegado, mientras se balancea en un columpio³¹⁴. En el otro extremo del jardín / terraza de palacio, el príncipe heredero la mira y toma la iniciativa de acercarse a ella. Los decorados son perfectos para dar rienda suelta al enamoramiento (salvo por el fondo arquitectónico en

³¹² Poro hace constata referencia al número de hombres con el que cuenta cada uno de los ejércitos, remarcando la superioridad de los griegos en número pero inferioridad en valor frente a los indios, que siendo menos van a luchar para defender dignamente su país.

³¹³ De un modo muy sutil y través de esta canción inocente a la primavera S. Modi advierte al espectador de la estación del año en la que suceden los hechos. Siguiendo a las fuentes clásicas nos avisa de la llegada de la primavera y con ella de la llegada de los monzones que serán los grandes enemigos de Alejandro en la campaña contra Poro.

³¹⁴ Prestando atención al mensaje de la canción resulta curioso como una letra que hace constante referencia al amor y a la felicidad se utiliza para meter en contexto un tiempo que resultará negativo para el invasor.

que parece representarse más bien un monumento de la época mogol que propiamente pre-maurya, y las esculturas, como la que aparece en un lateral del columpio, que podríamos contextualizar, por la factura y el estilo, dentro del arte chola). El príncipe le confiesa a la muchacha que a veces tiene un sueño; pretexto que utiliza para terminar confesándole su amor. Prarthana aprovecha la situación para jugar con el príncipe (como ya lo había hecho Roxana con Aristóteles) y no se pronuncia ante la propuesta que él le ha hecho, generando en Amar una situación de incertidumbre y debilidad emocional³¹⁵.

Mientras el sometimiento real masculino se lleva a cabo por el poder cortesano femenino, la madre y el hermano de Amar observan la escena discretamente. Una vez Prarthana se marcha abandonando al príncipe, los dos familiares entran en la acción. La reina consorte pregunta a Amar por la situación mientras su hermano decide burlarse del estado de enamoramiento en el que se encuentra sumido el heredero.

El director decide introducir una escena musical de la vida cotidiana en India después del episodio amoroso, utilizando un tono humorístico para hablar de temas delicados, como las acciones de Alejandro (tratado de ladrón en el jardín según la letra de la canción³¹⁶) en India, y el riesgo que estas entrañan. En el pueblo, donde la vida se desarrolla entre las casas humildes, vemos la presencia de diferentes animales, portadores de agua, leña, paja y también a las gentes que preparan el día a día (una mujer que prepara la comida mientras canta, hombres que se sientan en el suelo a jugar a un juego de tablero, otros que alimentan a los animales). Las preocupaciones de los habitantes y el coraje de estos se manifiestan abiertamente y solo son interrumpidas por el estruendo de una tormenta de primavera: el monzón.

³¹⁵ Una muestra más del poder que la mujer ejerce en el control masculino, a pesar de la situación de desigualdad social que se manifiesta constantemente. Ella es quien controla la situación en todo momento. Prarthana ordena y el príncipe obedece.

³¹⁶ La canción avisa de otras amenazas que ha vivido India a las que ha sobrevivido. La metáfora de los ladrones que han caído en las sombras sin lograr su propósito representa una advertencia directa hacia los griegos.

Un plano del cielo densamente nublado amenazando lluvia, al que sigue un fundido en negro, introduce un nuevo acto en la obra filmica. El torrente de agua que cae del cielo inquieta a Alejandro. Este aparece indeciso, asombrado y paralizado en el campamento; se ve impotente e incrédulo ante los designios divinos que le dificultan el camino. El monzón amenaza seriamente el avance de las tropas destruyendo y arrasando incluso parte del campamento. A pesar de todas las problemáticas que parecen presentar las inclemencias del tiempo, la decisión está tomada y se anuncia claramente que, gracias a la posición cercana que se ha logrado, “hoy es el día para cruzar el río”.

Desde la orilla donde se encuentra la armada defensiva india, que vigila las posiciones rivales, y mientras se escucha por parte de un indio desde una colina: “atención el enemigo no debe pasar”, se observa claramente la otra ribera del Jhelum, y debido a la poca distancia que separa ambos lados, se distinguen también perfectamente las tiendas blancas del campamento griego, donde las reflexiones y decisiones de los invasores giran en torno al factor sorpresa con el que los indios no cuentan.

Poro se encuentra “a 20 millas” de la posición de Alejandro y una tormenta de esas características es el aliado perfecto ya que, como bien se dice por parte de un soldado indio, “con el río así (embravecido) quién tendría el coraje de atravesarlo”. Acto seguido se observa como las tropas griegas, aprovechando la noche y la tenue luz de la luna, se desplazan, tranquilas y sigilosas, cruzando el río, para alcanzar la posición del enemigo en la otra orilla. A pie o a caballo, acompañados de una música premonitoria de amenaza y peligro, las tropas de occidente se adentran en el reino de Poro, camufladas por la oscuridad y la maleza del lugar, para iniciar la batalla. Un guardia indio avista el contingente precedido por Alejandro y toma la determinación de atacarlo lanzando una flecha; en ese mismo instante la reacción de la armada es lanzar un grito de “larga vida a Nikator Alexander” e iniciar el ataque.

Ante la amenaza, los diferentes reyes del Punjab, acompañados de la corte, se disponen en fila flanqueando al rey Poro, que se muestra inquieto por tomar una decisión correcta, por reaccionar de la manera más acertada: enfrentarse al ejército griego y

hacerlo poniendo a la cabeza de la armada india a uno de los príncipes, Amar, quien, elogiada su actitud por el mismo rajá (su padre), valeroso, decidido y motivado por defender su país y sus ideales, encabeza el batallón que debe poner fin a la amenaza invasora en el territorio asiático.

El avance de los dos ejércitos se produce simultáneamente aunque adoptando dos actitudes diferentes, los griegos avanzan a caballo, atravesando las llanuras indias, más tranquilos y calmados que los indios, quienes avanzan manifestando sonoramente su motivación y bravura. El estruendo de la armada se silencia con el gesto y la orden del príncipe; en ese momento Amar toma consciencia del despliegue de medios y poder que, a simple vista, transmite el enemigo, y la amenaza que este representa para la India; dirigiéndose a sus hombres los alienta diciendo: "que los griegos los superan en número, pero no en valor y coraje, por lo que no deben dudar en rezar a su dios y en matar a todos los enemigos que encuentren".

La batalla se ha iniciado; gritos y sonido de trompetas preceden el avance de los hombres, sobre carros, caballos, o a pie, corriendo para luchar contra el enemigo. En el lado griego, mientras, se dan consignas y estrategias de batalla, y con el sonido de los tambores, se inicia una contienda representada por multitudes que corren (filmadas en contra-picado), carros que se mueven de un lugar a otro, flechas que se disparan y sonido de espadas batiéndose unas contra otras, mientras de fondo, los gritos de agonía y sufrimiento se mezclan entre la agitada multitud.

El estruendo y la imagen grotesca del príncipe Amar alcanzado por una lanza a la altura del cuello ponen fin al acto de la batalla mientras los lamentos de la reina consorte dan paso al espacio palaciego, donde un resignado e impasible Poro³¹⁷, compungido y con un desconsuelo contenido e hierático dice: "quién dice que Amar ha muerto, ha protegido su honor, su país, se ha ido con todos los honores".

³¹⁷ El rey aparece apoyado en una escultura antropomorfa, de lo que parece un ángel o niño, totalmente descontextualizada.

La tristeza y la pena se apoderan de los personajes: la madre llora desconsolada y apoya su cabeza en la amada del recién difunto; Poro por su parte decide no darse por vencido e ir a la guerra, no antes si tratar de consolar a su reina; todo en un ambiente cargado de impotencia y dolor acompañado de fondo por la música de un sitar.

De nuevo en el campo de batalla, Amar aparece muerto sobre su carro; Alejandro se aproxima y reprende a un soldado que se burla del caído, diciendo que “era enemigo y había matado a muchos de los suyos pero que sobre todo era alguien valiente al que incluso muerto hay que respetar y admirar, entre otras cosas por poner su vida en riesgo defendiendo aquello en lo que creía”, y termina diciendo a su soldado: “salúdale”.

A partir de este punto del metraje, el ritmo narrativo se acelera, las escenas son cada vez más breves y la alternancia entre el campo de batalla y la corte se sucede simultáneamente. Modi logra, adquiriendo este ritmo, crear una mayor tensión y un mayor estrés en el espectador, que van de la mano con el argumento, con aquello que se nos está explicando; ahora no es el amor lo que importa, lo importante es la batalla, la defensa a muerte de los ideales y la lucha por mantenerse fiel a la tierra frente a la amenaza de los invasores, y esa lucha implica un sacrificio, pues las batallas son violentas y rápidas, igual que rápida es la sucesión de secuencias y escenas en esta, podemos decir, recta final de la historia.

Roxana y Poro, en palacio, discuten por la preocupante situación en la corte. Para mostrar la incertidumbre del ambiente el director introduce un *travelling* fantástico aunque, por desgracia, algo mal resuelto, pues el enfoque deja un poco que desear.

Prarthava pide a su dios por su país y Roxana se le acerca diciendo que no debe pedir por su país, que va a salvarse y que no corre peligro, sino que debe hacerlo por la vida humana, por la vida de su ahora hermano, que va al campo de batalla. Prarthava alega que “si el país se salva, más reyes se generarán, por el contrario, si el rey se salva y el país no, no habrá lugar para el rey salvado”, justificando así el motivo de su rezo. Poro trata de hacer entender que quizá él sí regrese victorioso o quizá no sea así y lo haga

muerto, pero que, en todo caso, si la joven Prarthava tiene un deseo, debe hacérselo saber, pidiendo esta por la liberación de su país a manos de los enemigos que amenazan su tierra³¹⁸.

Poro pregunta también a Roxana, su ahora hermana, cuál es su voluntad y esta expresa su deseo de que Sikandar no muera, compromiso que Poro acepta diciendo que Alejandro “no perecerá en sus manos”; ante esta afirmación el príncipe, también presente en la sala, reacciona al considerar injusta la promesa que su padre ha hecho a la irania, teniendo en cuenta que su hermano Amar ha muerto a manos de los invasores griegos, “destructores de la paz y de miles de vidas inocentes” (según sus palabras).

Para hacer comprender a su hijo el porqué de su respuesta, Poro recupera la cinta que le une en compromiso de hermano con Roxana, manifestando que la tradición es más importante que cualquier otra cosa y que no se trata de algo que uno pueda tomarse a la ligera. Se expresa diciendo que la cinta es mucho más que un objeto, es la cinta que une Irán con India, lamentándose de que India no pudo estar al lado de Irán cuando este fue invadido por los griegos, aunque afirmando que él, como rey, ahora que sí está en sus manos, estará al lado de su hermana persa (para defender su voluntad). Poro parte hacia el campo de batalla deteniéndose antes delante de su consorte, Sarita Rani, preguntándole a esta, tras comunicarle los deseos que las dos muchachas le han expresado, cuál es su voluntad; ella responde a la pregunta diciendo que “no desea nada, no existe poder en el mundo que pueda darle lo que ella quiere” (en referencia a su hijo muerto), así que pide que dios traiga la victoria y la vida, en resumen, la libertad³¹⁹.

Acto seguido, una música de tambores anuncia que el momento de la batalla ha llegado y mientras la cámara se mantiene fija en un punto, diferentes personajes de la corte van pasando delante de un telón de fondo pintado que simula, con las columnas, una de las

³¹⁸ Somos testigos de nuevo de una constante en la película: anteponer el todo al individuo. No importa si hay muertos o la cantidad de sacrificios que se tengan que hacer si con ello se consigue la libertad. Es el mensaje que corre en paralelo entre las dos historias, la antigua contada en el film y la contemporánea del momento en el que este se hace.

³¹⁹ El plano medio que retrata a los dos personajes muestra, tras ellos, una columna esculpida, con una decoración abundante, floral y antropomórfica, que no se corresponde para nada con las manifestaciones artísticas de la época.

galerías de palacio . Se crea así un mayor dinamismo; la música y la velocidad de acción aumentan preparando al espectador para el momento crucial, el clímax o la “gran batalla del Jhelum” que finalmente va a enfrentar, cara a cara, a Poro y Alejandro. Dos planos diferentes de tambores anteceden las despedidas de los combatientes de sus seres queridos (enfermos en camas, mujeres, padres, madres, amadas) mientras la desolación por lo que está por llegar se apodera de la India³²⁰. Sin cesar la música de tambores, mas al contrario, incrementando el tempo de esta, las tropas indias manifiestan sonoramente el coraje que las lleva a la lucha. A caballo o a pié, con las espadas en alto, van pasando las oleadas de combatientes de nuevo en un plano fijo que enlaza con la imagen de la armada, ya no en la aldea sino en el campo de batalla, donde un elefante aguarda, con una escalera adosada a su lomo, que Poro llegue a caballo para subirse sobre él (el elefante). En el bando contrario, Alejandro alienta a las tropas que escuchan atentas un discurso en el que se autodesigna hijo de Júpiter: “en la Tierra, el hijo de Júpiter, Alejandro, está con vosotros”.

Las tropas indias vitorean a su rey: “Larga vida al rey Poro”; mientras él, subido ya en su elefante, desde una posición de altura privilegiada, da las últimas consignas antes de la batalla. Su discurso gira en torno a “dar una lección a los invasores arrogantes”, a los que lo destruyen todo, pero que van a tener que respetar su país:

“My men of steel, you are sons of those brave men who knew how to fight but did not know how to run away from a battlefield. You belong to that country that has never allowed its honor or flag to be compromised. And today an arrogant foreigner come to you and tells you to compromise your flag, otherwise he'll destroy you. If you want to save you and your country's honor if you want to respect the honor of your ancestors then march ahead with the full strength of

³²⁰ En el momento de las despedidas, quizá la frase más reveladora de la constante doble intencionalidad del film sea “ve y lucha por tu país”.

your body and soul. Even if you die, make the enemy retrace his steps. Show the world that you know not just to live for your country but to die for it too”³²¹.

Mientras escuchamos el discurso de Poro diferentes planos se van sucediendo. Primero un plano contra-picado de este dirigiéndose a sus hombres; después un plano general panorámico que nos muestra a las tropas; a continuación un *travelling* en plano general, en el que se ve a la armada de elefantes dispuestos en fila; seguidamente se pasa a un primer plano de uno de los animales que a continuación enlaza de nuevo con el plano medio contra-picado de Poro en lo alto, dando el discurso, y una vez terminado este, con la cámara fija y entre vítores, el rajá avanza (desplazándose hacia la izquierda) y saliendo de cámara. A través de una secuencia de planos generales, acompañados de una música procesional, se nos muestra el avance de las tropas indias, tranquilo, a pie, y a lomos de los elefantes³²².

El sonido de un cuerno de grandes dimensiones situado sobre una escultura animal de un león mostrando las fauces en señal de desafío marca el inicio de la batalla. Las tropas indias avanzan lentas mientras las griegas se preparan para recibirlas. Justo en ese momento y mientras escuchamos gritos de euforia, el avance se acelera y atestiguamos que la gran batalla ha empezado. La secuencia de planos es cada vez más rápida y no queda muy claro en ciertos momentos quien forma parte de cada armada (salvo por los elefantes). Durante unos minutos el caos reina en la pantalla, gritos de dolor y gente que va cayendo muerta se suceden y se entremezclan con planos generales de estampidas de elefantes. Somos testigos de una fantástica escena de *travelling* en retroceso, filmando la carrera frontal de uno de los elefantes que arrolla a los griegos. Cabe destacar como el director introduce planos contra-picados cuando es la armada india la que aparece en pantalla, frente a planos medios o primeros planos normales, cuando se trata de enseñar

³²¹ “Mis hombres de metal, vosotros sois hijos de esos bravos hombres que sabían como luchar y no sabían como se abandona el campo de batalla. Perteneceís a ese país que nunca ha visto su honor ni su bandera comprometidos. Y hoy un arrogante extranjero viene a deciros que comprometáis vuestra bandera, de otro modo os aniquilará. Si queréis salvaros y salvar el honor de vuestro país, si queréis respetar el honor de vuestros antepasados marchad con toda la energía de vuestro cuerpo y alma. Incluso si morís, haced que el enemigo retroceda en sus pasos. Enseñadle al mundo que no solo sabéis vivir por vuestro país sino que también sabéis morir por él”.

³²² Se muestra a los elefantes armados, sobre los que se sitúan dos hombres dentro de un cubículo almenado que los transporta.

a los griegos. Heridos, muertos por flechas y lanzas van cayendo los unos tras los otros. Los elefantes aplastan la cabeza de los griegos, los pasean corneados o bien colgados de la trompa. Los hay también (elefantes) que caen al suelo retorciéndose de dolor. Todos estos elementos, resueltos con mayor o menor fortuna, configuran una fabulosa escena de batalla, dinámica, con multitud de ángulos filmados y un dinamismo formidable que hasta ahora no habíamos encontrado en el film y que contrasta claramente con el ritmo adoptado por el realizador hasta el momento.

Los griegos retroceden por orden de uno de sus generales cuando de nuevo el cuerno apoyado sobre la escultura del león vuelve a sonar; en ese mismo instante se incrementa el galope de los caballos y de nuevo con un plano lateral y levemente contra-picado, las tropas alcanzan una gran velocidad hasta que se produce el impactante choque de los ejércitos. Violencia en los golpes y violencia que no aparece en la pantalla pero que intuimos sonoramente. Entre todo el jaleo se escucha por parte de los griegos una frase de derrota, indicando que deben regresar al campamento pues solo hay muerte en ese lugar. La música baja el tempo y lo hace también la velocidad en el ataque de las tropas, que ahora, avanzan a pie, en su mayoría, y a caballo, hasta estar situadas ambas cerca, las unas de las otras, momento en el que las ganas por vencer al enemigo apremian y se reanuda la batalla, con el mismo dinamismo y la misma velocidad de la que hemos sido testigos momentos antes. Todo se vuelve en este punto muy confuso, vuelve a ser complicado identificar entre la multitud, quienes son griegos y quienes indios; la grabación se acelera y la música también lo hace, transcurriendo todo a un ritmo mayor que el normal. En medio de todo el caos, aparecen dos figuras, en este caso fácilmente reconocibles, por un lado Poro, sobre su elefante, arroja una lanza y que mata a Bucéfalo; Alejandro cae al suelo, perdiendo su casco y toma conciencia de lo sucedido, su caballo ha sido abatido y ahora él perecerá ante el rey indio, aunque en ese mismo instante, antes de que la tragedia se produzca, Poro, con la lanza en sus manos recuerda la promesa hecha a Roxana de no matar a Alejandro. Ese es el instante del que Sikandar se sirve para escapar y acto seguido vemos como las tropas se movilizan y rodean al elefante del rajá. Los griegos atacan con lanzas y flechas a Poro que termina por ser

vencido y apresado. La promesa a su hermana no le ha costado la vida pero sí le ha costado la derrota de su país frente al invasor occidental.

Terminada la batalla, ya en la corte de Poro, Alejandro da un discurso en el que agradece a los dioses la ayuda prestada para ganar la contienda y dedica la victoria a los soldados griegos y también a los caídos; además deja claro que respeta, por encima de todo, la valentía y el coraje de sus enemigos. Poro se presenta ante el macedonio que está sentado en el trono que antes le pertenecía. Una clara demarcación de poderes entre ambos y una escena que se repite, aunque en esta ocasión los personajes ocupan el lugar opuesto al que ocupaban en la primera recepción, cuando los indios no habían sucumbido al poder griego.

La actitud de Poro ante Sikandar es en todo momento desafiante; este enfrenta la situación acusando de cobardía al conquistador al decir que no ha sido capaz de cruzar el río durante el día, a lo que el acusado responde que en el amor y en la guerra todo está permitido, eludiendo la acusación vertida por el rajá. A pesar de las acusaciones de las que es objeto Alejandro, este no cesa ni escatima en elogios hacia la bravura del indio, esta vez delante de él y manifestando que jamás ha conocido a un hombre tan valiente. La actitud soberbia de Poro causa la reacción defensiva de Seleuco quien, desenfundando su espada, amenaza al indio diciéndole que debe hablar con más respeto, pues tiene delante de sí al hijo de Júpiter. Ante este aviso Poro, sin pestañear, responde imponiéndose aún como soberano sin ceder en absoluto, sintiéndose aún rey (pues se autodenomina así) y no un vencido y aconseja al griego insolente aprender las reglas del protocolo de la corte, pues un cortesano, por importante que este sea, nunca debe amenazar a un rey. Frente a esa actitud altiva y segura Alejandro pregunta a Poro como le gustaría ser tratado, a lo que el indio responde: “como un rey”. Contrariamente a lo que uno pueda esperar y siendo fiel a la historia, Alejandro valora la franqueza de quien tiene frente a sí y manda grabar las palabras que el Rey Poro del Punjab acaba de pronunciar, en oro, para enseñar, una vez regrese a Grecia, que en el mundo existe gente que aun habiendo sido vencida nunca pierde su valor. Sikandar decide devolver a Poro su reino, sus soldados y sus riquezas en respuesta a la actitud honorable del indio. Por el

contrario el raja Amphis muestra su descontento frente a la decisión de Alejandro y es obligado, ante su negativa de hacerlo, a decir, como lo ha hecho el resto de la corte: “larga vida al rey Poro”.

Podemos observar, una vez terminada la batalla, como las escenas recuperan el ritmo más pausado del inicio del film. Así, una vez reconocido a Poro de nuevo como soberano, este camina por su palacio, que como espectadores vamos viendo gracias a un largo *travelling* lateral, que acompaña al rajá de una estancia a otra, hasta que se detiene para ser bendecido por las mujeres de la corte que llevan a cabo la misma ceremonia religiosa de acción de gracias que vemos en el pueblo, mientras los combatientes regresan de vuelta a sus casas. La gente recupera de alguna manera la vida cotidiana y la felicidad que por momentos pensaban perdida, triunfando finalmente el amor. Para celebrar la felicidad que los invade, el pueblo de India decide, como símbolo, encender luces, aunque como se nos anuncia, no todos en el reino están dispuestos a hacerlo, pues en palacio, la oscuridad reina. Poro, a pesar de estar vivo, lamenta que la Historia lo recordará como el vencido al que Alejandro, vencedor, concedió la libertad. La desolada frustración del rajá se convierte en reproche ante Roxana, pues acusa a la joven de ser la “causa de la desgracia” que vive el reino; se remarca por parte de Prarthava que lo sucedido no es más que el primer paso hacia la conquista de toda la India por parte de los griegos y por lo tanto el fin de su independencia. Con la culpabilidad que Roxana siente se introduce en la escena el descontento que existe en las tropas griegas frente a las ambiciones de conquista de Alejandro. Poro habla de ello y de alguna manera consigue convencer a Roxana, que quiere redimir su culpa, infundiendo miedo en la joven al contar historias sobre la gente que se encuentra al otro lado de Beas hablando de la posibilidad de que Sikandar sea asesinado allí, para que esta aliente a la masas y se subleven ante el macedonio. La irania muestra en su rostro el horror de una noticia como la que acaba de darle Poro y sale corriendo de palacio al grito de: “no deben cruzar el Beas”³²³. La madre de Amar, enajenada a causa de la muerte de su hijo, entra

³²³ La crítica que el rey Poro realiza de Sikandar en el diálogo constituye una muestra más de la doble lectura crítica que la sociedad india hace de los británicos y de su papel de colonizadores del territorio: “Sikandar only has to give them (su armada) a short motivational speech and they’ll regain all their enthousiasm and energy. Sikandar will think of that as his victory, but this victory will actually turn out to be his defeat”.

en escena haciendo referencia a las palabras de la joven persa que corre desesperada a encontrarse con su enamorado. Las palabras de resignación de la reina consorte manifiestan los planes que Alejandro tenía de cruzar no solo el Beas sino de cruzar también el Ganges (del que tanto había oído hablar). El sentimiento de amor materno se introduce también en esta secuencia en la que a pesar de la posibilidad de que todo pueda volver a la normalidad, y de que Poro, como padre de Amar pueda olvidar a su hijo, a pesar de que todo se solucione, una madre nunca podrá olvidar a un hijo³²⁴.

Como se nos ha anunciado claramente, las desavenencias entre el ejército griego y Alejandro se ponen de manifiesto. Somos testigos de una discusión entre las tropas en la que varios soldados defienden que la idea de continuar es una locura, teniendo en cuenta que Poro ha eliminado a la mitad del ejército y que si continúan será una misión suicida. Por su parte, Roxana, ante el miedo de perder a su amado si este continúa avanzando, da un discurso también a las tropas, alabando que sin ellos, todos y cada uno de los miembros del ejército, Alejandro no habría llegado tan lejos, y que si lo ha hecho es gracias a que ellos (la armada) están a su lado. De esta manera la persa hace hincapié en la importancia de las tropas para la campaña militar y boicotea los planes de Alejandro alentando a los hombres a que le manifiesten su desacuerdo y cansancio, que les impide continuar hacia delante, pues sus familias y corazones les llaman a regresar a Grecia. Las tropas terminan levantándose en contra de Alejandro y de su idea de continuar el periplo por Asia y entre gritos de: “no avanzaremos más” y “llévanos a casa”, se movilizan hacia palacio, donde se encuentra el emperador recobrando fuerzas para continuar con su proyecto de conquistar el mundo, para transmitirle a este su decisión.

En palacio somos testigos de un diálogo entre Poro y Alejandro. Sikandar pregunta al rajá Amphi si este va a seguir colaborando con él y ayudándolo en las batallas, a lo que el indio responde que sí; decisión contraria a la tomada por Poro, quien expresa claramente que va a pedir a los dioses por la vida de Alejandro y no por su victoria, pues aunque esto sorprenda al macedonio, Poro afirma que la victoria de este en su campaña

³²⁴ Un guiño al alma de la India, pues aunque todo pueda solucionarse y la independencia pueda conseguirse, aquellos a los que se ha perdido siempre quedarán en el recuerdo.



Imagen superior izquierda: vista general de la ciudad persa con la presencia en primer plano de uno de los leones alados; imagen superior derecha: detalle de la decoración esculpida en el interior del palacio persa; imagen central: vista general de la ciudad persa; imagen inferior: terrazas interiores de uno de los palacios persas donde se aprecian los detalles ornamentales.

significa dar un paso más contra la libertad de su país, llegando a acusarlo incluso de animal, por seguir ciegamente su ambición. Las palabras de Poro molestan a Amphi que desafía a su vecino indio. Antes de que se produzca el enfrentamiento, Alejandro, de nuevo utilizando la palabra “amigo” se interpone y pretende que Prarthava, hermana de Amphi, se case con Poro³²⁵. El diálogo lo interrumpe la multitud que se acerca a la sala del trono para comunicar la decisión que han tomado. Alejandro sale del plano, dirigiéndose hacia donde se encuentran sus hombres y cuando los dos rajás se saben solos, se produce un acercamiento entre ambos, y agarrados por la cintura salen de escena con semblante de satisfacción³²⁶.

Alejandro se presenta ante sus hombres pero sin encontrar el apoyo esperado, pues solo sus dos generales lo vitorean, mientras el resto de la armada permanece en silencio. La mudez de los hombres inquieta al emperador que afirma y transmite abiertamente que, más que lealtad, siente en el día de hoy desobediencia y revolución, exigiendo con enfado, una explicación; esta llega para empezar de parte de un soldado al que se van sumando otros de sus compañeros hasta escuchar, en un plano picado general, a la multitud gritando: “queremos regresar a casa”. El enfado del macedonio lejos de cesar continúa y este termina por recriminar a sus hombres las ansias de regresar con sus familias, que según él, los verán regresar como perdedores si deciden no continuar, como una armada que no pasará a la posteridad por sus hazañas, pese a haberlas logrado; los acusa de cobardes y aunque utiliza todos los recursos políticos populistas de los que dispone, termina por no convencerlos, pues expresan abiertamente que van a desobedecer sus órdenes.

Alejandro regresa a la sala del trono enfadado y frustrado ante lo sucedido, algo perdido, pues lo manifiesta con sus paseos de un extremo al otro de la habitación, dando grandes zancadas que denotan intranquilidad. La cámara se centra en enfocar el suelo de

³²⁵ De esta manera el director introduce la anexión histórica al reino de Poro de otros muchos reinos vecinos.

³²⁶ El hecho de que los dos rajás se marchen juntos es un signo de la victoria moral india pese a la derrota técnica frente al invasor occidental. Muy claramente se expresa así como finalmente, por muchas desavenencias existentes entre los diferentes pueblos instalados en el territorio, el sentimiento de unión y de nación prevalece para hacer frente al extranjero venido de lejos con intenciones poco honestas, solo la ambición por tener cada vez más.

la estancia donde vemos la piel de lo que parece ser un leopardo (por los lunares que presenta) a modo de alfombra. Alejandro se detiene y pone su pie sobre la cabeza del animal mientras se escucha su lamento. Teme no pasar a los anales de la historia a causa de esta acción y considera que la única manera de salvar su honor, y de no aparecer ante el mundo como una marioneta controlada por su ejército, es hacer un sacrificio a Júpiter y dejarse llevar ante los designios divinos. A través del sacerdote, Alejandro pide a Júpiter una señal de aprobación para ir aún más lejos y conquistar toda la India. Alejandro, la armada, los sacerdotes e incluso Poro y Roxana esperan con atención la señal, que llega desde el cielo en forma de águila. La música procesional acompaña el vuelo del animal y las miradas de los hombres denotan al mismo tiempo estupor y felicidad mientras lo observan. Finalmente la música cambia presagiando un desenlace desfavorable para Alejandro y así sucede; el sacerdote manifiesta ante todos la disconformidad del dios ante los planes del macedonio, por lo que es mejor no continuar el camino y regresar a casa. Roxana se acerca al altar de Júpiter donde un Alejandro desconsolado se arrodilla a los pies de la estatua del dios y cuando este (Sikandar) la ve, se lanza a sus brazos. Seleuco grita “larga vida a Alejandro” acompañado por todos los hombres del ejército y el sacerdote acto seguido le comunica que, el haber abrazado a la mujer ante Júpiter y de acuerdo con las leyes, ella es ahora su esposa y él su marido. Mientras sus hombres vitorean a su general observamos como Poro, presente en el acto, pone rumbo a su hogar consciente de que Alejandro va a comunicar que los griegos regresan a casa y de que la invasión de la India ha llegado a su fin.

La escena final nos muestra primero a las tropas griegas embarcando y poniendo rumbo a Grecia mientras una música festiva transmite que la felicidad ha llegado para todos. El resto del ejército regresa a caballo y en palacio todo parece recobrar la normalidad mientras se canta a la vida y al amor. Poro y Amphi despiden juntos a Alejandro y Roxana, que parten navegando por el Jhelum.

2.5. Licencias históricas

Las fuentes históricas, entre las que cabe destacar a Plutarco dan sobrada información de los acontecimientos que tuvieron lugar entre presencia de Alejandro en Babilonia y el enfrentamiento contra Poro a orillas del río Hidaspes³²⁷; aunque según parece estos acontecimientos no tienen la repercusión suficiente para Sohrab Modi, pues en la historia del film se produce un salto temporal cuantitativo, ya que de la manifestación sobre la voluntad de continuar avanzando, proclamada en Babilonia, se pasa a la presencia de las tropas helenas en territorio del Punjab³²⁸.

Uno de los datos que a nuestro parecer es importante es el saber que Alejandro se sentía fuerte³²⁹ para realizar una campaña que atravesase el Hindu Kush con el objetivo de marchar hasta la India pues en torno al 329-328 a. C. el propio Alejandro ya habla de su intención de entrar en India, o como el lo llama “el límite exterior del mundo”³³⁰.

Lane Fox destaca las más que evidentes aspiraciones que Alejandro tenía y que sobrepasaban el haber conquistado Persia, indicando que su objetivo era demostrar que él era mucho más y que su poder estaba ahora por encima del de los reyes persas aqueménidas, aquellos que habían gobernado en las fronteras del Indo (a lo largo del curso del río). Este aspecto pasa completamente desapercibido en la película ya que Modi no nos presenta a un Alejandro cuya intención era dejar patente su supremacía de poder frente al de sus “antecesores”, cruzando al otro lado del río (algo que los persas

³²⁷ Para los hechos acaecidos entre su estancia en Babilonia y la batalla del Hidaspes ver: PLUTARCO, *op. cit.*, 34-59; LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, pp. 392-564.

³²⁸ Parece que para el director indio los hechos acaecidos entre el 331 a .C. y el 326 a. C. carecen de importancia a la hora de realizar la producción cinematográfica en el año 1941.

³²⁹ Aunque esta fuerza de la que Lane Fox hace referencia contrasta con lo que Plutarco recoge en sus *Vidas paralelas* donde informa de como le llega al macedonio un momento de flaqueza y quizá incluso de puesta en evidencia o ridículo. Este ridículo podríamos relacionarlo con la manera en la que el cine Bollywood representa en la película al emperador. Frases como: “[...] ¿por qué diablos no habré yo aprendido a nadar? [...]” a la hora de atravesar un río y de enfrentarse a las dificultades, son muestra de la debilidad del occidental, dando una imagen de él atípica, no como un triunfador o como el hombre que puede con todo, a la que Hollywood nos tiene acostumbrados; PLUTARCO, *op. cit.*, 58, 6-7.

³³⁰ Sabemos que tenía referencias de la región gracias a los relatos de lo que R. Lane Fox llama “los primitivos tabuladores”. En la correspondencia escrita por el propio Alejandro se aprecia ya su propia visión como “Rey de Asia”, considerándose vengador de los crímenes de los persas hacia los griegos y fundando “la última Alejandría” en lo que él consideraba era el límite entre Europa y Asia; (ahora sabemos que estaba totalmente equivocado); LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, pp. 532-535.



Entrada triunfal de Alejandro Magno en Persia.

no habían hecho) y alcanzando el “Mar Exterior”; el cineasta lo que hace es presentarnos a un Alejandro “pelele” de una mujer, un rey más interesado en temas de faldas y en su propio “divertimento”, que en la campaña militar que estaba llevando a cabo. Para ello desde el inicio del film se procede a ridiculizar de manera sistemática al macedonio mostrándolo como un hombre irresponsable y más centrado en aspectos secundarios (las mujeres) que en lo realmente importante, la presentación de las tropas. Gracias a este episodio infantil por parte del protagonista, el espectador puede disfrutar de la presencia del filósofo Aristóteles³³¹, tutor de Alejandro, quien se lamenta ante la ausencia de éste en un acto tan significativo e importante. Alejandro no aparecerá hasta momentos más tarde, muy ocupado enamorándose de Roxana, personaje que como se ha visto tiene un papel clave en la historia de la película³³².

³³¹ GRACÍA MORCILLO, N., “Aristoteles, el estagirita en Mieza: Aristóteles, personaje filmico”, *Metakinema Revista de Cine e Historia*, número 11, octubre 2012.

³³² Se nos anticipa ya la cada vez mayor importancia de los papeles femeninos en el cine indio. Justo en el período que precede a la independencia de la India, los papeles femeninos empiezan adquirir gran relieve. La mujer pasa a ser en este momento clave para una lectura metafórica de la opresión que sufría India por parte de los ingleses. La cortesana que en los años 30 terminó convirtiéndose en protagonista de las películas histórico-mitológicas, verá como su rol empieza a evolucionar creándose cánones reconstituidos como el de la heroína, aunque desgraciadamente el tratamiento reservado a los personajes femeninos irá empeorando con el paso de los años hasta el punto de acabar siendo la mujer una mera figura decorativa con una ausencia total de trasfondo psicológico; AIME, E., *op. cit.*, pp. 28-31. El caso de la Rukhsana de Sikandar puede enmarcarse en medio de este proceso evolutivo del personaje femenino; ella es una de las piezas fundamentales del triángulo que pasa a establecerse y que se compone por el héroe (Poro) el antihéroe (Alejandro) y la heroína (Rukhsana).

El egocentrismo del episodio histórico que relata Robin Lane Fox, el creerse Alejandro mucho más que aquellos que habían conquistado esas tierras antes, se pone de manifiesto en la gestualidad del personaje de Kapoor, que se presenta como el restaurador de la libertad y de la autonomía (para todos aquellos pueblos que aceptasen rendirse ante él, como si estos no fuesen ya libres y necesitasen de la llegada del invasor extranjero para alcanzar esa libertad) y naturalmente el castigador temido y terrible contra los insurrectos.



Aristóteles flanqueado por la escultura de un león alado persa.

Esta visión sesgada de la historia, condicionada por la difícil situación política, choca directamente con la “propaganda” que Lane Fox hace de Alejandro, ya que en este caso, y a los ojos del occidental, el macedonio es no solo un conquistador, es además un “explorador” y “benefactor inexorable”. Por lo tanto aquí estamos ante una oposición total al rol dominante occidental que nos presenta Modi y que trata, como ya hemos dicho, de ridiculizar, ya que en este caso y continuando con esa extrapolación del

personaje con el Imperio Británico, encontraríamos un argumento que trataría de alguna manera de justificar de nuevo las intenciones coloniales de occidente³³³.

Las fuentes coinciden en remarcar la problemática de la campaña y las múltiples dificultades que esta presentaba para las tropas y como, a pesar de todo, Alejandro decidió continuar. En cambio, Modi prefiere obviar completamente este hecho y continuar explicándole al espectador que las dificultades con las que los macedonios podían encontrarse tenían su origen en la absoluta ineficiencia y cordura de su líder. De este modo, en la película, Alejandro se reafirma en su enamoramiento de la persa ignorando en parte a su maestro Aristóteles, quien trata de hacerle ver que para sus planes del momento, es más importante el proyecto de invadir India que el amor hacia una mujer, advirtiéndole además que ella será la causa de su derrota como conquistador del mundo³³⁴. La historia amorosa pasará así a ocupar un segundo plano y será la campaña militar, acompañada de los soldados, la que centrará toda la atención del macedonio.

Sabemos que el camino hacia el reino de Poro fue más complicado y complejo de lo que Plutarco nos cuenta. Robin Lane Fox nos cuenta como a pesar de los problemas con los que Alejandro se iba encontrando, siempre se producían victorias, rendiciones de indios y las tropas avanzaban “sin muchos problemas”:

“[...] Dado que los reyes nativos no se habían rendido, Alejandro decidió combatirlos en lugar de sobornarlos. [...] Las tribus de las colinas eran numerosas y estaban decididas a resistir con valentía entre las montañas y los rápidos de los ríos [...]. Como no se rindieron, Alejandro no se mostró en absoluto dispuesto a ser más amable con los patriotas resistentes de lo que era

³³³ Para Lane Fox, Alejandro es un superhéroe al que trata de excusar, en este caso concreto, diciendo que a pesar de que sus intenciones no eran claras, al no conservarse un discurso fiel a la realidad, seguramente su obsesión por llegar al “límite del mundo” no era tanto una “ambición de poder” como una simple curiosidad. De este modo crea una imagen muy idílica del macedonio en el extremo totalmente opuesto a la destrucción de la imagen que el mundo oriental pretende transmitirnos a través de este film; LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, pp. 536-538.

³³⁴ GULZAR et alii., *op. cit.*, pp. 272-273.

habitualmente [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, Tercera parte, capítulo XXIV, La invasión de la India, p. 548).

En su biografía sobre Alejandro se pone en evidencia la admiración que Lane Fox siente por el macedonio a través de frases como: “por fin el escenario estaba preparado para que la carrera de Alejandro alcanzase su punto culminantes y para que este se convirtiera en el asediados más grande de la historia”³³⁵. De este modo las gestas de Alejandro en India llegan hasta nosotros con un enfoque positivo para el macedonio, a pesar del desgaste progresivo que sufrían las tropas y que terminará haciendo mella en la ambiciosa campaña militar, pues, como bien se ve en la película, la sublevación y la negativa a continuar avanzando marcarán la frustración del macedonio en su periplo por alcanzar el “Mar Exterior”.

Plutarco relata que “el propio Alejandro cuenta en sus cartas como se desarrolló” la campaña contra Poro. El camino hacia el Jhelum, según recoge Lane Fox, fue “corto, llano y fácil” y sabemos además que Alejandro envió a un emisario para comunicarle a Poro que Alejandro III de Macedonia quería reunirse con él en la frontera y esperaba de su parte un tributo; a este mensaje Poro respondió diciendo que el único tributo que tenía intención de llevarle a Alejandro eran hombre armados, dejando así muy claro que la única opción posible, si este quería traspasar los límites de su reino, era la guerra y no la rendición pactada (como ya había sucedido con otros rajás vecinos)³³⁶.

Con la magnífica escena del caballo galopando a través de un campo Modi hace referencia a este episodio del emisario y además nos está indicando como el héroe, el rey Poro, tiene conocimiento de la amenaza que se acerca desde el otro lado del río, y toma la decisión de hacerle frente y luchar. La gran nube de polvo levantada por el galope del caballo será el elemento clave que el director usará para transmitir no solo su maestría técnica como realizador, sino el mensaje a Poro, y por consiguiente al espectador, de que un gran peligro se acerca.

³³⁵ LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, p. 554.

³³⁶ *Ibid.*, p. 567.

En el caso del film, el emisario enviado para transmitir el mensaje al rajá no es otro que el mismísimo Alejandro disfrazado aunque descubierto rápidamente por Poro cuya vida está, en ese momento, en peligro al verse solo en la corte de su enemigo. Con esta escena en la que una vez más los gestos exagerados y desmesurados del antihéroe contrastan con el hieratismo y la rigidez de Poro (el propio Modi), el director restablece el símil entre la India y el Imperio Británico, y nos lanza de nuevo un mensaje claramente politizado, como es el entender que los invasores son menos y están en minoría en un territorio que no es el suyo, India, y como aún sintiéndose en superioridad de condiciones (activos militares) el talante indio se impone a las bajezas colonizadoras por lo que a pesar de que con una simple y fácil acción la India / Poro podría deshacerse de los británicos /Alejandro, se impondrá en todo momento el respeto frente al enemigo y se perseguirá, en caso necesario, el enfrentamiento en igualdad de condiciones, evitando así todo tipo de posibles acusaciones de cobardía. De manera que así sucede en el film, y Alejandro tiene la oportunidad de salir del reino de Poro sin temer por su vida: respeto del invadido frente a la ambición carente de moral del invasor.

Una vez conocida la problemática Poro trata de aliarse con otros reyes vecinos aunque sin grandes resultados ya que el rey Ambhi declara ante el resto su decisión de ayudar a Alejandro, al que ya ha enviado regalos como muestra de su futura amistad y colaboración, a pesar de estar en desacuerdo con su hermana, quien lo acusa de cobardía frente a Poro³³⁷. En este caso concreto cabe destacar como el protagonista principal de la traición hacia sus compatriotas es el mismo, Ambhi, pero en el caso de las fuentes, y concretamente de la biografía escrita por Lane Fox, se menciona el acto de la traición antes del primer contacto de los macedonios con Poro (comentado anteriormente), y se nos cuenta como Alejandro se sirvió de la enemistad existente entre los rajás del Punjab, enfrentados entre sí, para obtener información tanto del territorio como del enemigo.

“[...] Los rajás del Punjab tenían sus enemistades locales y, como de costumbre, Alejandro pretendía jugar con ellas enfrentando a unos contra otros

³³⁷ De nuevo vemos el papel influyente de la mujer sobre el sexo masculino; influencia e incluso manipulación o chantaje emocional que aparecerá en la relación entre Poro y Rukhsana.

[...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno Conquistador del mundo*, Tercera parte, capítulo XXV, La batalla del Hidaspes, p. 565).

De esta manera y siguiendo lo que las fuentes nos dicen, cuesta creer que, como vemos en la película, se produjese una reunión entre todos los rajás en la que el traidor se autoinculpase abiertamente ante ellos y que el único castigo que se le impusiera fuese simplemente una reprimenda familiar por parte de su hermana.

Gracias a la ingeniosa y a la vez requerida inclusión de la escena festiva y tradicional del Raksha Bandhan el director permite al espectador hacer una inmersión más directa en el “mundo hindú” que le permitirá entender no solo la importancia del rol femenino (del que hemos hablado antes) sino también el desenlace de la historia filmica entre Alejandro y Poro, que dista mucho de la historia que las fuentes nos han hecho llegar.



La imagen superior: fotograma de la escena festiva que recrea un baile tradicional de la celebración del Raksha Bandhan. La imagen de la derecha: fotograma donde se observa el detalle de Roxana atando el rakshi en el brazo de Poro, señal del lazo fraterno.



La narrativa poética del cine indio nos aporta otras escenas de menor relevancia (a ojos del occidental) aunque necesarias para cumplir con la presencia de los diferentes *rasas*³³⁸. Estas escenas sirven a Modi para presentar a otros personajes, todos ellos con un rol secundario. Una de estas escenas es la de la plegaria por parte de los hindúes que da respuesta a la demanda del *rasa* religioso. En ella Modi va mostrando diferentes elementos de la tradición mitológica y religiosa imperante en la India de la época, el hinduismo, a la que se adscriben diferentes cultos religiosos. La tradición hindú se recupera justo antes de que Poro se dirija al campo de batalla para hacer frente a Alejandro con el pacto realizado entre hermanos; el *rajá* se encuentra con Rukhsana y esta le pide que no mate a Alejandro.

Otra de las escenas secundarias representa un momento distendido protagonizado por Ratna quien le canta a Tamar en el jardín del palacio a la luz de la luna. Este número musical continúa con la incursión, musical también, de los aldeanos mientras estos se ocupan de sus tareas y de su ganado (momentos de la vida cotidiana y el amor puestos en la palestra a petición popular que constituye otro de los *rasas*). La presencia de otro de ellos, en este caso el cómico, aparece de la mano de dos hombres que juegan a un juego de mesa y discuten sobre la guerra.



Imagen del culto a Shiva a través de la representación iconográfica del *linga*.

³³⁸ MACARRO FERNÁNDEZ, J., “La ‘sacralización’ del hinduismo en el cine comercial de Hollywood”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine y Religiones, Expresiones filmicas de creencias humanas*, Université Paris Sud, Paris, 2013, p. 107.

La película se muestra fiel al momento en el que Alejandro fue informado por sus hombres de la preparación y disposición de Poro para la guerra³³⁹, aunque no sigue exactamente el acontecer de los hechos de una manera lineal, pues aunque las informaciones dadas son fieles a la historia, los saltos temporales eluden ciertos momentos de este capítulo, que han sido sustituidos por otros. En lugar de mostrar la táctica empleada por Alejandro para desalentar a las tropas de Poro³⁴⁰ durante las noches, tras el primer aviso de la meteorología, mientras estas hacían vigilancia desde la otra orilla del río, Modi decide enviar a Sikandar a la corte de Poro disfrazado de mensajero. Esto lo hará como se ha comentado para justificar una vez más la correcta moral y los actos que definen a las grandes personas, pues aunque Poro tiene la oportunidad de matar a Alejandro, prefiere dejarlo marchar y enfrentarse a él en igualdad de condiciones.

Sí se recoge en cambio como dato distintivo el momento en el que una gran tormenta se desata dificultando el cruce del río. Pero no hace en ningún momento referencia a la llegada de la tropas a una isla, pensando que realmente habían alcanzado la orilla contraria³⁴¹.

Modi prefiere mostrar a un Alejandro más impulsivo que estratega poniendo en su boca las palabras: “¡Nadie detiene a Alejandro!” con las que vincula al conquistador occidental de la India, en el Mundo Antiguo, con el Imperio Británico, conquistador de la India Contemporánea³⁴². En el film, las inclemencias del tiempo se concentran, como en las fuentes en dos momentos, aunque los acontecimientos que se desarrollan entre las manifestaciones del monzón son completamente diferentes, pues como se ha visto, mientras los historiadores relatan la reacción de Alejandro y la estrategia de

³³⁹ Ver página 49.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ Ver página 53.

³⁴² Al hablar de la India Contemporánea estamos haciendo referencia a la India de la época colonial hasta el momento de su independencia del Imperio Británico en 1947. En Sikandar las tropas de Alejandro cruzarán el río durante la noche, demostrando que los principios de una guerra justa, con los que pretende jugar Poro, no son respetados por los invasores. Una doble lectura sobre la guerra sucia llevada a cabo por occidente para conquistar oriente.

este, Modi prefiere centrarse en contar al espectador momentos de la vida cotidiana de la India previos a la batalla.

En el caso concreto de la batalla del Hidaspes, esta se desarrolla en dos momentos claramente diferenciados: un primer enfrentamiento entre las tropas, donde no atestiguamos la presencia de Poro, sino de su hijo Amar al mando; y un segundo en el que Poro comanda el contingente contra Alejandro. Las fuentes también diferencian dos momentos de la batalla: un primer enfrentamiento de la caballería de ambos bandos en el que no estaría presente Poro sino un general identificado al que ciertas fuentes identifican como su hijo³⁴³ y un segundo momento en el que se produce el cara a cara entre ambos mandatarios.



Plano general de la tropas de Alejandro Magno antes de iniciarse la batalla del Hidaspes.

Modi no hace en ningún momento alusión al contingente a cargo de Crátero que esperaba en la otra orilla del Jhelum³⁴⁴ quizá con el objetivo de centrar la atención de la historia y la fuerza de las imágenes en el enfrentamiento entre ambos monarcas, para no distraer ni confundir al espectador. En cambio si se deja bien claro, contrariando a las fuentes, que el ejército de Alejandro era superior en número al ejército indio³⁴⁵.

³⁴³ Ver páginas 55-56.

³⁴⁴ Ver páginas 56-57.

³⁴⁵ Ver nota 88, página 47.

Con la muerte de Amar Modi introduce los estados de la violencia (guerra), el dolor y el honor en este momento de la película reafirmando como la presencia de los *rasa* es sin lugar a dudas mucho más importante en el cine indio que propiamente los hechos ocurridos y documentados.

A través de las diferentes escenas intermedias del enfrentamiento bélico, el director consigue que el espectador empatice con los protagonistas del bando indio, para así conseguir un mayor efecto emocional una vez finalizan los enfrentamientos y estos resultan perdedores.

El sonido fuerte de tambores que escuchamos por todo el reino obedece a la música de tambores de la que habla Robin Lane Fox³⁴⁶ aunque este destaca que la música sonaba para complacer el oído de los elefantes³⁴⁷. Los instantes previos al inicio de la batalla en los que se presentan las tropas reproducen con bastante fidelidad las informaciones de los historiadores³⁴⁸. Por otro lado, el enfrentamiento de las armadas se representado en una lucha frente a frente no termina de adaptarse a las fuentes³⁴⁹, pues sabemos que los indios, a pesar de encontrarse en superioridad numérica, preferían evitar la lucha cuerpo a cuerpo, a diferencia de los griegos. En lo que sí vuelven a coincidir la película y la Historia es en el momento confuso que en cierto momento se produjo en la batalla³⁵⁰. Es evidente que los acontecimientos sucedieron justo al contrario de como se aprecia en el film, pues en este los griegos son los que retroceden en lugar de ganar posiciones, mostrando a una armada india que se hace cada vez más fuerte. Por el contrario el director ha querido destacar en alguna de las secuencias de batalla la importancia de la caballería de Alejandro³⁵¹.

³⁴⁶ Ver nota 89, página 48.

³⁴⁷ Robin Lane Fox apunta que la infantería de Poro era muy superior a la de Alejandro, aproximadamente de 5 a 1. En lo que respecta a la lucha con elefantes, sabemos que unos 50 quedaron fuera de juego y que el resto salió corriendo en estampida, lo que supuso un problema para ambos bandos. En este momento, y como el propio Alejandro nos cuenta, la batalla se volvió muy confusa. Para la estrategia de combate: LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, pp. 576-78.

³⁴⁸ Ver páginas 58-59.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Ver páginas 60-61.

³⁵¹ Ver citas página 59.

El enfrentamiento entre Alejandro y Poro termina por dejar como vencedor moral de la batalla al indio³⁵² a pesar de haber perdido, pues ha desperdiciado la oportunidad de matar a Alejandro, oportunidad que nunca se menciona en las fuentes, mas al contrario, parece que el rajá resultó herido en un hombro.

El film elude también el episodio de los emisarios enviados para negociar con Poro³⁵³, y traslada la acción directamente a la corte, ahora en manos de Alejandro. Modi decide pasar completamente por encima el drama emocional que representa para Alejandro la muerte de Bucéfalo y la fundación de una ciudad en su nombre. Solamente se muestra en el film la muerte del animal herido por la lanza del rajá, que debía haber impactado en el cuerpo del macedonio, aunque en realidad no está muy claro el motivo que llevó a Bucéfalo a morir tras la batalla³⁵⁴.

En el caso del encuentro entre Alejandro y Poro, cuando el rajá manifiesta abiertamente ante la pregunta del macedonio, que quiere seguir siendo tratado como un rey, este se traslada del campo de batalla, donde tuvo lugar, a la corte del Punjab. El director utiliza la simbología del trono para reforzar la idea de victoria por parte de Sikandar. En este espacio en el que el poder usurpado por occidente a oriente se reflejan claramente, Modi decide ser fiel al episodio en el que Alejandro muestra su admiración por el indio ante la respuesta que este le da. Así se justificará la decisión tomada por Alejandro de devolver el reino a Poro que relatan los cronistas³⁵⁵ aunque en el caso del film, la historia termina por tergiversarse, pues no tenemos constancia de que la posición de Poro de nuevo como gobernante de su reino, cedido por Alejandro, hubiese sido la clave para una manipulación de Roxana que terminaría por influir en Alejandro y en la retirada de las tropas y el regreso a casa.

³⁵² Con este resultado, fiel a los acontecimientos, pues el vencedor en la batalla es Alejandro, el director lanza de nuevo una crítica al Imperio Británico, pues la supremacía y la cobardía van de la mano (recordemos que Alejandro huye del campo de batalla una vez Bucéfalo es abatido); el Imperio se impone a la bondad y clemencia de la sociedad india.

³⁵³ Ver páginas 62-64.

³⁵⁴ Ver páginas 64-66.

³⁵⁵ Ver página 64.

La sublevación de las tropas³⁵⁶, que según el film tiene su origen en las palabras de Roxana a los hombres, ya debilitados y cansados, a los que convence para que no sigan con el avance y se oponga a los planes de Alejandro dista bastante de lo recogido por los historiadores, pues en ningún momento se hace referencia en los textos a un plan urdido por el mismísimo Poro, ya que esta sublevación se habría producido fuera del territorio de este³⁵⁷. Aunque sí es cierto que antes de que Alejandro tomase la decisión de regresar este realizó sacrificios a los dioses y levantó altares para dejar constancia de su paso por el lejano oriente. En el film solo vemos la presencia de un altar y de una ceremonia en honor a Zeus esperando que este enviase una señal sobre la que Alejandro pudiese apoyar su decisión de continuar avanzando hasta alcanzar el “Mar Exterior”.



Roxana alentado a las tropas para que estas se subleven ante la voluntad de Alejandro de continuar avanzando.

³⁵⁶ Ver páginas 69-71.

³⁵⁷ Modi utiliza esta nueva versión de la historia para lanzar de nuevo el mensaje político trasladado a los años 40; la India colonial (Poro), sabiéndose vencida en la batalla no cesa en su lucha (no armada) para deshacerse del invasor occidental británico (Alejandro), lucha de la que saldrá moralmente fortalecida y que le reportará la Independencia (retirada de las tropas) y el fin del colonialismo.



Imagen de la izquierda: Poro y Ambhi despidiendo a Roxana y Alejandro. Imagen de la derecha: Alejandro Magno y Roxana partiendo de la India en barco.

La retirada de las tropas y el camino de regreso a casa se produjo por mar y esto sí que aparece claramente en el film, pues se observa a Sikandar acompañado de Roxana despedirse desde una nave de Poro y Ambhi³⁵⁸.

Entre los episodios más destacados de la vida de Alejandro el que llama más la atención por su ausencia en la película es el conflicto generado en torno a la muerte. Modi prefiere no ir más allá en la historia y dejar con vida a Alejandro, pues para él (Modi) el mensaje patriótico y de lucha que debía transmitirse con la historia está más que logrado, por lo que no se siente en la necesidad de introducir ciertas escenas y ciertos conflictos, personales y guerreros, que afectaron al héroe.

Cabe destacar en cambio la reflexión en torno a lo acontecido por parte de los historiadores indios, quienes, según apunta Lane Fox, no terminan de ver con buenos ojos la versión de las crónicas occidentales sobre la retirada de las tropas y los motivos que indujeron a ello así como la voluntad por parte de Alejandro de devolver el reino a Poro aun habiendo este resultado vencido en el Hidaspes.

“[...] fueron incapaces de creer en esta inteligente generosidad [...] por parte de Alejandro, [...] y todavía argumentan que, si Poro recibió tales honores,

³⁵⁸ Ver páginas 71-73.

entonces la supuesta derrota de la india en el Jhelum solo puede ser una falsedad occidental [...] ³⁵⁹.

2.6. Recursos estéticos

La trayectoria teatral de Sohrab Modi se manifiesta en los diferentes recursos estéticos de los que el director se sirve para darle forma a una épica narrativa en la que las dobles intenciones y los dobles mensajes subyacen en cada una de las escenas y diálogos protagonizados por unos personajes perfectamente encuadrados en un marco escénico que le permite a Modi extraer toda la carga dramática y psicológica de cada uno de los protagonistas. Para ello, y haciendo alarde de una gran maestría, el film va a sustentarse en un despliegue de planos, ángulos y fotografías captadas por las cámaras que van a captar todos y cada unos de los momentos clave del metraje. Modi se plantea la puesta en escena como si de una obra teatral se tratase y para que esa contextualización dramática tenga un mayor peso va a utilizar la cámara como si de los ojos del espectador del patio de butacas se tratase. Un buen ejemplo de esta voluntad por parte del director es el momento en el que un Alejandro disfrazado de mensajero griego se presenta en la corte ante Poro, quien va a observarlo con atención y detenimiento desde los pies hasta la cabeza, acto que entendemos representa la mirada atenta del rajá pues la cámara actúa como si fueran sus ojos, recorriendo el cuerpo del visitante de abajo arriba. Además la multiplicidad de planos, que en una misma escena van a sucederse con un ritmo vertiginoso intercalando primeros planos, planos generales, *travellings* y planos fijos, nos permiten observar lo que sucede en la pantalla como si nosotros mismos estuviésemos presenciando el momento, decidiendo en cada caso donde queremos centrar nuestra atención. Un buen ejemplo de este mimetismo entre el objetivo de la cámara y el ojo del espectador es la escena del discurso alentador a las tropas que Poro pronuncia instantes antes de que dé comienzo la gran batalla del Jhelum; la mezcla de planos: contra-picados enfocando a Poro dirigiéndose a sus hombres; planos generales fijos y en movimiento que captan la imponente presencia de las tropas; a los que se suman primeros planos destacando la

³⁵⁹ LANE FOX, R., *Alejandro Magno...*, *op. cit.*, p. 580.



Poros sobre su elefante en uno de los planos contra-picados de la batalla del Hidaspes.

importancia de los elefantes y una cámara fija que va a atestiguar, como si de un espectador *in situ* se tratase, como las tropas van a ir desfilando. Las posiciones de la cámara en contra-picados van a ser también importantes en cada uno de los momentos en los que quiera reforzarse la importancia de un personaje, caso que comentamos, pues el ángulo elegido por Modi será un contra-picado cada vez que el rajá del Punjab aparezca en escena y pronuncie un discurso o cuando en la pantalla aparezca la armada india, frente al contingente griego al que vamos a ver en primeros planos o planos medios.

Los dos momentos de la batalla son sin lugar a dudas los de mayor importancia y proeza técnica, pues la confusión de hombres luchando, desplazándose por el campo de batalla permiten al director llevar a la práctica la mezcla de ángulos que captan las diferentes secuencias bélicas, desde todas las posiciones posibles, con mayor o menor aproximación, dependiendo de aquello que quiera enfatizar en un momento determinado (sufrimiento personal o caos del ejército). De la batalla cabe destacar un fantástico *travelling* que recoge perfectamente la estampida de uno de los elefantes así como los *travellings* que captan el galope de los caballos, en planos frontales y contra-picados, aportando gran dinamismo y velocidad al metraje, y en este caso concreto no solamente en las escenas que atañen a la batalla sino también

otros momentos del film como la carrera de un caballo que termina su galope envuelto en una nube de polvo cuando Poro es avisado del peligro occidental que se acerca.

Modi juega con los tiempos y con los ritmos y lo hace no solamente en el caso de la recreación de la batalla del Jhelum, sino a lo largo de todo el metraje, aunque sin lugar a dudas el momento más evidente en el que puede atestigüarse el gran dinamismo que alcanza el film es durante la contienda. Esta voluntad de acelerar los tiempos y de incrementar al mismo tiempo la tensión en la historia, que termina por transmitirse al espectador, no habría podido lograrla sin un más que magistral uso de los efectos sonoros y de una banda sonora en la que destaca una precisa percusión que nos introduce en el tipo de escena y nos anticipa el contenido dramático que esta pueda tener. El ritmo del campamento en Persia va a marcarse con una música que paulatinamente va movilizand o a los soldados; la presencia de las tropas invasoras griegas va a conocerse antes de que estas aparezcan en escena gracias a la melodía desafiante que las identifica, con una percusión y rudeza que no vamos a ver en las escenas festivas donde el pueblo celebra la vuelta a casa de sus compatriotas o el festival de la hermandad. Escenas como la procesión para las audiencias en la corte de Poro o el culto a los dioses van a estar también marcadas por el protagonismo de la música, que variará en función de las emociones que el director quiere transmitir, pues el momento en el que se espera una señal divina para continuar con el avance en India, está acompañado de una música que nos indica, antes de que suceda, que la señal no será favorable para Alejandro. Por el contrario la alegría de la retirada de las

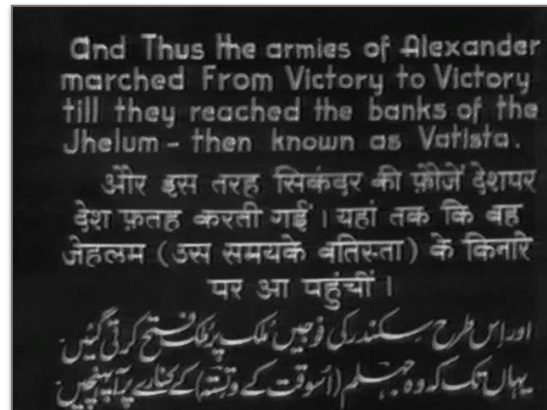


Imagen de la izquierda: fila de elefantes montados por las tropas de Poro dispuestos para la batalla.

Imagen de la derecha: plano general de las tropas griegas en el campo de batalla.

tropas del territorio va a tener también su melodía festiva y su canto al amor y a la vida.

Esta música que va a aportar información suplementaria a la narración y que va a acompañar las canciones que tendrán un carácter narrativo importante, sirve además como elemento que marca las transiciones de una escena a otra, como lo hacen también las cortinillas o fundidos en negro, actuando como si de un telón teatral se tratase, pues el escenario va a cambiar y se va trasladar al campo contrario. Algunos de estos inter-títulos escritos en tres lenguas van a aportar una información que ayudará al espectador con la cronología histórica.



Ejemplo de uno de los inter-títulos escritos en tres lenguas: inglés, hindi y urdu.

Un ejemplo más de esta traslación del teatro a la gran pantalla que realiza Modi en Sikandar la encontramos tanto en la gestualidad y expresividad excesiva de muchos de los personajes, en concreto de P. Kapoor en una interpretación excesiva y excéntrica de un Alejandro III de Macedonia, que roza en ocasiones el ridículo con las posturas y las carcajadas forzadas; una interpretación que se entiende como la caricatura del personaje con una clara voluntad de ridiculizarlo y de mostrarlo como alguien esperpéntico ajeno a todo uso de la razón, con un humor irascible y reacciones desmedidas como si de un niño se tratara. Esta expresividad la veremos también, aunque más contenida, en las interpretaciones de Poro, al que da vida el propio Modi, e incluso de Roxana, interpretada por Vanamala. Ambos personajes van a regalarnos primeros planos cargados de muecas y expresiones llevadas al límite, con una más que clara voluntad de transmitir las emociones que sienten, muy en la línea de las interpretaciones teatrales, que deben forzarse para que el público presente alcance a captarlas. Muy teatral resulta también la disposición de los distintos personajes en el escenario, cada uno de ellos ocupando un lugar concreto, una distribución



Fotograma en el que se aprecia escenografía jerárquica en la reunión de los rajás del Punjab con Poro en la parte superior de la escena.

escenográfica cargada de simbolismo, como puede observarse en el encuentro que reúne a Poro con otros rajás indios; esta reunión va a presentarnos a un Poro en lo alto de una pirámide, sentado sobre su trono en lo alto, desde donde va a hablar a otros representantes reales que han acudido a la audiencia. La superioridad de Poro la marca su posición en lo alto frente a los otros soberanos dispuestos escalonadamente en un espacio inferior. Esta posición destacada, en la que además localizamos la presencia del trono como elemento de poder absoluto, va a repetirse prácticamente al final del film, aunque en este caso será Alejandro quien ocupe el puesto que le correspondía a Poro, mientras el rajá aparecerá esta vez en la parte inferior, en una clara alusión a la derrota sufrida.

Por su parte, los decorados y la escenografía serán también muy importantes en el film, aunque dentro del conjunto decorativo de la película debe hacerse una distinción entre los decorados como los de la antigua Persia, en concreto Babilonia, donde destaca el intento por recrear los espacios, tanto exteriores como interiores, de una civilización caracterizada por la fastuosidad de sus construcciones. Los ricos cortinajes y decorados arquitectónicos acompañan a reproducciones de leones alados, escalinatas monumentales, terrazas grandiosas y motivos decorativos en los que se aprecia entre otros a la divinidad persa Ahura-Mazda. Una clara muestra de la voluntad por recrear fielmente la Historia, que solo pierde fuerza en los decorados del

fondo de ciertas escenas en las que las panorámicas de la ciudad aparecen pintadas (pinturas entre las que podemos distinguir construcciones como un zigurat), un recurso decorativo que va a repetirse en el caso del palacio de Poro en el Punjab, cuya visión panorámica nos la va a dar un fondo pintado sobre el que se han reproducido columnas y lo que suponemos son espacios ajardinados. Por su parte, en el caso de los decorados palaciegos indios, la verosimilitud histórica pierde fuelle a tenor de los vestigios arqueológicos conservados y estudiados. Modi muestra en una de las secuencias lo que parece ser el exterior de una construcción arquitectónica en piedra, de factura totalmente india, aunque no se trate de una construcción del siglo IV a. C., pues recordemos que el uso de la piedra como material constructivo data de tiempos del emperador Aśoka, a partir del siglo III a. C. Por otro lado, las barrocas reconstrucciones del interior de palacio de Poro son completamente anacrónicas. las estancias ricamente decoradas con motivos animales y vegetales, las columnas recargadas en decoración, los cortinajes y la fastuosa decoración arquitectónica que se aprecia en las diferentes salas de la corte están más en la línea artística de la época dorada de los mogoles. La apuesta por el uso de un tipo de arquitectura ajena al contexto histórico que se representa, se entiende por dos razones claras: los restos arqueológicos de la época no aportan la suficiente información para que sepamos como serían los palacios en los tiempos en los que gobernaba Poro, como tampoco nos aporta ningún dato la escasa documentación histórica sobre el soberano; esta limitación documental condiciona el uso de una arquitectura conocida y conservada, la mogol, que además representa en sí misma una época de esplendor indio, configurándose así como la mejor opción decorativa cuando se quiere, por parte del director, recrear la opulencia existente en el Punjab en tiempos de Alejandro. Además el uso del blanco y negro complica las labores de distinción sobre el material constructivo que se recrea en el film, pues no queda muy claro si se trata de madera o de piedra, elemento que proporcionaría, en el caso de ser la madera, mayor veracidad histórica a la arquitectura.

Además de las reconstrucciones de interiores y exteriores de ciudades, podemos observar otros espacios escenográficos como jardines o terrazas ajardinadas donde la

presencia de fuentes y columpios entre una frondosa vegetación obedece a una clara voluntad de crear y recrear un espacio propicio al enamoramiento, como se verá en las escenas protagonizadas por Roxana seduciendo a Aristóteles, o al hijo de Poro cortejando a la joven Prarthana.



Imagen de la izquierda: detalle de la terraza del palacio persa; imagen de la derecha: detalle de la terraza del palacio de Poro.

Estos espacios bucólicos y románticos contrastan con otros interiores como la tienda de campaña de Alejandro, decorada con ricos cortinajes, un retrato de su amada Roxana (como aquel que habíamos visto en su estancia en Babilonia), bustos de época arcaica e incluso figuras de animales exóticos. Mientras por otro lado la austeridad hace su aparición en las escenas ambientadas en una aldea del Punjab, donde los lugareños viven sus tradiciones y afrontan los designios que los llevan a combatir en una dura guerra contra el invasor griego, rodeados de una arquitectura simple y sencilla, en adobe y madera, desnuda de toda ornamentación pomposa.

El elemento religioso va a tener también su pequeña presencia en la pantalla y se va a retratar a través de diferentes ofrendas y plegarias hechas tanto a dioses occidentales, por parte de los griegos, como orientales, por parte de los indios. Estas escenas religiosas denotan la importancia que la religión tenía para ambas culturas. Entre las divinidades orientales destacamos la presencia de Shiva, una de las divinidades de la trimurti a quien se le atribuye el rol de dios destructor. La presencia de esta divinidad puede entenderse como un recurso del que se sirve el director para anticiparnos el desenlace del film. Shiva es el dios encargado de destruir el mundo corrompido para

que este pueda volver a ser creado de nuevo desprovisto de toda maldad y negatividad; con este guiño Modi estaría indicando ya antes de que la contienda entre Poro y Alejandro tenga lugar, que la batalla representará el fin para el mundo de Poro tal y como se conoce, un mundo en el que la traición (que hemos visto en Ambhi ayudando a Sikandar), la muerte (Amar cae en el combate) la miseria y la desolación lo invaden todo, consecuencia directa de la invasión griega, de modo que es necesario que ese mundo desaparezca (saliendo Poro derrotado de la batalla) para que pueda empezarse de cero, para que pueda crearse un nuevo mundo en el que reine la paz (Ambhi y Poro da signo de hermandad) y en el que el elemento negativo ya no tenga cabida (Alejandro y sus tropas abandonan la India).



Detalle de una de las divinidades hindúes a las que se rinde culto en el palacio de Poro.

Sohrab Modi pone de relieve en la película la importancia del rol femenino en el cine indio de los años cuarenta con estereotipos de mujeres que van desde la cortesana Roxana, pasando por la esposa y madre, la joven comprometida con su sociedad e incluso la mujer del pueblo. Todas ellas tienen en común la influencia y el poder que ejercen en los personajes masculinos con los que forman tándem. El poder femenino implica la sumisión del rol masculino a lo largo del metraje, y sin lugar a dudas el personaje que encarna el control y la dominación es Roxana; la joven va a manifestar en varias ocasiones ser conocedora de sus atributos y virtudes y de como estos tienen el poder de someter a su voluntad a cualquier hombre, tanto es así que incluso desafía

a un ingenuo Alejandro que no dará crédito a lo que ven sus ojos cuando su admirado maestro Aristóteles sucumbe ante los encantos de Roxana, haciendo incluso de caballo. Por su parte Alejandro va a mostrar sumisión y debilidad siempre que esté con su amada, pero no será el único, pues la joven Roxana logra además en la película someter a su voluntad al mismísimo rajá Poro, quien evita matar a Alejandro cuando tiene la oportunidad obedeciendo el deseo de la joven. El poder femenino implica por tanto la sumisión de los poderes reales, Alejandro y Poro, pero con dos matices ya que la intencionalidad que hay detrás de cada uno de los cumplimientos es ciertamente distinta, pues la debilidad de Alejandro se entiende como el acto reflejo de un hombre sin personalidad movido por las bajas pasiones mientras el cumplimiento de las voluntades femeninas por parte de Poro es una muestra del respeto por las tradiciones indias. Por lo tanto a través de la importancia concedida al rol femenino Modi transmite una clara voluntad de ensalzamiento de un poder, a través de las tradiciones, y critica al otro rebajándolo a la mínima expresión de raciocinio.

Sikandar es un film no solo donde la puesta en escena, los pocos silencios presentes y los ritmos son más que importante, sino que además es un film de diálogos, en el que las contiendas verbales tienen casi más importancia que las bélicas. Los monólogos y discusiones entre los personajes dicen mucho más de aquello que parecen expresar literalmente. Con una clara voluntad de denuncia y de hacer un film sobre la antigüedad que pueda ser entendido en términos del presente, Sohrab Modi realiza una épica en la que subyace desde el primer minuto una doble lectura que va a conferirle una más que destacada importancia política en unos tiempos convulsos.

2.7. Contemporaneidad

Sohrab Modi va a plantear su épica basada en la campaña de Alejandro III de Macedonia como una revisión de la situación política de una India que en los años 40 lucha y se manifiesta a favor de la independencia del Imperio Británico. En el film podemos ver como el director, sirviéndose del personaje de Sikandar, hace una crítica feroz al colonialismo británico en India. Alejandro / Sikandar es el Imperio Británico, prepotente y con una creencia omnipotente, que gesticulando en exceso y adoptando aires y poses de desdén totalmente fuera de contexto trata de imponerse a Poro, que debe entenderse como la India que va a ser colonizada y que ante los excesos no verbales del invasor se mantiene hierática, tranquila y segura de sí misma (o de sí mismo) demostrando que es el único/a amo/a y señor/a de su propio destino y lanzando el mensaje premonitorio de que aunque caiga vencido/a ante los extranjeros, finalmente su talante y firmeza ante las adversidades terminará imponiéndose. En esta ya citada extrapolación del personaje de Alejandro con el Imperio Británico vemos una clara voluntad por parte del director de expresar un sentimiento popular que denuncia y no legitima las intenciones coloniales de Occidente. Esta idea va a ir repitiéndose como si de un mantra se tratase a lo largo del metraje, y va a reforzarse no solo en todos y cada uno de los discursos y diálogos pronunciados por los personajes indios, sino que en los gestos y en las actitudes también vamos a ver esa clara voluntad de denuncia ante la situación que vive el país desde finales de los años 30.

Uno de los discursos con mayor peso político en el film es sin lugar a dudas la arenga de Poro sobre su elefante antes de que de comienzo el enfrentamiento armado entre Oriente y Occidente. Poro califica de arrogantes y destructores a los invasores, acusándolos de no respetar su país: “[...] hoy un extranjero arrogante viene y os dice que comprometáis vuestra bandera, de lo contrario os destruirá [...]”. A este punto de crítica llegamos tras distintos discursos y situaciones en los que se ha abogado por la unidad de los pueblos, entendida desde el punto de vista del invasor que se vende como la opción más viable, frente a la visión de unión popular del propio pueblo

indio, como se observa en la reunión de rajás en la corte de Poro y en el compromiso de luchar por una India libre al que todos llegan. Esta aparente armonía que se refleja en el film sabemos que no existía como tal en tiempos de Alejandro, pues cuando el macedonio llegó a la India, los enfrentamientos entre los diferentes soberanos estaban a la orden del día; una buena muestra de este conflicto del que nos hablan las fuentes la encontramos en el personaje de Ambhi, que decide poner a su reino del lado de Alejandro, colaborar con el invasor y traicionar a su país. La importancia de este personaje reside no tanto en su colaboración con el macedonio sino en el hecho de que se presenta ya como la nota discordante dentro de una India unida. Así, entendemos que Modi utiliza la figura del rajá para hablarnos del conflicto interno existente en una India que en apariencia luchaba unida contra los británicos, pero en cuyo seno se mantenía latente el conflicto entre hindús y musulmanes, que terminaría con la escisión del territorio en dos estados separados por la religión, India y Pakistán, inmersos desde el mismo instante de la independencia en un conflicto fronterizo permanente. Esta voluntad de mostrar un resquicio de desavenencias en el seno de una unidad Oriental que opone resistencia al invasor Occidental, se justifica por la procedencia del propio director, de origen parsi, defensor de una unidad india por encima de las desavenencias religiosas, y en parte consciente del peligro de escisión que corría el país ya en ese año 41. Modi aboga así por lanzar un mensaje de alerta a través del personaje de Ambhi, que encarna esa secesión a pesar de los intentos de diplomacia de su hermana sobre “una India libre”. La separación que se produce en el film entre una Ambhi y Prarthana puede ser entendida como el antecedente de la separación entre India y Pakistán. En la misma línea encontramos las palabras puestas en boca del propio Poro cuando se refiere a la unidad de los pueblos: “al no ser piedras deben reaccionar para proteger su tierra”, en un llamamiento al entendimiento entre musulmanes e hindús. Estas palabras tienen un peso especial en el film, pues el hecho de que sea el propio Poro quien las pronuncie y que el personaje esté interpretado por el mismo Modi, implica que el director alza la voz y utiliza al personaje para expresar abiertamente su voluntad de hacer realidad el proyecto de una India independiente que solamente se alejará de un futuro incierto si se produce un

acuerdo interno de unidad común: “si todos estamos juntos seremos invencibles, si estamos separados no lograremos nada”.

Retomando por otro lado las críticas el discurso unitario y nacionalista frente a los rajás invitados en la corte “estos países no deberían existir” en una clara alusión al quehacer mezquino del invasor que no respetan las tradiciones ni a las gentes de aquellos territorios donde se instalan por la fuerza. Un Poro ya derrotado afirma que la derrota ante Alejandro no es simplemente un hecho militar sino también un retroceso en las libertades de un pueblo, pues el Imperio Occidental castra y oprime, como Alejandro somete y esclaviza a los hombres de los territorios que conquista. Para combatir esta opresión Modi opta por hacer uso de la moral y el sentido común, por reforzar la importancia de ser fiel a los ideales y a la tierra, por el orgullo de un pueblo que aún sintiéndose vencido no pierde nunca el valor, representado en la figura del propio Poro cuando manifiesta ante Alejandro que quiere seguir siendo tratado como lo que es, un rey.

El discurso nacionalista y anticolonialista con el trasfondo de la unidad va a estar también presente en algunas de las canciones que aparecen en el film, interpretadas siempre por los personajes indios. El pueblo canta: “India es nuestra casa, India es nuestro mundo” ante la inminente amenaza extranjera, pare reforzar el sentimiento de lucha de un pueblo que no se rinde y que no lo hará hasta que no consiga librarse del Imperio Británico, al que aluden directamente con otra canción en la que se habla de anteriores amenazas que India ha sufrido y de las que ha sabido salir airoso, utilizando el símil de los ladrones que han caído en las sombras sin lograr su propósito, en referencia a Alejandro y por extensión a los británicos.

En *Sikandar* asistimos pues a una pugna ética por la defensa de los ideales. Occidente va a ser ridiculizado y masacrado con el arrojo y coraje de una sociedad que no pierde la fe y que lucha por aquello que es justo, que se abandera con eslóganes arrojados en los que tacha al enemigo de “destructores de la paz y de miles de vidas inocentes”, tildándolo de soberbio animal que se atreve incluso a apropiarse de los designios

divinos: “en la Tierra, el hijo de Júpiter, Alejandro, está con vosotros”, “nadie detiene a Alejandro”; frente a la humildad de un pueblo que se acuerda y honra a los caídos por una causa en la que cree, un sentimiento arraigado en el alma de cada ciudadano. Sohrab Modi presenta así una épica narrativa en cuyo final se atisba un rayo de esperanza, pues con la imagen de Poro y Ambhi hermanos despidiendo a Alejandro el director hace realidad la ilusión de un pueblo, lanza el mensaje de que una India independiente es posible, una India en la que los pueblos, pese a sus diferencias, conviven juntos para hacerla crecer y caminar hacia un futuro mejor. Una utopía que terminó por hacerse realidad en el año 47 de manera parcial.



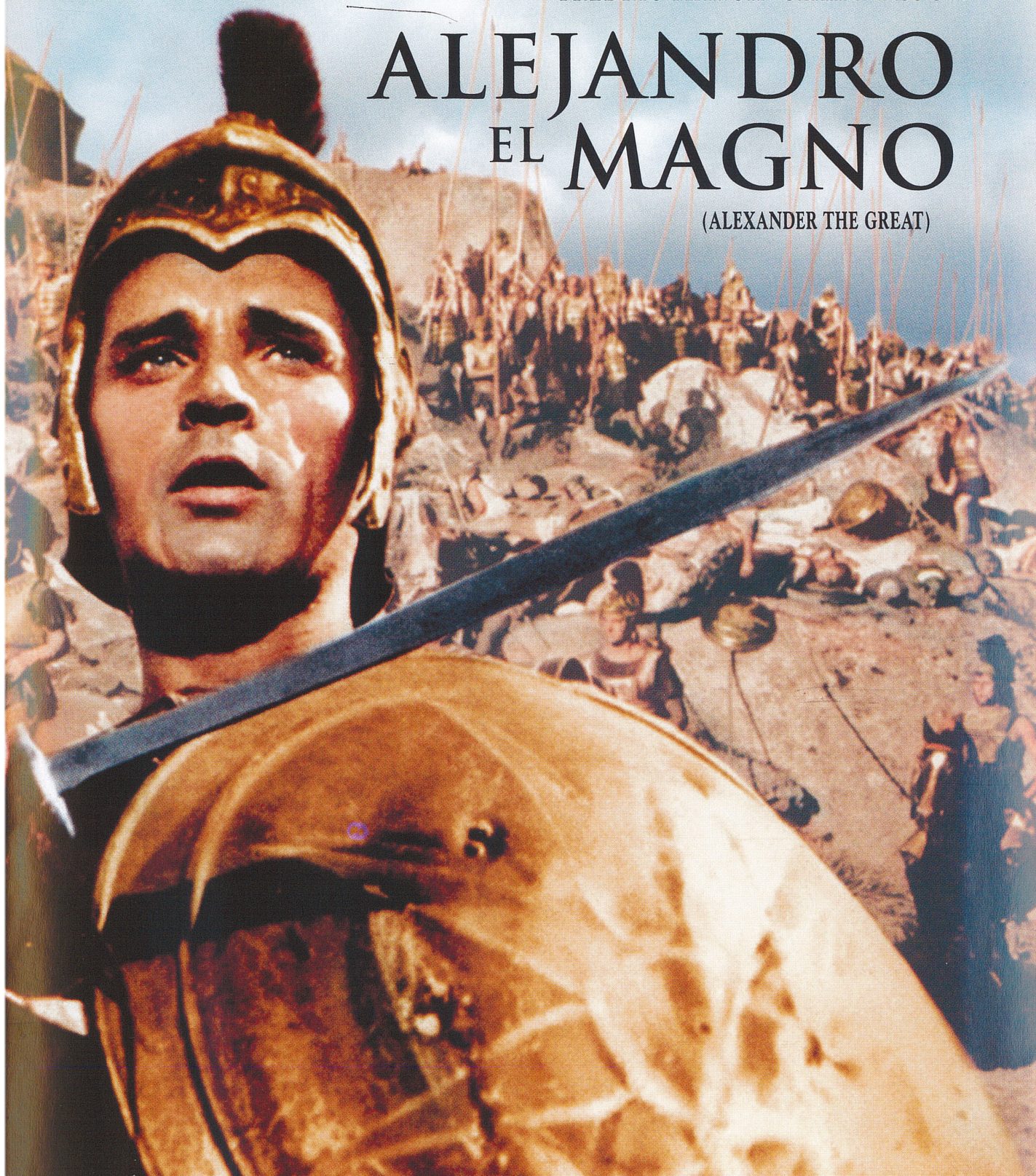
ROBERT ROSSEN PRESENTA

RICHARD BURTON

FREDRIC MARCH CLAIRE BLOOM

ALEJANDRO EL MAGNO

(ALEXANDER THE GREAT)



Capítulo 3. Alejandro el Magno (Robert Rossen, 1956)

3.1. Ficha técnica

Título: *Alejandro el Magno / Alexander the Great*

País: Estados Unidos

Localizaciones: España³⁶⁰

Año: 1956³⁶¹

Duración: 143 minutos³⁶²

Género: drama histórico / épico

Lengua: inglés

Color: Technicolor, Cinemascope

Director: Robert Rossen

Producción: Rossen Films, C. B. Films³⁶³, United Artist

Productor: Robert Rossen

Productor ejecutivo: Gordon Griffith³⁶⁴

³⁶⁰ Concretamente rodada en las localidades de: El Molar, Jarama, Manzanares, Rascafría y Málaga; ALONSO, J. J., MASTACHE, E. A. y ALONSO, J., *La antigua Grecia en el cine*, Colección, T&B Editores, Madrid, 2013, p. 260 y nota 4; España se establecería como lugar de rodaje de producciones extranjeras entre las que destacan grandes superproducciones y películas de serie B, motivadas estas por las significativas ventajas de las localizaciones y los extras (entre los que puede encontrarse la participación del ejército español, como en el caso concreto de Alejandro el Magno) a las que había que añadir las ventajas económicas; SERRANO LOZANO, D., “Cine y Antigüedad: pasado y presente en la pequeña y gran pantalla”, *Historia Autónoma*, número 1, septiembre, 2012, p. 40.

³⁶¹ El rodaje del film comenzó en 1955.

³⁶² Para la duración del metraje de la película se ha tomado como referencia la información de Internet Movie Data base, pues las diferentes fuentes consultadas no coinciden en el número de minutos exactos que tiene el film. Anja Wieber en su artículo *Celluloid Alexander(s): A Hero from the Past as Role Model for the Present*, indica que la duración del film son 130 minutos, según marca la versión comercializada por la Metro Golding Mayer en Alemania en 2003; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s): A Hero from the Past as Role Model for the Present”, en BERTI, I., y GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, p. 149. Por su parte Quim Casas en el capítulo dedicado a la “Filmografía” de Robert Rossen, en la obra colectiva *Robert Rossen. Su obra y su tiempo*, establece la duración de la película en 136 minutos; CASAS, Q., “Filmografía”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 270. Mientras la *Guide des films A-E*, marca en 141 minutos el metraje del film; TULARD, J., *Guide des films A-E*, Robert Laffont, Paris, 2005, p. 76.

³⁶³ Empresa barcelonesa que no aparece reflejada como productora en las copias de la película en el extranjero, apareciendo solamente la Metro Goldwyn Mayer; DE ESPAÑA, R., *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, Madrid, 2009, p. 473 y nota 14.

³⁶⁴ Productor ejecutivo sin acreditar según indica Quim Casas en: CASAS, Q., “Filmografía”, *op. cit.*, p. 270.

Asistente de producción: Teo Villalba

Guión: Robert Rossen

Operador: John Harris

Música: Mario Nascimbene

Dirección musical: Franco Ferrara

Montaje: Ralph Kemplen

Dirección artística: André Andrejew

Vestuario: David Hambling y Stan Hawkes

Asistente de dirección: Piero Musseta

Director segunda unidad: Michael Forlong

Director de fotografía segunda unidad: Theodore J. Pahle

Script: Elaine Schreyeck

Efectos especiales: Cliff Richardson

Formato: 1:2,55

Directo de fotografía: Robert Krasner

Actores principales: Richard Burton, Fredric March, Claire Bloom, Danielle Darrieux, Harry Andrews, Marisa de Leza, Stanley Baker, Niall MacGinnis, Peter Cushing, Michael Horden, Barry Jones, Gustavo Rojo, Peter Wyngarde, Helmut Dantine, Virgilio Teixeira, Teresa del Río, Julio Peña, José Nieto, Carlos Baena, Larry Taylor, Carmen Carulla, Ricardo Valle, José Marco, Jesus Luque, Ellen Rossen, Carlos Acevedo, Enrique Diosado, Gérard Tichy.

3.2. Robert Rossen³⁶⁵ (1908-1966)

Nacido en Nueva York en el seno de una familia marcada por una profunda impronta religiosa, Robert Rossen creció en el East Side neoyorquino, barrio marginal de acogida de familias de procedencia humilde³⁶⁶ que marcaría ya desde la infancia y adolescencia la trayectoria personal y profesional del director. Con respecto a este aspecto tan característico de su vida el propio Rossen en una entrevista a Daniel Stein afirma:

“Lo primero de todo me gustaría aclarar que es lo de East Side. Cuando dices East Side lo que normalmente entiende la gente es que vives en el bajo East Side de Manhattan (Lower East Side), en el barrio judío y el gueto. Pero yo no tuve realmente ese tipo de experiencia. Vivía en medio de Manhattan, en el East side, y mi experiencia no fue la de un gueto sino peor. Nunca viví realmente en los alrededores del gueto judío, así que nunca tuve la sensación de comunidad que incluso viviendo en un gueto tienes. Siempre viví en un ambiente de “Hustlers”, sabe, con chicos polacos, irlandeses, italianos, alemanes, etc... [...] porque si hubiera vivido en un barrio judío mi concepto de la realidad se hubiera situado dentro de esa comunidad, que en cierto sentido era una comunidad conformista. Que fueras rico o pobre poco importaba, pero eras pobre y de ese hecho se derivaban ciertas cosas. El hecho de que te opusieras a ello, y huyeras de tu propia procedencia, te hacía

³⁶⁵ Según Steven Rossen, hijo del cineasta, el apellido original de su padres sería Rosen. Al parecer este se modificó con el tiempo en lo que sería un intento por disimular el origen judío del director. Este cambio en el apellido, como bien indica José Antonio Jiménez de las Heras, habría sido “confirmado por el propio director durante su segunda comparecencia ante el Comité de actividades anti-americanas (HUAC): *Nací Rosen y lo cambié hace unos veinte años*”; JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia vital y compromiso ideológico”, *Dirigido*, marzo 2006, p. 70, nota 1.

³⁶⁶ Sus orígenes familiares, según declaraciones de su hijo, los encontramos en los campesinos procedentes de Rusia. De este modo se justificaría que el lugar de residencia de los Rosen durante los años 30 se ubicase en esta zona de guetos de la ciudad de Nueva York. “Rossen precisaba aún más este origen, cuando en su segunda comparecencia ante el HUAC, decía que su familia provenía de un lugar cercano a la frontera con Polonia”. “Testimony Of Robert Rossen”. *Hearings before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives. Investigation Of Communist Activities In The New York City Area-Part 4. United States Government Printing Office. Whashington D. C., 7 de mayo de 1953. Pág. 1466*; vid. en: JIMENEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia vital ...”, *op. cit.*, p. 70, nota 4.

adoptar una visión muy dura a la hora de determinar cómo subsistirías en lo que yo llamaría como una jungla total”³⁶⁷.

Este contexto social del que Rossen habla va a verse claramente reflejado en muchos de sus trabajos de los años 30 y 40, no solo en aquellos en los que ejerce como director sino en sus primeras manifestaciones artísticas, vinculadas con el mundo del espectáculo teatral, pues Rossen, que aparece citado en el documental *Red Hollywood* (1995) de Noel Buch y Thom Andersen, forma parte de lo que se conoce con el apelativo de la “generación perdida”³⁶⁸.

Esta “generación perdida” con la que se identifica a Rossen estaría formada por todos aquellos cineastas que, habiendo nacido entre 1900 y 1915, no habrían iniciado su carrera en el Séptimo Arte como realizadores hasta los años 40, tras unos años de experiencia profesional en otros ámbitos de la cinematografía³⁶⁹. Una generación que según José Enrique Monterde presentaría unos rasgos comunes, unas experiencias vitales coincidentes que serían: los orígenes judíos³⁷⁰ (para la mayoría de ellos), su paso por universidades y centros de estudios superiores norteamericanos o europeos³⁷¹, el paso previo por Europa³⁷² (antes de iniciar su carrera cinematográfica) y sobre todo una vinculación con el mundo del teatro³⁷³ que devendrá trampolín para

³⁶⁷ Traducido por José Antonio Jiménez de las Heras de: STEIN, D., “Robert Rossen’s last interview”, *Persistence of Vision: A Collection of Film Criticism*, University of Wisconsin Press, Joseph McBride (ed.), Madison, 1986 en: JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 87.

³⁶⁸ HURTADO, J. A., “Fricciones con el cine político de Hollywood. Del New Deal a la era de Kennedy”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 138.

³⁶⁹ MONTERDE, J. E., “Sobre una generación... perdida”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 163.

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 165-166.

³⁷¹ En el caso concreto de Rossen, Monterde cita que curiosamente y de igual modo que sucediera con John Berry (1917-1999), John Huston (1906-1987) y Orson Welles (1915-1985), este no recibió una formación académica; MONTERDE, J. E., “Sobre una generación...”, *op. cit.*, p. 166. Esta opinión se opondría a la afirmación de Jiménez de las Heras quien hace referencia a la licenciatura de Historia que Robert Rossen cursó (sin terminar) en la Universidad de Nueva York y que pudo costearse gracias a su actividad como boxeador semi-profesional; JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia vital ...”, *op. cit.*, p. 65.

³⁷² MONTERDE, J. E., “Sobre una generación...”, *op. cit.*, pp. 166-167.

³⁷³ *Ibid.* pp. 167-168.

todos ellos, pues será a partir de sus éxitos sobre las tablas cuando la industria de Hollywood decida hacerles la oferta para incorporarlos a sus filas³⁷⁴.

Rossen demostró en los años 30 un marcado interés por el teatro en tiempos de la recesión económica que lo llevarán a simpatizar primero con el *off-Broadway* y ya en los 30 a “protagonizar una intensa actividad teatral” destacando su participación en el *Group Theatre*³⁷⁵, una prestigiosa compañía teatral de marcada índole de izquierdas, fundada por Lee Strasberg (1901-1982) y en la que entre otros, colaboraron hasta 1940 Michael Gordon (1909-1993) y Elia Kazan (1909-2003).

Los primeros pasos de Robert Rossen en el teatro fueron como escritor y productor, siendo protagonista de una “intensa actividad teatral” en la Washington Square Player (“escuela de trabajadores y grupos teatrales de izquierda”) y posteriormente en “diversos grupos y teatros” de la ciudad de Nueva York. Su labor en el ámbito de la dirección teatral se inicia en el año 1932 con la obra *Steel*, de John Wexley y se afianzará en su rol de director con *The Three*³⁷⁶, de Richard Malbaum³⁷⁷, estrenada en diciembre de ese mismo año en el teatro Park Lane Theatre de Nueva York. En 1933 y esta vez cambiando de escenario, estrena en el 49th Street Theatre la obra³⁷⁸ *Birthright*, también de Richard Malbaum, entrando de lleno en la temática antifascista que marcará su compromiso social en contra del nazismo (casi un fervor teniendo en cuenta sus orígenes judíos), como se aprecia también en la obra que le abrirá las puertas de la industria de Hollywood, *The Body Beautiful* y que estrena en 1935 en el Plymouth Theatre. El impacto producido por esta obra llamó la atención de Mervin LeRoy que en 1936 decidió ofrecerle un contrato a Rossen para trabajar en el seno de

³⁷⁴ MONTERDE, J. E., “Sobre una generación...”, *op. cit.*, pp., p. 169.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 168.

³⁷⁶ Esta obra de marcada temática antirracista que además denuncia la práctica del linchamiento, narra la historia del ajusticiamiento injusto, mediante la horca, de un chico de etnia negra acusado de haber violado a una muchacha de etnia blanca, descubriéndose al final lo brutal de la injusticia a través del linchamiento del verdadero violador por parte de la multitud enfurecida. A partir de la dirección de esta pieza, el tema social pasará a estar directamente vinculado con la obra de Rossen, una temática de la que ya, como bien expresa José Antonio Jiménez de las Heras, “de una forma u otra no abandonará”; JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia ...”, *op. cit.*, p. 65.

³⁷⁷ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia ...”, *op. cit.*, p. 65.

³⁷⁸ MONTERDE, J. E., “Sobre una generación...”, *op. cit.*, p. 168; JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia ...”, *op. cit.*, p. 65.

la Warner Bros, tradicionalmente considerada como “el estudio de los guionistas”; una productora que destaca por la producción de filmes de gánsteres así como de películas de corte más naturalista en la que puede apreciarse una cierta conciencia social, y que como bien apunta Eulàlia Iglesias, habrían encauzado la carrera de Rossen hacia el *noir*³⁷⁹, pues este escribiría “más de una docena de guiones adecuándose a los intereses de la productora”.

En 1937 Robert Rossen, acompañado de su mujer y de sus tres hijos, se traslada a Hollywood y en ese mismo año se incorpora al Partido Comunista al que estará afiliado durante una década, 10 años en los que el idealismo, la lucha contra el fascismo y el afán por encontrar los valores éticos de la sociedad marcarán su vida, personal y profesional³⁸⁰. El vínculo de Rossen con la ideología comunista se remonta en parte a sus orígenes. Su propio hijo en una entrevista concedida a José Antonio Jiménez de las Heras explica como el origen religioso familiar traía consigo un “bagaje cultural relacionado con el mundo judío y a la vez con radicales de izquierdas, con ideas socialistas, con una fuerte influencia del “comunismo judío” que provenía del Este³⁸¹”. Este vínculo con el Partido Comunista deriva en un compromiso social que a través de las películas encuentra el mejor de los vehículos de transmisión de un ideario político, camuflado este tras el cine negro³⁸². En esa época, finales de los 30 principios de los 40, en los que como Eulàlia Iglesias apunta, “un Hollywood rojo era posible”, en la que existía un cine crítico con el sistema, los guionistas de izquierdas, y más concretamente los comunistas, a través del sindicato³⁸³, tenían un peso significativo, una fuerte influencia que dejó su impronta

³⁷⁹ IGLESIAS, E., “Del género a la modernidad”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 43.

³⁸⁰ SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes. Temas y estilo en el cine de Robert Rossen”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 24.

³⁸¹ Recordemos que los orígenes familiares de Rossen, en concreto sus abuelos, provenían de Rusia; JIMENEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 100.

³⁸² IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 43.

³⁸³ La Screen Writers Guild, que fue reactivada en 1933 y de la que Rossen pasó a ser años más tarde miembro activo tras su afiliación al PUCSA (Partido Comunista de los Estados Unidos de América), se convirtió en uno de los organismos de reivindicación sindical antifascista más importantes del Hollywood de las décadas de los 30 y los 40; MONTERDE, J. E., “Sobre una generación...”, *op. cit.*, 169-170.

social en los filmes en los que trabajaban, de la que muchos se trataron de desvincular, pese a las dificultades que en muchos casos encontraban³⁸⁴.

Entre 1937 y 1943 Rossen participará en 8 proyectos y escribirá un total de 10 guiones. Unos años en los que como guionista había contribuido a cambiar la conciencia social de los estudios y había iniciado el proceso para dejar de ser simplemente guionista dando el salto a la dirección. Antes, en 1937 se estrenaría su primera película como guionista de la Warner, *They Won't Forget*³⁸⁵, inspirada en un caso real. Este film denuncia, como ya lo había hecho la obra teatral del año 33, los linchamientos y los prejuicios existentes, muchos de ellos racistas, arraigados al seno de la sociedad americana. En 1937 escribe también el guión de *Marked Woman*³⁸⁶, un film basado en un hecho real en el que, desmarcándose del original en el trato protagonista conferido a las mujeres, por encima del protagonismo masculino encarnado en la figura de un proxeneta al que las prostitutas que trabajaban para él delatan en una entrevista en la revista *Liberty* en 1936³⁸⁷. Sus siguientes colaboraciones con la productora serán *Racket Busters* (Lloyd Bacon, 1938) y *Dust Be my Destiny* (Lewis Seiler, 1939), esta última considerada por Rossen como: “una de las películas más realistas acerca de de los niños perdidos de esta generación”³⁸⁸. En 1939 realiza el guión de *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh), precursora de lo que años más tarde va a identificarse como cine negro³⁸⁹, siempre en esa línea de gánsteres que definía el *savoir faire* de la Warner. A pesar de compartir autoría de guión con Richard Macaulay y Jerry Wald, el carácter marxista que en parte refleja la película puede atribuirse claramente a la pluma de Rossen, pues de los tres guionistas, él era el único militante en activo en ese momento.

³⁸⁴ HURTADO, J. A., “Fricciones con el...”, *op. cit.*, pp. 140-141.

³⁸⁵ Guión co-escrito con Aben Kandel.

³⁸⁶ Primera película que realiza para la Warner pero desvinculado de LeRoy.

³⁸⁷ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia ...”, *op. cit.*, p. 66.

³⁸⁸ BURTON, H., “Notes of Rossen films”, *Films in Review*, vol. XIII, nº 6 junio-julio, New York, 1962, p. 337.

³⁸⁹ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia ...”, *op. cit.*, p. 66.

La metáfora antifascista se situará como tema principal en sus dos siguientes colaboraciones como guionista. Una metáfora que lanza un mensaje muy claro, la lucha contra el nazismo cuya única posibilidad efectiva pasa por ser directa y “frontal”. Esta idea se manifiesta claramente en *The Sea Wolf*³⁹⁰ (Michael Curtis, 1940) y sobre todo en *Out of the Fog* (Anatole Litvak, 1941)³⁹¹.

Entre 1941 y 1944 se producirán toda una serie de acontecimientos que marcarán la carrera de Rossen, primero como guionista y después como director. Siguiendo la línea de denuncia social antifascista, realiza con Lewis Mileston la película *The Edge of Darkness* (1943), un año después de su salto a la dirección, y que constituirá la primera colaboración con Mileston y paradójicamente su último trabajo para la Warner, de la que se despedirá entre 1943 (fecha de estreno de la película) y 1944, año que coincide con el primer distanciamiento del Partido Comunista. En esta película ambos autores se muestran, continuando con la tónica de finales de *The Sea Wolf* y de *Out of the Fog*, imposibilitados ante una actitud pasiva frente a las injusticias sociales protagonizadas por el nazismo³⁹².

1944 representa en la vida Rossen un punto de inflexión en el que tomó la decisión de alejarse, según él, del Partido Comunista, dejar Hollywood, aun siendo uno de los guionistas mejor pagados, y regresar a Nueva York con su familia:

“[...] estaba preparado en este punto para empezar de nuevo, para marcharme del partido definitivamente. Traté de hacerlo saliendo de Hollywood en 1944. Me encontraba muy trastornado por un montón de cosas que estaban ocurriendo en el partido y en mi trabajo. Me fui de Hollywood y vine aquí”³⁹³.

³⁹⁰ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia...”, *op. cit.*, p. 67.

³⁹¹ Su segunda colaboración con Litvak tras *Blues in the Night* (1941). Basada en la obra teatral de Irwin Shaw *The Gentle People*.

³⁹² JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia...”, *op. cit.*, pp. 67-68.

³⁹³ “Testimony of Robert Rossen”, Hearings Before the Committee on Un-American Activities, *op. cit.*, 1953, p. 1489, *vid.* en JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia...”, *op. cit.*, p. 71. Durante estos años realizará diversos trabajos, algunos de ellos inacabados entre los que se encuentran: El guión adaptado de la novela *El tesoro de Sierra Madre*, del que dejará varias versiones incompletas; el proyecto frustrado de *Marked Children*, seguramente el motivo principal que lo indujo a dejar la Warner.

Un año después de su reclusión en la costa este, superadas ciertas crisis personales y profesionales, Rossen decide volver a Hollywood donde comenzará su andadura como reputado guionista pero esta vez de carácter independiente, y con una idea clara en la mente, dar definitivamente el gran salto a la dirección. Los primeros pasos los dará de nuevo de la mano de Milestone, con el que realizará su segunda colaboración, *A Walk in the Sun*³⁹⁴ (1945), esta complicidad y amistad existente entre ambos le dará la oportunidad a Rossen de retomar el contacto con Hal B. Wallis, un viejo conocido de la Warner que a mediados de los 40 se había convertido en un productor independiente que distribuía películas para la Paramount y con el que retomaría una relación profesional algo compleja prácticamente hasta mediados de los 50³⁹⁵. *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), la última colaboración de Rossen y Milestone en forma de “melodrama criminal”, es en palabras de Jiménez de las Heras, “una de las obras cumbres dentro del Cine negro de posguerra” y “una de las películas de más evidente contenido marxista hechas dentro del género”³⁹⁶ convertido en “ensayo sobre la ambición como motor del mundo”³⁹⁷ donde se contraponen los absolutistas a los indefensos, un film sobre la lucha de clases en el que Rossen “apuesta por la autodestrucción de una clase dominante, genéticamente corrompida, como un necesario paso previo a la liberación de aquellos que se sitúan bajo su tiranía”³⁹⁸.

El último de los guiones que realizará Rossen, exclusivamente como guionista, antes de dar el salto definitivo a la dirección de la mano del productor Harry Cohn (1891-1958), será *Desert Town*³⁹⁹ (1946), con el que se cerrará una década de su cinematografía sin la que no hubiese sido posible abrir la puerta de su última etapa en el mundo de las artes escénicas, sus años como director.

³⁹⁴ Basada en la novel de Harry Brown de homónimo título y de nuevo con temática bélica.

³⁹⁵ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia ...”, *op. cit.*, p. 70.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 70.

³⁹⁷ SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes...”, *op. cit.*, pp. 25-26.

³⁹⁸ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia ...”, *op. cit.*, p. 70 y nota 43, p. 71.

³⁹⁹ Dirigida por Lewis Allen en 1946 y finalmente titulada *Desert Fury*, terminó viendo la luz producida por Hal B. Wallis; ver nota 44 en JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia ...”, *op. cit.*, p. 70 y nota 43, p. 71.

El año 1947 representa un primer cambio radical en la vida de Rossen; tras 10 años de militancia política en el seno del Partido Comunista, y tras una fructuosa carrera a lo largo de una década como guionista, en la que había dejado una profunda huella de su compromiso ideológico en sus guiones, según él mismo declara, decide distanciarse y abandonar el Partido⁴⁰⁰.

Ese mismo año verán la luz la ópera prima de Rossen como director, *Johnny O'clock*⁴⁰¹, y la que a modo de paradoja de los tiempos que se vivían (y que vivía Rossen) es una de las películas más críticas con las sociedad de su tiempo, *Cuerpo y Alma* (*Body and Soul*, 1947)⁴⁰². Ambos filmes pueden incluirse dentro del cine negro, a través de unos personajes que “responden claramente a los esquemas del *noir* más canónico” en el caso de *Johnny O'clock*⁴⁰³, o a través del descenso al “submundo corrupto del boxeo” en *Cuerpo y Alma*, un film que a pesar de realizarse en ese momento de negación y de repudio del comunismo por parte de Rossen es una las obras más “combativas y radicales”⁴⁰⁴ del director contra el capitalismo y la doble moral de una sociedad cuyos valores terminan por corromper al ser humano honesto⁴⁰⁵. *Cuerpo y Alma* es además importante por ser la primera película en la que Rossen rodará en exteriores y utilizando figurantes que no sean profesionales de la industria del cine, además de poner en práctica el recurso narrativo del *flashback*, que ya había empezado a explorar como guionista en el año 43 (con el proyecto de *Moby Dick*, que no vio finalmente la luz⁴⁰⁶).

⁴⁰⁰ SANTAMARINA, A., “Del compromiso a la delación. Los efectos de la «caza de brujas»”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores). *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, pp. 51-52.

⁴⁰¹ ALDARONDO, R., “Johnny O’Clock (1947)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009.

⁴⁰² SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, pp. 53-54 y nota 5; IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 45; CUETO, Roberto, “Cuerpo y alma (*Body and Soul*, 1947)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009.

⁴⁰³ “Diálogos punzantes” y “réplicas rápidas” en las que se observan “grandes dosis de ironía y de cinismo” en una película rodada completamente en estudio; IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁰⁴ *Cuerpo y Alma* terminó por ser clasificada de “antiestadounidense” por parte del Comité de Acciones Antiamericanas; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, p. 52 y nota 1.

⁴⁰⁵ SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes...”, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰⁶ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Robert Rossen, Experiencia...”, *op. cit.*, p. 67.

La carrera de Robert Rossen se va a caracterizar principalmente por discurrir y evolucionar en paralelo a la situación social y política estadounidense⁴⁰⁷, que igual que ha venido sucediendo durante sus años de guionista, va a reflejarse claramente en la pantalla, pues esta será el mejor escenario de expresión vital que encuentre el cineasta para manifestarse⁴⁰⁸. Las décadas de los 30 y los 40 inscriben la etapa más clasicista de Rossen, años en los que su trabajo contribuirá a “la formación de la sintaxis del cine sonoro” hollywoodiense y sobre todo en la configuración del género noir en los años 40⁴⁰⁹, con sus guiones.

En ese mismo año, 1947, se da el pistoletazo de salida a la llamada “caza de brujas”⁴¹⁰. El Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), con el senador Joseph McCarthy a la cabeza, inició el acoso, busca y captura de la clase comunista de Hollywood⁴¹¹. Entre los citados a declarar por sus actividades y vinculación al partido, se encontraba Rossen, quien finalmente no tuvo que prestar declaración en una primera ronda de interrogatorios, prorrogándose su comparecencia al año 1951⁴¹², cuando finalmente fue citado. En una primera declaración negó su afiliación al Partido Comunista mostrando además una férrea oposición a cualquier idea que pudiera relacionarse con el comunismo⁴¹³. Lejos de favorecerle una declaración eludiendo responsabilidades y en cierta manera protegiendo a sus camaradas, Rossen pasó a formar parte de las listas negras de Hollywood cuya repercusión dejó al

⁴⁰⁷ “Para entender al personaje hay necesariamente que entender su época”; CASAS, Q., HURTADO, J. A. y LOSILLA, C., “Introducción”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 14.

⁴⁰⁸ HURTADO, J. A., “Fricciones con el...”, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁰⁹ LOSILLA, C., “Retrato del artista moderno”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 129.

⁴¹⁰ Sobre la “caza de brujas”: COMA, J., *Las películas de la caza de brujas*, Notorius Ediciones, Madrid, 2007; GUBERN, R., *La Caza de Brujas en Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 3ª edición, 1987.

⁴¹¹ MONTERDE, J. E., “Sobre una generación...”, *op. cit.*, pp. 171-172; ALONSO, J. J., MASTACHE, E. A., y ALONSO, J., *La antigua Grecia en el cine*, Colección, T&B Editores, Madrid, 2013, pp. 259-260.

⁴¹² Antonio SANTAMARINA incluye a Rossen en el grupo que califica de “intocables” en esa primera ronda de toma de declaraciones por parte del comité; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...” *op. cit.*, p. 53 y nota 3.

⁴¹³ En su primera declaración “se negó a testimoniar sobre sus actividades pasadas y afirmó que no pertenecía al partido y que tampoco simpatizaba con sus objetivos revolucionarios”; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...” *op. cit.*, p. 55.

director sin trabajo durante dos años⁴¹⁴. La reacción al “castigo” fue una segunda declaración, esta vez voluntaria, el 7 de mayo de 1953, en la que Rossen contó su vinculación y pertenencia al Partido Comunista durante diez años (entre 1937 y 1947) y en la que además delató a 57 camaradas⁴¹⁵.

La comparecencia voluntaria ante el comité y la “traición” hacia sus compañeros representan un punto de inflexión importante en la vida de Rossen, una catarsis a partir de la que se produce un cambio sustancial en su carrera, pues el director se verá obligado a abandonar Estados Unidos y a comenzar una nueva carrera en Europa, en opinión de muchos, una carrera a la necesaria búsqueda de la expiación de su culpa, pues como su propio hijo, Steven Rossen, reconoce en una entrevista a José Antonio Jiménez de las Heras:

“[...] mi padre tomó una decisión en 1953, la de testificar, y cuando lo hizo fue una decisión personal por la que no podía echarle la culpa a nadie, ni tampoco a los estudios. [...] tomó esa decisión porque quería seguir trabajando como director, y fue una decisión personal por la que no podía responsabilizar a nadie... [...]”⁴¹⁶.

Dos años antes de las declaraciones ante el Comité Rossen realizó *El político* (*All the King's Men*, 1949)⁴¹⁷, film en el que el director trató de centrar el interés en torno al “drama político sobre los peligros del poder”⁴¹⁸, haciéndolo sobresalir por encima del drama personal. Una película en la que se retoma la crítica al capitalismo, al sistema que corrompe y que hace triunfar los valores individuales por encima de los de la

⁴¹⁴ Rossen huyó a México durante estos dos años de reclusión.

⁴¹⁵ SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes...”, *op. cit.*, p. 23; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, p. 55; TAVERNIER, B., y COURSON, J. P., *50 ans de Cinéma Américain*, Omnibus, Paris, 1995, p. 924.

⁴¹⁶ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁴¹⁷ QUINTANA, A., “El político (*All the King's Men*, 1949). La tragedia de un hombre ridículo”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁴¹⁸ ANGULO, J., “La gloria y el poder. De «El político» a «Alejandro el Magno»”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, pp. 64-67.

comunidad y donde de nuevo Rossen sale al exterior para rodar en localizaciones reales utilizando también figurantes no profesionales, como en su película precedente. Y en 1951, el mismo año en el que es llamado a declarar por primera vez por el Comité realiza *The Brave Bulls*⁴¹⁹, su última película antes del exilio, en la que indaga en una visión más documental tratando de profundizar más en el alma del personaje.

Fuera de los Estados Unidos, durante el exilio al que se vio ciertamente forzado⁴²⁰ tras lo sucedido durante la “caza de brujas”, Rossen realizó tres películas. La nostalgia de América y la culpa por lo sucedido ante el comité emergieron como sentimientos durante su estancia en Europa, una período, el de los años 50, plena crisis del *studio system*, que le permite ser parte activa del cambio cinematográfico europeo de finales de los años 40⁴²¹, adoptando y adaptando escrituras más manieristas y formas más recargadas que caracterizarán el tramo final de la obra de neoyorquino⁴²².

En 1954 lleva a cabo en Italia el proyecto de *Mambo*⁴²³, un film producido por Dino de Laurentiis y Carlo Ponti donde Rossen se enfrenta, por primera vez a la construcción del melodrama en torno a un personaje protagonista femenino interpretado por Silvana Magnano. En esta historia melodramática, ambientada en una Venecia contrapuesta a la idílica imagen turística que se tiene de ella, el director encuentra un resquicio de libertad que le permite contar una historia cuya protagonista por primera vez, y a diferencia de los protagonistas masculinos anteriores, no sucumbe ante la corrupción del triunfo. Un año después inicia el rodaje del que será

⁴¹⁹ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “The Brave Bulls (1951)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009.

⁴²⁰ Rossen no optó por la automarginación que el activismo político llevaba implícita en Estados Unidos, su opción fue la anteponer su carrera como director a sus convicciones políticas; LOSILLA, C., “retrato del artista...”, *op. cit.*, p. 132.

⁴²¹ Última fase del renacimiento cinematográfico europeo.

⁴²² LOSILLA, C., “Retrato del artista...”, *op. cit.*, p. 130.

⁴²³ ALDARONDO, R., “Mambo (*Mambo*, 1954)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, p. 55; IGLESIAS, E., “Del género a”, *op. cit.*, pp. 49-50.

su debut en el *kolossal* con *Alejandro el Magno (Alexander the Great, 1956)*⁴²⁴, rodada en España y estrenada en 1956, año en el que como el propio Rossen indica: “[...] fue antes del cine de espectáculo [...]”⁴²⁵. *La isla del sol (Island in the Sun, 1957)*⁴²⁶ es la tercera y última aportación cinematográfica del director rodada fuera de los Estados Unidos⁴²⁷. Una historia (en este caso diferentes historias entrecruzadas) sobre el fin del colonialismo inglés en una exótica isla del Caribe rodada en las islas Barbados y Granada, donde las segundas lecturas presentan a un Robert Rossen quizá poco preparado para enfrentarse a ese retorno a EE.UU⁴²⁸.

El regreso a los Estados Unidos está marcado por la realización de tres películas, de las cuales, las dos últimas, han sido consideradas como sus obras maestras. En estos tres filmes, (según Sergi Sánchez) del mismo modo que puede apreciarse en los tres anteriores, aunque esta vez de manera algo más marcada, la búsqueda de respuestas a la angustia del exilio es una constante⁴²⁹. *They Came to Cordura (1959)*⁴³⁰ representa el retorno a Hollywood (tras seis años de exilio). Se trata de un *western*⁴³¹ “autobiográfico” cuyos personajes tienen una profundidad psicológica que le sirve a Rossen de medio expiatorio, pues a través del rol protagonista, Rossen trata de justificar sus actos delatorios ante el Comité en 1953⁴³². Los años 60 simbolizan la

⁴²⁴ NAVARRO, A. J., “Alejandro el Magno (Alexander the Great, 1956), en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009.

⁴²⁵ En respuesta a la afirmación de Daniel Stein durante una entrevista; JIMÉNEZ DE LAS HERAS, A., “Entrevistas”, *op. cit.*, p. 89.

⁴²⁶ CUETO, R., “La isla del sol (*Island in the Sun, 1957*)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009.

⁴²⁷ Va a clasificarse en el trabajo este film como el último del exilio, pues es todavía una producción rodada fuera del territorio estadounidense, en contraposición a la referencia de Eulàlia Iglesias sobre la película como el “primer film del retorno a Hollywood”; IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 50.

⁴²⁸ Antonio SANTAMARINA interpreta que quizás el tema de la película trate de reflejar las pocas fuerzas que tenía el director para soportar la humillación del retorno a su país tras la delación del año 53; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁴²⁹ SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes...”, *op. cit.*, p. 21.

⁴³⁰ PENA, J., “They Came to Cordura (1959). Homero en la frontera”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009.

⁴³¹ Eulàlia Iglesias considera que la película, “por época y localización se sitúa en los bordes de los límites históricos y geográficos que determinan el *western*”, motivo por el cual no adscribe el film a este género, pues entiende que en la producción se manifiestan “elementos de varios géneros que no terminan de encajar perfectamente en el conjunto”; IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 48.

⁴³² SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, pp. 57-58 y nota 9.

modernidad “post-caza de brujas”. Será en esta década, dos años después del intento de redención cinematográfico-personal cuando realiza *El buscavidas* (*The Hustler*, 1961)⁴³³, donde Rossen opta por el blanco y negro en un film *noir* en el que de nuevo va a explorar el submundo y las bajas pasiones de la sociedad (como ya hiciera 15 años antes en *El político*), esta vez a través del mundo del deporte en el que muchas veces los intereses económicos empañan el *fair play*⁴³⁴. En 1964 realizaría la última de sus películas, *Lilith*⁴³⁵, su melodrama menos psicológico (a pesar de estar ambientado en una clínica mental) donde la culpa adquiere un peso importante, al igual que sucede en *El buscavidas*, y la salvación ha dejado de ser una opción, encontrando como única vía de salida asunción de la propia culpa. Una doble lectura que de nuevo retoma el sentimiento de culpa del director por los hechos acaecidos a principios de los 50.

En 1966, en el momento culminante de su carrera murió Robert Rossen. Su prematuro fallecimiento ha significado para algunos “una de las mayores tragedias para la cinematografía mundial”⁴³⁶, coincidiendo con otros autores en que la desaparición del cineasta fue una desafortunada coincidencia al encontrarse este, en la década de los 60, en la cima de su carrera⁴³⁷ superadas todas las dificultades personales y profesionales a las que tuvo que hacer frente durante más de una década. Entre otras cosas, ese año 66 nos ha dejado un proyecto inacabado, *Cocoa Beach*⁴³⁸, y, como apunta Quim Casas, la imposibilidad de “continuación de sus películas y tampoco de

⁴³³ HEREDERO, C. F., “El buscavidas (*The Hustler*, 1961). La extrañeza que nos asimila”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁴³⁴ PINTOR IRAZO, I., “Pasión y profanación. La escritura negra: referentes, guiones, imágenes”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009.

⁴³⁵ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Lilith (*Lilith*, 1964)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009; MONTERO, J. F., “Lilith (Robert Rossen, 1964)”, *Miradas de cine*, revista digital, nº 53, agosto 2006; CASTRO A., “Más sobre Robert Rossen y *Lilith*”, *Film Ideal*, nº 217-219, mayo, 1970; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁴³⁶ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, A., “«Cocoa Beach». Un discurso interrumpido”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 81.

⁴³⁷ LOSILLA, C., “Retrato del artista...”, *op. cit.*, p. 130.

⁴³⁸ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “«Cocoa Beach» ...”, *op. cit.*, pp. 81-85; JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, pp. 100-108.

*remakes*⁴³⁹ de un hombre de cine cuya historia personal, marcada por su trayectoria política, lo llevó a reinventarse desde los años 30 buscando dar el salto de guionista a director, integrando el “manierismo” del Hollywood de los años 40 y haciéndolo evolucionar hacia la “modernidad” de los 60, aportando el *savoir faire* de la vieja Europa; “el arquetipo del artista marcado para el fracaso desde el principio pero a la vez redimido por la intensidad de su obra”⁴⁴⁰.

3.2.1. Robert Rossen: autor total

El cine de Robert Rossen (y por extensión el mismo director) ha recibido muchos calificativos por parte de los investigadores; Gonzalo De Luca habla del director utilizando los términos: “cineasta de obra tensa, obstinada, granítica que escondía un alma reverberante”⁴⁴¹. Lo que sí es cierto es que Rossen está considerado como uno de los directores que mejor supo reflejar en la pantalla las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial⁴⁴², un cineasta que además se interesó por la tragedia griega y por como esta le permitía profundizar en la psicología del ser humano, pues lo que realmente le interesaba a Rossen eran “los individuos tomando decisiones, y cómo una mala decisión desencadena la tragedia”⁴⁴³.

Con una escasa filmografía como director, apenas 10 películas, Rossen hace un cine más preocupado por los individuos que por los formatos, pues, a pesar de su dilatada trayectoria como guionista, que le permitió entrar en contacto con varios géneros cinematográficos, el neoyorquino no se decantó por hacer un cine enclavado en uno

⁴³⁹ No puede considerarse que la película de 2004 *Alexander*, (Oliver Stone) sea un *remake* al ser una historia que toma como fuente los textos literarios e históricos, a pesar de que ambos directores coincidan en el uso de algunos, como *Las vidas paralelas de Plutarco*; CASAS, Q., “*Conversaciones imaginarias. Hipótesis de diálogo de Rossen con Zaillian, Stone y Scorsese*”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 71.

⁴⁴⁰ LOSILLA, C., “Retrato del artista...”, *op. cit.*, p. 129; SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes”, *op. cit.*, p. 32 y nota 14.

⁴⁴¹ DE LUCAS, G., “Out of the Blue”, *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 33.

⁴⁴² CASAS, Q., et. alii., “Introducción”, *op. cit.*, p. 14

⁴⁴³ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, p. 103.

de estos⁴⁴⁴. Si bien es cierto que su obra se asocia generalmente con el melodrama, Rossen fue un director que navegó también en las aguas del *noir*, el *kolossal* e incluso el *western*, marcos en los que se pueden permitir ahondar en lo más profundo de la psique de un individuo que, en el caso de su cine, estará marcado desde su primer raciocinio por la búsqueda obsesiva del poder y por las ansias y el afán de alcanzar el triunfo.

Rossen consideraba que el montaje formaba parte del proceso de escritura de la película⁴⁴⁵, de ahí que sus filmes tengan “montajes rápidos y encadenados” que elevan el ritmo de las escenas bélicas (como en el caso de *Alejandro el Magno*) en contraste con un montaje más lento, jugando con los vacíos y claroscuros, dándole gran importancia a los primeros planos, para conseguir aumentar la emoción y dar mayor intensidad y visibilidad a los conflictos internos del personaje⁴⁴⁶.

Con una puesta en escena “sobria y concisa” donde los actores están perfectamente “encajados”, en un cine en el que abundan los “planos funcionales y de engarce” a lo largo de historias donde la tensión y la desolación de los personajes van aumentando a medida que se saben y se reconocen estos en soledad, Rossen refleja el tormento de sus héroes, aquellos que sucumben a una progresiva pérdida de sus atributos y cuya incertidumbre e inseguridad acaban generando en ellos un sentimiento de culpa que no termina por redimirlos y con el que tendrán que ser capaces de convivir⁴⁴⁷. Estos héroes que el director muestra en la pantalla han sido muchas veces puestos en paralelo con la vida del director y con el alto precio que tuvo que pagar por las declaraciones ante el Comité⁴⁴⁸.

⁴⁴⁴ Ya en sus primeros guiones se observan como temas: la obsesión por el poder, la psicología humana y la lucha en favor de los derechos humanos (contra la xenofobia, los prejuicios sociales y sexistas); IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁴⁵ SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes...”, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁴⁴⁶ DE LUCAS, G., “Out of the...”, *op. cit.*, pp. 38-40.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp., 34-37;

⁴⁴⁸ SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, p. 59 y nota 11.

Los héroes en el cine de Rossen son seres humanos frágiles cuyas ansias por desmarcarse de los traumas del pasado se suman a una carrera ciega por alcanzar el triunfo, son seres capaces de todo, amar, odiar, vivir y morir, seres obcecados por una ambición que no es otra que la de alcanzar el poder⁴⁴⁹. Esos héroes protagonistas del cine de Robert Rossen tienen todos orígenes sociales marginales y se verán obligados a utilizar sus habilidades para escapar de la realidad y del mundo al que pertenecen, para tratar de escalar posiciones, a pesar de que en muchos casos la situación termine escapándoseles de las manos y su única salida sea la destrucción del mundo que les rodea o la autodestrucción⁴⁵⁰ conocedores de la inexistencia en sus vidas de segundas oportunidades⁴⁵¹.

Rossen es además un director que cuenta historias, las historias de hombres en lugares, en espacios que condicionan a esos individuos; contextos que dan un sentido a sus protagonistas pero espacios que como el mismo director indica en una entrevista, no confeccionan el carácter del personaje, lo que hacen es añadir elementos que sumados a su personalidad hacen que la historia (general y personal) tome una dirección determinada:

Daniel Stein - “Sí. Leí en algún sitio que su preocupación fundamental era sobre el «carácter» y sobre el efecto del entorno sobre él, y viceversa, y que en gran parte de sus películas este era su tema principal. Pero yo creo que en algunas usted se aleja de este tema, aunque puedo estar equivocado”.

Robert Rossen - “Presupone que mi principal preocupación es el efecto del ambiente en el carácter y viceversa. No lo es... Una vez el carácter se ha formado, en cierta manera entran en juego otros factores”⁴⁵².

⁴⁴⁹ SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁵⁰ IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵¹ PINTOR IRAZO, I., “Pasión y profanación...”, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁵² Fragmento de la entrevista que Robert Rossen concedió a Daniel Stein recogida por Antonio Jiménez de las Heras en JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, p. 88.

Ese espacio ambiental que participa de la vivencia del personaje pasa a ser también parte integrante del cine de Rossen, pues el director manifiesta una cierta fijación por rodar en localizaciones reales⁴⁵³, fuera del estudio, ya que considera que la ubicación de la historia en un contexto geográfico real confiere a esta una mayor dosis de realismo y veracidad⁴⁵⁴.

“[...] a todo el que le gusta trabajar en el estudio es porque así no tiene que improvisar, resulta muy difícil improvisar a menos que se haga dentro de alguna escena concreta. Cuando trabajas en una localización o en un decorado natural todo a tu alrededor te empuja a lo contrario. Puedes estar buscando una cosa y encontrarte algo distinto. Y tienes que tener los cojones y la suficiente capacidad de improvisación como para tomar el camino correcto. [...]” (Robert Rossen)⁴⁵⁵.

Con estas palabras el director deja claro que el espacio condiciona y que en el fondo las historias escritas en sus guiones ya en los años 30 y las historias de las películas que él mismo ha dirigido no son más que un mero reflejo de la realidad que viven los hombres en la sociedad a la que pertenece. Este dinamismo improvisado que genera rodar en localizaciones contrasta por otro lado con la rigidez de los interiores que aparecen en sus películas (hasta *Lilith*) apreciándose sobre todo en *Alejandro el Magno*, donde, exceptuando las secuencias de batallas, el resto de la historia se desarrolla en unos interiores toscos, de evidente cartón piedra que recrea palacios y tiendas de campaña, espacios cerrados que invitan al estatismo y que generan un ambiente de reclusión y claustrofobia que conducen al héroe por el camino de la angustia cuya fatal meta, desprovisto de todo coraje, está anclada en el sentimiento de la incomprensión social que genera en muchos casos incluso la pérdida de la razón⁴⁵⁶.

⁴⁵³ SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes...”, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁵⁴ Esto mismo sucede con la inclusión de figurantes no profesionales de la industria del cine y su sustitución por personas reales que realizan su actividad cotidiana haciéndolo a modo de figurantes.

⁴⁵⁵ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁵⁶ SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes...”, *op. cit.*, p. 31; DE LUCAS, G., ““Out of the...”, *op. cit.*, pp. 34-35.

La controvertida trayectoria vital de Rossen a consecuencia de su militancia en el Partido Comunista durante diez años, y su posterior delación de compañeros ante el Comité de Actividades Antiamericanas configuran el perfil cinematográfico del director, perfil que sirve de guía para entender la situación político-social de Hollywood a lo largo de tres décadas⁴⁵⁷, pues a pesar de las desavenencias del director con la industria, su cine, de marcada condición política parte en todo momento de un claro referente, la propia vida del director⁴⁵⁸.

Su condición de cineasta político (que como afirma Carlos Losilla, “no puede subsistir sin el lenguaje propio de Hollywood”) va a estar marcada por las reflexiones en torno a la idea de poder⁴⁵⁹.

3.2.2. El Poder como espina vertebral del cine de Robert Rossen

Los protagonistas de las películas de Rossen comparten lo que podríamos llamar un *modus vivendi*, pues su razón de existir, el combustible que poner en marcha su motor vital es el poder, las ansias de dominación, “el afán de triunfo”⁴⁶⁰, una ambición que

⁴⁵⁷ Rober Rossen fue sin lugar a dudas uno de los directores representativos del sistema de Hollywood; HURTADO, J. A., “Fricciones con el...”, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁵⁸ En cierto modo, la vida personal de Rossen pasa a formar parte de su cine; su estancia en Europa influye claramente en “el carácter de sus imágenes” y la interpretación de sus películas no puede entenderse si no se conoce el contexto en el que fueron concebidas; LOSILLA, C., “Retrato del artista...”, *op. cit.*, pp. 130-131; CASAS, Q., et alii., “Introducción”, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵⁹ En cuanto a la definición de film político José Antonio Hurtado establece que: “el film verdaderamente político es por definición el film de oposición al sistema: militante y revolucionario; HURTADO, J. A., “Fricciones con el...”, *op. cit.*, p. 138 y nota 1. Aunque según José Enrique Monterde, “el cine político es aquel que no se niega como un vehículo de reflexión sobre el poder y sus mecanismos políticos (tema vector en el cine de Rossen) y que trata sobre la res publica y sus estructuras institucionales (los partidos, las fuerzas del orden, los sindicatos, el Ejército o la justicia). En este cine la política es el referente directo, está presente de manera explícita siendo muchas veces el tema argumental”; HURTADO, J. A., “Fricciones con el...”, *op. cit.*, p. 138 y nota 2. El mismo Hurtado añade otras definiciones de cine político indicando: “también podemos entender por cine político un cierto cine comprometido y crítico, cuando no abiertamente de denuncia [...] que es, en cierto sentido, equivalente al cine social, ya que no solo habla de testimonio de ciertas problemáticas sociales”; HURTADO, J. A., “Fricciones con el...”, *op. cit.*, p. 139. Esta última definición de cine político sería la más cercana al tipo de cine de Rossen, pues en muchos casos el director no alude directamente al tema, sino que utiliza elementos, véase de épocas pasadas, para hacer referencia al momento actual; claro ejemplo de ello es *Alejandro el Magno*.

⁴⁶⁰ Eulàlia Iglesias entiende esa búsqueda ciega de alcanzar el poder como el elemento argumentativo habitual en las obras de Rossen, tema que según ella es “suficientemente universal como para amoldarse a cualquier contexto”, explicando así que pueda aparecer completamente bien integrado tanto en un film contemporáneo como *El político*, como en un *péplum* ambientado en el siglo IV a. C, como *Alejandro el Magno*; IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 43.

vehicula la vida del personaje, que vive obsesionado por alcanzar la gloria⁴⁶¹, esa en la que va a poner todas sus esperanzas y que en muchos casos va a ser la razón misma de la frustración que puede llegar a terminar incluso con la vida del personaje pues como bien apunta Jesús Angulo, refiriéndose al film *Alejandro el Magno*: “la gloria y el poder mataron finalmente al macedonio igual que sucedió con el político”⁴⁶².

En *Alejandro el Magno* y *El político*, sin lugar a dudas las dos películas donde el discurso sobre el poder es más evidente, ofrecen al espectador el mejor ejemplo acerca del tormento que sufren los protagonistas inmersos en esa carrera de fondo incitada por las ansias de alcanzar la gloria. Ambos protagonistas “encauzan su deseo de gloria mediante la lucha por el ejercicio del poder con épocas y métodos muy diferentes entre sí”⁴⁶³, dos carreras que corren paralelas, en dos momentos históricos diferentes, pero que comparten un mismo *modus operandi*, pues en ambos casos estos protagonistas solitarios, ajenos a cualquier atisbo de identificación con una colectividad, emprenden una lucha personal que les conduce a una enajenación social, una obsesión que los desvía del cauce correcto, convirtiéndolos en víctimas de sus propio fracaso⁴⁶⁴, de una frustración que es el resultado de la imposibilidad de traslación de su proyecto personal hacia un proyecto común y colectivo que cuestione el sistema, conduciéndolos a la autodestrucción⁴⁶⁵.

El propio Rossen en su entrevista concedida a Daniel Stein habla del poder y de la relación de este con la vida utilizando los siguientes términos:

“Bueno sí, sí, ¿y a caso no es verdad?[...] Alejandro, no vivía en una sociedad compleja y que ejercía el mismo poder en que lo que hacía; pero en sus caso es el camino contrario. El poder era para él algo natural e inevitable debido a

⁴⁶¹ “Un elemento común a todas sus películas es un deseo inmenso de conseguir el éxito” en SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes...”, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶² ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.* p. 70.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶⁴ DE LUCAS, G., “Out of the...”, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁶⁵ SANTAMARINA, G., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, 56; ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.*, p. 63.

sus procedencia, pero el uso constructivo de ese poder no llegó hasta los tres o cuatro últimos años de sus vida cuando empezó a entender que ese poder podría ser un arma constructiva. [...] Creo, por tanto, que es natural que la gente quiera el poder, pero pienso que debes decidir sinceramente qué significa el poder para ti [...]. [...] el poder es tan complejo porque hay ciertas cosas en el poder, en su propia esencia, que son tan humanas, tan correctas, tan estupendas [...]"⁴⁶⁶ (*La última entrevista de Robert Rossen*, Daniel Stein, traducción: José Antonio Jiménez de las Heras y Susana Asenjo McCabe).

Con *Alejandro el Magno* Rossen se permite reflexionar en torno a esa idea y a esa concepción del poder que él tiene, trasladando las realidades y las inquietudes que lo atormentan al siglo IV a. C.⁴⁶⁷, para abordar, desde la distancia⁴⁶⁸, esa búsqueda del poder desde el posicionamiento político.



Tres ejemplos de carteles alemanes de la película de Rossen.

⁴⁶⁶ En respuesta a la conversación en la que Stein comenta: “Pero en sus películas también apunta que este poder tiende a autodestruirse y a autodestruir a los que lo detentan”; en JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁶⁷ HURTADO, J. A., “Fricciones con el...”, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁶⁸ La distancia temporal le permite al director ser más directo y menos comedido en cuanto a la manifestación de sus opiniones políticas, críticas y mordaces, de un sistema que lo ha conducido e impuesto parámetros que han condicionado su vida, tanto para bien, como para mal.

3.3. Alejandro el Magno, 1956

Un año después de su primera experiencia internacional con *Mambo* (1954)⁴⁶⁹ Robert Rossen se embarca en la aventura épica que supondrá *Alejandro el Magno*. El rodaje comenzó en 1955, tras tres años de investigaciones sobre la figura del macedonio, y la película vio la luz un año después. Este proyecto surge como resultado del interés que el propio director siente por la figura de Alejandro III de Macedonia, del que dice: “era un hombre avanzado a su tiempo [...] que fue el primero que buscó la unificación de las gentes de Asia y Europa”⁴⁷⁰.

En la entrevista concedida a Daniel Stein en 1965 Rossen habla abiertamente de los motivos que lo llevaron a realizar la película y justifica el trabajo de documentación realizado para que el héroe de la Antigüedad viese la luz en el celuloide:

Stein - “¿Está basado en hechos reales?”

Rossen- “Está basado en cosas que he leído y en una investigación personal hecha durante dos o tres años”.

Stein - “¿Se sintió realmente atrapado por el tema?”

Rossen - “Oh, sí, me sentí totalmente atrapado. Por ejemplo está Plutarco, pero hay muchos otros libros sobre Alejandro y Darío [...]. [...] en términos de leyenda todo país del Este tiene una sobre Alejandro, y le proclaman como su héroe o su dios o lo que sea. Egipto lo hace; los hindúes todavía lo hacen y le denominan “Esconda”. Los judíos tienen una leyenda que asegura que Alejandro llegó a las puertas de Jerusalén y quedó tan impresionado con el monoteísmo que perdonó a la ciudad. Quiero decir que este hombre... me resulta fascinante. [...]”⁴⁷¹.

A pesar de que en el guión del film Rossen trató de ceñirse al máximo a la Historia, lamentablemente el resultado final dista mucho del proyecto inicial, pues la película

⁴⁶⁹ WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, p. 150, nota 19.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 150, nota 18.

⁴⁷¹ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, pp. 89-90.

sufrió una reducción del metraje que terminó afectando gravemente a ciertos elementos de la misma, dificultando no solamente la comprensión de ciertos temas sino dejando como resultado un film “no exento de pesadez y torpeza”⁴⁷², “lento, pesado, demasiado pomposo y abrupto”⁴⁷³.

Rossen era consciente de que el resultado final de su obra no era el esperado y en esa entrevista del año 65 responde abiertamente a la pregunta de Daniel Stein sobre la posible problemática que pudo existir entre el proyecto del director y lo que demandaban los estudios alegando:

“No, no había ningún conflicto. Las únicas presiones -y había presiones que quizá habría podido haber aguantado, si en aquel momento hubiera tenido la fuerza suficiente- fueron presiones respecto al metraje de la película, para adaptar esta a una menor duración. [...] Alejandro el Magno duraba originariamente tres horas. Yo la quería en ese intervalo. Les asustó la duración. Al final me convencieron. Pero, realmente, es mucho mejor película en su duración original que en las dos horas y veinte minutos que tiene ahora, y lo es precisamente por una razón. La película desvela el sentimiento de culpa de Alejandro respecto a su padre⁴⁷⁴ Filipo de Macedonia, que es un tema subjetivo que aparece de manera muy profunda. [...]”⁴⁷⁵.

Rossen justifica pues que los errores presentes en la película no existían en el primer montaje del director, y achaca la incompreensión de ciertas escenas a los recortes impuestos por la MGM⁴⁷⁶ a pesar de ser él el productor del film⁴⁷⁷. José María Latorre

⁴⁷² HORVILLEUR, G., *Dictionnaires des Personages du Cinéma*, Bordas, Paris, 1988, p. 9.

⁴⁷³ NAVARRO, A. J., “Alejandro el Magno (Alexander the Great, 1956)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 240.

⁴⁷⁴ La relación de Alejandro con Filipo constituye uno de los ejes dramáticos principales del film y como bien indica el director este, muchas veces no consigue entenderse bien.

⁴⁷⁵ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁷⁶ Los recortes impuestos por la Metro Goldwyn Mayer alcanzaría los 50 minutos de metraje; PRIETO ARCINIEGA, A., y ANTELA, B., “Alejandro Magno en el cine”, Congreso Internacional “*Imágenes*”, *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, 2008, p. 266.

⁴⁷⁷ IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 47.

manifiesta claramente como la construcción narrativa del film es víctima de la voluntad o incluso de la necesidad de inserción de un número determinado de temas en un metraje cuyos tiempos recortados en el producto final, “impiden respirar con fluidez” a la producción⁴⁷⁸. El resultado: un film donde las escenas se suceden unas a otras de manera brusca, sin transiciones pues Rossen, forzado a cortar el film, amputó un minuto precedente y uno posterior a lo que se consideraba era la parte central de la escena⁴⁷⁹. Román Gubern apunta que el proyecto de *Alejandro el Magno* pudo realizarse en la época pese a las tensiones políticas de la Guerra Fría, pues el cine histórico empezaba a estar de moda y “con la excusa del pasado, Rossen podía hacer una película sobre el fracaso de los idealismos políticos”⁴⁸⁰, donde de nuevo el tema del Poder y esa búsqueda ciega por tratar de conseguirlo le permiten continuar en la línea crítica de sus primeras películas⁴⁸¹.

El propio Rossen produjo una película que a pesar de contar con la colaboración de España⁴⁸², sufrió toda una serie de limitaciones, muchas de ellas a causa de un presupuesto insuficiente para una superproducción, aunque el propio director afirmase que la escasa financiación no debía entenderse como una limitación⁴⁸³. La escasez de medios técnicos a la que se suman la de extras⁴⁸⁴, dirigen el film hacia un trabajo menos épico y mucho más psicológico de los personajes, lo que permite a Rossen centrarse en aquello que le interesaba realmente, la *psyche* de los protagonistas y las

⁴⁷⁸ *La película intenta concentrar en algo más de dos horas [...] la existencia del caudillo macedonio desde su nacimiento [...] hasta su muerte en Babilonia [...]*; LATORRE, J. M., “Exilio en dos tiempos”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 180.

⁴⁷⁹ DE LUCAS, G., “Out of the...”, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁴⁸⁰ Anja Wieber opina también que una película cuya temática está basada en la Antigüedad resultaba en este período convulso un elemento totalmente inofensivo a pesar de que la segunda lectura que se saque del film esté en relación con, como indica Alberto Prieto, “una crítica al totalitarismo” en ciertos momentos; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, p. 150; PRIETO ARCINIEGA, A., *La Antigüedad a través del cine*, Colección Film-historia, nº 14, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2010, p. 159.

⁴⁸¹ ALONSO et alii., *op. cit.*, p. 260.

⁴⁸² Como puede apreciarse en los títulos de crédito al inicio del film.

⁴⁸³ Eulàlia Iglesias apunta como el hecho de que los recursos económicos fuesen limitados fue entendido por Rossen como la posibilidad de realizar una película filmando en exteriores “como a él le gustaba” y el hecho de que los decorados fuesen escasos o “reducidos a su mínima expresión” favorecía que la presencia de los pocos creados tuviese un “mayor peso” y una mayor “fuerza visual y simbólica”; IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁸⁴ Los lugareños de las localidades españolas y el ejército español actuaron de extras en la película.

relaciones que se establecían entre ellos. Tanto es así que de *Alejandro el Magno* se ha dicho que refleja un “modernismo psicoanalítico”⁴⁸⁵ visto que el film no estará centrado propiamente en las gestas de Alejandro III de Macedonia sino más bien en su “caracterización psicológica”⁴⁸⁶ pues Rossen se centrará en la personalidad del emperador, ilustrando muchos aspectos de esta⁴⁸⁷. Recupera al personaje histórico-mítico pero confiriéndole un carácter más humano⁴⁸⁸, alejándolo del mito y acercándolo al espectador como personaje con el que uno pueda identificarse a través del cual puedan manifestarse aspectos críticos con el contexto del que procede y que lo rodea.

El film se centrará en diferentes conflictos personales del macedonio, la lucha interior con la que convive como mortal y a partir de la cual se cuestionará siempre como persona, y sobre su figura, como si de un remordimiento de consciencia se tratase, siempre ondearán la ambición y las ansias de alcanzar el poder, de lograr la gloria, esa que le corresponde por nacimiento y que debe terminar por convertirlo en emperador de Asia y Europa⁴⁸⁹.

Entre los conflictos que condicionan la evolución del personaje, el más destacado es sin lugar a dudas el existente entre Alejandro y Filippo, su padre. Un conflicto entre padre e hijo, que como bien indica Rossen en su entrevista con Stein, no termina de cuajar en la pantalla⁴⁹⁰, pues las amputaciones que sufrió el film afectaron a la buena

⁴⁸⁵ HORVILLEUR, G., *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸⁶ ALONSO, Juan et alii., *op. cit.*, 261.

⁴⁸⁷ NAVARRO, A. J., “Alejandro el Mago...”, *op. cit.*, p. 237 y nota 1.

⁴⁸⁸ Antonio José Navarro define al Alejandro de Rossen como “una especie de héroe trágico shakespeariano, inevitablemente desdichado a causa de sus propios errores y valores, por culpa de la naturaleza arbitraria, cruel, del destino o de la condición del hombre para sufrir, caer y morir”; NAVARRO, A., José, “Alejandro el Magno...”, *op. cit.*, p. 239. Eulàlia Iglesias coincide con el punto de vista de Navarro aunque en su caso identifica a Alejandro no como un gran conquistador sino más bien con un personaje propio de una tragedia griega que podría haber sido perfectamente “reescrita por un discípulo de Shakespeare”; IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 47. Por su parte Anja Wieber encuentra que de la confluencia del personaje histórico con el Séptimo Arte nace un Alejandro que “parece una persona de carne y hueso en el que el componente psicológico juega un papel muy importante en cuanto a la construcción del mito”; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁸⁹ ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁹⁰ “[...] realmente, es mucho mejor película en su duración original [...] y lo es precisamente por una razón. La película desvela el sentimiento de culpa de Alejandro respecto a su padre Filippo de Macedonia [...]”; JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, p. 89.

comprensión de esta relación tensa y competitiva, cuyo hilo conductor se pierde en ciertas ocasiones⁴⁹¹. Este conflicto, que en opinión de José María Latorre estaría desde el principio originado por la manipulación psicológica a la que Olimpia somete a su hijo⁴⁹², es sin lugar a dudas una cara traslación al celuloide de un conflicto real, el que existía entre Rossen y su padre, quien curiosamente se llamaba como el padre de Alejandro, Philip⁴⁹³:

Jiménez de las Heras - “¿Y cómo era la relación de tu padre con el suyo?”.

Steven Rossen - “Siempre existió una gran tensión entre ambos. [...] la tensión que siempre hubo entre los dos y los sentimientos contradictorios de mi padre hacia mi abuelo... [...] en los trabajos de mi padre hay un profundo reflejo e influencia de su vida personal y de sus experiencias vitales, y creo que hay algo en su película sobre Alejandro Magno que refleja eso a la perfección. Si recuerdas, uno de los puntos fundamentales de la película es la relación entre Alejandro y su padre...”. (*Steven Rossen: recuerdos de su padre*, entrevista concedida a José Antonio Jiménez de las Heras, Los Ángeles, 2002, p. 101).

Las ansias de poder y de gloria de Alejandro marcan parte de ese conflicto generacional con Filippo. El miedo a ser desbancado por su propio hijo, de perder el poder y caer en el olvido enfrentado a la necesidad imperiosa de alcanzar el triunfo y a la impaciencia, condicionan la relación enfermiza de padre e hijo, que, a pesar de ir perdiendo fuelle a medida que avanza el metraje, consigue, aunque a medias,

⁴⁹¹ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno en ...”, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁹² LATORRE, J. M., “Exilio en dos...”, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁹³ José Antonio Jiménez de las Heras manifiesta esta opinión de identificación y reflejo de las vivencias personales del director con las vivencias y las relaciones personales existentes entre los personajes de sus obras en la entrevista que tuvo la oportunidad de hacerle al hijo del director Steven Rossen en Los Ángeles en el año 2002 y que recoge en: JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, p. 101; esta idea de proyección del conflicto paterno-filial de Jiménez de las Heras se recoge también en: SANTAMARINA, A., *op. cit.*, p. 56, nota 8.

transmitir esa desesperación que atormenta al protagonista y mantener el dramatismo en la historia gracias al montaje⁴⁹⁴.

Alejandro el Magno es un ejemplo poco común de *kolossal* al que Gilles Hornilleur describe como un “peplum intelectual americano”⁴⁹⁵ por el hecho de desmarcarse del estilo heroico que define la la epopeya cinematográfica⁴⁹⁶ y centrarse sobre todo en la psicología del personaje (adicto al triunfo) y en el contexto que lo condiciona⁴⁹⁷. El hecho de que se trate de uno de los primeros *pepla*⁴⁹⁸ americanos juega en contra de esta obra que fusiona el *biopic* con la épica histórica que comenzaba a ser popular en los años 50. Eulàlia Iglesias y Antonio José Navarro apuntan a lo precipitado de la realización de esta película por parte del director⁴⁹⁹, pues Rossen, por su trayectoria profesional, no terminaba de sentirse cómodo con este género de moda, aunque su alegato en defensa de su producción (en su entrevista con Daniel Stein) gira en torno al punto de preparación, todavía verde, de un público que empezaba a acostumbrarse al género:

“[...] pienso que los avances en las películas se suceden de una manera muy rápida. En otras palabras, creo que con el tiempo el público es capaz de conectar mejor. Si tienes una buena película, de cualquier tema, tienes más posibilidades si ya hay dos o tres películas anteriores sobre ese tema. Por ejemplo, pienso en Alejandro el Magno. Si se hubiera estrenado tres años

⁴⁹⁴ Gonzalo de Lucas alaba el talento del montador que consigue a través del encadenado de recuerdos que se sobre-impressionan sobre el rostro de un Alejandro atormentado darle una cierta emoción al film contrastando con los silencios y el ritmo más lento que otorgan las declamaciones de los protagonistas; DE LUCAS, G., *op. cit.*, p. 37.

⁴⁹⁵ HORVILLEUR, G., *op. cit.*, p. 9; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁹⁶ NAVARRO, A. J., “Alejandro el Magno...”, *op. cit.*, p. 237.

⁴⁹⁷ IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁹⁸ David Serrano Lozano dice del film: “Alejandro forma parte de uno de los hitos de la evolución del *peplum*” pues “14 de las 17 producciones más caras de la historia del cine ente el año 51 y el 65 se ambientan en contextos históricos: 9 de esas 14 son *pepla*. La Antigüedad ocupaba la mayor parcela de las grandes inversiones, reflejando el formato en que se puso de moda y llegó al gran público durante los años 50 y 60. Su ambientación era garantía de interés inicial en una audiencia muy receptiva y la fuerte inversión de medios, así como de las últimas innovaciones técnicas del momento (Technicolor, cinemscope, etc) volcadas con estas filmaciones son muestra de ello”; SERRANO LOZANO, D., “Cine y Antigüedad...”, *op. cit.*

⁴⁹⁹ IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 47; NAVARRO, A. J., “Alejandro el Magno...”, *op. cit.*, p. 242.

después de cuando se estrenó, siendo la misma película, hubiera podido tener una mejor carrera comercial, porque ya tendrías un público que estuviera en sintonía con las películas históricas, un público que entonces no existía. [...]”⁵⁰⁰.



Fotograma de inicio del film en el que puede leerse el agradecimiento y la colaboración del Ministerio de Información y Turismo español en el rodaje, así como el agradecimiento a los oficiales y a la gente de las diferentes localidades españolas de Madrid, Manzanres, El Molar, Rascafría y Málaga.

⁵⁰⁰ JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *op. cit.*, pp. 93-94.

3.4. «Nada hay nada más hermoso que vivir con valor y dejar tras de sí al morir fama imperecedera»

El film comienza con un medallón clásico donde aparece representada de perfil la efigie de Alejandro III de Macedonia que ocupa el fondo del fotograma mientras sobre él se van sobre-impressionando los detalles sobre el reparto y el cuerpo técnico de la película⁵⁰¹, al tiempo que se escucha una música que identificamos como la típica canción que acompaña a la guarnición durante una batalla, sobre la que se alza una voz en *off*, la del actor protagonista⁵⁰² que avisa al espectador con un mensaje que como Alberto Prieto indica, va a marcar la línea sobre la que va a desarrollarse el guión, pues viene a decir que “nada hay más hermoso que morir con valor y dejar tras de sí una fama imperecedera”⁵⁰³. Esta combinación de elementos, pictóricos y narrativos, proporcionan además al espectador la información necesaria que lo ayuda a situarse en la trama, esa que va a girar en torno a la vida de Alejandro Magno, conquistador el mundo⁵⁰⁴.

La primera escena de la película nos sitúa en Atenas, escenario que reconocemos por la presencia de unas columnas, de cartón piedra, que sugieren un templo de mármol de la ciudad de Pericles. Sobre este escenario romántico de la Atenas del siglo IV a. C., se sobre-impressionan los créditos que sitúan la acción en el año 356 a. C., en una “Grecia exhausta, dividida y ensangrentada”⁵⁰⁵ mientras la música que nos ha acompañado durante la obertura da paso al silencio que antecede un debate oratorio que enfrenta a Demóstenes (382 a. C. - 322 a. C.), opositor del avance de Macedonia en el proyecto de conquista del mundo, que incluye evidentemente la conquista de Grecia, y a Esquines (389 a. C. - 314 a. C.), defensor de la política expansionista de

⁵⁰¹ Destacar entre ellos los agradecimientos al gobierno español a su armada y al ministerio de información y turismo así como a los oficiales y a la gente de varias localidades españolas (Madrid, Manzanares, El Molar, Rascafría y Málaga).

⁵⁰² Anja Wieber destaca como excepcional el hecho de que sea la propia voz del protagonista la que introduce el *background* histórico o mensaje del film, pues en general esto se hace a través de la voz en *off* de un comentarista épico; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁰³ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, en DUPLÁ ANSUATEGUI, A. (ed.), *El cine “de romanos” en el siglo XXI*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 2011, p. 43.

⁵⁰⁴ WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁰⁵ “*It’s the year 356 B.C. In a troubled exhausted divided bloody Greece...*”.

Filipo de Macedonia, en el mismo escenario ateniense ahora lleno de gente. Detrás de la multitud se observa la imagen de un altar con restos animales, dejando entrever el sacrificio y la consulta a los dioses sobre este tema. Mientras se escucha el discurso de los dos atenienses se observa como las tropas de Filipo se desplazan y como este se quita el casco para observar bien como arde una de las ciudades griegas vencida. Durante la campaña se avisa al rey, que duerme, con nuevas de Macedonia: “Tienes un hijo, nacido de la reina hace 3 semanas”⁵⁰⁶.

De la tienda de campaña de Filipo la escena se traslada a Pella, donde Olimpia desde lo alto de una de las terrazas del palacio espera y observa la llegada de Filipo con el ejército. Rossen se ayuda de la presencia de una escultura antropomórfica y de otra que representa la figura de un león para la localización de la acción en la capital de Macedonia.

Desde el momento en que Filipo entra en la estancia donde se le estaba esperando se observa el desprecio mutuo que se tienen él y Olimpia, a pesar del momento de felicidad que ambos están viviendo por el nacimiento de su hijo. Antes de conocer y tomar en brazos a Alejandro, Filipo saluda a un adivino egipcio (Helmut Dantine) refiriéndose a él como “egipcio”⁵⁰⁷:

Nectanebo - “Salve Filipo conquistador”.

Filipo - “Salve egipcio”.

El egipcio observa a Olimpia y esta, detrás de Filipo, lanza una mirada de soslayo hacia el adivino. Filipo toma en sus brazos al niño al que Olimpia llama el pequeño dios, y el egipcio explica que su nacimiento fue marcado por signos divinos.

⁵⁰⁶Alberto Prieto hace referencia a que el comunicado dado a Filipo contenía tres buenas nuevas: la victoria militar, la victoria deportiva y el nacimiento de su hijo Alejandro; PRIETO ARCINIEGA, A., *La Antigüedad a...*, *op. cit.*, 2010, p. 160.

⁵⁰⁷ El nombre del Egipcio, Nectanebo, aparece solamente en los títulos del crédito al final de la película.

“Temblores y tormentas sacudieron la tierra, una estrella cayó del firmamento, sobre el techo de la cámara de la reina dos águilas fueron a posarse, y allá en la lejana Asia, un rayo cayó envolviendo en llamas el templo de Éfeso”.

El adivino interpreta el fuego como una antorcha que va consumir el mundo y la estrella como el símbolo que legitima el origen divino del niño.

“Las dos águilas predicen que ha nacido quien gobernará dos reinos, el templo envuelto en llamas es cual antorcha encendida aquel mismo día y que al llegar a su hora ha de consumir el mundo entero, y esa antorcha es tu hijo”.

(La caída de la estrella) “Signo de que de un dios me ha nacido un hijo” (afirma Olimpia).

Tras una situación tensa Filippo duda entre matar o no al adivino, al que ve como posible instigador de su futura caída; la conversación con Parmenio le ayuda a reflexionar y le hace ver que si lleva a cabo la ejecución, la antigua ley de los jefes de Macedonia obliga a que se mate al hijo y a la madre. Parmenio trata de aportar luz al dilema aludiendo al reconocimiento divino del niño por el mismísimo oráculo de Delfos, remarcando que la grandeza de Macedonia se ha iniciado con Filippo y continuará con Alejandro.

En una estancia donde se observa una cuna y al fondo una estatua del discóbolo de Mirón, rodeado por un pórtico de columnas Rossen sitúa en soledad y desamparo la cuna Alejandro mientras su madre la mece, instantes antes de que Filippo entre en la escena para recuperar al niño que debe ser presentado al pueblo de Macedonia.

De la más tierna infancia el argumento da un gran salto temporal y nos traslada al último momento de la adolescencia de Alejandro, donde podemos apreciar como la formación que su padre quiso darle en todo momento combinaba lo físico, lo literario

y lo espiritual⁵⁰⁸. El plano de un campo de entrenamiento donde los hombres practican deporte y tácticas de guerra es la antesala de la palestra donde ya un Alejandro casi adulto entra con un felino muerto a hombros acompañado de sus amigos y de su caballo Bucéfalo. Este se presenta ante Aristóteles, maestro de filosofía del joven macedonio, y de fondo, en el centro de la escena se observa la escultura del Doríforo de Policleto⁵⁰⁹. Aristóteles informa a su discípulo del regreso de su amigo Clitos, noticia que alegra al joven pues el recién llegado trae nuevas de las batallas que Macedonia está librando contra los persas, a los que se está debilitando y venciendo: “un sueño de tantos años hecho realidad”, en palabras de Aristóteles. Alejandro manifiesta abiertamente su descontento ante la imposibilidad de alcanzar la gloria pues su padre le prohíbe, debido a su juventud, la realización como guerrero heredero al trono de Macedonia⁵¹⁰, que lleve al estado a conquistar Persia, una misión sagrada según Aristóteles (que hace referencia al sufrimiento impuesto por los persas a los griegos⁵¹¹ a lo largo de los años)⁵¹².

La primera referencia al Indo aparece en el minuto 14'35" y a este se alude a partir de la descripción geográfica sobre la extensión del Imperio Persa, a la que sigue una lista detallada, recitada por Alejandro, de todos los pueblos que componen ese Imperio. Aristóteles, que en la película define a Alejandro como “guerrero y poeta, lógico y soñador”⁵¹³ recuerda a su discípulo que debe tener paciencia, pues solo así estará preparado para gobernar ese vasto imperio. La respuesta de Alejandro es su comparación con Aquiles en alusión a la corta vida pero gloriosa del héroe, vida que

⁵⁰⁸ Leónidas y Lisímaco fueron dos de los maestros de Alejandro junto con el más popularizado por el cine, Aristóteles. El primero se ocupó de la educación física del macedonio y el segundo fue el encargado de formarlo en la literatura; ALONSO, Juan J., et. alii., *op. cit.*, p. 262.

⁵⁰⁹ La obsesión por seguir los pasos de Aquiles que tenía Alejandro no se limita simplemente en la película a las referencias que al héroe se hacen en los diálogos, en los que se manifiesta abiertamente su devoción por Homero y el vínculo materno que tenía con este, sino que además Rossen inserta en los decorados la figura del Doríforos, un modelo “típicamente vinculado a la imagen de Aquiles”; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno en ...”, *op. cit.*, p. 267.

⁵¹⁰ El enfado se debe a la preferencia mostrada por Alejandro por la gloria frente a su formación en filosofía, gloria que no lograba alcanzar a causa del control paterno; ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 262.

⁵¹¹ Alejandro manifestará abiertamente que las atrocidades cometidas por Darío hacia las polis griegas estarían en el origen de su obsesión de venganza, conquista y destrucción del Imperio Persa.

⁵¹² Ya desde su temprana educación en Mieza, siendo un adolescente, la obsesión por el poder y la gloria constituyen el “motor de la vida de Alejandro”; ANGULO, J., “La gloria ...”, *op. cit.*, p. 67.

⁵¹³ CASAS, Q., “Conversaciones imaginarias con...”, *op. cit.*, p. 76.

él quiere para sí, pues manifiesta su preferencia por una existencia breve en la que alcance la gloria⁵¹⁴.

Mientras Aristóteles da un discurso sobre la grandeza de los griegos, en referencia a la inferioridad social de los persas⁵¹⁵, se observan escenas de lucha y entrenamiento para ir a la guerra. Este método narrativo se repite cuando Alejandro lee un libro encuadernado, *La odisea*, mientras se observa el entrenamiento físico del joven y una pelea contra Clitos, al que termina venciendo, imponiendo así su superioridad y preparación.

Aristóteles intercede ante Filipo por Alejandro⁵¹⁶, un Filipo que se reúne con su hijo casi dos años después de haber partido. Al regresar del campo de batalla, pregunta por su madre, a la que hace unos meses que no ve y comenta con su padre las buenas referencias de Aristóteles. Filipo le cuenta que los macedonios en lugar de conseguir victorias están retrocediendo; este es el argumento con el que se permite pedirle a su hijo que gobierne en Pella mientras él lucha en el frente. Aristóteles manifiesta su desacuerdo ante la propuesta de Filipo hacia Alejandro, coincidiendo con la opinión de Átalo. La decisión tomada por Alejandro es aceptar la propuesta de su padre a pesar del alto precio que deberá pagar, pues de nuevo el ansia por alcanzar la gloria estará por encima de todo. Ante esta afirmación Filipo comunica que se hará efectiva la regencia de Alejandro en el momento en que lo proclame regente de Macedonia ante la multitud de Pella.

Alejandro llega a Pella y en el avance observa a gente empalada (algunos incluso parece que estarían crucificados) delante del Palacio (que hemos visto anteriormente

⁵¹⁴ “La gloria aparece como una constante en la película”; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno en...”, *op. cit.*, p. 267, nota 12.

⁵¹⁵ El mensaje de Aristóteles termina siendo verbalizado por Alejandro, cuando este dice: “Nuestra cultura es la mejor: Tenemos el deber de conquistarlos y si es preciso incluso destruirlos”. Esta afirmación parece estar en la línea historiográfica creada por Tarn en la que Alejandro Magno se nos presenta como unificador de la humanidad, el constructor de un puente entre Europa y Asia; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 44, nota 54.

⁵¹⁶ Las acciones de Aristóteles estarían relacionadas con las dudas que este tendría sobre las intenciones de Filipo y la conquista de Grecia; ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 263.

custodiado por leones) al que entra el protagonista sin esperar descubrir una fiesta⁵¹⁷ en la que Olimpia disfruta rodeada de otros cortesanos y que se interrumpe en el mismo instante en que esta se percata de la presencia de su hijo. El reencuentro madre-hijo es algo tenso, pues a pesar de la alegría que Olimpia muestra (contando que desde la noche anterior ya ella sabía que su hijo estaba de camino) la reina no tarda en iniciar su discurso crítico sobre Filipo al que atribuye un estado transitorio de enajenación que lo ha llevado a crucificar, torturar y sospechar de sus amigos, considerándolos como enemigos (incluyéndose ella en esa lista). La manipulación dialéctica de Olimpia hacia su hijo, inculcando sutilmente su parecer ante el próximo enlace matrimonial de Filipo con Eurídice, la sobrina de Átalos, parece surtir cierto efecto en el joven Alejandro, quien se mostrará temeroso de no poder alcanzar la gloria (o lo que es lo mismo el trono de Macedonia) . Olimpia avisa a Alejandro de los planes de Átalos, indicando que este quiere deshacerse de ella y que está en manos de Alejandro, ante su inminente proclamación como regente, de cambiar las cosas, pues como ella bien dice, expresando sin tapujos su sed de venganza y ambición: “cuando seas regente, entonces gobernaremos”.

Alejandro es llamado por Filipo y de camino al encuentro con su padre se cruza con la nueva amante de este, Eurídice, aquella que rivaliza con su madre (y por extensión con él mismo). Enmarcada por un bajo relieve que se observa en el muro de fondo, la escena narra el momento en que Filipo informa a Alejandro de los actos de rebeldía de Olimpia contra el estado de Macedonia, avisándole de que estos están considerados como una traición, pues se trataría de una conspiración⁵¹⁸ en la que estaría involucrada su madre mientras el joven se encontraba recibiendo formación en Mieza. El rey expresa directa y claramente que las intenciones de Olimpia son acceder al trono y gobernar ejerciendo su poder de reina (pues solamente lo es de nombre) a través de la figura de su hijo, al que no dudará en utilizar para alcanzar su propia

⁵¹⁷ Esta fiesta sería una de las orgías en las que solía participar Olimpia, mostrando así su relación con Dionisos. Rossen opta por suavizar este acto, en el que el sexo estaría muy presente y lo hace insertando risas, música y baile, diferentes elementos que se relacionan con la diversión y con lo festivo; PRIETO ARCINIEGA, A. y ANTELA, B., “Alejandro Magno en ...”, *op. cit.*, p. 267.

⁵¹⁸ La conspiración de Olimpia se sustentaría sobre falsas acusaciones vertidas sobre la figura del rey, no presente en Pella en ese momento, desacreditándolo.

gloria, a sabiendas de que él es la llave del trono de Macedonia y así se lo hace saber a Alejandro: “*Ella gobierna en Pella*”; este es el motivo de la oposición de Átalos a la regencia de Alejandro, aunque por encima de todo está la confianza que Filipo tiene en su hijo al que va a poner a prueba pidiendo que destierre a su madre, que tenga las agallas de deshacerse de ella, enviándola con sus parientes. En este preciso momento Filipo reconoce que para ser rey hay que ser capaz de tomar decisiones drásticas y asume que para acceder al trono de Macedonia y gobernar tuvo que asesinar a sus propios hermanos⁵¹⁹.

Una orgullosa Olimpia observa (de nuevo en una escena en la que se aprecia una arquitectura clásica desnuda) como Filipo nombra, delante de la Liga y de los macedonios, a su hijo como regente y antes de partir a la guerra le recuerda a Alejandro que en la realeza subsiste una ley: “no confiar en nadie” y “aprender y saber estar solo” es lo más importante⁵²⁰.

La psicología perversa de Olimpia y su minucioso tejido de manipulación se manifiestan de nuevo en la siguiente escena en la que Rossen le cede el protagonismo a ella y a las palabras que dedica al ahora gobernante de Macedonia, inculcándole que, pese a la decepción que pueda existir en su corazón, a sabiendas de que Filipo le ha cedido temporalmente el poder, pues no tenía otra opción, lo importante no es el cómo ni el por qué de los actos, sino la situación privilegiada de la que ahora gozan ambos (madre e hijo), pues el poder y la gloria están cada vez más cerca. El chantaje psicológico al que Olimpia somete a su hijo, recurre al argumento del amor de madre, de una soledad en la que está sumida, la voluntad de querer dar pena para desmentir con mayor veracidad las acusaciones de las que ha sido víctima por parte de Filipo. Instantes después, reutilizando el método, Olimpia afirma contundente que la corona de Macedonia es suya (de Alejandro) por derecho divino (remitiéndose a que es hijo

⁵¹⁹ Jesús Angulo hace referencia a como la experiencia vivida en el seno de su propia familia termina por generar la desconfianza en Filipo (hacia su esposa Olimpia y hacia Alejandro), explicando la alianza entre Eurídice, su madre, y el yerno de Ptolomeo Aloro, quienes se habían organizado para asesinar al padre de Filipo para gobernar. El conocimiento de esta noticia sembró la semilla de la venganza en Filipo, que terminó por asesinar a su propia madre antes de convertirse en rey. Este argumento justificaría la más que evidente implicación de Olimpia (en el film) en el asesinato de Filipo a manos de Pausanias; ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.*, p. 69.

⁵²⁰ En clara alusión a la manipulación de la que está siendo objeto por parte de su madre.

de un dios, según se expresaba al principio del metraje) y, acariciando a su hijo, se marcha dejándolo descansar.

Como regente, Alejandro decide cuales serán sus movimientos entre los que está el ir al frente. Para ilustrar la determinación y la toma de decisiones del macedonio Rossen cede la escena a una batalla y a continuación recurre de nuevo a la vista general de una ciudad en llamas. En ese momento sabemos que se produce la fundación de la primera de las Alejandrías por parte de Alejandro, al tiempo que este pronuncia las palabras: “peón de nadie”; en referencia a las supuestas y sufridas manipulaciones de las que ha sido advertido.

Vencedor de la campaña se reúne con su madre, primero, y después acude al campamento donde se encuentra su padre para devolverle el sello de la regencia de Macedonia. El encuentro entre ambos responde a la oportunidad que Filipo aprovecha para reprender a su hijo, en clara alusión al desprecio y la falta de consideración que este ha mostrado hacia los avances que el rey está realizando sobre Atenas, pues Alejandro ha decidido comenzar su camino hacia la gloria al margen de la voluntad de su padre, avanzando sobre “las tribus de las colinas”, “liberando a los que eran sus prisioneros”, “levantando estatuas de su persona” e incluso “dando su nombre (Alejandro) a sus ciudades”. En ese avance cuyo objetivo es la gloria, Alejandro ha privado a su padre de parte de sus tropas y como el mismo Filipo añade, no ha sido capaz de esperar a que estuviese muerto para fundar “Alejandrópolis”: “pese a que aún no eres rey”⁵²¹.

Filipo le comunica a Alejandro que en la batalla que va a librar contra Atenas tiene un lugar reservado entre las tropas; en esa misma conversación se alude también a los sentimientos del rey por Eurídice, de quien dice le es alguien muy estimada: “Esa doncella sobrina de Atalo me es muy estimada”. El sentimiento de indignación por la marginación que sufre Olimpia frente a Eurídice, y los celos que experimenta

⁵²¹ En este comentario se recoge por parte de Rossen “la censura del rey hacia su hijo” en el momento en que Filipo reprocha la “altanería” con la que Alejandro se presenta ante el mundo, pues con tan solo 17 años, durante su época de regente en Pella, había sometido a los pueblos del norte y fundando la primera de las Alejandrías; ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.*, p. 67.

Alejandro, pues querría poseer todo lo que tiene su padre, mueven al joven macedonio hacia la muchacha, que ingenua le pregunta si este experimenta un cierto temor al hablar con ella pues siente que el joven se pone a la defensiva. En la conversación Alejandro aprovecha para elogiar la belleza y sobre todo juventud de Eurídice y expresa abiertamente el conflicto matrimonial⁵²² revelando a la joven las aventuras amorosas que ha tenido su padre. Ella responde haciendo referencia a la similitud en la mirada que padre e hijo tienen hacia la mujer y ambos, Eurídice y Alejandro, manifiestan los celos que sienten, el uno de su padre por poseerla y la otra del primero por el amor que Filipo siente hacia a él⁵²³.

Alejandro no duda en acusar directamente a Atalos de estar detrás de la jugada en la que Eurídice es uno de los peones que debe hacer jaque al rey, y lo hace refiriéndose además a su padre y a la nueva mujer de este como: “una doncella joven y un viejo”. Filipo entra en la escena justo después de que Eurídice manifieste su dolor por un amor (el de Filipo y ella) que parece estar destinado a no triunfar. Esta vez se hace alusión directa al conflicto familiar al referirse el rey a la muchacha como reina, relegando a Olimpia de su título y de nuevo repitiendo la frase: “esa doncella me es muy estimada”. Antes de poner fin a la discusión, la diplomacia de Filipo sale a flote y trata de rebajar la tensión con su hijo pidiéndole colaboración para seguir avanzando, pues es consciente de que los tebanos van a convertirse en un serio problema en sus planes de conquista de Grecia.

Del campamento macedonio Rossen traslada la escena de nuevo a Atenas, donde los hombres reflexionan sobre los avances de las tropas macedonias. Mientras escuchamos las opiniones de los atenienses en la pantalla se observa que de nuevo superpone la imagen del ejército disponiéndose para luchar en Queronea (338 a.C.) , la batalla donde se decidirá el destino de Grecia, el conflicto bélico que marcará el destino de los griegos, a quienes se les plantean dos realidades: vivir en libertad o

⁵²² PRIERTO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 45.

⁵²³ La relación entre Eurídice y Alejandro se muestra desigual en la película, pues a pesar de los intercambios de miradas cómplices entre ambos, ella muestra cierta preocupación por la opinión que él pueda tener, mientras Alejandro la trata con desprecio, no vacila en hablar de manera negativa de su padre y revela las numerosas esposas y concubinas que ha tenido, hiriendo a la joven y haciéndola llorar.

bien hacerlo bajo la tiranía (que ellos entienden representa el estado de Macedonia). A un lado del río los griegos, al otro los macedonios, entre los que se encontraba Alejandro. Justo antes de la batalla se indica claramente que será en Queronea donde se decidirá en manos de quien estará el destino de Grecia.

La batalla comienza, confusa, torpe, lenta, y sobre todo poco realista; vemos hombres que corren de un lado a otro y en muchos momentos se aprecia que no saben lo que están haciendo y aún menos lo que deben hacer. En medio de la confusa multitud Filipo termina asediado por los griegos mientras Alejandro observa a lomos de Bucéfalo las dificultades en la que se encuentra su padre, quien corre el riesgo de perecer en la batalla. Alejandro duda y vacila antes de socorrer a su padre⁵²⁴ y salvarlo de una muerte segura⁵²⁵. El posterior avance de las tropas con Alejandro a la cabeza y la música épica del inicio del film muestran un campo de batalla sembrado de cadáveres. En ese momento los hombres se dirigen a Alejandro saludándolo como el verdadero héroe de la batalla, como aquel que con su gesto, salvando a Filipo, ha favorecido la victoria de los macedonios: “Salve Alejandro héroe, héroe de Queronea”. Para que no quede ninguna duda, a pesar de los vítores hacia su hijo, Filipo manifiesta expresamente que no quiere que se entierre a los atenienses a fin de que estos se pudran y el olor indique que han perdido en Queronea.

En la escena posterior Rossen nos sitúa en el campamento macedonio donde un Filipo completamente ebrio celebra la victoria bebiendo con sus hombres en presencia de Memnón, ateniense al que ha vencido y al que dice abiertamente que aun así su bondad (la del macedonio) es tal que incluso lo invita a su mesa; es más, su acto de piedad es tan grande que teniendo la posibilidad de destruir Atenas, no lo va a hacer, pues solo los bárbaros destruirían un centro de cultura y Filipo no es un bárbaro. Gritando el rey alude directamente a las palabras que Demóstenes había pronunciado

⁵²⁴ La idea de Alberto Prieto en torno a esta escena de salvación como reflejo de una más que evidente contraposición de caracteres la recoge también Anja Wieber a partir de las fuentes, como el caso de Plutarco, al que se refiere para indicar que Alejandro estaba ansioso por suceder a su padre; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 45; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, pp. 152-153.

⁵²⁵ Antonio SANTAMARINA interpreta este acto de vacilación como un momento decisivo que podría haber cambiado la Historia, relacionándolo además con una posible identificación de ambos personajes con el propio Rossen y su padre; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, p. 56.

en el ágora de Atenas en contra de Macedonia⁵²⁶ y de Filipo “el bárbaro” con la frase : “¿Verdad Demóstenes?”. Cojeando, el rey macedonio sube a una gran piedra donde grita, canta y baila mofándose de sus enemigos atenienses, los caídos y los que vivos siguen despreciándolo: “Filipo el bárbaro danza sobre vuestros muertos atenienses”.

La vergüenza que siente Alejandro observando el lamentable espectáculo que está dando su padre ante las tropas lo lleva a reprenderlo. Filipo, reconociendo que ha tomado demasiado vino, duerme mientras Eurídice y Alejandro lo observan tendido en su lecho. En ese instante él (Filipo) despierta y se dirige a su hijo diciendo que habiendo podido ser rey Alejandro ha decidido salvarle la vida. Acto seguido el “anciano” se duerme y Alejandro aprovecha la situación para repetir de nuevo a Eurídice las palabras: “una doncella y un viejo embriagado y loco”, mientras ella se retira triste, compungida y pensativa. A la mañana siguiente se observa un triángulo entre Alejandro, Filipo y Eurídice, que sale a despedir a su hombre, sin saber exactamente quien es de los dos, mostrando ahora cierta confusión y dilema moral entre padre e hijo⁵²⁷.

La benevolencia de Filipo se pone de manifiesto una vez más con el tributo que este realiza a los atenienses devolviéndole las cenizas y ordenando a Alejandro que este debe desplazarse hasta Atenas para firmar un tratado de paz con Macedonia⁵²⁸. Nuestro protagonista parte hacia la polis griega y en ese mismo instante se hace referencia al acto de bajeza que Filipo acaba de realizar, pues se expresa claramente la posibilidad de que la reacción de los atenienses sea de matar al emisario macedonio como acto de protesta ante lo sucedido en Queronea: “quizá una daga asesina en tu garganta (en la de Filipo)”; riesgo que es mejor no corra el rey sino su propio hijo. Ante esta afirmación Filipo pregunta a Parmenio (con el que está manteniendo dicha

⁵²⁶ ALONSO, J., et alii., *op. cit.*, p. 265.

⁵²⁷ Rossen utiliza este momento para retomar la idea del conflicto entre padre e hijo, esta vez trasladado al deseo del hijo de poseer aquello que tiene su padre, no solo el poder sino también a su joven esposa.

⁵²⁸ Tratado en el que Alejandro va a imponer la condiciones del vencedor; ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 266.

conversación) dónde y cuándo encontrará esa daga⁵²⁹ mientras una triste Eurídice contempla la escena.

Rossen nos advierte de la llegada de Alejandro a Atenas con la presencia en la pantalla de unas cariátides. Demóstenes le da la bienvenida y Alejandro aprovecha la coyuntura para alabar la capacidad dialéctica de este (a pesar de saber la postura crítica que manifiesta hacia los macedonios) y de Esquines, utilizando un cierto tono de sarcasmo. En esa ronda de saludos y presentaciones Alejandro encuentra también a Memnón y a la esposa de este Barsine, con la que posteriormente mantendrá una conversación que girará en torno al origen persa de la joven y al concepto de sentimiento de pertenencia a un lugar, diciendo ella clara y abiertamente que ahora su patria es Atenas (al estar casada con un ateniense). En esa discusión Alejandro hace referencia a su maestro Aristóteles a las palabras que este ha pronunciado en torno al ideal (como algo superior al hombre) y a la esencia de lo divino. Esta escena le sirve al director para introducir a Barsine en la historia emocional de Alejandro que se desarrollará a partir del enfrentamiento con los persas⁵³⁰.

En la reunión, Alejandro expone lo que Macedonia quiere de Grecia y sobre todo indica que Grecia debe aportar hombres, barcos y armas para la guerra contra Persia hasta alcanzar la victoria. Por un lado Demóstenes dice que los atenienses ahora ya no van a poder decidir mientras por el otro Alejandro defiende la idea de que será la cultura griega la que va a imponerse con el tratado pues es ahora el momento en que Atenas tiene la fuerza necesaria para que se imponga la cultura griega. Entendemos que las palabras de Alejandro son tomadas en consideración pues en la siguiente escena el hijo de Filipo aparece firmando el tratado con Atenas, en presencia de sus hombres y de los atenienses.

⁵²⁹ Este diálogo lo utiliza Rossen como elemento premonitorio del final al que se va a enfrentar Filipo de Macedonia, pues este, como se verá más adelante, morirá asesinado a manos de uno de los suyos, Pausanias, quien le clavará una daga.

⁵³⁰ En su película Rossen trata de realizar un acercamiento entre los dos mundo, en la línea de la voluntad de Alejandro de unir Europa y Asia, y es la figura de Barsine la que mejor representa ese mestizaje cultural, una persa casada con un ateniense, que dice sentir que su casa es Atenas; CASAS, Q., “Conversaciones imaginarias...”, *op. cit.*, p. 76.

Firmados los pactos y selladas las alianzas, Alejandro regresa a Pella. A su llegada se encuentra con una situación inesperada, la felicidad del macedonio desaparece cuando atestigua el malestar de su madre, quien a pesar de recibir regalos por parte de su hijo, se muestra triste, vilipendiada, agredida en lo más profundo de su ser, pues Filipo ha desposado a Eurídice relegando así a Olimpia a una posición más que secundaria dentro de la corte, dejando ella de ser la reina. Este hecho desata la ira de Alejandro contra su padre junto con las acusaciones que este ha vertido sobre su madre acusándola de infiel, marginándola y convirtiéndola en objeto de mofa y burla de todos. Olimpia se sirve de la relación edípica de Alejandro con ella (de la que es claramente consciente) para manipular a su hijo y para afianzar un odio profundo en su corazón en contra de su padre; para ello la madre de Alejandro se desahoga diciendo que no acepta la piedad de nadie y sobre todo: “No creí que en mis ojos pudieran quedar lágrimas”, pues es consciente de que la reacción de Alejandro será la de enfrentarse a Filipo.

En una celebración con motivo del enlace de Filipo y Eurídice al que se suma la euforia por las victorias conseguidas, Alejandro reprende a su padre por lo que ha hecho con su madre. Esto desata una fuerte discusión entre padre e hijo en la que se desmarca la figura de Atalos, que observa atento la desesperación manifiesta de Alejandro, al verse cada vez más alejado del trono y de ser el heredero de Filipo en su camino para alcanzar la gloria. Filipo acusa directamente a su hijo de su desmesurada ambición y de sus ansias de poder. La disputa es interrumpida por Atalos quien, también bajo los efectos del alcohol, se refiere a su sobrina como: “Una princesa de Macedonia, no de Epiro ni de Atenas, de Macedonia”. Este comentario, clara alusión al linaje ahora descartado de Alejandro como hijo de Olimpia, enfurece desmesuradamente al joven conquistador quien interroga directamente a su padre sobre sus intenciones de suprimirlo de la sucesión al trono de Macedonia. La mirada de Filipo hacia Alejandro que Rossen capta en la escena es más la de un rival ante su oponente que la de un padre hacia su hijo, pero no contento con la semiótica de los personajes, Rossen pone en boca de Filipo: “Si así fuera ya habría segado tu vida”. El elemento de la discordia sigue siendo sembrado por Atalos quien de nuevo interviene

en la conversación invitando a los asistentes a un brindis: “Por la nueva reina y plazca a los dioses conceder por fin un heredero legítimo al trono de Macedonia”; dejando entrever así que Alejandro no es y no será jamás heredero legítimo, e incluso incurriendo en la acusación directa de bastardo. Las palabras de Atalo desatan el conflicto⁵³¹ en el que un Filipo, acusando su discapacidad física y su estado de embriaguez más que notable, termina cayendo al suelo cuando trataba de reprender a su hijo. Este es el momento, en presencia de todos, en el que Alejandro aprovecha para humillar a su padre diciendo: “Miradle macedonios, ese es el hombre que pretende pasar de Europa al Asia y ni siquiera es capaz de pasar de uno a otro tálamo”. Filipo, todavía en el suelo, sosteniendo una daga (esa a que se hacía referencia anteriormente hablando de terminar con su vida, y que como veremos será la que terminará por ejecutarlo), escucha resignado las palabras del que será su sucesor⁵³². Consciente de lo sucedido y de las consecuencias que va a tener su acto, Alejandro va a buscar a su madre para decirle que se vista y se prepare pues esa misma noche deben salir de Pella.

Una música de trompetas anuncia el nacimiento del nuevo hijo de Filipo, el que ha nacido de su unión con Eurídice, y con motivo de la feliz noticia se comunica que todos aquellos que habían sido desterrados pueden regresar a sus hogares. Entre los desterrados se encuentra Alejandro, quien decide regresar con Olimpia y presentarse ante su padre. Filipo informa de las intenciones de marchar sobre Persia y de la responsabilidad de comandar las tropas que le concede a Alejandro. El diálogo mantenido entre Filipo y Alejandro se centra en varios puntos: por un lado Alejandro muestra su preocupación por lo que pueda sucederle a su madre; además este conoce que cuatro de sus compañeros van a ser desterrados, pues la lealtad hacia Alejandro es interpretada por Filipo como traición hacia el rey. Entre los cuatro compañeros desterrados se encuentra Pausanias, al que Atalo, seguro de su posición privilegiada por el parentesco que ahora le une al rey, avergüenza y humilla ante el resto con

⁵³¹ Parece ser que la reacción de Alejandro, como puede observarse en la película, fue lanzarle un cáliz a Atalo.

⁵³² ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 262; PRIETO ARCINIEGA, A., y ANTELA, B., “Alejandro Magno en...”, *op. cit.*, p. 268.

motivo de su homosexualidad⁵³³. Alejandro, en medio de esta vorágine de acusaciones y ataques verbales, expresa su opinión reprochando a su padre que el hecho de que este lo haya hecho volver no es más que la necesidad que tiene el rey de tener a su hijo cerca, pues este lo necesita para llevar a cabo sus intereses bélicos.

La humillación sufrida por Pausanias se retoma en la siguiente escena en la que Olimpia manipula al joven, emborrachándolo e inculcándole aquello que debería hacer. Alejandro observa desde la distancia la escena y es testigo de las palabras de su madre hacia su amigo. Olimpia cuenta como el camino que una persona debe seguir para pasar a la posteridad no es otro que: “dar muerte a quien haya consumado las más grandes empresas, pues cuando se recuerde a esa persona, su asesino sería recordado también con él”. La conversación es interrumpida por Alejandro, indicándole este a su amigo que es mejor que se retire a descansar; Pausanias deja a madre e hijo solos pero antes de retirarse pronuncia las palabras: “mañana rey”, un guiño al acto que va a cometer. Alejandro reprende a su madre por las ideas que esta ha estado metiendo en la cabeza de un pobre muchacho, pero la fuerte personalidad de Olimpia vuelve a manifestarse, pues tranquila, midiendo sus palabras y su tono, no vacila en continuar con la manipulación de su hijo, al contarle que el nuevo hijo que Filipo acaba de tener va a llevar el nombre del rey fundador de la casa de Macedonia. Se deja entender así al espectador y a Alejandro, que sus aspiraciones de gloria están llegando a su fin si no se toman las medidas pertinentes.

Los momentos previos a la ceremonia en la que se tenía que celebrar el nacimiento del hijo de Filipo y Eurídice, momento en parte que representaba además la victoria y glorificación del rey, este camina por las calles de Pella acompañado de Alejandro, que no consigue prestar atención a su padre pues a su mente vuelven las palabras de su madre: “¿Qué estará urdiendo Filipo?” en las que indirectamente le dice a su hijo que debe tener cuidado con los planes de su padre, pues estos pueden afectarle en su camino hacia la gloria.

⁵³³ Aunque esta no aparezca claramente reflejada en la película.

Una vez a los pies de la gran escalinata que hemos visto repetidas veces en Pella, Filipo expresa su deseo de subir solo, pues la gloria y los vítores son para el rey, e indica a Alejandro que se adelante. Alejandro obedece al rey y mientras sube las escaleras su mirada se cruza con la de Pausanias, en una clara muestra de complicidad entre ambos, una señal inequívoca de que Alejandro es consciente de las intenciones que tiene su amigo, manipulado como ya se ha visto por Olimpia. Pausanias se dirige al encuentro de Filipo, y en ese momento, la profecía a la que se ha hecho referencia en los diálogos anteriores aludiendo a la daga (que pondrá fin a su vida) se cumple; Pausanias se abalanza sobre el rey, lo asesina y huye con la esperanza de que los soldados no le den caza. Lamentablemente, la fuga no tiene éxito y será el mismo Alejandro el encargado de darle muerte una vez sus hombres lo han retenido.

En una muestra de gran cinismo y de un sentimiento de culpabilidad ante lo sucedido Alejandro regresa al lugar donde su padre ha sido asesinado y donde además se encuentra Eurídice, quien maldice al asesino en nombre de los dioses. El arrepentimiento por saberse conocedor del plan tramado por su madre llevan a Alejandro a manifestar que no han sido ni sus manos ni su corazón los culpables de lo sucedido. Mientras tanto, Olimpia, regocijándose en su maldad, espera a su hijo sentada en el trono, cual reina; este, desde la entrada a la sala donde se encuentra su madre, lanza la daga asesina que ha terminado con la vida del rey y que lo ha convertido a él (Alejandro) en el nuevo soberano de Macedonia. Alejandro se dirige a los oficiales de la Liga para ver quien ha de regir el reino apelando a la ley de Macedonia. Olimpia observa desde palacio, en las alturas, mientras su hijo manifiesta que la muerte de Filipo formaba parte de un plan urdido por un gran número de hombres ambiciosos y traidores a los que promete dar caza.

La acción nos lleva hasta Axio donde el flamante Alejandro da el discurso que le otorga el beneplácito del ejército en armas reconociéndolo como rey y con el que manifiesta la voluntad de conquista y destrucción del Imperio Persa, diciendo que nada ha cambiado salvo el nombre del rey. Tras el discurso el joven rey es vitoreado por las tropas. Sentado en el trono que antes perteneciera a su padre, Alejandro,

observado por los representantes de la Liga de Corinto, expresa su petición a los delegados de los estados de Grecia (Corinto, Tebas Tesalia, y Argos aceptan, pero Atenas, representada por Memnón, muestra su rechazo⁵³⁴). Por su parte, Atalos, sabiéndose en una situación que le era poco favorable, se dirige al exilio llevando con él el cuerpo de Eurídice, quien al parecer ha decidido suicidarse tras ser testigo del asesinato de su hijo, acto del que se responsabiliza a Olimpia. Desde lo alto de una colina Alejandro se dirige a Zeus, a quien se encomienda para que este le ayude en su camino a gloria, camino que va a comenzar derrotando y conquistando el Imperio Persa.

En torno al minuto 70 del metraje⁵³⁵ los títulos nos sitúan en la primavera del años 334 a. C., cuando a la edad de veintidós años, Alejandro III de Macedonia alcanzó las costas del Helesponto⁵³⁶ acompañado de un contingente de tres mil hombres. Esta es la frase con la que Rossen sitúa al espectador ante la inminente conquista de Asia por parte del macedonio, al que localiza sobre una nave desde la que arroja una lanza que se clavará en la tierra y que se considera el signo clave que marca la conquista del continente: “Ahora exijo toda el Asia como tierra conquistada por mis lanzas”⁵³⁷.

Ya en Asia Rossen introduce en la historia y en la escena a los persas, rodeados estos de cortinajes y esculturas ostentosas, donde predominan los dorados y telas que recuerdan la cerámica vidriada que decoraba las puertas de Babilonia. Darío III (381 a. C. - 330 a. C.) aparece en escena suntuosamente ataviado y rodeado de sus sátrapas en una tienda de campaña, donde además Memnón, exiliado por Alejandro, marca sobre un mapa la que a su parecer es la mejor estrategia que los persas deben seguir si quieren frenar con éxito el avance de las tropas de Alejandro a orillas del Gránico. Darío escucha con atención y observa las indicaciones del ateniense, que propone no oponerse a Alejandro, pues presentarle batalla supondría una derrota segura; por el contrario su propuesta se basa en debilitar al macedonio, destruyendo y arrasando la

⁵³⁴ Como consecuencia de la negativa Memnón es desterrado.

⁵³⁵ Concretamente 70'09”

⁵³⁶ In the spring of 334 B.C. at the age of twenty-two Alexander of Macedonia, with thirty thousand men arrived at the shores of the Hellespont...

⁵³⁷ PRIETO ARCINIEGA, A., y ANTELA, B., “Alejandro Magno en...”, *op. cit.*, p. 268 y nota 16.

tierra por la que las tropas de este deben pasar, pues así, el desgaste de los hombres por la escasez de provisiones colocaría a los persas en una posición de ventaja que favorecería la victoria de Darío sobre Alejandro. Lamentablemente los sátrapas se niegan a aceptar una retirada de las tropas y la consecuente destrucción de sus ciudades. A pesar de los intentos de Darío por seguir los consejos de Memnón, los persas finalmente deciden enfrentarse al invasor, pero el ateniense les advierte de que, aquellas tierras de Asia Menor que están bajo dominio persa, por muchos años que estas llevan bajo su administración, terminarán por manifestarse fieles a sus ideales en el momento en que se produzca una derrota en Gránico.

Tomada la decisión de presentar batalla a Alejandro, Memnón organiza la estrategia y la táctica que los persas deben llevar a cabo cuando es interrumpido por su esposa Barsine; esta muestra su descontento ante los actos de traición de su marido, acusándole de estar ciego por querer luchar contra los griegos, su propio pueblo, a los que ahora él considera como traidores. Memnón se niega a escuchar y entender los argumentos de su esposa que lo increpa cuestionando su causa, pues ella es consciente de que el verdadero motivo que lleva a su marido a colaborar con los persas no es el odio y la lucha contra la tiranía encarnada en Alejandro (como él manifiesta) sino el odio hacia la persona de Alejandro. Barsine acusa a su esposo de cerrar los ojos ante la evidencia pero Memnón termina por descubrirla ante los sentimientos que al parecer ella tiene hacia Alejandro, pues intuye que siente algo por él: “Me he convencido de que Alejandro está en tu pensamiento”. Finalmente Barsine, después de su alegato sobre las diferencias morales que existen entre Atenas, Asia y Alejandro, termina por aceptar las indicaciones de su marido y se dirige a Mileto, donde esperará noticias sobre la batalla.

Rossen nos sitúa en Troya, en el campo de batalla: “En Troya encontró Aquiles a Héctor y le dio muerte”, ¿quién será aquí mi Hector?”. La batalla de Gránico (334 a. C.) se resuelve con el mismo infortunio técnico que la de Queronea. Quizá esta resulte algo más simple de seguir para el espectador gracias a la vestimenta colorida, en amarillo y rojo, que permite identificar a los persas. Alejandro parece que, más que

luchar, pasee entre la multitud confusa que le cierra el camino. Mientras el macedonio trata de avanzar, la cámara se centra en uno de los generales persas; Rossen le dedica especial atención y con el seguimiento detallado que hace del personaje comunica al espectador la amenaza que este representa para Alejandro, pues se le acerca por la espalda, sigilosamente, con la clara intención de matarlo. Evidentemente el intento del persa resulta fallido pues, Clito reacciona a tiempo y salva la vida de su rey, cortando el brazo del enemigo con su espada⁵³⁸. Como ya sucediera en Queronea, la salvación del rey (Filipo salva la vida gracias a Alejandro en Queronea y Alejandro salva la vida gracias a Clito en Gránico) marca el momento del fin de la batalla; las tropas se dispersan y los macedonios persiguen a los persas, que en retirada se saben derrotados por las palabras de Memnón en referencia a que la victoria no ha estado de su lado.

Vencidos los persas Alejandro discute con Memnón: “Yo el máximo general de toda Grecia, tú el traidor a tu patria”; con estas palabras Alejandro desprecia al ateniense cuando este le pide de algún modo clemencia instantes antes de ser ejecutado. Las tropas continúan avanzando y Rossen opta por mostrarnos a Barsine que, escapando en un carro hacia Mileto, es informada de la muerte de su esposo: “Ninguno de los griegos que lucharon en Gránico ha escapado con vida”. De la victoria en Gránico se pasa a un lugar indeterminado en el que se desarrolla el episodio del nudo gordiano; presentado a Alejandro como un reto, se cuenta la historia del rey Gordio: “aquel que lograre desatar este nudo vendría a ser dueño y señor de Asia, muchos lo han intentado, ninguno lo ha conseguido”. Alejandro observa pensativo y reflexiona sobre el reto que se plantea ante sus ojos para finalmente tomar su espada y deshacer el nudo de un solo golpe. Este episodio se muestra justo antes de que las tropas continúen su avance destruyendo, saqueando y quemando ciudades, como bien puede apreciarse en el film, pues las ciudades arden a medida que la cámara avanza por el mapa de Anatolia o lo que es lo mismo, a medida que Alejandro avanza, lo hace

⁵³⁸ Como espectadores entendemos que el persa ha perdido el brazo en el momento en que vemos el miembro flotar en el río mientras aún sostiene la espada con la que pretendía asestar el golpe mortal a Alejandro, y no como consecuencia de la acción de Clito contra el aqueménida, pues el golpe asestado para cortar el brazo se representa más como la reprimenda hacia un niño que como el acto de salvación de un rey.

también el mapa del mundo, mientras se escucha en *off*: “Alejandro convierte el mar Egeo en un lago griego”.



Mapa del mundo que Alejandro iba conquistando.

Previa destrucción de Mileto, el director se remite al avance de las tropas y a los asaltos a las diferentes fortificaciones en piedra enseñando la rudeza de los actos macedonios en escenarios en ruinas, donde los hombres se defienden de los invasores lanzando piedras y donde se observa incluso una arquitectura cuyo material constructivo es el cemento. Todo ello para terminar frente a Barsine, en una Mileto destruida, donde entre las ruinas de edificios griegos la joven persa se enfrenta al también joven conquistador. Instantes después, se observan los momentos posteriores a la consumación que se ha producido entre el macedonio y la persa, pues esta aparece vistiéndose mientras él permanece estirado en el lecho que previamente han compartido. Barsine observa como otra joven de Mileto sufre los abusos de un soldado y esto la lleva a rechazar a Alejandro, quien le confiesa estar enamorado de ella, a pesar de la posición de negación que la joven se obstina en adoptar frente a él: “Ahora en Mileto es forzoso amar a Alejandro”; palabras con las que se retoma la atracción física existente entre ambos desde el instante en que se cruzaron sus miradas en Atenas. El rechazo de Barsine perturba a Alejandro quien es interrogado por su amante acerca de sus pensamientos, de aquello que lo atormenta y que lo hace alejarse de todo y de todos: “¿por qué buscas obstinadamente la soledad?”, pregunta ella. Los

miedos del joven rey se incrementan en el momento en que se le informa de la traición de Atenas y de las tropas griegas⁵³⁹. Los hombres prefieren regresar a casa, la flota de Atenas se retira y Alejandro ya no cuenta con el apoyo de las tropas. Partiendo de esta situación se recurre a Filipo y se especula sobre aquello que él habría hecho en una situación parecida. El tormento de Alejandro, y de nuevo el conflicto con su padre aparecen en la historia, pues repitiendo las palabras: “mi padre” varias y seguidas veces, Alejandro levanta la cabeza al cielo y cerrando los ojos recuerda todos y cada uno de los momentos vividos junto a su padre, desde cuando le salvó la vida en Queronea hasta el momento de su asesinato a manos de Pausanias. Estos recuerdos, sobre la imagen de un Alejandro perturbado, se van sucediendo uno tras otro y terminan por hacer que el joven macedonio pierda la razón.

Parece que el conflicto paterno persigue a Alejandro haciéndole reflexionar hasta el punto de dar la opción a las tropas de seguirle o bien de regresar a casa. Tras sus palabras alentando los ánimos de sus hombres: “hemos venido a conquistar el Asia, a vencer o a morir”, la flota griega decide iniciar el retorno y este es observado desde la fortaleza de Mileto, mientras Barsine anima a Alejandro diciéndole: “Grecia está donde tú estás; en tus pisadas; en tus palabras; en tu aliento; vive en ti”.

Avanzando en la historia Rossen nos traslada hasta dominio persa donde desde donde Darío se dirige por escrito a Alejandro con una carta en la que aconseja al macedonio que es mejor que regrese a casa; el escrito va acompañado de un látigo, una pelota y una bolsa de oro. Darío explica que: “el látigo para disciplinarte, la pelota para que juegues con jóvenes de tu edad y el oro para tus caprichos”. Ante la ostentación de poder y riquezas de Darío, Alejandro responde: “nunca debiste advertirme de tus riquezas”, para continuar su carta desacreditando al persa y manifestando su clara intención de no regresar a Macedonia, pues gracias a la misiva de Darío, ahora las ganas de Alejandro de vencer a este han aumentado: “un gran imperio cayó a manos de un jovenzuelo ignorante y pobre”.

⁵³⁹ Se hace referencia a la comunicación de Demóstenes a Darío sobre la situación de oposición de las tropas a las intenciones y los intereses de Alejandro.

Con la luna llena y la noche sobre los ejércitos, la antesala de la gran batalla de Issos (333 a. C.) contra Darío se muestra en la pantalla. Los cortinajes, decoraciones, ropajes y suntuosidad se definen el campamento persa donde Darío prepara a las tropas y alentando a sus hombres frente a la amenaza que representan los macedonios. La escena, cargada de enorme torpeza coreográfica por parte de los extras, que se levantan dando saltos, forzados y muy mal coordinados, trata de transmitir la tensión que vive en el campamento militar instantes antes de una batalla.

Alejandro manifiesta su deseo expreso de no querer proclamarse vencedor de la batalla durante la noche, pues debe ser a la luz del día cuando un rey se alce con la victoria. El joven macedonio se encomienda a los designios divinos antes del gran momento y tranquiliza a sus hombres con un discurso. Por su parte, igual que se ha realizado un sacrificio por parte de los griegos, Darío invoca al dios persa Ahura-Mazda, al que pide no ser destruido. Las escenas de ambos campos de batalla con el gobernante en el centro se van alternando rápidamente confiriendo un ritmo más dinámico al metraje que aumenta la tensión del espectador en los instantes previos a la batalla. La estrategia de Alejandro se explica y la voz en *off* de este aparece sobre las imágenes del campo de batalla y de las tropas de ambos bandos.

Pronunciadas las palabras: “matar a Darío” repetidas dos veces por Alejandro, da inicio la batalla con la carrera de los carros persas al encuentro de las tropas griegas, que esperan el momento oportuno, manteniendo la calma, para entrar en acción. La batalla de Issos, igual que las anteriores, es torpe, lenta, y confusa, con ciertos momentos que rozan incluso lo ridículo; sin saber cómo de la masa confusa se pasa a planos donde aparecen cuerpos tendidos en el suelo de los que no se sabe cómo han terminado allí. Quizá el único momento de proeza técnica y grandiosidad es el avance al galope de los jinetes macedonios, que se dirigen hacia una multitud de persas que no sabe muy bien que hacer, hacia donde moverse o desplazarse, una muestra más de la torpeza de coordinación de masas que resta verosimilitud a estas escenas de batalla, pues solo vemos hombres, espadas, lanzas, todo reunido en un mismo lugar mezclado con movimientos o ataques lanzados al aire donde no sucede absolutamente nada

hasta el momento en que Alejandro decide atacar con una lanza a Darío, aunque con poca fortuna pues termina matando a uno de sus generales. Viendo la situación de peligro en la que se encuentra, Darío decide retirarse y abandonar.

Con el siguiente plano entendemos que la batalla ha terminado; los griegos avanzan dejando a lado y lado de su camino los cuerpos de los persas muertos tendidos por el suelo, en señal de derrota. Darío, a salvo de Alejandro, abandona su carro, y cuando este es encontrado por los griegos, lo utilizan como símbolo de la victoria frente a los persas. Acto seguido vemos a Alejandro llegar al campamento de Darío, bien decorado con sus leones alados, sus cortinajes y sus decoraciones, (esas que hemos estado viendo en cada una de las secuencias protagonizadas por el aqueménida) que evidentemente fascinan al joven rey, quien ahora, sabiéndose heredero del Imperio de Darío, se toma la libertad de entrar en la tienda destinada a la familia de su enemigo, donde la decoración continúa siendo suntuosa y rica para envolver arquitectónicamente a los familiares de destronado soberano. En ese instante hace su aparición en la escena y en la historia Roxana, encargada de explicar a Alejandro los motivos del llanto de su madre, que la acompaña, pues esta cree que Darío ha perdido la vida en el campo de batalla. Para la tranquilidad de las mujeres y los niños, Alejandro comunica con total franqueza que Darío sigue vivo, momento en el que los hijos varones de este se acercan al macedonio.

Los sátrapas persas se reúnen con Darío en un lugar seguro, donde este aguarda; Darío manifiesta su voluntad de querer dirigirse hacia el norte, hasta las costas del mar Caspio, donde tiene la intención de reunir un nuevo ejército. El persa es informado de la proximidad de Alejandro, quien se encuentra a menos de dos jornadas de camino. Los sátrapas empiezan a mostrar cierto descontento para con su todavía soberano, al que recomiendan que quizá debería abdicar. La evidente negativa del emperador persa ante la propuesta tiene como desenlace su propia muerte a manos de sus sátrapas quienes, antes de ejecutarlo, le conceden la oportunidad de huir, pero ante la reacción de este, terminan por apuñalarlo, dejándolo herido de muerte y abandonado a su suerte, hasta que es localizado por los hombres de Alejandro.

Cuando Alejandro llega al lugar donde ha fallecido el cuerpo de Darío, es informado de las últimas voluntades de este, escritas en una carta donde expresa su deseo de que el joven macedonio se convierta en el esposo de su hija Roxana, fusionando con su unión los dos mundos. Las palabras de Darío se van repitiendo en la cabeza de Alejandro hasta el momento en que aquellos que le han dado muerte se presentan ante él. Alejandro desea conocer lo sucedido en ese lugar y para ello pide: “que se adelante el que mató a mi enemigo”, pues “deseo honrarle como se merece”; “nada tiene que temer, juro por los dioses y por la vida de mi madre Olimpias, que será exaltado a la vista de mis tropas”. Con estas palabras Alejandro consigue que los responsables del crimen confiesen, lo que le permite acto seguido, reprocharles su actitud y les comunica que serán ejecutados y empalados en un poste, pues: “solo un rey puede matar a otro rey”.

Disfrutando de su nueva situación como señor de Oriente, Alejandro es elogiado y festeja, rodeado de sus amigos y de sus dos mujeres, en Persépolis, donde los decorados suntuosos, las enormes columnas, los ricos cortinajes y las figuras de los leones alados, enmarcan una escena cuidadosamente tratada que lamentablemente antecede a una imagen poco nítida del conjunto monumental de la ciudad (Persépolis) ardiendo mientras la multitud grita la muerte de Darío. La quema de la ciudad se traslada a la fiesta donde Barsine toma la iniciativa de continuar con el incendio de los palacios, acto en el que es seguida por otras cortesanas y que Alejandro se ve incapaz de detener a causa de los efectos de una ingesta de alcohol elevada. Alejandro expresa en ese momento su repulsa ante el acto y quiere dejar constancia de la protección de la cultura allí por donde vaya: “que no se diga que Alejandro dejó con motivo de su paso un montón de ruinas calcinadas”.

Después del fatídico episodio y antes de continuar con la aventura en Asia, Rossen nos traslada de nuevo a la ciudad de Atenas, donde los oradores tratan de convencer a los atenienses de la divinidad de Alejandro, refiriéndose a él como hijo de un dios, ahora dueño de dos mundos, Europa y Asia⁵⁴⁰. Mientras escuchamos estas palabras

⁵⁴⁰ Demóstenes se manifiesta en contra de proclamar la divinidad de Alejandro.

aparece de nuevo un mapa del mundo sobre el que se van proyectando escenas del avance de las tropas, y sobre el que se aprecian todos los territorios que han sido sometidos por Alejandro. El mapa alcanza territorio indio, donde aparecen dibujados los ríos Indo e Hidaspes⁵⁴¹.

Las siguientes escenas van encadenando cada vez con mayor velocidad y menor profundidad histórica diferentes acontecimientos de la vida de Alejandro: la rebelión de las tropas, la conspiración de Filotas, su tortura y ejecución, la muerte de Parmenio (delatado por su hijo antes de morir) y sobre todo la muerte de Clito, que tendrá lugar en un escenario muy parecido al que rodeaba anteriormente a Darío. El mejor amigo de Alejandro (en el film) concierta, para entretener a su rey, una lucha entre un macedonio y un persa; a causa del vino Clito expresa su malestar ante la decisión tomada por Alejandro de dejarlo en la provincia de Bactria. Clito nombra a Filipo durante la conversación y de esta manera resucita los temores de los que Alejandro no ha logrado deshacerse. Los guerreros inician el combate, y Alejandro expresa su deseo de que el perdedor se mantenga con vida, a lo que se opone su amigo; a partir de este momento “el Negro” comienza a recriminar los actos de Alejandro y sobre todo le recuerda que las conquistas no las ha logrado él solo, sino que estas han sido posibles gracias a todos los macedonios. Alejandro pierde los nervios en el momento en que su amigo le acusa de haberse deshecho incluso de su propio padre en su camino y obsesión de alcanzar el poder y la gloria⁵⁴². Las acusaciones de Clito enloquecen a Alejandro y este termina por perder los nervios y la razón, y clava una lanza por la espalda a su amigo. Consciente de lo que ha hecho Alejandro trata de quitarse la vida y llora al ver el resultado de su ira; la muerte de su compañero. El asesinato y la enajenación mental constituyen un punto de inflexión en la historia de Alejandro pues este manifiesta en ese mismo instante: “regresamos macedonios”.

⁵⁴¹ Lamentablemente esta es la única referencia a la historia de Alejandro y su conquistas de India que aparece en la película.

⁵⁴² Clito lanza injurias sobre Alejandro citando al poeta Eurípides, el favorito del rey, y retoma la acusación de asesinato sobre Filipo en un discurso en el que menciona a Olimpia y Pausanias, pues ambos lo citaron antes de la muerte de este (Filipo).

Ptolomeo toma el relevo en la narración de la historia, narrando en *off* los acontecimientos a partir de la proclamación del regreso a Macedonia. Se narra la retirada del territorio indio hasta Babilonia mientras se observa como las tropas atraviesan un desierto. Alejandro se muestra enfermo y agotado pero termina por convertir su retirada en una victoria pues la muerte de su gran amigo le ha permitido ver que no son tierras lo que hay que conquistar sino los corazones de aquellos que las habitan.

Rossen nos traslada ahora a Babilonia, y en una brevísima escena relata las bodas masivas que en esta ciudad asiática unieron a griegos y persas, empezando por la unión de Alejandro con Roxana (cumpliendo la voluntad de Darío y construyendo ese puente que une Europa y Asia). La celebración posterior, el banquete que tiene lugar en esta ciudad persa, es la ocasión que Alejandro encuentra para brindar por los muertos que ha causado a lo largo de su camino. Alejandro termina su pequeño homenaje diciendo: “un mensaje de paz: que macedonios y persas y todos los pueblos de mi imperio sean siempre semejantes no como meros súbditos sino como un solo pueblo que viva y trabaje en armonía unidos el corazón y puesto que ante dios todos somos iguales y si dios es nuestro padre ha de serlo de todos por igual”. Pronunciado el discurso, el conquistador desfallece y toma consciencia de que su final está cerca: “aún no, queda tanto por hacer”.

En Babilonia murió Alejandro Magno, acompañado en el film a un lado por Barsine y al otro por Roxana. Instantes antes de morir Alejandro se lamenta pues va a sufrir el destino de los hombres y expresa su último deseo: que su cuerpo sea arrojado a las aguas del Éufrates, con el fin de que este desaparezca y se afiance así su leyenda, la de aquel “que de los dioses procedía y que a su seno ha vuelto”. Los compañeros de Alejandro se reúnen alrededor de este para preguntar quién es el elegido para gobernar su imperio; Alejandro responde a la pregunta con la frase: “al mas fuerte”.

La cámara se eleva al cielo y el film pone punto y final a la historia retomando la voz en off con la que había empezado: “grandes maravillas existen pero ninguna comparable al hombre en sí mismo”.



Imagen superior: fotograma en el que se aprecia la reconstrucción decorativa del interior del palacio de Pella, mostrando al fondo, en la estancia contigua, una imagen del Discóbolo de Mirón, siglo V a. C.; imagen inferior: fotograma del momento en el que Alejandro deshace con su espada el nudo gordiano.



3.5. Licencias históricas⁵⁴³

Llama especialmente la atención la selección de hechos y acontecimientos para un film cuyo tema principal es la vida de Alejandro III de Macedonia, entre otros casos, por las más que evidentes ausencias de las campañas de Egipto e India, en detrimento de otros momentos que a tenor de como se desarrolla la historia del joven en la pantalla, entendemos se hayan querido contar, siendo estos necesarios para comprender mejor, no tanto la historia como la psicología del protagonista. Así *Alejandro el Magno* se consolida a lo largo de sus más de dos horas de metraje como una película en la que el elemento bélico adquiere una más que relevante carga discursiva. Las escenas de guerra y conflictos armados no van a limitarse pues a simples recreaciones de algunas de las batallas libradas por el joven macedonio, sino que va a producirse una ramificación de las mismas a través de la constante presencia militar en los campamentos, viajes e incluso ciudades. La presencia de figurantes ataviados para la guerra y armados, a pesar del rigor histórico aportado, termina por desvirtuar la impresión general del film, que como espectadores acabamos entendiendo como mayormente militar, cuando en realidad las escenas en las que la lucha se muestra de manera clara en la pantalla van a limitarse a cuatro momentos clave (Queronea, Gránico, Mileto e Issos) cada uno de ellos breves en extensión.

De factura caótica y realización dudosa que termina por rozar en ocasiones el ridículo, las cuatro contiendas narradas en la película tienen en común no solo el elevado número de figurantes con los que Rossen pudo contar para rodarlas, sino además la

⁵⁴³ En lo que respecta a este apartado, los comentarios en torno a la veracidad histórica del film de Rossen a los que nos vamos a referir siguen la línea de análisis que pormenorizada, bien estructurada y muy completa, presentan los diferentes textos que Alberto Prieto Arciniega ha dedicado a la visión que el cine ofrece de Alejandro Magno; “Alejandro Magno: el cine”, en *El cine “de romanos” en el siglo XXI*, Antonio Duplá Ansuategui (ed.), Universidad del País Vasco, Vitoria, 2001; el capítulo titulado “Alejandro Magno” en el libro *La Antigüedad a través del cine*, Colección Film-historia, nº 14, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2010; el trabajo escrito con Borja Antela “Alejandro Magno en el cine”, para el Congreso Internacional “*Imágenes*”, *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, 2008. A estos tres trabajos se suman las aportaciones del capítulo titulado “Pelucas rubias, reyes con complejo de Edipo y un bonito cadáver. Un alumno de Aristóteles a la conquista del mundo” en la obra de ALONSO, J. J., et alii., op. cit.

torpeza⁵⁴⁴ doblemente mostrada por la inclusión de estos, pues por momentos, independientemente del enfrentamiento del que se trate, la masa transmite la sensación de desconocimiento e ignorancia coreográfica. Los hombres se mueven a bandazos en un intento de recrear la situación confusa del campo de batalla, por el que algunos parecen pasear mientras otros tropiezan al atravesar el río, como en el caso de la batalla de Gránico⁵⁴⁵ (334 a. C.), la segunda en orden cronológico de las que aparecen en la película que permite al director hacer un alarde de seguimiento a las fuentes, en comparación con las otras tres, donde el porcentaje de licencias históricas se acusa en un mayor grado. Así, a diferencia de la batalla de Queronea en la que Rossen retrata a un Filipo tirano y despiadado con los vencidos tras la victoria, lejos de la voluntad de reconocimiento al frente de las tropas y del ejército que debía eliminar a los persas⁵⁴⁶; o de la toma y destrucción de Mileto, siendo en realidad la



Fotograma de la batalla de Queronea.

⁵⁴⁴ SHAHABUDIN, K., “The Appearance of History. Robert Rossen’s *Alexander the Great*”, en CARTLEDGE, P., and ROSE GREENLAND, F. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, p. 97.

⁵⁴⁵ El río Jarama, en España es el enclave natural en el que se rodó la batalla; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁴⁶ En lo que respecta a las negociaciones con los atenienses, tras la victoria macedonia en Queronea, Rossen sitúa a Alejandro en el centro de esa gestión y le concede el rol de maestro de ceremonias, cuando en realidad no queda tan claro que fuese el mismo hijo de Filipo quien llevase toda la negociación; ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 266; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 46.

ciudad de Tebas la que habría sido destruida⁵⁴⁷; en la batalla de Gránico se aprecia la colaboración estratégica de Memnón en la corte de Darío, acontecimiento fiel a la Historia, con la salvedad del momento de la muerte del general ateniense, pues este se produjo por causas naturales después de haber organizado la exitosa defensa de Halicarnaso, suceso posterior al conflicto⁵⁴⁸. En la batalla, que resultó ser una gran derrota para los persas pese a las consignadas de Memnón⁵⁴⁹, Rossen sigue a Plutarco destacando, como lo hace el autor clásico, el episodio en el que Clito salva la vida de su rey cortando el brazo del persa que iba a darle muerte:

“[...] estaban ambos entablado combate cuando Espitridates, acercando su caballo por el flanco y levantándose enérgicamente, le golpeó (a Alejandro) con su cimitarra bárbara, arrancándole el penacho con una de las plumas; el casco aguantó el golpe a duras penas, hasta el punto de que la hoja de la cimitarra llegó a rozar la parte superior del cabello. Pero cuando Espitridates se levantaba otra vez para golpear de nuevo, se le adelantó Clito el negro, atravesándole de medio a medio con su jabalina, al tiempo que Résaces caía herido de muerte por la espada de Alejandro”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 16, 9-11).

Un esquema interpretativo parecido de intercambio geográfico, en cuanto a las fuentes se refiere, lo encontramos en la batalla de Issos (333 a. C.) para la cual Rossen opta por la síntesis de los hechos militares más remarcables de dos contiendas en una sola. El director decide sustituir la batalla final de Alejandro contra Darío, en Gaugamela (331 a. C.), por la batalla de Issos, recreada a partir del mosaico de la Casa del Fauno de Pompeya, añadiendo elementos de Gaugamela, como la táctica de

⁵⁴⁷ En Mileto les llegó la noticia a los macedonios de la traición ateniense y de las consecuencias de esta, pues ahora se encontraban con el impedimento de disponer de la flota para continuar su andadura contra los persas. La situación histórica habría sido algo más compleja según matiza Alberto Prieto; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 47 y nota 68.

⁵⁴⁸ ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 267.

⁵⁴⁹ Finalizada la batalla las palabras que comunican a Barsine el fallecimiento de Memnón son una muestra de la victoria macedónica en Gránico que se habría producido una vez los macedonios arrasaron con todos los mercenarios griegos que se habían puesto al servicio de los persas, continuando así Alejandro con la limpieza de rivales en el seno de su imperio; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 47.

abrir una brecha en las filas macedonias para atacar a Darío directamente así como el uso de los carros falcados⁵⁵⁰.

Esta deslocalización de sucesos trasladándolos a otros lugares de la geografía del mundo conquistado por Alejandro va a ser un recurso constante del director en la película presente desde el mismo inicio de la misma, pues el anuncio del nacimiento de Alejandro le llega a Filipo en Olinto, cuando en realidad este estaría en Potidea⁵⁵¹; el asesinato de Clito (328 a. C.) según el film habría ocurrido en un lugar indeterminado de Asia⁵⁵², sin especificar que fue en Bactria⁵⁵³; mientras que las bodas masivas de Susa se trasladan al escenario que recrea en la película la antigua Babilonia. Otro de los matices que van a tener en común la representación de las batallas es la doble voluntad del director de representar los conflictos abordando no solo el punto de vista de la ambición militar y política de Alejandro sino también la “heroicidad romántica” del personaje, dos elementos clave, histórico y mítico, que van a definir al héroe de Rossen⁵⁵⁴.

La personalidad que el protagonista va a desarrollar y que va a marcar el devenir de los diferentes acontecimientos a lo largo del metraje, tiene su origen en la relación afectiva que lo vincula con algunos de los personajes co-protagonistas de la historia, entre los que destacan los roles femeninos, que en algunos casos han sufrido adaptaciones históricas en contextos o incluso suplantaciones de unos personajes por otros, como el caso de Roxana, a la que Rossen presenta como hija de Darío, cuando en realidad la hija de este se llamaría Estatira⁵⁵⁵. El director decide así fusionar a dos personajes femeninos en uno solo en un intento



Roxana

⁵⁵⁰ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, pp. 47-48; ALONSO, J. et alii., *op. cit.*, p. 268.

⁵⁵¹ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁵² ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁵³ ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 270.

⁵⁵⁴ SHAHABUDIN, K., “The appearance of...”, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁵⁵ ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 269.

por evitar el tema de la poligamia de Alejandro, pues las fuentes literarias atribuyen el nombre de Barsine a la hija mayor de Darío propuesta por él mismo en matrimonio a Alejandro⁵⁵⁶, que posteriormente fue llamada como su madre Estatira⁵⁵⁷. Es cuanto menos curioso que Rossen haya querido borrar todo resquicio de poligamia que tenga que ver con Alejandro pero en cambio le haya asignado el papel de la infidelidad extra-matrimonial con Barsine⁵⁵⁸ (la esposa de Memnón) como amante, a la que Alejandro habría conocido en Damasco⁵⁵⁹ y no en Atenas como se cuenta en la película⁵⁶⁰:

“[...] Esta quedó viuda tras la muerte de Memnón y fue capturada en Damasco; [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 21, 8-9).

Alberto Prieto interpreta que la presencia de la persa (ateniense de adopción por su matrimonio) en la asamblea griega pueda deberse a dos motivos: por un lado la clara voluntad de Rossen de dar mayor protagonismo y “resaltar el papel de la mujer occidental frente a la oriental”⁵⁶¹ y por otra el recurso narrativo del director que decide introducir al personaje en la historia de modo que se pueda entender mejor la posterior relación que va desarrollarse entre Alejandro y ella, en el momento de la destrucción y toma de Mileto.

Los personajes masculinos son también referente del protagonista y la introducción de algunos de ellos en la historia cinematográfica permite a Rossen indagar no solo en la psicología de Alejandro sino también en la de algunos de aquellos que lo rodean,

⁵⁵⁶ La petición de matrimonio escrita por Darío a Alejandro habría sido escrita según las fuentes en Gaugamela; PRIETO ARCINIEGA, A. y ANTELA, B., “Alejandro Magno en...”, *op. cit.*, p. 270 ; ALONSO, Juan J., et alii., *op. cit.*, pp. 268-269.

⁵⁵⁷ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, pp. 48-49.

⁵⁵⁸ Borja Antela y Alberto Prieto apuntan a una especie de mimetización entre Barsine y Timoclea en la película; PRIETO ARCINIEGA, A., y ANTELA, B., “Alejandro Magno en...”, *op. cit.*, p. 269.

⁵⁵⁹ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁶⁰ Rossen introduce el personaje de Barsine en un contexto completamente inverosímil, pues como bien apuntan Alberto Prieto y Borja antela, “es dudoso que a la reunión (en Atenas, tras la derrota en Queronea en el 338 a. C.) asistieran Memnón y su mujer Barsine” y es sobre todo dudosa la presencia de Barsine en el momento de las negociaciones pues “no es muy correcta la presencia de mujeres en las diversas asambleas griegas”; PRIETO ARCINIEGA, A., y ANTELA, B., “Alejandro Magno en...”, *op. cit.*, p. 268; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁶¹ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 47.



Fotograma de la película en el que se aprecia el estrecho vínculo existente entre Alejandro y Olimpia

como sucede con Filipo y Olimpia a través del personaje de Nectanebo⁵⁶² cuya presencia en la corte genera una cierta confusión (en el espectador) y un cierto recelo en el rey de Macedonia, pues este personaje, al que logramos identificar solamente en los títulos de crédito finales es en realidad, según Pseudo-Calístenes (siglo III a. C.), autor de *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Nectanebo II, el último de los faraones de Egipto que consiguió huir antes de la conquista del territorio por parte de los persas; este estaría en Pella en calidad de adivino y mago, posición que habría utilizado para engañar a Olimpia haciendo que esta tuviese relaciones sexuales con él, mientras pensaba que estaba copulando con un dios, presumiblemente Amón. Esto, según Pseudo-Calístenes, le otorgaría la paternidad de Alejandro, y justificaría dos hechos importantes en la Historia y en la película: en primer lugar, al ser Alejandro hijo del último faraón de Egipto, sería heredero legítimo de Egipto; al mismo tiempo quedaría justificada la afirmación rotunda de Olimpia al referirse a Alejandro como hijo de un dios, teniendo en cuenta que ella realmente pensó que había tenido relaciones sexuales con una divinidad para engendrar a su hijo, opinión que el propio Nectanebo ratifica ante Filipo. La relación hostil de Filipo con el egipcio así como la desconfianza mostrada por este en la película, estarían por lo tanto más que justificadas, a tenor de lo acontecido. Recordemos, no obstante, que esta versión de Pseudo-Calístenes se aleja bastante de la realidad histórica⁵⁶³.

⁵⁶² SHAHABUDIN, K., “The appearance of...”, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁶³ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.* p. 44; ALONSO, J., et alii., *op. cit.*, p. 262 y nota 7.



Filipo sosteniendo en sus brazos a su hijo Alejandro, observado atentamente por Olimpia, en el centro de las escena, y el adivino egipcio Nectanebo a la derecha con túnica roja.

La apuesta de Rossen por el personaje de Memnón resulta sorprendente y práctica, pues se nos presenta como un general ateniense opositor al nombramiento de Alejandro al frente de Macedonia en el momento en el que la Liga de Corinto debía aprobarlo. Memnón pasa a ser el personaje en la oposición al gobierno de un joven y ambicioso Alejandro, una actitud que lleva al límite y que termina por hacerle perder aquello que más aprecia, el amor de Barsine y la propia vida tras la batalla de Gránico⁵⁶⁴. Este personaje procedente de la isla de Rodas y mercenario al servicio del Imperio Persa⁵⁶⁵ le permite al director desarrollar mejor el conflicto interno de Barsine, que repercutirá en la persona de Alejandro, incluso en algunos de los actos por los que se recordará al héroe, como el incendio de Persépolis.

Aunque sin lugar a dudas los personajes que mayor repercusión tendrán en el joven conquistador según las fuentes y por extensión según el film son Filipo, su padre, Olimpia, su madre, y en el caso del metraje, Clito, con quien manifiesta tener un

⁵⁶⁴ ALONSO, J., et alii., *op. cit.*, p. 267.

⁵⁶⁵ Antonio SANTAMARINA interpreta la presencia de Memnón en el film como el medio que Rossen encontró para justificar su delación ante el Comité de Actividades Antiamericanas, pues en el personaje se encarna el acto de traición a los suyos justificado por la lucha por un ideal y un objetivo; en el caso de Memnón la lucha contra la tiranía que representaba Alejandro (según él) y en el caso de Rossen la lucha por poder seguir haciendo cine; SANTAMARINA, A., “Del compromiso a...”, *op. cit.*, p. 56.



Memnón y Barsine en el campamento de Darío.

vínculo especial de amistad ya desde su temprana edad, como atestigüamos en el reencuentro de ambos en Mieza, durante la formación de Alejandro, a la que contribuye el filósofo Aristóteles y para la que Rossen ha optado por introducir un ejemplar encuadernado de la obra clásica la *Iliada* de Homero de la que Alejandro se sirve para ilustrar a sus compañeros su voluntad y admiración por Aquiles, recurso del que el director se sirve a pesar del anacronismo para reforzar el vínculo de Alejandro con el héroe mítico, del que se consideraba descendiente directo. Este detalle del libro encuadernado, completamente atemporal volveremos a encontrarlo a lo largo del metraje en todos y cada uno de los momentos en los que Rossen muestra en la pantalla mapas modernos para ilustrar el avance de las tropas en las campañas de los macedonios.



Aristóteles.

Rossen crea un vínculo emocional intenso entre Alejandro y Filipo, así como entre Alejandro y Clito, aunque este va a permanecer en la sombra a lo largo del metraje y solo va a repuntar y manifestarse en el momento preciso de la muerte de cada uno de

ellos a través del arrepentimiento y del sentimiento de culpabilidad que atormentará al macedonio hasta el mismo instante de su muerte, recordando en el brindis que la precede a todos aquellos que ya no están a su lado. En el caso del asesinato de Filipo a manos de Pausanias, en la película se representa claramente el adoctrinamiento que Olimpia infunde al joven compañero de Alejandro como parte de una estrategia bien urdida aunque Rossen no termina de inculpar a Alejandro y a su madre dejando que sea el espectador el que a modo de jurado popular saque sus propias conclusiones y



Olimpia inculcando a Pausanias la idea del asesinato de Filipo.

dicte sentencia, pues el director opta por una escena cargada de ambigüedad en la que se aprecia un intercambio de miradas entre Alejandro y Pausanias, justo antes de que el segundo asesine a Filipo, queriendo dejar ver que Alejandro era conocedor de los planes urdidos por su madre; pues con la mirada cómplice Alejandro consiente, aunque en la película toma la decisión de acabar con la vida de su amigo⁵⁶⁶ para asegurarse de que este no delatase a su madre después de haber cometido el crimen⁵⁶⁷. Pausanias es por lo tanto el chivo expiatorio en una historia de complots y ambiciones. Jesús Angulo remarca la implicación de Alejandro como uno de los conspiradores de la muerte de Filipo, idea que toma aún más fuerza al saberse que este podía conocer los planes de su madre y no haber tomado ninguna medida para evitar el asesinato de su padre⁵⁶⁸. La ejecución del rey se produce según la película en una ceremonia organizada para presentar oficialmente al hijo que este había tenido

⁵⁶⁶ Pausanias no fue realmente asesinado por Alejandro; ALONSO, J., *et alii.*, *op. cit.*, p. 271.

⁵⁶⁷ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 45; CASAS, Q., “Conversaciones imaginarias...”, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁶⁸ ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.*, p. 67.

con Eurídice, un acto en el que iban a estar presentes los representantes de la Liga de Corinto, constituida tras la victoria Macedonia en la batalla de Queronea, formada por todos los estados griegos (a excepción de Esparta) y cuya finalidad era velar por la paz general⁵⁶⁹. Alberto Prieto puntualiza diciendo que en realidad el acto organizado sería la celebración de la boda de Cleopatra, hija de Filipo, con su tío Alejandro⁵⁷⁰, pero Rossen decide cambiar el motivo del acto pues de este modo se justifica que estuviesen presentes los representantes de la Liga, ya que la muerte de Filipo planteaba un problema de sucesión y la proclamación de Alejandro, que rivalizaba con otro hijo de Filipo, Arrideo, tuvo que ser proclamada por la Asamblea del ejército, aunque en la película el discurso que este da ante los soldados es lo que le permite ser proclamado rey, elevando estos sus lanzas en señal de aprobación; dicha aprobación tenía que ser ratificada por los miembros de la Liga de Corinto⁵⁷¹. Tras el trágico acontecimiento Rossen relata el suicidio de Eurídice por boca de Atalo, al que deja con vida, cuando en realidad este no se encontraba en Pella en ese momento sino en Asia Menor, donde fue ejecutado por orden de Alejandro una vez que este obtuvo su reconocimiento como rey⁵⁷².



Clito instantes antes de ser asesinado por Alejandro.

⁵⁶⁹ ALONSO, J., et alii. *op. cit.*, p. 265.

⁵⁷⁰ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 46).

⁵⁷¹ ALONSO, J., et alii., *op. cit.*, pp. 266-267; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁷² PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 45 y nota 59; ALONSO, J., et alii., *op. cit.*, p. 267.

Por su parte, la muerte de Clito⁵⁷³ a manos del propio Alejandro es una nueva manifestación de esa importancia que el director concede al rol masculino en la figura del rey. La escena, que en el film se sitúa en un punto indeterminado de Asia⁵⁷⁴, tuvo lugar en Bactria ⁵⁷⁵ en el años 328 a.C., antes de la ofensiva macedonia sobre India, por lo que no representó en ningún caso el detonante del regreso de las tropas a casa como puede apreciarse en la película. En el film no apreciamos tampoco la desidia y depresión en la que terminó sumido Alejandro tras lo sucedido con su amigo, pues este no quiso ver a nadie durante tres días. Alberto Prieto y Borja Antela destacan el uso por parte de Rossen de Curcio como fuente para relatar este episodio a partir de la mención en el diálogo de Dionisios⁵⁷⁶ y Alberto Prieto destaca en sus textos la introducción también por parte del director del debate en torno a la *proskynesis* a partir del Rosen retoma el conflicto de Alejandro con su padre⁵⁷⁷.

⁵⁷³“[...] tuvo lugar el asunto de Clito, que [...] parecerá más brutal que los sucedido con Filotas; sin embargo [...] el suceso no fue premeditado, sino resultado de cierta mala suerte del rey, cuya cólera y ebriedad sirvieron de catalizadores del mal humor de Clito. [...] Clito [...] se presentó al punto al banquete del rey [...]. Cuando el vino hubo circulado en abundancia se empezaron a cantar poemas de un tal Pránico [...] en los que se deshonraba y ridiculizaba a los generales recientemente vencidos por los bárbaros. [...] Alejandro y su círculo , [...] lo escuchaban con gusto [...] entonces Clito, que estaba ya borracho y cuyo natural rudo y arrogante le hacía fácilmente irascible, fue presa de una gran irritación y comenzó a decir que no estaba bien, en presencia de bárbaros y enemigos, ultrajar a unos macedonios que, aunque hubieran tenido una actuación desgraciada, valía mucho más que aquellos que se burlaban de ellos. Alejandro respondió que Clito defendía su propia causa llamando desgracia a la cobardía; Clito se puso en pie y dijo: «Sin embargo, esa cobardía es la que te ha salvado a ti, el hijo de los dioses, cuando ya volvías la espalda a la espada de Espitridates, y gracias a la sangre de los macedonios y a estas mis heridas te has engrandecido hasta el punto de hacerte pasar por hijo de Amón, renegando de Filipo». [...] Alejandro muy excitado, le dijo: «¿Y acaso crees, desgraciado, que te vas a ir tan contento diciendo todo el tiempo semejantes cosas sobre mí y soliviantando a los macedonios?». «Ni siquiera ahora», respondió Clito, «estamos contentos, Alejandro, recibiendo tal pago por nuestros esfuerzos; antes bien envidiamos la suerte de aquellos que han muerto antes de vernos a los macedonios cardados por las varas de los medos y teniendo que suplicar a los persas para poder acudir a presencia de nuestro rey». [...] Clito no cedía [...]. [...] que viviese (Alejandro) en compañía de bárbaros y de esclavos dispuestos a prosternarse ante su cinturón pérsico y su túnica blancuzca. Alejandro, no pudiendo ya contener la cólera, cogió una de las manzanas que tenía en la mano y se la tiró, alcanzándole, al tiempo que iba en pos de su espada. Uno de sus guardias personales, Aristófanes, se fue a quitarla de su vista; [...] pero él, levantándose de un saltó, comenzó a gritar y a llamar a sus escuderos en lengua macedonia [...]. Los amigos de Clito, que seguía en sus trece, lo sacaron como pudieron de la sala, pero él volvió a entrar por otra puerta recitando despectiva y audazmente aquellos yambos de la *Andrómaca* de Eurípides: «¡Ay de mí! ¡Qué malas costumbres hay en Grecia!». Entonces Alejandro, cogiendo la lanza de uno de sus guardias, en el momento en que Clito se le ponía delante y apartaba la cortina de la puerta, lo atravesó de parte a parte. En el mismo instante en que Clito se desplomaba [...], la cólera abandonó a Alejandro; [...] se apresuró a sacar la lanza del cadáver e intentó herirse en el cuello, pero no pudo hacerlo porque los miembros de su guardia personal le sujetaron las manos y le condujeron a la fuerza hasta su dormitorio”. (Plutarco, *Alejandro- César; Vidas paralelas*, 50-52).

⁵⁷⁴ ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁷⁵ ALONSO, J., et alii., *op. cit.*, p. 270.

⁵⁷⁶ PRIETO ARCINIEGA, A., y ANTELA, B., “Alejandro Magno en...”, *op. cit.*, p. 270.

⁵⁷⁷ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 48; ALONSO, Juan et alii., *op. cit.*, pp. 270-271.

A la espiral de muertes desencadenada con el asesinato de Filipo (a la que sigue el asesinato de Darío y el de Clito) se suma la propia muerte de Alejandro, con la que Rossen cierra un círculo homicida y pone además punto y final a la historia. La muerte del joven macedonio a los treinta y tres años de edad aparece rodeada de misterio, pues no queda clara la causa de esta, insertada justo a continuación de las bodas de Babilonia, cuando en realidad habría tenido lugar tiempo después, pues entre el enlace masivo de helenos con persas y la desaparición de Alejandro, sucedieron varios acontecimientos que en la película no aparecen, quizá como resultado de una falta de presupuesto y como la continuación lógica a la ausencia del personaje de Hefestión. Robin Lane Fox confirma la voluntad de Alejandro por lograr que su cuerpo desapareciese con el fin de incrementar su leyenda, pero apunta que sería Roxana la que localizaría a su esposo junto al río, al que después se trasladó a su lecho donde murió definitivamente, sin descendencia reconocida y causando una gran crisis entre sus amigos y generales, que terminaron por repartirse el imperio y desmembrarlo hasta que terminó por desaparecer⁵⁷⁸.



Fotograma de la película donde se observa el enlace de griegos y persas en Babilonia.

Esta escena final del film tiene lugar tras las multitudinarias bodas de Susa que simbolizaron la unión de los dos mundos; Rossen parece situar en Babilonia, dato que somos capaces de entender gracias a la escena posterior del banquete y muerte del

⁵⁷⁸ “[...] Roxana había visto que la habitación estaba vacía y supuso que su marido se había ido para ofrecer una despedida digna de su coraje; siguiendo el sonido de sus gemidos, le siguió la pista hasta la orilla del río, donde lo abrazó y le suplicó, entre lágrimas, que desistiera. Lamentándose de que Roxana hubiera empañado su gloria, Alejandro permitió que su esposa lo llevara de vuelta a la cama. [...]”. (Robin Lane Fox, *Alejandro Magno, conquistador del mundo*, cuarta parte, La muerte de Alejandro).

macedonio, pues la localización de Babilonia como escenario donde Alejandro puso fin a sus días permite contextualizar la escena de las bodas, en la que Alejandro aparece casándose con Roxana igual que lo hacen otros muchos helenos con mujeres persas, entre ellos el ausente Hefestión, quien habría contraído matrimonio con una de las hijas de Darío. No es solo notorio el hecho de que en la película la escena tenga lugar en Babilonia y no en Susa, sino que además Alejandro no se casó con Roxana (hija del sátrapa de Sodgiana Ossiarte, muerto en el 316 a. C., y no de Darío)⁵⁷⁹, sino que la boda unió a Alejandro con Estaria o Barsine (hija de Darío):

“[...] En Susa se celebraron las bodas de sus íntimos, tomando el propio Alejandro por esposa a la hija de Darío, Estatira, y asignando las mejores novias a sus mejores hombres⁵⁸⁰. [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, 70, 3).

Pero además es notable la ausencia en este episodio de la Historia de la unión entre Alejandro y Parisátide, hija menor de Artajerjes III⁵⁸¹, manifestando así una clara voluntad por parte del director de mostrar en la pantalla a un Alejandro Magno monógamo, eludiendo en todo momento cualquier resquicio que pudiese manifestar la poligamia existente en tiempos del joven, como sucediese también con su padre, al que se prefiere retratar como adúltero, a través de la relación extramatrimonial mantenida con Barsine. Aunque esta práctica no es la única que Rossen elude en su particular biografía del macedonio, pues en el film tampoco aparece reflejada en ningún momento la práctica homosexual, esencia de la personalidad de Alejandro, que no sería posible entender sin la presencia del personaje de Hefestión, motivo por el cual entendemos que el director haya optado por eliminarlo de la historia, como también sucede con el eunuco Bagoas. Cualquier tipo de referencia homosexual se disipa, incluso aquellas en las que el propio Alejandro no se vea involucrado; es el caso de la violación de Pausanias, consentida por Filipo durante la fiesta en la que se produce el enfrentamiento entre Alejandro y Atalo. Este acto de sometimiento y

⁵⁷⁹ ALONSO, J., et alii., *op. cit.*, p. 270.

⁵⁸⁰ PLUTRACO, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁸¹ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 49.

humillación hacia el joven compañero de Alejandro se sitúa como motivo principal del acto de asesinato que posteriormente este perpetraría contra Filippo, instigado por Olimpia, explicando y clarificando la escena del asesinato en la película. La única referencia a un posible comportamiento homosexual en el film la encontramos en las palabras que Atalo dirige a Pausanias en el momento en el que Filippo le comunica que él (Pausanias) es uno de los cuatro compañeros de su hijo que van a ser desterrados. Atalo se burla del joven diciéndole si va a ser capaz de soportar el exilio, no por el hecho de tener que alejarse de su hogar sino por si este será lo suficientemente fuerte como para soportar vivir alejado de su dios (amor) Alejandro⁵⁸².

Pero no solo ciertos comportamientos van a ser objeto de exclusión por parte del guión de la película, pues el relato de Rossen más que la vida y hazañas de Alejandro el Magno es una selección de acontecimientos que narran el auge de un joven ambicioso y su caída al vacío tras alcanzar la cumbre de su carrera. El director se recrea en los conflictos personales de la corte, además de en aquellos que enfrentaron a macedonios y griegos, para culminar con una victoria aplastante frente al eterno enemigo heleno, el Imperio Persa, aunque olvida otros muchos episodios, entre los que sorprende, por su ausencia en proporción a la importancia histórica que tuvieron, los referentes a Alejandro en India y Egipto. En el caso de India la única referencia al territorio más oriental alcanzado por el macedonio se limita al nombre de este escrito en caracteres latinos y nomenclatura inglesa, así como a alguna referencia en los diálogos del joven conquistador con su maestro o la voz en *off* de Ptolomeo al final del film contando el retorno de las tropas a Macedonia; por otro lado, debemos destacar también que el film, a pesar de sus limitaciones como producto cinematográfico que narra la Historia, a las que se suma el recorte del metraje impuesto como ya hemos visto por la productora MGM, traza con un más que loable rigor histórico el camino por el que transcurrieran la vida y aventuras del más grande conquistador de la antigüedad⁵⁸³, resaltando acontecimientos como: el momento en el que Alejandro cruza el Helesponto, en el 334 a. C., después de haber dejado a

⁵⁸² ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.*, p. 67; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, 46.

⁵⁸³ ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 261.

Antípatro como regente de Macedonia, tras arrasar Mileto⁵⁸⁴, como ejemplo para el resto de polis griegas⁵⁸⁵, y haber eliminado a todos aquellos rivales al trono de Macedonia que pudieran representar un problema; el episodio del nudo gordiano, trasladado a un lugar poco definido, en medio de la naturaleza, y no localizando este en un templo en lo alto de la acrópolis, hazaña que tuvo lugar en el invierno del 334-333 a. C.⁵⁸⁶ de la que Plutarco da buen testimonio⁵⁸⁷; y el incendio de Persépolis instigado por la cortesana Tais o Taide⁵⁸⁸ (aunque en el film sea Barsine quien tome el protagonismo) con la intención de vengar el incendio de la acrópolis de Atenas por parte de los persas durante las Guerras Médicas⁵⁸⁹, pese a la voluntad expresada por Parmenio de conservar y respetar las culturas, palabras que en el film se ponen en boca de Alejandro⁵⁹⁰.



Imagen de una de las maquetas utilizadas para la película en la que se observa el incendio de la ciudad de Persépolis.

⁵⁸⁴ Mileto sustituye en la película a Tebas; PRIETO ARCINIEGA, A., y ANTELA, B., “Alejandro Magno el...”, *op. cit.*, p. 269.

⁵⁸⁵ ALONSO, J., et alii., *op. cit.*, 267.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 269.

⁵⁸⁷ “[...] Tomó la ciudad de Gordio, que se dice había sido residencia del antiguo rey Midas; allí vio el célebre carro cuyo yugo estaba atado con corteza de conejo, y se le informó de la tradición a la que daban crédito los bárbaros y según la cual aquel que desatara el nudo estaba destinado a ser el rey del mundo. Pues bien, la mayoría de los autores dicen que, como los nudos tenían ocultos los cabos y estaban retorcidos entre sí con varias vueltas, Alejandro, incapaz de desatarlo, lo cortó con un golpe de su espada, apareciendo muchos cabos a consecuencia del corte. [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César; Vidas paralelas*, 18, 2-3).

⁵⁸⁸ “[...] en la que hubo incluso mujeres que acudieron a la fiesta con sus amantes. La más célebre entre ellas era la amante de Tolomeo [...] la ateniense Tais [...] dijo que con mayor placer todavía iría en procesión a prender fuego a la casa de Jerjes, el que incendió Atenas, y que ella misma, a la vista de Alejandro, encendería el fuego, para que el mundo entero supiera que las mujeres que acompañaban a Alejandro habían impuesto a los persas, en venganza de Grecia, un castigo mayor que todos los almirantes y generales de infantería. [...] acudieron también a toda prisa aquellos macedonios que se enteraron del caso, con antorchas y llenos de alegría, pues confiaban en que el hecho de incendiar y destruir el palacio era la prueba de que Alejandro tenía la mente puesta en el retorno, y no en habitar entre los bárbaros. [...]”. (Plutarco, *Alejandro-César; Vidas paralelas*, 38, 2-7).

⁵⁸⁹ PRIETO ARCINIEGA, A., y ANTELA, B., “Alejandro Magno el...”, *op. cit.*, p. 270 y nota 21.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 270.

3.6. Recursos estéticos

Cierto es que *Alejandro el Magno* escapa un poco de lo que podemos entender como un *kolossal* al uso y buena muestra de ello son las diversas escenas en las que se recrean algunas de las batallas más importantes de la vida del macedonio que conquistó el mundo. Algunos autores destacan la falta de financiación (recordemos que Rossen habría financiado él mismo su película) que revertiría en una limitación económica que pudo hacer mella en el uso de más y mejores medios que favoreciesen el realismo de estas escenas⁵⁹¹. La escasez de presupuesto deriva pues en una puesta en escena donde los momentos bélicos enfocan a “masas gesticulantes”⁵⁹² de figurantes que se desplazan a la deriva por el campo, filmico y geográfico, en un seguido de movimientos confusos, carentes de armonía y convicción, evidenciando así una ausencia total de coreografía que permita una óptima articulación de “la masa” con las cámaras de la segunda unidad⁵⁹³. Por el contrario, resulta curioso el contraste existente entre esos momentos “pobres en solemnidad”⁵⁹⁴ de la puesta en escena y el más que aceptable rigor histórico⁵⁹⁵ del que hace gala el director y al que ya nos hemos referido en el apartado anterior.

A pesar de las dificultades con las que Rossen pudo encontrarse para poner en marcha un proyecto *kolossal* y poder llevar este a buen puerto, pues las trabas para cumplir con los objetivos fijados dificultaron mucho el trabajo del director, *Alejandro el Magno* termina convirtiéndose en una película donde la destreza, habilidad y sobre todo maestría técnica del neoyorquino salen a flote. En el film, la técnica no solo va a ocupar la cara negativa de la moneda, más al contrario, los numerosos contra-picados

⁵⁹¹ No todos los autores encuentran en que la escasez técnica, y por ende la escasez de metraje sobre las batallas, sean un elemento negativo del film. Eulàlia Igleisas ve en este sentido el “ahorro del contenido épico” como un punto positivo a tener en cuenta, pues para ella “las escenas de batalla dejan ver la falta de presupuesto” y remarca además, la voluntad de Rossen por querer hacer un film más incisivo en las batallas dialécticas que en las físicas: “(Rossen) Prefería el fragor de la dialéctica al de la batalla”; IGLESIAS, E., “Del género a...”, *op. cit.*, p. 47. También Alberto Prieto y Jesús Angulo han hecho alusión a este favoritismo de la palabra frente a la acción; ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.*, p. 68; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁹² LATORRE, J. M., “Exilio en dos...”, *op. cit.*

⁵⁹³ CASAS, Q., “Conversaciones imaginarias...”, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁹⁴ ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 260.

⁵⁹⁵ ANGULO, J., “La gloria y...”, *op. cit.*, p. 68.

durante las frases de mayor importancia (muchas de ellas pronunciadas durante las discusiones) favorecen la semiótica de la “jerarquía en este tipo de relatos” así como el engrandecimiento de “retratos individuales” de los personajes⁵⁹⁶. La soledad de muchos de los personajes contrasta con la tensión que se genera muchas veces entre ellos, siempre manifestándose, en un caso o en el otro, a través de composiciones y encuadres, vacíos o saturados⁵⁹⁷.

Rossen nos presenta un film en el que los silencios ceden el protagonismo a la dialéctica. Los pocos momentos en los que el director opta por los primeros planos de rostros para reforzar las miradas cómplices entre personajes que esconden secretos están dotados de una gran intensidad pues desvelan la personalidad que caracteriza a los diferentes personajes poniéndola en tela de juicio ante el espectador; dos de esos momentos se corresponden a las miradas que Nectanebo y Olimpia intercambian en presencia de Filipo cuando el rey acude a conocer a su hijo Alejandro, en alusión a la relación que vincularía a ambos personajes y que revelaría la infidelidad de Olimpia con el adivino egipcio, con quien habría mantenido relaciones sexuales y al que se podría atribuir la paternidad del bebé; o la mirada que Alejandro y Pausanias intercambian en los instantes que preceden el asesinato de Filipo perpetrado por el segundo, en una clara alusión al conocimiento por parte de Alejandro de las intenciones de este, a quien lejos de frenar, le permite culminar su acto. Pero *Alejandro el Magno* es sobre todo una película de diálogos, elocuencia, discursos y



Ejemplo de una mirada cómplice intercambiada entre Olimpia y Nectanebo.

⁵⁹⁶ CASAS, Q., “Conversaciones imaginarias...”, *op. cit.*, p. 75.

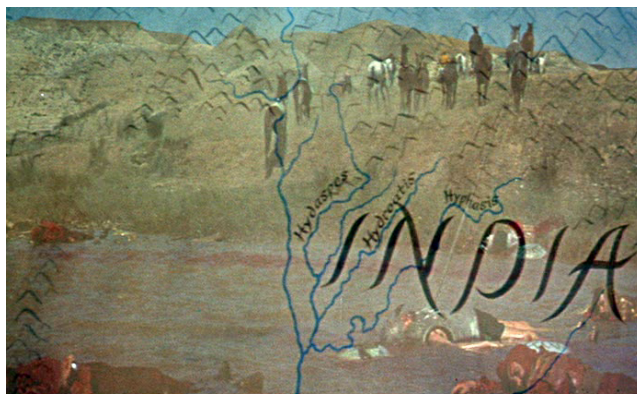
⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 77.

discusiones con acento inglés⁵⁹⁸, un film con un ritmo desigual marcado por esas escenas de guerra de torpe factura en contraste con las largas y farragosas argumentaciones de los personajes, inmersos en justificaciones eternas sobre cada uno de los actos cometidos y que están por cometer, una verborrea excesiva hasta la extenuación que entendemos trata de redimir a los protagonistas frente al jurado popular que observa el film. Este exceso narrativo a través de la palabra va a tomar las riendas del film desde el mismo instante en que este comienza, pues la voz en *off* del protagonista acompaña las imágenes desde el primer minuto del metraje. Llama la atención en cambio el cambio de narrador que Rossen introduce tras la muerte de Clito, a partir de la decisión de Alejandro de regresar a casa. Ptolomeo pasa a ser quien relate el devenir de las tropas en el periplo a través del desierto de Gedrosia hasta alcanzar Babilonia en una clara intención de objetivar la historia pues hasta ese momento hemos asistido a una narración de los hechos subjetiva, colocando al espectador dentro de una historia que sigue fielmente a las fuentes y que gira en torno a la figura del protagonista, mientras que el regreso a tierras más occidentales que va a incluir las bodas masivas en Babilonia / Susa, así como la muerte del macedonio, tratan de aportar un elemento objetivo a través de la narración omnisciente de uno de los protagonistas de esa misma historia, Ptolomeo, que estaría justificada pues el compañero de Alejandro habría sido el artífice de unos de los textos que cronistas posteriores habrán utilizado para escribir su propia versión de la vida de Alejandro III de Macedonia. Este intento de objetividad narrativa no termina de alcanzar su cometido, pues el simple hecho de que sea alguien de dentro de la historia el que termine por contarla implica en cierto modo que el componente subjetivo de esta nunca va a dejar de estar presente, muy a pesar de la voluntad de Rossen.

Rossen sigue en su versión sobre la vida de Alejandro muy de cerca las fuentes y eso le permite facilitar la comprensión del acontecer de los hechos del protagonista aunque como se ha visto algunos personajes suplanten a otros en momentos concretos. Este devenir de los acontecimientos encuentra un refuerzo en la presencia

⁵⁹⁸ Kim Shahabudin destaca como la opción de introducir actores británicos en este tipo de film se había convertido en una opción muy popular en la época; SHAHABUDIN, K., "The appearance...", *op. cit.*, p. 104.

de un mapa del mundo conquistado que Alejandro iba conquistando del que la cámara hace un seguimiento a medida que las tropas avanzan. Para reforzar esa idea el director superpone sobre el mapa imágenes de los hombres luchando, conquistando, y destruyendo esas ciudades, escritas en caracteres latinos y topónimos ingleses, que el plano muestra sobre el mapa. Este método salva un final de película ciertamente caótico, pues el salto temporal y geográfico que se produce tras la muerte de Darío es difícil de seguir y bastante confuso. Gracias a este uso de imágenes superpuestas, somos capaces de discernir entre la confusión, que Alejandro alcanzó la India, uno de los episodios de la Historia olvidados por Rossen.



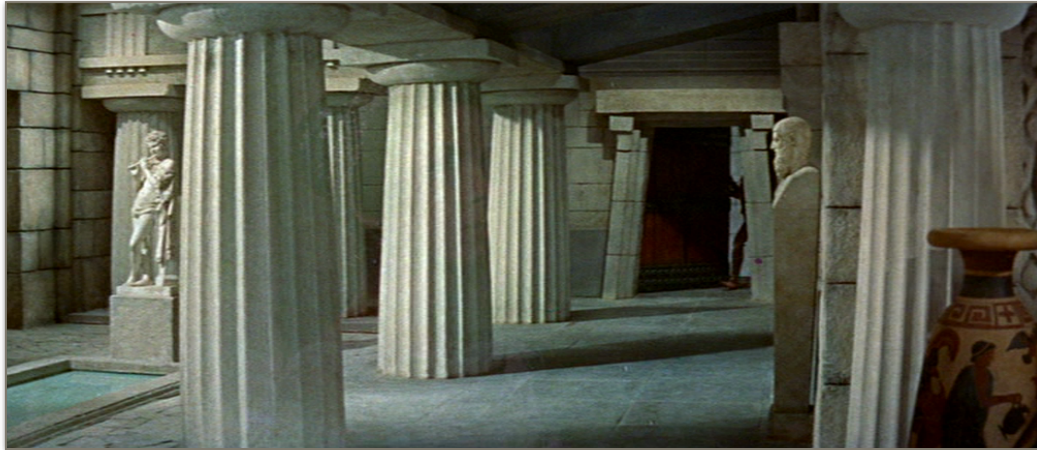
Mapa en el que aparece representado el Indo con sus afluentes, entre ellos el Hidaspes, indicando el alcance de las contiendas de Alejandro.

Por su parte los decorados no ayudan a una correcta localización de los episodios históricos, que en muchos casos ubicamos por aquello que sucede y no por el decorado en cuestión. El caso de las bodas de griegos y persas es un ejemplo de como el acontecimiento sabemos que tuvo lugar en Susa, pero por la posterior muerte de Alejandro, que sucede en el mismo escenario, entendemos que el director ha decidido trasladar el acto de Susa a Babilonia. Esto quizá se deba al recorte de presupuesto que afectó no solo a guión sino también a los decorados, tanto exteriores como a aquellos creados expresamente en cartón piedra para recrear los interiores helenos en los que se desarrollaba el día a día de macedonios y griegos⁵⁹⁹. Darío Simoni⁶⁰⁰ fue el

⁵⁹⁹ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁰⁰ Ganador del un Óscar de la academia norteamericana por *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) y *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965); GARCÍA MORCILLO, N., “Classic Sceneries, Settings Ancient Greece in Film Architecture”, en BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008.

encargado de realizar los sets, donde tanto exteriores como interiores atestiguan una arquitectura dórica monocroma⁶⁰¹, que contrastará con la riqueza cromática de la “tapicería móvil” de la que hacen gala los persas⁶⁰².



Detalles de los interiores de Pella (imagen superior) y la tienda de campaña de Darío.

Aunque los contrastes entre suntuosidad y austeridad no los vamos a apreciar solamente en los decorados que definen las culturas⁶⁰³; estos van a marcar una diferencia también en el mismo seno occidental, pues Pella y Nicea van a hacer gala de una arquitectura arcaica⁶⁰⁴ y más bien pobre frente a la suntuosidad y grandeza de

⁶⁰¹ Siguiendo a Winckelmann y su visión de una Grecia de mármoles blancos; ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 260.

⁶⁰² HORVILLEUR, G., *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰³ SHAHABUDIN, K., “The appearance...”, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁰⁴ Gilles Horvilleur califica los decorados que representan las ciudades de Macedonia utilizando los términos: *frugalidad estrecha, mezquina y reducida*; HORVILLEUR, G., *op. cit.*, p. 9.

la Atenas clásica de Fidias, en la que se reconocen con claridad las esculturas arquitectónicas de las cariátides del Erecteion jónico de la acrópolis⁶⁰⁵.



Detalle de los decorados de Atenas con las cariátides del Erecteion al fondo.

En el caso concreto de Pella, debemos destacar dos elementos importantes en cuanto a los decorados: por un lado los impresionantes relieves (bajos y medios) que decoran los interiores de las salas donde se tienen lugar algunas de las batallas dialécticas más importantes⁶⁰⁶; por otro, la curiosa decoración urbanística de la capital Macedonia, destacando una gran avenida delimitada en uno de los flancos por grandes esculturas de leones que como apunta Alberto Prieto constituirían un error anacrónico⁶⁰⁷.



Detalle de los leones esculpidos frente al palacio de Pella.

⁶⁰⁵ GARCÍA MORCILLO, N., “Classic Sceneries...”, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁰⁶ Nacho García Morcillo habla del contraste que se produce entre esta decoración prácticamente monocroma frente a la decoración más colorida inspirada por las pinturas de terracota, elementos que a su entender “confieren un nada desdeñable efecto visual al film a pesar de la distancia que estos puedan tomar con respecto al rigor histórico; GARCÍA MORCILLO, N., “Classic Sceneries...”, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁰⁷ Los leones son “similares a los existentes en Delos, que están datados en el siglo VII a. C. y no en el siglo IV a. C., época en la que transcurre la película. Es posible que los especialistas en la ambientación se inspiraran en los leones que aparecen como acróteras en la película *Ulisse* de Mario Camerini, estrenada dos años antes y que también constituyen un error histórico”; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 44; GARCÍA MORCILLO, N., “Classic Sceneries...”, *op. cit.*, p. 32 y nota 34.

Los sets de Simoni han suscitado comentarios de lo más variado desde el estreno de la película hasta nuestros días. Detractores y defensores de una arquitectura ficticia que con mejor o menor fortuna enmarca y contextualiza las escenas, a pesar del choque que se produce, como indica Nacho García Morcillo, entre “las localizaciones totalmente anacrónicas y el *atrezzo* clásico”⁶⁰⁸ coinciden en alabar la fuerte inversión de medios⁶⁰⁹ aunque en muchos casos, como sucede con las maquetas de las ciudades que vemos arder a lo largo del film⁶¹⁰, estos no hayan sido suficientes para escapar a lo que algunos han calificado como una ambientación pobre en decorados, cargada de elemento ciclópeos, que conducen al film hacia una simpleza artística solo salvada por la efímera suntuosidad decorativa que nos traslada al Asia aqueménida⁶¹¹.



Maqueta de una de las ciudades griegas ardiendo tras el paso de Alejandro.

A todo este conjunto de recursos estéticos puestos en práctica por el director debemos sumar la música épica que va a poner el broche de oro a la solemnidad del film enfatizando la tensión en las batallas, reforzando el peso de las palabras en los intensos diálogos y dotando de cuerpo al conjunto de un metraje cuya densidad narrativa se hace algo más llevadera gracias a la partitura que sustenta las diferentes historias que configuran la vida de Alejandro Magno⁶¹². La banda sonora va a infundir

⁶⁰⁸ Las localizaciones exteriores en diferentes pueblos y zonas de la geografía española terminan por conferir una atmósfera en muchos casos más medieval que helenística. “Una de las escenas fue rodada en el castillo gótico isabelino de Mendoza”; GARCÍA MORCILLO, N., “Classic Sceneries...”, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁰⁹ RAPP, B., y LAMY, J.C., *Dictionnaire mondial des Films*, Larousse, Paris, 2005 (1995 1ª edición), p. 37.

⁶¹⁰ “Las maquetas de las ciudades se parecen muchas unas a las otras”; ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.* p. 260.

⁶¹¹ A través de la representación de ciudades como Persépolis, donde los ricos cortinajes decoran una arquitectura suntuosa en la que predominan los dorados, los rojos intensos y los azules y verdes vivos que recrean la cerámica vidriada en motivos de leones alados.

⁶¹² SHAHABUDIN, K., “The appearance...”, *op. cit.*, p. 95.

mayor dinamismo a las batallas y va a ser la antesala de los acontecimientos, indicándonos antes de que estos se desarrollen, si serán positivos o negativos, además de introducir antes de que haga su aparición en la escena, al personaje.



Fotograma en el que se aprecia el cuidado detalle en los decorados de la Antigua Persia.

3.7. Contemporaneidad

La década de los 50 representa para Robert Rossen un momento importante en su carrera, un ciclo de denuncia desde un exilio profesional en plena Guerra Fría que lleva al director a realizar una interpretación de la historia de Alejandro Magno indagando en la psicología del personaje permitiéndose así trasladar la historia al presente criticando los idealismos políticos basados en el autoritarismo y la obsesión desmedida por alcanzar el poder. Rossen va a utilizar la figura del héroe macedonio como ejemplo de la exaltación onanista de su persona reflejada en una dura crítica al post-fascismo imperante durante el conflicto⁶¹³. Una crítica a los abusos de poder que para el director ponen en peligro el desarrollo de una sociedad que trata de afianzarse en el desarrollo tras el conflicto armado de la Segunda Guerra Mundial.

La posición de Rossen como guionista le permite, a través de los diálogos y alegatos de los personajes, posicionarse políticamente y manifestar su opinión crítica ante un sistema que lo ha forzado a la exclusión social condicionando su vida, analizado siempre desde un lugar privilegiado, el que la distancia con el personaje histórico le permite, utilizando así los diferentes elementos de una época pasada para expresarse libremente sobre el momento actual. Pero no debemos olvidar que la crítica generalizada que se extrae de la obra del director no es más que una extrapolación del sentimiento propio. Robert Rossen hace suya la experiencia filmica, la historia cinematográfica, la vive, la siente y la padece, antes de convertirla en experiencia de masas. Así, en la complejidad psicológica del personaje de Alejandro reconocemos la propia del director; Alejandro Magno es en el film la viva imagen del sentimiento y la obsesión de afán de gloria y poder, el hombre que está dispuesto a todo por alcanzar un ideal, incluso a pasar por encima de la propia figura paterna si es necesario, claro ejemplo de como el fin justifica los medios. En esta actitud del personaje vemos un claro intento por parte del director de justificar su actitud ante el Comité de Actividades Antiamericanas y la delación de sus compañeros del Partido Comunista en el año 53. Rossen pone en ese momento su carrera y su sueño de hacer cine por

⁶¹³ SHAHABUDIN, K., "The appearance...", *op. cit.*, p. 95.

delante de todo los demás, como Alejandro hace para alcanzar la gloria, aunque también como el héroe, experimenta el tormento del arrepentimiento y la culpa asumiendo sus actos en soledad. Como Alejandro, Rossen siente la necesidad de expiar su culpa, de dar explicaciones y pedir perdón. El Alejandro Magno de Rossen es por tanto el individuo ejemplar que le interesa al director, aquel cuyas decisiones tomadas, sobre todo las malas, traen consigo consecuencias, desencadenan la tragedia de la que como sentimiento emerge la culpa y el arrepentimiento.

La relación conflictiva de Alejandro con Filippo es un ejemplo más de como el director es capaz de trasladar a la pantalla sus propios conflictos personales, con el objetivo de utilizar una vez más la obra filmica como instrumento de redención, una muestra de la calidad humana del autor que manifiesta en público el arrepentimiento, resultado del desengaño ideológico de una época que lo lleva a una constante búsqueda de respuestas al remordimiento del exilio.

Alejandro el Magno representa para Rossen la culminación a todo un proceso vital que ha discurrido desde unos orígenes judíos humildes hasta la cúspide de una carrera cinematográfica en la que la realidad que rodea al director en cada momento se trasladada a la pantalla sin eludir acontecimiento alguno, positivo o negativo, partiendo siempre de la figura del propio Rossen como eje que articula la psicología de los personajes. Así en Alejandro III de Macedonia, por la particular mezcla de historia y mito que rodea al personaje, encuentra la mejor de las encarnaciones posibles que le permiten mostrar su yo más íntimo, con el escudo que la distancia histórica le proporciona, sin miedo a reconocer sus actos, asumir las decisiones tomadas y las reacciones de una sociedad de la que se siente parte integrante y de la que entiende lo moldeado como persona. Realizada en otro momento o en otro lugar no habríamos entendido Alejandro el Magno como el punto de inflexión y autocrítica que representa en la carrera de un director como Robert Rossen, pues a pesar de que la Historia no cambia, la psicología del personaje y por extensión la denuncia social que representa habrían adquirido matices diferentes a tenor de los acontecimientos

vividos y de la repercusión de los mismo en la figura de un hombre que fue capaz de asumir decisiones que marcarían su vida.

story of one man's journey
from savage warrior
to messenger of Peace.

DVD
VIDEO™

ARC LIGHTZ & FILMS
PRESENTS

asoka

A SANTOSH SIVAN PICTURES

music ANU MALIK lyrics BOLZAR
choreography FARAH KANAN

DU

DVD
VIDEO

Capítulo 4. *Aśoka* (Santosh Sivan, 2001)

4.1. Ficha técnica

Título: *Aśoka*

País: India

Año: 2001

Duración: 176 minutos⁶¹⁴

Género: drama histórico / épico

Lengua: hindi / urdu

Color: Color

Sonido: Dolby Digital

Director: Santosh Sivan

Productora: Arclightz & Filmes Pvt. Ltd., Dreamz Unlimited

Distribuidora: Metrodome Distribution (Reino Unido, 2001, versión DVD), E Stars Filmes (China, 2002, para la televisión), First Look International (EE. UU., 2004, versión DVD), Laser Paradise (Alemania, 2005, versión DVD), Intergroove Media (Alemania, 2014, versión DVD para la Bollywood Gold Collection), Mongrel Media (Canadá) y First Look International (EE. UU.).

Guión: Santosh Sivan, Saket Chaudhary, Abbas Tyrewala

Historia: Santosh Sivan

Letrista: Gulzar

Director de fotografía: Santosh Sivan

Director artístico: Sabu Cyril

Música: Anu Malik, Sandeep Chowta

Actores principales: Shah Rukh Khan, Kareena Kapoor, Danny Denzongpa, Rahul Dev, Hrishitaa Bhatt, Gerson Da Cunha, Subhashini Ali, Umesh Mehra, Sooraj Balaji, Ajith Kumar.

⁶¹⁴ La duración de la versión internacional del film son 169 minutos, frente a los 180 minutos de la versión sin cortes y a los 155 minutos de la versión con los cortes del director; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0249371/>

4.2. Cine Hindi: de los años noventa al nuevo milenio

Los años noventa se caracterizan por una marcada preocupación del cine en torno a temas y sueños vinculados al mundo de los jóvenes *yuppies* urbanos. Esta década del cine en India terminó por ganarse el apelativo de “The second Golden Age”⁶¹⁵. Unos años noventa en los que los temas de carácter neotradicional están en auge, atestiguan también una especie de afirmación de la individualidad india por parte de las audiencias de este cine hindi, que según los investigadores puede deberse a una “recreación de la invasión por satélite”⁶¹⁶.

No debemos olvidar que la creación de una industria nacional de cine, en el caso de la India marcada en sus inicios por un contexto colonial, ha tenido un papel importante en la también “reconstrucción nacional de los países descolonizados”⁶¹⁷ y poco a poco ha ido elaborando un imaginario propio, en cuya base se encuentra el nacionalismo indio, surgido en un contexto de globalización acelerado⁶¹⁸. A partir de 1991 y con la desregulación del sistema original de Bollywood, la industria del cine comenzó a regirse basándose en la normativa empresarial y viéndose favorecida por la revalorización que el nacionalismo⁶¹⁹ y el consumismo⁶²⁰ aportaban al medio cinematográfico.

⁶¹⁵ Calificada por un periódico nacional de impacto como “la edad de la abundancia sin esfuerzo”; RAHEJA, D., and KOTHARI, J., *op. cit.*, pp. 117-131.

⁶¹⁶ RAHEJA, D., and KOTHARI, J., *op. cit.*, p. 133.

⁶¹⁷ El caso concreto de la India es un poco diverso, pues ya existía una infraestructura cinematográfica que permitía vislumbrar su apogeo contemporáneo como la más grande del mundo; RAJADHYAKSHA, A., “Limites de Bollywood”, en DAGNAUD, M., et FEIGELSON, K., *Bollywood, Industrie des images*, Théorème 16, Presses Sorbonne Nouvelle, Revue de l’Institut de recherche sur le cinéma at l’audiovisuel IRCAV, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, Directeur de la collection Laurent Creton, Paris, 2012, p. 46.

⁶¹⁸ DAGNAUD, M., et FEIGELSON, K., “Bollywood: industrie des images”, en DAGNAUD, M., et FEIGELSON, K., *Bollywood, Industrie des images*, Théorème 16, Presses Sorbonne Nouvelle, Revue de l’Institut de recherche sur le cinéma at l’audiovisuel IRCAV, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, Directeur de la collection Laurent Creton, Paris, 2012, p. 8.

⁶¹⁹ Ashish Rajadhyaksha afirma: “La teoría del cine no ha cesado en desmontar el rol crucial de las construcciones político-nacionalistas en las políticas de práctica narrativa para ganar público”; y sostiene también que : “una parte del nacionalismo indio se difunde en términos de cultura ‘nacional’”; RAJADHYAKSHA, A., *op. cit.*, pp. 46-47 y nota 9; VASUDEVAN, R., *op. cit.*, p. 37.

⁶²⁰ Los valores del consumo permiten soñar gracias a la introducción en la escena de un modelo totalmente mitificado sobre los logros sociales de las clases privilegiadas; DAGNAUD, M., et FEIGELSON, K., *op. cit.*, pp. 9-12.

Por su parte la primera década del nuevo milenio representa un tiempo de experimentación y de avances técnicos (efectos especiales, animación, etc...) como resultado de un proceso de ruptura de la sintaxis cinematográfica costumbrista. El aventurarse en nuevos terrenos y explorar nuevas formas proporciona al cine hindi de estos años 2000 un aumento de la popularidad y un mayor índice de impacto, mejorando además su calidad no solamente técnica sino también en las historias, cada vez más innovadoras y creativas, traspasando fronteras culturales y transgrediendo las normas⁶²¹. Las producciones dirigidas a audiencias más amplias y variadas han sustituido a aquellas dirigidas a públicos más específicos⁶²²; los personajes protagonistas pasan a tener vidas contemporáneas complejas, donde empezamos a ver como destacan las historias humanas individuales con fuertes dosis de realismo con el "telón de fondo de un holocausto político"⁶²³.

La concesión del *status* de "industria" por parte del gobierno indio al entramado cinematográfico de Bollywood en septiembre del año 2000 representa un salto cualitativo para esta, permitiéndole así asumir nuevos retos y afianzar su internacionalización a través de la que llegarán ayudas externas que se sumarán a las financiaciones de las grandes productoras. Esta inyección económica fomenta además la promoción de nuevas estrellas del celuloide, ahora en el ámbito internacional y permite mantener y afianzar la popularidad de las estrellas de la década anterior, como Shah Rukh Khan. A una financiación fuerte y respaldada por instituciones no solo productoras del ámbito cinematográfico sino también bolsas y bancos, que respalda la creación y multiplicación de salas de proyección por todo el país, se suma una nueva

⁶²¹ Se ha producido lo que los investigadores califican como el "cambio de paradigma favorecido por el lento fundido de la salida de la epopeya familiar omnipresente en la década de los 90" un género que se había convertido en el de referencia a finales de la última década del siglo XX. Pero este no será el único tema abordado de un modo más transgresor, pues asistiremos también a una voluntad de cambio con respecto al tratamiento de la sexualidad en la pantalla; RAHEJA, D., and KOTHARI, J., *op. cit.*, p. 133-134.

⁶²² A pesar de una marcada tendencia a la internacionalización del mercado y de la amplitud del espectro de público que repercutiría en un aumento considerable de recaudación de taquilla, muchos directores parecen estar en la senda de una "aceptación de las segmentaciones de la taquilla, entre las películas que atraen a los indios rurales y aquellas que atraen a las audiencias urbanas y extranjeras"; PANDEY, R. N., *op. cit.*, p. 3.

⁶²³ RAHEJA, D., and KOTHARI, J., *op. cit.*, pp. 134, 141.

mentalidad de apertura cultural más allá de las fronteras⁶²⁴ que ayuda e incentiva proyectos de cineastas ahora también en lengua inglesa.

Algunas de las mayores productoras del país son las responsables de esta nueva etapa del cine hindi a inicios del siglo XXI, apostando por películas de factura más moderna con visión exterior, inscritas en una gran variedad de géneros cinematográficos, muchos de los cuales han llamado la atención con producciones de época entre las que destacan *Gadar: Ek Prem Katha*⁶²⁵ (*Revolución: una historia de amor*, Anil Sharma, 2001), *La leyenda de Bhagat Singh*⁶²⁶ (Rajkumar Santoshi, 2002) y la épica *Asoka* (Santosh Sivan, 2001) entre otras apuestas narrativas filmicas⁶²⁷.

4.2.1. Santosh Sivan⁶²⁸ (8 febrero 1964)

Nacido en una familia de artistas, desde muy pequeño tuvo la ocasión de entrar en contacto con el mundo del arte y descubrir su fascinación por la mitología y la historia. El primer contacto con el mundo audiovisual le llega de la mano de su padre, colaborando en los documentales que este realizaba, durante los períodos vacacionales, cuando sus estudios se lo permitían. Viajero desde muy joven, esta afición le llevó a descubrir en profundidad su país y las tradiciones culturales de los diferentes lugares que visitaba y que, gracias a su afición por el dibujo, trataba de representar. De este modo nace en él una pasión, un proceso íntimo que termina por exteriorizarse a través de sus obras, pues él mismo reconoce que aquello que vive, que siente y experimenta tiene que contarlo, hacer que el mundo lo descubra, y para ello utiliza el cine:

“You see, when you go to different places, there are lots of things you discover. I wanted to share these discoveries with everyone. [...] You experience these rare

⁶²⁴ RAHEJA, D., and KOTHARI, J., *op. cit.*, p. 144.

⁶²⁵ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0284137/>

⁶²⁶ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0319736/>

⁶²⁷ RAHEJA, D., and KOTHARI, J., *op. cit.*, pp. 133 y ss.

⁶²⁸ GULZAR *et alii.*, *op. cit.*, p. 633; para una información detallada sobre su labor en la industria cinematográfica. Consultar: <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/sivan.htm>.

beautiful moments that the whole world is missing out on. I wanted to take these to the people . [...] For me filmes are a way of sharing my experiences.”⁶²⁹

Santosh Sivan es un claro exponente del cineasta completo; director de cine, productor y también actor, realizó sus estudios de cinematografía en el Instituto Indio de Cine y Televisión (FTII) que le permitieron desarrollar lo que más le gustaba, contar historias, a pesar de que en un principio y como él mismo relata, nunca tuvo la intención de dedicarse al mundo de la cinematografía:

“Actually [...] I never intended to take up film-making. [...] I had shot a film about a young girl going to school. People saw that film and they liked it. The film received many awards. Now everyone wanted me to make film. But then I discovered cinematography and I found that this was what I wanted to do.”⁶³⁰

Descubierta su profesión, Sivan se convierte en uno de los cineastas más galardonados de la industria Bollywood. Con cuarenta y cinco largometrajes realizados y 41 documentales, es uno de los realizadores más activos del panorama actual, cosechando numerosos premios nacionales a la mejor fotografía y destacando como uno de los miembros fundadores de la Sociedad India de Directores de Fotografía (ISC)⁶³¹ además de presidir la Fundación Sivan de fotografía.

Santosh Sivan es uno de esos directores a los que puede definirse por su especial sensibilidad en el uso de la cámara para el que las imágenes son capaces de transmitir a la perfección el mensaje que quiere dar, sin necesidad de recurrir a los diálogos⁶³².

⁶²⁹ “Ves, cuando vas a lugares diferentes, que hay un montón de cosas por descubrir. Yo quería compartir estos descubrimientos con todo el mundo. [...] Experimentas esos raros y bellos momentos que todo el mundo se está perdiendo. Quería llevárselo a la gente. [...] Para mí las películas son la vía de compartir mis experiencias.”; traducción del autor. Texto original en SHIEKH, M., *The Making of Aśoka*, HarperCollins Publishers, India, Pvt. Ltd., New Delhi, 2001, p. 44.

⁶³⁰ “Realmente [...] nunca tuve la intención de asumir la realización de películas. [...] hice una película sobre una joven que va a la escuela. La gente la vio y les gustó. Ahora todo el mundo me busca para hacer películas. Fue entonces cuando descubrí la cinematografía y me di cuenta de que ese era lo que quería hacer.”; traducción del autor. Texto original en SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 44.

⁶³¹ Sivan recibió el Premio Nacional a la mejor fotografía por sus trabajos en: *Mohiniyattam* (1991), *Perumthachan* (Ajayan, 1991), *Kalapani* (Priyadarshan, 1996), *Iruvar* (Mani Ratnam (1997) y *Dil Se* (Mani Ratnam, 1999).

⁶³² SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 75.

Uno de esos hombres de cine que entiende la profesión como parte de su vida: “As a profession, I have cinematography. I do not have to make films for a living. My living comes from my camera [...]”⁶³³.

En 1997 realizó una de la obras que le reportaría los mayores éxitos de su carrera antes del nuevo milenio, *El Terrorista*⁶³⁴ (*The Terrorist*, 1997), galardonada a lo largo de 1998 y 1999 con varios premios internacionales. Este impulso le proporcionó una cada vez mejor reputación, afianzándose en su posición como uno de los mejores cineastas del cambio del milenio, cuyos éxitos venían sucediéndose desde que ganase su primer premio en en el año 1988.

Se trata de un director que practica un método de trabajo particular con los actores, al priorizar sus virtudes de estos ante la cámara y concederles el espacio suficiente para que sean capaces de improvisar, haciendo que su interpretación resulte lo más natural posible⁶³⁵. “I do not tell my actors how to act. I just tell them the scene and ask them to enact it. So I wanted a good actor who could take that much and dole out a good performance. At the same time I did not want someone who did not look desirable.”⁶³⁶

El siglo XXI comienza para el director con la realización de uno de sus sueños desde que comenzara a tener conciencia de que quería hacer cine, *Asoka* (2001), presentada en festivales europeos y norteamericanos como Venecia y Toronto, que para el

⁶³³ “Como profesión tengo el ser director de fotografía. Yo no tengo que hacer películas para vivir. Mi vivir proviene de mi cámara [...]”. Traducción del autor. Texto original; SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 45.

⁶³⁴ Consultar: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Terrorist_\(1997_film\)#Awards](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Terrorist_(1997_film)#Awards); <http://www.imdb.com/title/tt0169302/>

⁶³⁵ “Santosh tiene la creencia de que cada actor tiene un papel que puede realizar y le gusta el sabor natural de la actuación”; SHIEKH, M., *op. cit.*, pp. 92-93.

⁶³⁶ “Yo no le digo a mis actores como actuar. Solo les digo la escena y les pido que la desarrollen. Por lo tanto quería un buen actor que pudiera tomar mucho y que fuese capaz de realizar una buena actuación. Al mismo tiempo no quería a alguien que no pareciese deseable”; traducción del autor. Texto original en SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 45.

director es “un sueño en el que ha pensado durante años y años y que finalmente se hace realidad en el celuloide”⁶³⁷.

A lo largo de los quince años transcurridos del nuevo milenio, la actuación de Sivan en la industria cinematográfica ha sido muy activa, realizando películas y documentales no solo como director sino retomando su labor de director de fotografía en algunas de las producciones que han visto la luz en los últimos años⁶³⁸.

El salto a la producción lo dio de la mano del actor Prithviraj Sukumaran y del emprendedor Shaji Nadesan, con los que creó en 2011 la productora August Cinema Pvt. Ltd., que desde su fundación hasta la actualidad ha producido cinco filmes con participación de Sivan⁶³⁹, el primero de ellos *Urumi* (2011) dirigido por él mismo.

4.2.2. Shah Rukh Khan (Nueva Delhi, 11 febrero 1965)

Guapo, carismático y popular, Shah Rukh Khan es una de las mayores estrellas de la industria Bollywood. Apodado “King Khan” o “Latido del corazón de Bollywood”⁶⁴⁰, este actor de origen musulmán se ha convertido en el mejor exponente de la marca

⁶³⁷ Danny Denzongpa, uno de los actores del film que interpreta al personaje de Virat describe el vínculo existente entre el proyecto de *Asoka* y Santosh Sivan utilizando estos términos; SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 72.

⁶³⁸ Como director: *Navarasa* (2005); <http://www.imdb.com/title/tt0781434/>; *Anandabhadram* (2005), <http://www.imdb.com/title/tt0487011/>; *Antes de las lluvias (Before the rains)*, (2007); <http://www.imdb.com/title/tt0870195/>; *Prarambha* (2007); http://www.imdb.com/title/tt1105772/?ref=fn_al_tt_1; *Tahaan* (2008); <http://www.imdb.com/title/tt1213928/>; *Urumi* (2011); [https://es.wikipedia.org/wiki/Urumi_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Urumi_(pel%C3%ADcula)); <http://www.imdb.com/title/tt1745863/>; *Ceylon* (2013); [https://en.wikipedia.org/wiki/Ceylon_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ceylon_(film)); *Inam* (2014); <http://www.imdb.com/title/tt3554858/>. Como director de fotografía: *Tehzeeb* (Khalid Mohamed, 2003); <http://www.imdb.com/title/tt0348172/>; *Meenaxi: Tale of 3 Cities* (M.F. Hussain, 2004); <http://www.imdb.com/title/tt0366761/>; *Bodas y prejuicios (Bride & Prejudice)*, Gurinder Chadha, 2004); <http://www.imdb.com/title/tt0361411/>; *Aparichithan* (Sanjiv Sivan, 2004); <http://www.imdb.com/title/tt0396456/>; *Silsilay* (Khalid Mohamed, 2005); <http://www.imdb.com/title/tt0438981/>; *La joven de las especias (The Mistress of Spices)*, Paul Mayeda Berges, 2005); <http://www.imdb.com/title/tt0407998/>; *Raavan / Raavanan* (Mani Ratnam, 2010); <http://www.imdb.com/title/tt1664806/>; *Thuppakki* (A.R. Murugadoss, 2012); <http://www.imdb.com/title/tt2187153/>; *Rangrezz* (Priyadarshan, 2013); <http://www.imdb.com/title/tt2706264/>; *Anjaan* (N. Linguswamy, 2014); <http://www.imdb.com/title/tt3563156/>; M. S. Dhoni: The Untold Story (Neeraj Pandey, 2015); <http://www.imdb.com/title/tt4169250/>.

⁶³⁹ *Indian Rupee* (Renjith, 2011); <http://www.imdb.com/title/tt2078644/>; *Kadal Kadannu Oru Maathukutty* (Renjith, 2013); <http://www.imdb.com/title/tt3134214/>; *Sapthamashree Thaskaraha* (Anil Radhakrishnan Menon, 2014); <http://www.imdb.com/title/tt3982468/>; *Bouble Barrel* (Lijo Jose Pellissery, 2015); [https://en.wikipedia.org/wiki/Double_Barrel_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Double_Barrel_(film)).

⁶⁴⁰ BOSE, M., *op. cit.*, p. 326.

Bollywood en el mundo gracias a su capacidad para adaptarse a la evolución social de India⁶⁴¹.

Procedente de una familia totalmente ajena al mundo del cine, sus padres, musulmanes de etnia pashtún, llegaron a Nueva Delhi justo antes de la separación de India y Pakistán⁶⁴². Khan realizó sus estudios primarios en la escuela Sr Columba de Nueva Delhi, donde ya desde pequeño comenzó a destacar en los cursos no solo por sus buenas notas⁶⁴³, sino por su buena disposición para el deporte y por su interés por el teatro, mundo artístico con el que se vinculó muy activamente. Completó sus estudios en la Jamia Millia Islamia, donde cursó un de Master en Comunicación de Masas, pero finalmente y a pesar de su titulación, decidió encarrilar su carrera profesional hacia la industria cinematográfica.

Los años ochenta son la antesala de una carrera fulgurante que despegaría oficialmente en la década de los noventa, cuando como actor dio el salto al cine. Sus primeros trabajos para la industria en estos particulares años ochenta⁶⁴⁴ fueron en series de televisión. En 1988 realiza su primera aparición en la televisión, en la serie *Fauji*⁶⁴⁵, cuyo retrato de un joven oficial de la armada, el comandante Abhimanyu Rai, le trae la fama y le permite seguir interpretando papeles protagonistas en otras producciones televisivas de cierta relevancia como *Circus*⁶⁴⁶ (Aziz Mirza, 1989), producción que trataba de reflejar la vida de los artistas de circo, e incluso participar,

⁶⁴¹ WIEL, O., *op. cit.*, p. 88.

⁶⁴² Su padre luchó por la libertad de Peshawar en Pakistán y su madre es la hija adoptiva del general Shah Nawaz Khan, miembro del clan Janjua Rajput, al servicio del Ejército Nacional Indio de Subash Chandra Bose; PANDEY, R. N., *op. cit.*, p. 974; para el origen musulmán de Shah Rukh Khan y el de su familia: CHADHA, K., and KAVOORI, A. P., "Exoticized, Marginalized, Demonized. The Muslim 'Other' in Indian Cinema", en ANADAM P. K., and ASWIN P., *Global Bollywood*, New York University Press, New York and London, 2008, p. 144.

⁶⁴³ BOSE, M., *op. cit.*, p. 344.

⁶⁴⁴ La década de los 80 ve como el star system explota y obtiene una influencia exponencial, pues la importancia y el valor individual de las "super estrellas" pone en marcha una maquinaria de dependencia de actores y productores. Un actor no podía asegurar el éxito de una película pero los productores no se sentían capaces de prescindir de ellos por miedo a dar un paso en falso, en vistas de la enorme demanda del público; GARGA, B. D., *op. cit.*, 200 y ss.

⁶⁴⁵ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0295776/>

⁶⁴⁶ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0370114/>

esta vez con un rol secundario, en la película *In Which Annie Gives it Those Ones*⁶⁴⁷ (Pradip Krishen, 1989). Dos años después participó en la mini serie *Idiot*⁶⁴⁸ (Mani Kaul, 1991), basada en la obra del novelista ruso Fiódor Dostoievski. Gracias a los éxitos cosechados Khan dio el salto al mundo del cine, convirtiéndose así en el primer actor televisivo en tener éxito dentro de la industria cinematográfica⁶⁴⁹.

Su debut en la gran pantalla le llega con un papel en el film *Deewana*⁶⁵⁰ (Raj Kanwar, 1992), un éxito de taquilla que le supuso su primer premio Filmfare como actor revelación. Ese mismo año obtuvo su primer papel protagonista en la película *Raju Ban Gaya Gentleman*⁶⁵¹ (Aziz Mirza, 1992) en la que interpreta a un joven de pueblo que se traslada a Bombay para cumplir con su sueño, llegar a ser un ingeniero rico y de éxito. 1993 resultó ser un año de mucho trabajo para Shah Rukh Khan, pues el actor realizaría 4 películas. *Maya Memsaab*⁶⁵² (Ketan Mehta, 1993) resultó ser un film cargado de polémica a causa de una escena de sexo “explícito”. Los roles siniestros y sórdidos le llegaron de la mano de *Darr*⁶⁵³ (Yash Chopra, 1993), interpretando a un hombre psicótico obsesivo y obsesionado por la mujer de otro hombre, y de *Baazigar*⁶⁵⁴ (Abbas Alibhai Burmawalla y Mastan Alibhai Burmawalla, 1993) en la que da vida a un asesino que trata de vengar la desgracia que ha sacudido a su familia llegando a asesinar a su novia, una escena polémica que rompía con los principios establecidos por las fórmulas sociales del cine indio, pero que a pesar de lo

⁶⁴⁷ Film en lengua inglesa sobre la vida en la Universidad de Delhi, realizado para la televisión y escrito por Arundhati Roy. Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0233926/>

⁶⁴⁸ Dependiendo de la fuente esta producción puede aparecer identificada como film o bien como mini serie, pues fue concebida inicialmente como una producción en 4 partes. En este trabajo se ha optado por utilizar la segunda de las nomenclaturas con las que aparece identificada en IMDb: <http://www.imdb.com/title/tt0104478/> y en la mayoría de trabajos sobre la filmografía del actor, donde no aparece clasificada como su primera película, a excepción de: GANTI, T., *Bollywood, a guidebook to popular Hindi Cinema*, RFG Routledge Film Guidebooks Series, New York and London, 2004, p. 123.

⁶⁴⁹ En 1991, tras la muerte de sus padres, se trasladó a Mumbai, epicentro cinematográfico indio. En octubre de ese mismo año contrajo matrimonio en una ceremonia hinduista con Gauri Khan (de religión hindú). Mihir Bose en su libro *Bollywood: A History*, establece como año de traslado de Shah Rukh Khan a Mumbai 1989, fecha que no coincide pues la cadena Doordarshan, responsable de la mini serie *Idiot*, mencionada anteriormente, tiene su sede en Nueva Delhi.

⁶⁵⁰ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0126871/>

⁶⁵¹ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0173102/>

⁶⁵² Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0137100/>

⁶⁵³ PANDEY, Ravi N., *op. cit.*, pp. 975-976; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0109555/>

⁶⁵⁴ GANTI, T., *op. cit.*, pp.434-436; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0106333/>

controvertido, terminó por encumbrarlo como el mejor actor principal ese año ganando su segundo Filmfare. Ambas producciones resultaron ser un éxito de taquilla al que se sumaría *Kabhi Haan Kabhi Naa*⁶⁵⁵ (Kundan Shah, 1993), cuyo papel de un joven músico le valió un nuevo premio, esta vez de la crítica, que se encuentra este entre los roles favoritos de todos lo que ha interpretado a lo largo de su carrera.

El rol de un amante obsesivo volverá a interpretarlo en 1994 en *Anjaam*⁶⁵⁶ (Rahul Rawail) y a pesar de que esta vez el film no pasó a ser un éxito de taquilla, su interpretación le valió de nuevo un premio Filmfare, esta vez en la categoría de mejor villano.

Tras tres interpretaciones en las que había abandonado los papeles de héroe, en 1995 retomó este rol para interpretar a un joven amoroso y respetuoso que recorre grandes distancias para honrar a su familia en *Dilwale Dulhania Le Jayenge*⁶⁵⁷ (Aditya Chopra, 1995), un film centrado por primera vez en una familia india afincada en Gran Bretaña, en el que se revaloriza la figura del héroe romántico que termina por conquistar a la joven a pesar de las dificultades⁶⁵⁸. La película se convirtió una vez más en un éxito de público⁶⁵⁹ y crítica (representándose durante 10 años de manera ininterrumpida en Mumbai⁶⁶⁰) y Khan⁶⁶¹ ganó su segundo Filmfare a la mejor interpretación masculina protagonista. En ese mismo año actuará en otra producción *Karan Arjun*⁶⁶² (Rakesh Roshan, 1995) un film con menor repercusión mediática que pasaría algo más desapercibido.

⁶⁵⁵ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0110222/>

⁶⁵⁶ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0109134/>

⁶⁵⁷ GANTI, T., *op. cit.*, pp. 169-170, 450-454; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0112870/>

⁶⁵⁸ WIEL, O., *op. cit.*, p. 90.

⁶⁵⁹ El film se convirtió en uno de los mayores éxitos de taquilla de los años 90 recaudando 12 billones de rupias; PANDEY, R. N., *op. cit.*, p. 976.

⁶⁶⁰ KISHAN THUSSU, D., “The Globalization of ‘Bollywood’, The Hype and the Hope”, en ANADAM P. K., and ASWIN P., *Global Bollywood*, New York University Press, New York and London, 2008, p. 18.

⁶⁶¹ A lo largo del trabajo va a utilizarse indistintamente la abreviación SRK para hacer referencia a Shah Rukh Khan.

⁶⁶² GANTI, T., *op. cit.*, pp. 454-455; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0113526/>

En 1997 Shah Rukh Khan vio como las propuestas se iban incrementando sin la necesidad de tener que buscar papeles gracias al reconocimiento alabado por toda la India⁶⁶³ tras un año 1996 en el que sus películas no obtuvieron los éxitos esperados. *Dil to Pagal Hai*⁶⁶⁴ (Yash Chopra, 1997) se convierte en su tercer galardón Filmfare como mejor actor protagonista y, a pesar de no haberse convertido en el mayor éxito del año, su papel de héroe cosmopolita, sofisticado y saludable, le devuelve la primera posición en el *star system* de Bollywood. *Pardes*⁶⁶⁵ (Subhash Ghai, 1997), *Yes Boss*⁶⁶⁶ (Aziz Mirza, 1997) y *Koyla*⁶⁶⁷ (Rakesh Roshan, 1997), esta última en la que SRK interpreta a un personaje de la clase trabajadora, cierran un año de recuperación para el actor que alcanza las cotas más altas de popularidad con *Kuch Kuch Hota Hai*⁶⁶⁸ (Karan Johar, 1998), convertida en el gran acontecimiento filmico de ese año, interpretación de nuevo merecedora de ganar su cuarto Filmfare como mejor actor en un papel protagonista. Como sucediera el año anterior, en 1998 el King Khan participó en otras producciones que obtuvieron un menor reconocimiento por parte de la crítica como *Dil Se*⁶⁶⁹ (Mani Ratnam, 1998) y las comedias de torpe factura *Duplicate*⁶⁷⁰ (Mahesh Bhatt, 1998) y *Baadshah*⁶⁷¹ (Abbas Alibhai Burmawalla, Mastan Alibhai Burmawalla, 1999) que serían el único trabajo del actor a finales de los años 90.

En el año 2000 Shah Rukh Khan da el salto al sector de la producción fundando la Dreamz Unlimited, junto con la actriz Juhi Chawla, con la que había trabajado en varias películas, y el director Aziz Mirza. En ese mismo año vieron la luz tres trabajos más de Khan, *Mohabbatein*⁶⁷² (Aditya Chopra, 2000) por el que ganaría su segundo premio de la crítica al mejor actor y en el compartía cartel con el mítico Amitabh

⁶⁶³ BOSE, M., *op. cit.*, p. 344.

⁶⁶⁴ GANTI, T., *op. cit.*, pp. 475-478; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0118983/>

⁶⁶⁵ GANTI, T., *op. cit.*, pp. 478-481; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0119861/>

⁶⁶⁶ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0120540/>

⁶⁶⁷ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0136352/>

⁶⁶⁸ GANTI, T., *op. cit.*, pp. 487-490; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0172684/>

⁶⁶⁹ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0164538/>

⁶⁷⁰ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0164550/>

⁶⁷¹ GANTI, T., *op. cit.*, pp. 526-532; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0211934/>

⁶⁷² GANTI, T., *op. cit.*, pp. 539-542; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0213890/>

Bachchan⁶⁷³, *Josh*⁶⁷⁴ (Mansoor Khan, 2000) y la primera de las películas producida por su compañía *Phir Bhi Dil Hai Hindustani*⁶⁷⁵ (Aziz Mirza, 2000) co-protagonizada por su ahora socia Juhi Chawla.

Khan entró en el nuevo milenio con dos producciones, un nuevo drama familiar *Kabhi Khushi Kabhie Gham*⁶⁷⁶ (Karan Johar, 2001) y un film épico basado en la vida el primer emperador que unificó la India antigua y por el que recibió críticas favorables a su interpretación *Asoka* (Santosh Sivan, 2001). Pero sería en 2002 con el remake de *Devdas*⁶⁷⁷ (Sanjay Leela Bhansali) cuando Khan entraría en el “Olimpo” de los dioses de Bollywood. *Hum Tumhare Hain Sanam*⁶⁷⁸ (K.S. Adiyaman, 2002) un drama familiar en el que participaría con Salman Khan y Madhura Dixit pasaría desapercibido para muchos a pesar de sus buenos resultados de taquilla, debido a la gran repercusión a todos los niveles que tuvo *Devdas*.

Entre 2003 y 2007 su actividad no cesó en absoluto y la fama que a lo largo de los años había adquirido le sirvió para estar en activo protagonizando dos dramas románticos: *Chalte Chalte*⁶⁷⁹ (Aziz Mirza, 2003) y *Kal Ho Naa Ho*⁶⁸⁰ (Nikhil Advani); o interpretando al héroe que se sacrifica para que su amada sea feliz en *Veer-Zaara*⁶⁸¹ (Yash Chopra, 2004). Ese mismo año participó también en dos producciones

⁶⁷³ Mihir Bose hace referencia a la predestinación de Shah Rukh Khan como legítimo sucesor de Amitabh Bachchan para ocupar el papel de rey de Bollywood por su exitosa carrera en el mundo del celuloide; BOSE, M., *op. cit.*, p. 326; FOURCADE, M., *op. cit.*, p. 24.

⁶⁷⁴ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt01511150/>

⁶⁷⁵ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0222270/>

⁶⁷⁶ GANTI, T., *op. cit.*, pp. 565-570; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0248126/>

⁶⁷⁷ Esta versión de 2002 es la tercera de las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de la novela de homónimo título escrita por Sharat Chandra Chattopadhyay. Se convirtió en ese año en la película más cara del cine indio y en el mayor éxito de taquilla del nuevo milenio, hasta el punto en ser el primer film indio con *première* en el festival de Cannes; CREEKMUR, C. K., “Remembering, repeating, and working through *Devdas*”, en Heidi R. M. Pauwels (ed.), *Indian Literature and Popular Cinema, Recasting classics*, Routledge Contemporary South Asia Series, New York, 2007, pp. 185-188; PANDEY, R. N., *op. cit.*, p. 977; GANTI, T., *op. cit.*, pp. 125, 602-606; WIEL, O., *op. cit.*, p. 90; BOSE, M., *op. cit.*, p. 344; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0238936/>

⁶⁷⁸ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0222024/>

⁶⁷⁹ GANTI, T., *op. cit.*, pp. 645-646; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0346723/>

⁶⁸⁰ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0347304/>

⁶⁸¹ WIEL, O., *op. cit.*, p. 88; consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0420332/>

más: *Main Hoon Na*⁶⁸² (Farah Khan, 2004) y *Swades*⁶⁸³ (Ashutosh Gowariker, 2004), ganando su sexto Filmfare al mejor actor protagonista por esta última. 2005 resultó ser un año con menos ocupaciones interpretativas pues participó solo en el film fantástico *Paheli*⁶⁸⁴ (Amol Palekar, 2005), centrándose en la producción de este mismo además de co-producir *Kaal*⁶⁸⁵ (Soham Shah, 2005). Su siguiente trabajo fue *Kabhi Alvida Naa Kehna*⁶⁸⁶ (Karan Johar, 2006), una controvertida película que para algunos legitimaba el adulterio y el divorcio, algo socialmente inaceptable para la cultura india⁶⁸⁷, se convirtió en todo un éxito de taquilla en el Reino Unido y en los Estados Unidos⁶⁸⁸. *Don*⁶⁸⁹ (Farhan Akhtar, 2006) representa otro éxito para Shah Rukh Khan que a partir de 2007 empezaría a diversificar su ámbito laboral con cada vez más presencia en la producción y en el medio televisivo presentando programas⁶⁹⁰. Este nuevo camino profesional en paralelo al de estrella de Bollywood vendría motivado por el *impasse* profesional generado por la edad, pues, superados los cuarenta años, y con mucha carrera por delante, había llegado el turno de ceder los personajes de héroes protagonistas a actores más jóvenes, a pesar de que él siguiese interpretando el rol de héroe en muchas producciones⁶⁹¹, pues no es casual haber sido durante años el héroe preferido por las grandes productoras y los más reputados realizadores de Bollywood. Se trata de un actor que reconoce su gusto por realizar (él mismo) las escenas de riesgo, y que se siente cómodo, a pesar de las críticas que lo encasillan en los filmes románticos, haciendo un trabajo que jamás pudo imaginar lo encumbraría como uno de los más grandes de la industria cinematográfica, algo que le ha permitido ser el perfecto embajador de su país y reivindicar, en su condición de musulmán, la diversidad y pluralidad de India⁶⁹².

⁶⁸² Consultar: http://www.imdb.com/title/tt0347473/?ref=fn_al_tt_1

⁶⁸³ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0367110/>

⁶⁸⁴ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0451850/>

⁶⁸⁵ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0415908/>

⁶⁸⁶ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0449999/>

⁶⁸⁷ KISHAN THUSSU, D., *op. cit.*, p. 108.

⁶⁸⁸ En su primera semana de proyección recaudó 749. 243 libras en el Reino Unido y 1,5 millones de dólares en los Estados Unidos; KISHAN THUSSU, D., *op. cit.*, p. 108.

⁶⁸⁹ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0461936/>

⁶⁹⁰ PANDEY, R. N., *op. cit.*, p. 978.

⁶⁹¹ WIEL, O., *op. cit.*, p. 90.

⁶⁹² KISHAN THUSSU, D., *op. cit.*, p. 112.

Sus trabajos en los últimos años incluyen un film sobre el equipo de hockey femenino nacional indio, *Chak De India*⁶⁹³ (Shimit Amin, 2007), interpretación por la que consiguió su séptimo premio Filmfare al mejor actor protagonista; *Om Shanti Om*⁶⁹⁴ (Farah Khan, 2007); *Mi nombre es Khan*⁶⁹⁵ (*My Name is Khan*, Karan Johar, 2010); *Ra.One*⁶⁹⁶ (Anubhav Sinha, 2011); *Don 2*⁶⁹⁷ (Farhan Akhtar, 2011); *Jab Tak Hai Jaan*⁶⁹⁸ (Yash Chopra, 2012); *Chennai Express*⁶⁹⁹ (Rohit Shetty, 2013); son las últimas aportaciones interpretativas de un actor que ha demostrado a los largo de los años su camaleónica capacidad dramática, a través de papeles que van desde lo futurista, pasando por el terror, la comedia y sobre todo el drama y desmarcándose como el único que podía haber encarnado al gran emperador Aśoka Maurya.



Cuatro ejemplos de carteles creados para publicitar el film.

⁶⁹³ Consultar: http://www.imdb.com/title/tt0871510/?ref_=nmbio_mbio

⁶⁹⁴ Consultar: http://www.imdb.com/title/tt1024943/?ref_=nmbio_mbio

⁶⁹⁵ Consultar: http://www.imdb.com/title/tt1188996/?ref_=nmbio_mbio

⁶⁹⁶ Consultar: http://www.imdb.com/title/tt1562871/?ref_=nmbio_mbio

⁶⁹⁷ Consultar: http://www.imdb.com/title/tt1285241/?ref_=nmbio_mbio

⁶⁹⁸ Consultar: http://www.imdb.com/title/tt2176013/?ref_=nmbio_mbio

⁶⁹⁹ Consultar: http://www.imdb.com/title/tt2112124/?ref_=nmbio_mbio

4.3. Aśoka, 2001

Ambiciosa, o como Ajith Kumar la define: “impresionante e inolvidable” o simplemente “cine”⁷⁰⁰, Aśoka es un film histórico grandioso que narra parte de la vida del más grande de los emperadores de la antigua India, el gobernante más importante de la dinastía de los Maurya (322-185 a. C.), una figura histórica que fue capaz de cambiar el curso de la Historia del subcontinente, imponiendo el budismo como religión oficial del imperio. Sus productores la definen como “una especie de cuento de hadas interesante para todos los públicos”⁷⁰¹, que como dice su director: “cuenta con todos los elementos de una buena película”⁷⁰², mezclando mitos, leyenda e historia, para dibujar al protagonista de la historia, al que el actor que lo interpreta y también productor del film ve como “un héroe de tragedia griega cuyo gran defecto es inherente a él; el enemigo está dentro de él”⁷⁰³.

La película es el resultado del tesón, la constancia y sobre todo la ilusión por hacer un sueño realidad, el sueño de Santosh Sivan. El director lanzó su propuesta de hacer un film histórico veintitrés años después de que se estrenase la última producción india de este género⁷⁰⁴. Una apuesta muy arriesgada en la que el director puso toda la pasión y las ganas que suscitaba en él la figura y las gestas del héroe-emperador al que desde pequeño admiraba por haber sido capaz de transformar su persona de “ambicioso conquistador” a como él mismo dice, “algo totalmente diferente”⁷⁰⁵. Sivan manifiesta en una entrevista a Mushtaq Shiekh una defensa del proyecto y los motivos que lo llevan a embarcarse en él: “So Aśoka, who wants to conquer hearts, realizes that he has only conquered corpses. This realization brings about an enormous transformation in him. [...] And it is Aśoka’s humaness that was so

⁷⁰⁰ SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 67.

⁷⁰¹ Palabras de Juhi Chawla, productora de la película; SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 53.

⁷⁰² SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 45

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁰⁴ KISHAN THUSSU, D., *op. cit.*, p. 107; SHIEKH, M., *op. cit.*, pp. 53, 63.

⁷⁰⁵ SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 40

fascinating for me. *Aśoka* was a film I had to make. [...] *Aśoka* was a film that my ego had always desired. It had to burn out!”⁷⁰⁶.

El resultado final es un film en el que se plantea una dicotomía constante que se hará presente tanto en la mente del personaje como en el hecho del tipo de película que el director quiso realizar, una obra que no fuese completamente comercial pero tampoco completamente arte⁷⁰⁷, además de estuviese a medio camino entre el mito y la historia, con un mensaje claro, el hacer patente y dejar constancia de los esfuerzos, sacrificios y trabajo que quedan detrás de una obra que para muchos es el ejemplo perfecto de un guión equilibrado en lo histórico y lo cinematográfico⁷⁰⁸, que transmite un mensaje y hace llegar a todo el mundo una pequeña porción de la Antigüedad.

El film sufrió recortes que se tuvieron que aplicar forzosamente si se quería que tuviese una buena proyección internacional. La edición resultó ser complicada, y las medidas tomadas dejaron fuera del metraje escenas de actores cuyo personaje desapareció por completo de la historia⁷⁰⁹ o incluso cambiaron el planteamiento narrativo de esta, planteada en un inicio como un cuento que cuatro personajes irían explicando⁷¹⁰. Aunque los cambios no se realizaron solamente en la sala de montaje y postproducción; por su parte, el título de la película sufriría variaciones leves, acotando y concretizando más el argumento y la intención, pues del título *Aśoka el Grande* (*Aśoka The Great*) se pasó a simplemente *Aśoka* escrito sin la “h” por el simple motivo de la grafía que SRK recordaba haber visto cuando comenzó a

⁷⁰⁶ “Así, *Aśoka*, que quería conquistar corazones, se da cuenta de que solo ha conquistado cuerpos. Esta toma de consciencia lo lleva a una enorme transformación. [...] y es la humanidad de *Aśoka* lo que era fascinante para mí. *Aśoka* era la película que tenía que hacer. [...] *Aśoka* era la película que mi ego siempre había deseado. ¡Tenía que estallar!”. Traducción del autor. Texto original: SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 40.

⁷⁰⁷ SHIEKH, M., *op. cit.*, pp. 61-62.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, pp. 80-81.

⁷⁰⁹ El personaje de Shradha, que aparecía en una escena y media fue eliminado de la versión comercial final; SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 138.

⁷¹⁰ SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 138.

interesarse por la historia del emperador Maurya⁷¹¹: “I had read it in a history book somewhere, Asoka without the ‘h’”⁷¹².

En lo que respecta a la distribución y promoción, la película se benefició de una campaña publicitaria sin precedentes para una producción india en Occidente. El metro de Londres, así como periódicos y revistas fueron los espacios en los que pudieron verse los carteles de *Aśoka* gracias a que por primera vez un film indio contó con el apoyo de una empresa de publicidad británica para el lanzamiento, al que se sumarían un *tour* de entrevistas de la estrella protagonista y productor de la obra y la salida al mercado del *Making of* de la película, escrito por el periodista Mushtaq Shiekh⁷¹³. El resultado de todo el proceso fue la proyección del film en más de ochenta salas de cine en el Reino Unido y un rotundo éxito de taquilla además de la traducción de la copia al alemán y al francés, para una mayor difusión en el mundo occidental, una clara muestra del interés en aumento que el público no indio está teniendo a nivel mundial por el cine de factura Bollywood.



Fotograma en el que se aprecia el sufrimiento y la lucha interior que sufre el personaje de Shah Rukh Khan en el film.

⁷¹¹ SHIEKH, M., *op. cit.*, pp. 148-149.

⁷¹² “Yo lo había leído en un libro de historia en alguna parte, Asoka sin ‘h’”. Traducción del autor. Texto original en: SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 149.

⁷¹³ KISHAN THUSSU, D., *op. cit.*, p. 107.

4.4. «De Chandasoka a Dhammasoka»

El film se inicia con los agradecimientos: *“esta película está dedicada a la gente de Orissa, antes conocida como Kalinga. Su fuerza y coraje de cara a la adversidad es fuente de inspiración para todos los Indios”*.

En lo que representa ser el interior de un vihara, con un arco apuntado en el centro y flanqueado a ambos lados por dos relieves en los que aparece la imagen de Buda, una voz en off introduce al espectador en la historia de la película: “Aśoka - La película cuenta la historia del viaje de un hombre que pasó de Rey a monje. Un emperador que propagó el mensaje de Buda por todo el mundo. Esta historia se basa en las leyendas. Algunos personajes, eventos y lugares han sido novelizados para un mayor atractivo dramático. Esta película no pretende ser un relato histórico completo de la vida de Asoka”. A continuación observamos los créditos de la película y como estos van apareciendo sobre una imagen de fondo que no es otra que uno de los Edictos de la Ley Sagrada⁷¹⁴.

La narración filmica comienza con Chandragupta Maurya quien aparece ofreciendo parte de sus riquezas a las gentes de un territorio que acaba de conquistar en su proyecto de unificación de la India. Sabemos que se trata de él por las palabras pronunciadas por uno de los integrantes de la corte mientras lee un comunicado que explica la acción. Previamente hemos visto a Aśoka niño hablando a un nido de pájaros mientras les dice que lamentablemente, e igual que sucederá con su abuelo, los animales terminarán por abandonarlo.

El acto de ofrecer ofrendas por parte del abuelo se interrumpe cuando los hermanos de Aśoka le transmiten a Chandragupta que este ha tomado su espada y afirma que es suya. El niño manifiesta su tristeza al saber que su abuelo va a dejarlo pronto y justifica su acto de apropiación del arma como el de apropiación de una parte de su

⁷¹⁴ Ver página 95.

predecesor, un recuerdo que le acompañará incluso cuando el fundador de los Maurya ya no esté en el mundo de los vivos.

Chandragupta, cariñosamente, trata de transmitirle a su nieto que la espada no es solamente un arma sino una encarnación del diablo, un objeto sediento de sangre que en el momento en que se desenvaine no será capaz de distinguir entre amigos y enemigos, pues “solo ve sangre”. Con estas palabras el director nos está informando del desenlace fatídico de la película, de esa evolución violenta que experimentará el personaje y que será el desencadenante del cambio radical en su vida, que marcará un cambio en la historia de la India, la implantación del budismo como religión oficial en prácticamente la totalidad del territorio del subcontinente.

Chandragupta decide deshacerse de la espada para eliminar la tentación y el mal que pueda desencadenarse si esta cae en manos equivocadas, arrojándola por una cascada antes de sumarse a un cortejo, en su retirada de este mundo, rodeado de personas ataviadas en blanco que avanzan como almas montaña arriba hacia un desfiladero sin retorno, la muerte.

A pesar de las advertencias de su abuelo y fundador de la dinastía, Aśoka desciende hasta el lugar al que la espada ha sido arrojada con el objetivo de encontrarla. Una vez recuperada y en sus manos, haciendo caso omiso de las fatales predicciones de Chandragupta, el príncipe desenvaina la espada y acompañado de una música que lleva al espectador a un escenario de batalla, la eleva al aire gritando cual guerrero vencedor, e inicia un seguido de movimientos de lucha con el arma en la mano, hasta que por accidente esta se le escurre y sale despedida por los aires, girando, hasta alcanzar el nido en el que se encuentran los pájaros a los que el joven Aśoka hablaba instantes antes, matándolos. La sangre y las plumas de los inocentes e indefensos animales se desliza a lo largo del filo de la espada que se ha clavado en el suelo, mientras el niño, observando con cara de tristeza ante el acto que acaba de perpetrar accidentalmente, recuerda las palabras de su abuelo: “no es solo una espada. Es un demonio. No distingue amigos de enemigos. Solo ve sangre. Solo sangre”.

De nuevo la voz en *off*, contextualiza y sitúa al espectador en un momento posterior de la Historia. Esta vez las palabras se sobre-impresionan sobre un fondo negro en el que vemos un primer plano del arma mortal de la que se viene hablando:

“Después de que el Emperador Chandragupta Maurya renunciase al trono, su hijo Bindusara extendió el Imperio Magadha. Pero ahora su reinado se acerca a su fin. ¿Quién será su sucesor? ¿Será Susima? El hijo elegido por Bindusara y respaldado por todos sus hermanos incluyendo a Sugatra. ¿O será su hermano Aśoka? El destino de los hombres está en juego”.

Con estos inter-títulos Santosh Sivan nos permite entender a la perfección el conflicto que va a acompañar a lo largo del metraje al personaje de Shah Rukh Khan (Aśoka), una rivalidad entre hermanos por heredar el trono de su padre.

En el campo de batalla, Aśoka, portando en su mano la espada de su abuelo, le hace a uno de sus hombres la reflexión del boicot militar de su hermano Susima, quien debía supuestamente haber enviado un contingente de refuerzo para la batalla, aunque en realidad, y como bien indica el protagonista, seguramente esa ayuda no ha llegado a tiempo porque nunca se ha enviado.

La destreza bélica de Aśoka se manifiesta en la táctica empleada por este para atacar por sorpresa a los enemigos. Las tropas de Takshila que parecían ser una amenaza terminan por retirarse y rendirse ante la destreza y la supremacía militar demostrada por el reino de Magadha.

En todo momento se nos muestra a Aśoka como un hombre tranquilo, sereno y sobre todo muy seguro de sí mismo y de sus posibilidades. Un hombre que no parece tenerle miedo a nada, despiadado con sus enemigos, un ser omnipotente más que un simple mortal que tras la campaña militar entra triunfante en Pataliputra a lomos de su caballo. A través de unas puertas Aśoka entra en la capital de los Maurya, que gracias

a ciertos fotogramas podemos localizar cerca del río Ganges y en la que destacan edificaciones monumentales en piedra.

Previa a la entrada, se introduce una de las escenas cómicas del film⁷¹⁵ en la que tres soldados hablan con una linda muchacha que les anuncia que el príncipe está cerca y que deberían de prepararse para recibirlo. Los soldados con su conversación recuperan el motivo de conflicto que va a ocupar parte de la historia, el enfrentamiento entre hermanos de diferente madre por suceder a Bindusara en el trono. Así se nos informa de la ilegitimidad de Aśoka, hijo de una cortesana, frente a Susima, hijo de la reina, en el camino al poder.

Aśoka se presenta ante su padre, Bindusara, quien agradecido por la victoria lograda por su hijo y la consecuente represión de los rebeldes en Takshila pretende entregarle un anillo como recompensa, pero el soberano es detenido por su consorte, madre de Susima, antes de que el monarca favorezca con su acto al hijo de una cortesana y no heredero directo al trono. Un claro gesto de manipulación por parte del personaje femenino.

En la siguiente escena de apenas 2 minutos observamos como el general que dialogaba anteriormente con Aśoka en el campamento durante la batalla contra Takshila formaba parte de un complot orquestado por Susima para deshacerse de su hermano y rival y no ver peligrar su prácticamente inminente ascenso al trono. El diálogo en el que se acusa al general de haber fallado en su propuesta de enviar a Aśoka constituye un elemento narrativo más que refuerza el argumento urdido en torno a la ambición de poder y ratifica la animadversión a la que el protagonista hacía referencia anteriormente.

El director nos devuelve rápidamente al enclave urbanístico de Pataliputra, a los ghats del Ganges donde el príncipe está tomando un baño. Previamente hemos asistido a la maquinación de Susima con uno de sus hombres, al que le ha indicado directamente

⁷¹⁵ Estas escenas se irán repitiendo a lo largo del metraje para introducir el rasa humorístico en la historia.

que mate a Aśoka mientras este toma su baño, y que para hacerlo y no fallar, espere al momento en el que este salga del agua porque es cuando se muestra más vulnerable.

La fastuosa y grandilocuente arquitectura pétreo de Pataliputra enmarca el momento de purificación y baño del príncipe quien observado por dos de sus hermanos desde palacio se sumerge en las aguas sagradas del Ganges mientras el emisario que se propone asesinarlo se dirige hacia él. Se trata de una escena desdoblada, por un lado vemos a Aśoka al que se va a identificar con su caballo, y por otro lado a su supuesto asesino, al que el director identifica con una cobra. La advertencia del caballo y la reacción de este frente a la serpiente son una fantástica metáfora de lo que acontecerá entre los dos hombres. El relincho del caballo advierte del peligro que suponen las cobras (situadas en una de las terrazas del río, donde parece se han realizado ofrendas a una divinidad) y Aśoka, haciendo uso de nuevo de su astucia, sorprende en ese momento por detrás a su enemigo, con el que forcejea y al que le pregunta, teniéndolo inmovilizado, quién lo ha enviado a matarle. Aśoka no obtiene una respuesta pues el hombre muere atravesado por una flecha que uno de los hermanos de Susima, que observaban la escena desde una ventana de palacio, le dispara. Aśoka trata de localizar a la persona que ha asestado el golpe mortal al hombre antes de confesar pero no logra localizarlo. Mientras tanto, en la sala del trono de palacio, Susima se recrea en su fantasía de futuro rey sentándose en el lugar que le corresponde a su padre y se muestra enfadado ante el fracaso rotundo de sus hermanos, a quienes había confiado la tarea de acabar con la vida de Aśoka.

Una escena familiar más distendida sucede a la acaecida en la sala del trono. Aśoka explica a su madre y a su hermano lo sucedido indicando que no ha sufrido ningún tipo de rasguño. Su madre le expresa abiertamente y sin ningún tipo de rodeo su voluntad de que abandone Magadha, tratando siempre de evitar que su hijo mayor pueda sufrir. Aśoka por su parte no acepta la voluntad de su madre, alegando que no se trata de un cobarde y que huir de Magadha sería un acto que lo relegaría a una vergüenza inasumible ante su padre y sobre todo su hermano y enemigo directo. La madre de por su parte recurre al chantaje emocional alegando: “¿cómo puedes saber el

dolor de una madre?. Durante 9 meses te alimenté en el útero”. Ante estas afirmaciones Aśoka bromea con su madre, a la que coge en brazos y a la que trata de distraer de la preocupación.

El encuentro entre los hermanos se produce en la sala del trono. Susima se muestra preocupado ante los intentos de asesinato de Aśoka, a lo que este responde que no ha sido solo uno, sino varios pero que aquel que trata de llevar a cabo tal acto no es más que un necio pues no logrará su objetivo; un cobarde al que no se puede considerar ni siquiera como enemigo, pues: “El que me desafía con una espada es mi enemigo. No alguien que acecha por la espalda”. En ese mismo instante la tensión mantenida entre ambos hermanos alcanza la catarsis pues Susima alude directamente a la lucha por la sucesión del trono diciendo: “De cualquier forma, el único que sobreviva ascenderá al trono”. El desafío lanzado por Susima es aceptado por Aśoka, quien responde desafiante también sentándose en el trono mientras deja claro que aquel que accederá y heredará el trono será el que tenga el coraje de sentarse en él. La soberana y madre de Susima observa la escena mientras Sugratra, otro de los hermanos de Aśoka reta a este a que salga del trono e inicia una pelea con él, pero la superioridad de Aśoka se impone y con total serenidad y conocedor de su situación de ventaja reta a duelo a su hermano, retomando la discusión anterior en la que se ha indicado claramente que el aquel que se mantenga con vida será el legítimo heredero del imperio de Magadha.

Bindusara, advertido por su consorte de la situación desafiante de Aśoka, decide intervenir y remediarla, por miedo a posibles acciones más violentas. La madre de Aśoka recibe indicaciones de que es ella la responsable y de que es la que debe poner fin al conflicto, pues su hijo debe obedecerla, ya que ella, Dharma, es su madre y por lo tanto la última responsable de los actos cometidos por Aśoka. Dharma decide hacer un voto de silencio, obligando así a Aśoka a abandonar Magadha, pues hasta que no lo haga ella no volverá a hablar. La condición impuesta es que Aśoka abandone Magadha para tratar de llevar una vida corriente, una vida en la que nadie sepa quien es. El príncipe se debate entre la humillación frente a los otros y el respeto hacia su madre, a la que cuenta que sus aspiraciones al trono estaban motivadas en parte por

ella, por darle esa vida que se merece. Asíoka, en un guiño a la historia de Siddharta Gautama, corta su pelo y anuncia su partida no sin antes advertir de que, aunque su madre se lo pida, él jamás regresará a Magadha.

Asoka a lomos de su caballo abandona Magadha, atravesando las puertas de la fortaleza, de nuevo en piedra. En ese mismo instante se le comunica a Susima que su rival ha partido, lo que él interpreta como la cobardía de un valeroso hombre que ha preferido huir por miedo a perder su vida.

De nuevo, tras un momento tenso y dramático, nos encontramos con una escena cómica. Los tres soldados que hemos visto antes vuelven a aparecer, esta vez realizando lo que podríamos entender es un tratamiento de belleza mientras hablan de problemas conyugales. La misma bella muchacha que antes les ha advertido de la llegada triunfal del príncipe esta vez los sorprende y les anuncia que en este caso Asíoka ha abandonado el reino de Magadha.

El territorio agreste y seco por el que parece va a deambular el ya no príncipe está plagado de hombres, ascetas que realizan su meditación adoptando posturas de lo más variadas y variopintas. Asíoka aparece rodeado de niños, con cabezas rapadas y túnicas blancas, budistas, que lo imitan y bromean mientras él termina de cortar y arreglar su pelo, ese que cortó delante de su madre antes de abandonar su patria. Mientras esto sucede, puede apreciarse en un segundo plano el dorso de una escultura de un Buda sentado. Un hombre, que podemos identificar como un peregrino o bien con un monje interrumpe al príncipe mientras este está regalando comida a los niños con los que juega. El hombre hace la reflexión sobre la procedencia del joven desconocido, ajena a ese lugar, y la conversación mantenida entre ambos se encarrila hacia el destino de Asíoka, quien bromeando hace referencia a la herencia del trono del reino que acaba de abandonar, a lo que su interlocutor responde que su destino está por encima del de un emperador, que él, quizá, tenga un destino superior. En ese momento el príncipe, al que se le ha indicado que encontrará su destino cuando como viajero termine el viaje que ha iniciado, observa como los niños que lo rodeaban

corren en dirección a un hombre que aparece caminando delante de una puesta de sol, un monje.

El camino continúa, Aśoka avanza en balsa por un río y a lomos de su caballo hasta alcanzar los límites del reino de Kalinga, donde al parecer va a pasar la noche. Los lugareños le proporcionan comida. Aśoka habla con su caballo Pawan, un nombre que él mismo adoptará posteriormente para tratar de pasar inadvertido, para que nadie sepa que él es Aśoka, el príncipe, uno de los herederos al trono de Magadha. Él en su reflexión al terminar el día manifiesta que ha dejado todos los lujos que tenía en palacio para dormir en el suelo, que será ahora su cama, y para observar el cielo, que será ahora su techo. La reflexión termina con un comentario referido al amor, lamentándose de que las bellas princesas ya no se vayan a cruzar en su camino. Esta reflexión es el punto de partida para la primera de las escenas musicales del film. Aśoka aparece refrescándose un poco en una de las paradas que ha hecho en su camino, y mientras vierte sobre sí un cazo con agua, algo llama su atención, y ese algo es una mujer, joven y bella, que aparece danzando y entonando una canción por los collados de un paraje natural formidable. La mujer canta al destino, a seguir un camino siguiendo el viento, un camino que le permitirá encontrar a su hombre, a aquel que ella realmente merece. Un canto al destino de dos personas que están destinadas a estar juntas, pero un destino que no va a llegar solo, pues hay que ir a buscarlo. Mientras la muchacha canta, y toma un refrescante baño a los pies de una cascada, él observa, maravillado por la belleza de la joven. Toda una declaración de intenciones a modo de videoclip. Ella, ajena a las miradas y la atención que él le presta, continúa cantando hasta que lo enfrenta, en el agua, y sorprendida cesa en su canto de sirena embaucadora y desaparece como el viento, ese viento al que ha estado cantándole. El encuentro entre los futuros amantes es tenso, él la sorprende vistiéndose mientras sostiene en sus manos un brazalete que ella llevaba en el tobillo. Los elogios del príncipe no surten efecto en la muchacha, que se muestra distante y desconfiada ante las buenas intenciones manifestadas por el joven. Ella le rehuye; él la busca. Finalmente lo sorprende tocándolo y amenazándolo con un palo, pues se cuestiona quien es el hombre que la persigue. Aśoka, para no desvelar su identidad, le

dice que su nombre es Pawan (el nombre de su caballo) mientras la joven le dice que (ella) es una guerrera sangrienta. En ese mismo instante, el ahora Pawan rompe el palo que los separa amenazante y las miradas de ambos se cruzan interpretando que se ha producido un enamoramiento a primera vista.

Pawan, llega a un lugar, que podríamos identificar como una especie de taberna de la época, donde se cruza con otros hombres, algunos de ellos muy alcoholizados, que hablan de la recompensa que ofrecen en Kalinga por encontrar al Príncipe Arya y a la Princesa Kaurwaki.

Aśoka escucha atento la conversación y reflexiona en ese momento, con el fragmento de palo en la mano, que la muchacha con la que se ha cruzado antes podría ser la princesa buscada. Pero su reflexión se interrumpe con los vítores de los hombres, pues en ese lugar en el que se encuentra, dos hombres miden sus fuerzas con un pulso.

Pawan es increpado por el vencedor, Vīrat, para que participe y haga un pulso con él, pulso que finalmente acaba ganando porque demuestra, una vez más que no todo en la vida consiste en ser fuerte, sino que la astucia es la mejor herramienta para vencer en las situaciones difíciles. Evidentemente la reacción de Vīrat, vencido no por la fuerza sino por el ingenio, y más delante de todos, lo enfurece y trata de comenzar una pelea con Pawan, pelea que no se desarrolla pues la mujer del fortachón lo increpa para que regrese a casa con ella, que es donde debe estar.

El príncipe se enfrenta a la vida cotidiana fuera de palacio: despertarse en medio de la naturaleza, tener que trabajar para poder mantenerse, algo para lo que cree estar preparado, aunque la realidad es otra y eso se aprecia cuando tiene que ordeñar una vaca. Evidentemente no realiza su trabajo pues la presencia de unos pies, en los que reconoce el brazalete de la muchacha que lo ha cautivado, lo hacen reaccionar y de nuevo enfrentarla, aunque en este caso ella va completamente tapada, para pasar desapercibida, pues como veremos más adelante, su vida está en riesgo si se revela su auténtica identidad. Tres hombres persiguen a la joven a la que han identificado con la

princesa Kaurwaki, para obtener la recompensa que se ha prometido a aquellos que la asesinen. En ese momento, Pawan el héroe, entra en escena para distraer la atención de los sicarios antes de saltar al vacío y caer en una pequeña laguna con Kaurwaki. El héroe la rescata y la saca del agua, donde ha estado casi a punto de morir ahogada pues no sabe nadar. En un momento de romanticismo extremo, Pawan es sorprendido por el sirviente que acompaña y protege a la princesa Bheema que asesta un golpe en la cabeza a Aśoka dejándolo sin conocimiento.

El príncipe Arya sale de la cueva donde se está escondiendo con su hermana y con su protector, lugar al que han llevado a Pawan para que se recupere del golpe que ha recibido en la cabeza. En agradecimiento por haberle salvado la vida Kaurwaki cuida del príncipe moribundo. Sivan se sirve de la presencia de los príncipes de Kalinga en la pantalla para dar un salto hasta una asamblea que tiene lugar en palacio de dicho reino donde se está discutiendo sobre el paradero de los herederos y sobre la identidad de los asesinos de los soberanos, pues se desconoce quienes eran, quién puede estar detrás de tal barbarie y sobre todo los motivos, ya que los artífices están libres y en paradero desconocido. Se deja bien claro que el reino de Kalinga está sufriendo una conspiración en contra del trono y se acusa directamente a que uno de los integrantes de la asamblea es el culpable. Finalmente se designa al primer ministro como responsable, ahora cabeza del poder en el reino, de encontrar a los culpables.

Pawan despierta y pronuncia el nombre de su amada, que no se ha separado de él en ningún momento. El coqueteo continua entre ambos, con juegos de palabras, dobles sentidos e ironías. Una tensión sexual que va creciendo por momentos. Los rostros de ambos se acercan casi para besarse. Un cortejo que va acercando cada vez más a los protagonistas el uno del otro, física y emocionalmente, aunque para ello no se utilicen en ningún momento expresiones que manifiesten literalmente que quieren estar juntos. Todo muy púdico y comedido, siempre observado y finalmente interrumpido por el príncipe Arya, cuya inocencia ante la tensión existente entre los enamorados da pie a la explicación de una historia, pues Kaurwaki tiene que fingir que su cercanía con Pawan se debía a una historia que le iba a contar. Pawan empieza a contar su

propia historia, la real, haciéndola parecer un cuento que le sirve para declarar su amor a la joven. La escena familiar es interrumpida por el guardián de los príncipes de Kalinga, el príncipe se muestra molesto y Pawan le dice, con palabras de padre: “primero come y después seguimos con la historia”. El amor y la familia en la pantalla, con una escena aparentemente de lo más simple. Kaurwaki se marcha hacia Kalinga acompañada por su hermano y por su protector, dejando a Pawan solo. Este, que a pesar de haberles manifestado que se dirige hacia el mismo lugar al que ellos van, decide no seguirles.

La siguiente escena nos traslada de nuevo a “la taberna” donde ha encontrado resguardo Pawan en su periplo fuera de Magadha. Con la mirada perdida el joven príncipe se muestra pensativo y hace caso omiso de las reprimendas de las que es objeto por parte de otro hombre que le recrimina haber dejado su trabajo sin avisar. Unas palabras que aluden a la buena moral del indio, y critican los actos del príncipe. Finalmente, la paciencia del príncipe excede su límite y este termina rompiendo un recipiente de agua sobre la cabeza del hombre, manifestando que ya no mira hacia atrás y que muy a su pesar, su amada se ha ido y ya no volverá. El sentimiento de tristeza y de desconsuelo que siente el príncipe se va a manifestar con una canción:

“Vamos prepárate, cojamos el barco vespertino y vamos, por aquí tiene que haber un ancla, en algún sitio hay una orilla, vamos. Da igual si nadamos o nos hundimos tenemos que cruzar”.

Todos los hombres de la taberna viven una verdadera fiesta en el momento de la actuación mientras la canción le sirve al príncipe para darse cuenta de que tiene que arriesgar e ir detrás de su amada. Las escenas musicales se suceden y se intercalan con momentos cómicos en los que vemos a Vîrat perseguido por su mujer, a la que teme y de la que se va escondiendo mientras Pawan lo descubre continuamente. Finalmente, y tras intervenir en el número musical de manera abrupta, mostrando un cierto grado de embriaguez, Pawan decide entrar en escena y defender a la cantante golpeando al Vîrat, generando un conflicto del que una vez más saldrá airoso, pues

utilizará la astucia para vencer a su oponente, que basará su ataque en la fuerza. Pawan decide dejar en ridículo a su oponente engañándole y tapándole los ojos para tener así tiempo de escapar y evitar la pelea. Des este momento cómico pasamos a una escena protagonizada por la princesa y su hermano. Ella, triste, parece recordar a su amado mientras el niño trata de animarla. A pesar del ambiente distendido parece que los herederos de Kalinga son perseguidos y se les quiere dar muerte. Buscando un lugar para esconderse, Pawan aparece de nuevo en escena, y recrimina a su amada que en el momento de la despedida no miró ni una sola vez hacia atrás, algo que esta vez no va a hacer, y en la huida se detendrá un momento para mirarlo y demostrarle que corresponde su amor. Mientras los tres de Kalinga tratan de escapar se cruzan en su camino sicarios que esperan una recompensa por asesinar a los príncipes. La niebla y la música aumentan la tensión del momento hasta que Pawan el guerrero entra en escena y pelea con los sicarios, demostrando que no es un simple campesino, que esconde algo, pero sobre todo, actuando como un héroe y salvando la vida de su amada y del hermano de esta.

El momento en el que huyen por el río en una balsa sirve a ambos hombres para confesar quienes son los tres “fugitivos” y a través de las alusiones al reino de Kalinga, el director da un salto y sitúa la siguiente escena en ese reino, donde el regente, castiga el fracaso de sus hombres, pues estos no han sido capaces de asesinar a los príncipes herederos algo que termina por enervarlo pues para acceder al trono es condición *sine quoniam* que todos los herederos legítimos mueran.

El ritual de “apareamiento” entre los enamorados pasa ahora por una escena en la que él enseña a su amada a utilizar la espada, pues ella, a pesar de la protección eterna que él le promete, no quiere depender de nadie y quiere ser capaz de cuidar de sí misma. De nuevo accedemos a una escena en la que la tensión sexual entre ambos va *in crescendo*, articulada a través de una coreografía muy trabajada que termina por encontrar la perfección gracias a la música que la acompaña, que irá repitiéndose en cada encuentro de los enamorados durante todo el metraje.

El pobre Pawan no termina de entender por qué ella, después de ese momento sexualmente tenso, lo ha rechazado. Pawan se desahoga con su caballo y una joven que pasa por el lugar, lo escucha y se acerca para decirle que a una chica el amado debe regalarle flores y debe decirle cosas bonitas, aquello que siente realmente, ser amable, cogerla de la mano y hablar de amor. La vertiente cómica aparece de nuevo cuando el enamorado, repitiendo las palabras que la joven de las flores le ha dicho, cierra los ojos y sostiene la mano, sin saberlo, de Vîrat. La escena se repite, el diálogo entre ambos da paso a la salida airosa del joven Pawan, pues la muchacha que le ha entregado las flores resulta ser una de las enamoradas de Vîrat y como venganza a los días que este ha pasado sin verla decide golpearle la cabeza con una piedra.

Esta vez en una aldea, la joven Karwuaki llora repitiendo en voz alta su malestar ante la falta de sensibilidad de Pawan que no ha sido capaz de declararle correctamente su amor. Su hermano trata de consolarla, y las risas de la gente del pueblo que se comienzan a escuchar dan paso a una secuencia festiva en la que todos se reúnen en el centro de la aldea para cantar y bailar. Entre la multitud la joven ve a lo lejos a su amado mientras la canción cuenta el problema que han vivido ambos, las dificultades de manifestar el amor mutuo que se tienen. Una canción en la que se declaran un amor que va a ir más allá del tiempo. El juego de perseguirla e ignorarla se va sucediendo durante toda la canción, consiguiendo que la joven termine con el enfado que tenía y vuelva a querer estar al lado de Pawan. Él se marcha con el príncipe de Kalinga para, como había prometido, terminar de contarle el cuento, aunque esta vez, y con el objetivo cumplido, Karwuaki va a interrumpir constantemente la historia, pues lo que Pawan cuenta no le parece correcto. El descontento de la joven inicia un intercambio dialéctico en el que los dobles sentidos son más que evidentes y en el que de nuevo, como hemos visto en la canción el amor entre ella y Pawan, se palpa en cada palabra y en el juego de miradas que ambos intercambian. La tristeza por la pérdida del reino la manifiestan ambos príncipes y Pawan promete al niño recuperar sus tierras.

Fuera de la aldea, Karwuaki, sobre una piedra, seleccionando hojas de un arbusto, manifiesta su enojo ante Pawan, pues este la ha ignorado antes y ahora mientras el trata de manifestarle su amor, ella lo desprecia evitando mirarlo. Finalmente ella se estira sobre la roca con los ojos cerrados y el es capaz de decirle el amor que siente. Antes de que Pawan pueda escapar ella lo retiene del brazo y le repite las palabras que el acaba de pronunciar, al tiempo que se escucha de fondo la música que identifica a ambos príncipes.

Sivan traslada la siguiente escena a un chaitya; Bheema muestra el descontento con frente a lo que Kaurwaki está haciendo con Pawan. El guerrero la increpa diciendo que no sabe cual es la diferencia entre el amor y el deseo y el enfado hace que este termine por decirle que ella no es heredera de Kalinga, pues sus padres no son los difuntos monarcas sino que ella es hija de un pescador y que fue adoptada por el rey, algo que nadie sabe excepto él. Las palabras de Bheema entristecen a la joven.

Karwuaki explica a su amado que no es una princesa, pero eso para él no importa, porque su amor está por encima de lo que ella sea o de donde venga. Ella es su princesa y su guerrera y eso es lo que cuenta. Ese momento de tristeza pasa a ser el de mayor felicidad porque ambos van a unir sus vidas mediante una ceremonia. Durante el enlace la llama sagrada se apaga, un símbolo de mal presagio que indica que la historia de los enamorados no va a tener un final feliz.

Siempre en medio de la naturaleza, el coqueteo que ambos protagonizan va subiendo la temperatura del film. La pícaro escena de flirteo se interrumpe por la presencia de uno de los miembros de la corte de Magadha, que llega para informar a Aśoka de que su madre está muy enferma. Por desgracia el matrimonio del joven con Karwuaki parece no comenzar bien, aunque ella comprensiva entiende que él debe ir a ver a su madre enferma, en un claro signo de la importancia que para el mundo indio tiene la familia. Pawan se despide de los príncipes antes de partir. Antes de partir Pawan se vuelve y mira a su amada con la que terminará por fundirse en un gran abrazo.

Aśoka llega a Magadha donde es recibido a orillas del Ganges, en los ghats de ese palacio que ya hemos visto construido en piedra, para descubrir que en realidad su madre no estaba enferma. La madre aprende por su hijo que este está enamorado, pues le habla de Karwuaki, de su matrimonio y de los planes que tiene de llevarla, a su debido momento, a Magadha, donde será recibida como una princesa. Aśoka no le ha confesado quien es en realidad y aunque su madre se sorprende, le recuerda a esta que no lo ha hecho por la promesa que como hijo le hizo antes de partir del reino para no poner en peligro su vida. Pero para que su matrimonio sea cien por cien feliz Aśoka debe de tener la bendición del rey.

Por su parte los príncipes Arya y Karwuaki se aproximan a Kalinga, y en su recorrido se hospedan en casa de una familia de su propio reino. Los campesinos recuerdan a los refugiados que los rumores del reino dan por muerto al heredero, pues dicen que ha sido asesinado. El general decide dejar a sus protegidos en ese lugar pero antes recupera el medallón del sol símbolo de Kalinga, que Arya lleva al cuello, y también el brazalete de pie que Karwuaki lleva puesto.

De nuevo en Magadha, Aśoka se reúne con sus hermanos, aquellos que no han cesado en sus intenciones de matarlo para eliminarlo de la sucesión al trono. Estos lo saludan sorprendidos, por su corte de pelo y su nuevo aspecto y felicidad, pues no parece el mismo hombre. La reunión tiene lugar en un espacio con columnas donde se aprecia claramente que el material de construcción arquitectónico, igual que en el interior de la sala del trono donde se encuentra Bindusara, es la piedra. Lamentablemente el rey tiene planes para Aśoka, su hijo y gran general que tantas victorias a amasado para el reino de Magadha. Aśoka es enviado a Ujjaini para frenar una rebelión que amenaza la estabilidad del reino. El príncipe se dispone a cumplir las órdenes del rey mientras su amada lo llama desesperada esperando que al pronunciar su nombre fuerte este regrese.

En Kalinga, el general protector de los príncipes se reúne con el artífice del asesinato de los antiguos reyes asegurándose de que el príncipe Arya regrese. La conversación

tiene lugar en una sala donde de nuevo se aprecia una pesada arquitectura en piedra. El general es objeto de una emboscada y tratan de asesinarlo cuando se dirige a buscar a los príncipes. Las tropas entran en la aldea y antes que puedan encontrar a los herederos una joven y un niño toman los enseres de los que se habían deshecho anteriormente, el medallón y el brazalete, y deciden sacrificar su vida para salvar la de sus soberanos.

La llamada de Karwaki ha surtido efecto y Pawan, antes de cumplir con la misión de su padre va a buscar a su amada, aunque en lugar de encontrarla se cruza con el general Bheema, malherido, que le dice, enseñándole con una mano ensangrentada el medallón y el brazalete como prueba, que ambos han sido asesinados. Las esperanzas de encontrarse con su amada se desvanecen y sumen al príncipe en una enorme tristeza, que trata de recuperar algo entre unas cenizas mientras llora y se las esparce por la cara. El protagonista parece perdido en sus pensamientos cuando el hombre al que ha humillado varias veces a lo largo del metraje le sorprende y finalmente consigue su propósito de golpearlo. La guardia de Asíoka lo retiene y está apunto de cortarle la cabeza a Vîrat hasta que el propio príncipe da la orden de que no lo hagan. En ese momento se descubre la identidad del forastero que una y otra vez lo ha humillado.

Las intenciones de Bheema son algo oscuras, pues ha querido hacer creer a Pawan que los príncipes estaban muertos cuando en realidad él era consciente de que estaban con vida. Decide encerrarlos para proteger sus vidas pero en ningún momento, ante la voluntad de Karwuaki de que Pawan vuelva, este cuenta la verdad.

En el campamento, asistimos al acto de amistad entre dos hombres rivales hasta el momento, pero no es simplemente eso, como espectadores asistimos también a toda una declaración de intenciones pues Asíoka pronuncia las palabras: *“Quiero la muerte no la victoria”*, una clara muestra de que su vida ya no tiene sentido pues ha perdido lo máspreciado, aquello que más quería. Por su parte Karwuki y el joven Arya salen

del lugar donde estaban reclusos y se dirigen a buscar a Pawan, que en ese momento va al campo de batalla.

En el salón del trono de Magadha Susima es increpado por su madre, manipulado y vilipendiado pues esta, ambiciosa y calculadora, le recuerda que las victorias que Aśoka consigue batalla tras batalla lo acercan cada día más al trono de Magadha. Ella le indica que el mejor momento para deshacerse de la competencia es la batalla en Ujjaini, pues en esa batalla sus hermanos y fieles súbditos van a estar presentes y es el momento adecuado para tomar por sorpresa al futuro emperador y terminar con su vida. Aśoka es sorprendido y atacado por la espalda por sus hombres, pero la amistosa alianza forjada antes con Vîrat termina por salvarle la vida, aunque malherido, tiene una visión en medio de una batalla, ve a un monje budista delante de una puesta de sol.

Terminada la batalla, la pobre Karwuaki espera bajo la lluvia que uno de los caídos no sea su amado Pawan; pregunta a un soldado por él, pero evidentemente nadie conoce al joven Aśoka por el nombre de su caballo. Una música de suspense mientras pasan por delante de sus ojos los cuerpos de los caídos en la batalla acompaña el desaliento y la desesperación de la joven. El cuerpo de un Aśoka gravemente herido es trasladado al monasterio budista de Vidisa donde una de las doncellas más bellas del lugar se encarga de aplicarle las mejores curas. Mientras tanto en Pataliputra, Susima es informado sobre el posible fallecimiento de su hermano Aśoka, descubriendo después que de nuevo su plan por acabar con él ha resultado fallido, pues este no está muerto. Esta conversación se desarrolla mientras de fondo vemos a unas mujeres realizando una danza tradicional india.

Por su parte la recuperación del príncipe parece ir por el buen camino, aunque su alma estará herida para siempre pues nadie podrá devolverle a su amada Kaurwaki. Este momento de tristeza contrasta con el diálogo del hombre con las otras doncellas del monasterio, todas vestidas de blanco, para las que él sí tiene amor. La melancolía del príncipe Aśoka lo lleva a un estado de ensoñación en el que se ve a sí mismo

protagonizando una escena con su amada Karwuaki. Una nueva escena musical que ayuda a explicar con detalle los sentimientos del joven. Rodeados por una naturaleza con ambiente bastante lúgubre, y movidos por el viento: “He buscado y buscado por ti” dice la canción en la que predominan los colores negros, los árboles secos, como el alma de ambos, un momento de amor que se intuye como el último.

De vuelta a la realidad, Aśoka recuperado trata de matar a un pavo real, cuyas plumas le han hecho recordar a su amada Karwuaki⁷¹⁶. Pero la joven budista que lo ha cuidado durante su convalecencia le impide hacerlo tratando de hacerle ver que el animal es un ser inofensivo. La joven Devi consigue su propósito y parece que entre ella y Aśoka empieza a haber un cierto tipo de atracción según la sonrisa cómplice que muestran ambos una vez él dispara la flecha que se clava en el árbol al lado de la cabeza de ella. Devi regresa al santuario budista excavado en la roca donde tiene lugar una ceremonia de pedida de mano entre su familia y la familia de su pretendiente. La joven advierte a la abuela de que el príncipe Aśoka se está volviendo cruel, una premonición de la violencia que desatará en la próxima batalla contra el reino de Kalinga.

En Magadha se informa a Susima que su hermano y adversario se encuentra herido en Ujjaini, donde sus hombres lo traicionaron. Los planes de sus hermanos son matarlo ahora que el príncipe se encuentra en una situación de desventaja. Pero desafortunadamente, antes de la ceremonia del enlace nupcial de la joven Devi con su prometido, esta recuerda que no ha aplicado el ungüento curativo al príncipe convaleciente, así que se dirige hacia donde él se encuentra descansando. El acto de buena voluntad de la joven termina siendo perjudicial para ella, pues cuando llega al lugar donde descansa el príncipe, descubre que un sicario está a punto de asesinarlo, interviniendo y salvándole la vida. Este acto de violencia no será perdonado por la familia de su futuro esposo, y Devi habrá perdido toda oportunidad de contraer matrimonio. Como acto de piedad y para recompensarla Aśoka decide casarse con

⁷¹⁶ Para la simbología del pavo real y la justificación de su presencia en el filme: DÉSOULIÈRES, A., “Religious culture and folklore in the Urdu historical drama Anārkalī, revisited by Indian Cinema”, en PAUWELS, H. R. M. (ed.), *Indian Literature and Popular Cinema, Recasting classics*, Routledge Contemporary South Asia Series, New York, 2007, p. 141-144.

ella, aunque en sus pensamientos estará siempre presente Karwuaki, que se le irá apareciendo constantemente en el subconsciente, y lo hará recordando los momentos felices que compartieron juntos. Desde el principio el matrimonio de Devi con Aśoka está destinado a no funcionar, pues la sombra de la joven de Kalinga sobrevolará siempre entre los dos. Él expresa abiertamente su sufrimiento a su esposa y manifiesta su sentimiento de culpabilidad, pues no pudo hacer nada para salvarle la vida. La melancolía de Aśoka sirve para introducir una nueva escena musical, esta vez sobre una balsa en la que se habla del amor vivido y de la eternidad del sentimiento de lo vivido, del recuerdo que no se pierde. En este caso es la joven la que recuerda los momentos de amor al lado de Pawan. Un vagar por un lugar inhóspito sin saber a donde se van, un viaje que la lleva a ninguna parte y que termina con un recipiente que cae al suelo, con leche, recordando el momento del encuentro entre ambos. Ella continúa la búsqueda de su amado Pawan, preguntando a los soldados y siendo víctima de las burlas de las prostitutas. Arya y Karwuaki terminan comiendo en un comedor de beneficencia organizado por la nueva esposa de Aśoka, evidentemente si saber de quien se trata, pues las jóvenes se miran pero no saben que el hombre al que desean ambas es el mismo.

El director decide retomar una escena cómica con los tres soldados del ejército que coquetean con la misma joven que vende flores. Ella les informa del retorno del príncipe a Magadha con su esposa Devi. Uno de ellos dice que las estrellas predicen tensión en el matrimonio, avanzando así los problemas que se presentarán a causa del comportamiento violento del Aśoka que no será bien visto por la budista. La escena cómica termina con un diálogo absurdo en el que uno de los soldados come para celebrar que su mujer ha tenido un bebé a pesar de que él ha estado fuera de casa durante más de un año.

Durante la procesión de entrada a Magadha, Karwuaki y Arya esperan encontrar entre los soldados a Pawan, pero el general Bheema viene a buscarlos y antes de que la joven pueda ver que el príncipe Aśoka es su amado Pawan, se marcha y deja de ver el cortejo.

En palacio, la presencia de una mujer budista no es bien recibida, Bindusara, influenciado por su esposa, desprecia a Aśoka y le indica a la madre de este que él debe regresar a Ujjaini con su mujer.

La siguiente escena nos traslada hasta Kalinga; en el interior, una escena en la que se informa a los traidores de que los príncipes siguen vivos. El primer ministro es descubierto en presencia de los otros miembros de la corte cuando el príncipe Arya aparece en palacio. El retorno del príncipe a Kalinga se celebra con danzas y engalanando la ciudad, pero no todos están felices de haber regresado, la desdicha de Karwuaki continúa y la tristeza sigue presente en su corazón aún habiendo regresado a casa.

Por su parte Aśoka actúa cada vez de una manera más violenta, sin perdón sobre sus víctimas, castigando a todo aquel que no está de su lado. La única noticia que logra calmarlo es el anuncio de que va a ser padre, aunque la obsesión porque sea un niño lo ciega de nuevo y retoma los actos violentos.

En Magadha el rey Bindusara fenece. Susima sigue presionado por la madre pues ahora esta le dice que Devi está esperando un hijo y que él es incapaz de hacer lo mismo. De nuevo se confabula en palacio para terminar asesinando a Devi y al hijo de Aśoka, pero la acción no resulta como Susima esperaba, pues el enviado a terminar con la vida del heredero al trono termina asesinando a la madre del futuro emperador. Este acto de violencia familiar desata la ira de Aśoka. La tristeza por la pérdida de la segunda de las mujeres por las que tiene sentido su vida genera en él una reacción de destrucción y venganza. Ahora todos sabrán quien es Aśoka y cual es el poder destructor de este. Ni siquiera las peticiones de Devi serán capaces de pararlo.

En el salón del trono de Magadha espera ansioso Susima con sus hermanos. El enfrentamiento tiene lugar ante el trono real, adornado con la figura del león. Las mentiras de Susima se suceden una tras otra y este consciente de que no tiene

posibilidades en un enfrentamiento directo con su hermano, decide dejar la espada y mostrarse indefenso, pues un verdadero rey nunca mataría a un hombre indefenso. Es el momento de confesar el miedo y las rivalidades por el trono. Susima no deja en ningún momento de retar a Aśoka, a sabiendas que su integridad no le permite asesinar a un hombre desarmado. Susima trata de asesinar por la espalda a su hermano pero antes de que pueda clavarle una daga uno de sus hombres lanza una espada y logra matar al rey, que cae muerto sobre el trono que tanto ha ansiado. En ese momento somos conscientes de la barbarie que se está cometiendo, pues el resto de hermanos, menos uno, mueren a manos de los hombres de Aśoka. El semblante del emperador ha cambiado y ahora en su rostro solo se puede apreciar una mirada de ira y odio.

Sivan utiliza de nuevo al trio de soldados acompañados por la joven pero esta vez para reforzar el acto de crueldad cometido, pues a diferencia de las apariciones anteriores ahora los tres están serios y manifiestan que su silencio y seriedad se debe a que el rey Aśoka ha asesinado a todos sus hermanos y nadie ha dicho nada al respecto y ahora un hombre malvado gobierna en Magadha.

Devi decide irse y abandonar a un hombre en el que solamente ve crueldad y que no vacila en asesinar a todos los que considera culpables, sin escuchar los consejos de Vīrat, su fiel amigo. Aśoka dice que quiere ser el rey maurya más grande que haya existido, más que su abuelo y que su padre. El avance de las tropas se ve a través de un mapa de la India en el que van superponiendo imágenes de batalla y de lucha del Rey.

Mientras, en Kalinga, el único de los hermanos que ha sobrevivido al fratricidio busca asilo y esto llega a oídos de Aśoka. Este será el motivo por el que la democracia de Kalinga será atacada por el rey y desembocará en una terrible guerra cuyo resultado marcará el punto de inflexión a partir del cual la India cambiará. La crueldad del ejército de Aśoka parece no tener límites, atacando a gente inocente y causando la destrucción allí a donde va.

El ejército de Kalinga realiza un ataque por sorpresa a un campamento del ejército de Magadha y Bheema se dirige a matar al rey mientras este toma un baño. Aunque para su sorpresa, descubre que el rey destructor y despiadado es el joven Pawan al que tanto ha despreciado en el pasado por haber robado el corazón de Karwuaki. Sugratra, el hermano que aún permanece con vida se acerca al rey para tratar de acabar con su vida, pero su acción resultará fallida, pues el miedo y la vacilación terminarán por llevarlo a la muerte.

Bheema regresa a Kalinga malherido y no es capaz de avisar a Karwuaki de quien es el rey que pretende acabar con su reino. El dolor por la pérdida de un amigo y el fervor de un pueblo que se levanta en armas, llevan a la joven a prepararse para la batalla. En una escena paralela se observa como tanto ella como Aśoka realizan rituales religiosos antes de batalla, mientras la música que ha acompañado siempre a los enamorados añade un tono de melancolía a la secuencia. A ella la vemos realizar movimientos con la espada; por su parte Devi se lamenta, pues como budista no entiende que su amado no sea capaz de abandonar el odio, la ira y la destrucción que va a causar. Estas palabras hacen que Vîrat reaccione y trate de frenar a su amigo. Aśoka no quiere atenerse a razones y esto genera una lucha entre los dos, pues Vîrat se niega a continuar con un proyecto sangriento. Por desgracia no consigue hacer cambiar de opinión al rey y tras el enfrentamiento que mantiene con él el avance de las tropas continúa.

A orillas del río Daya, en Toshali, se sitúan los ejércitos de Magadha y Kalinga dispuestos a entrar en combate. Durante el enfrentamiento, Karwuaki ve a su amado Pawan sobre un caballo luchando contra su pueblo, algo que la deja en estado de *shock*. La cámara lenta del momento enfoca a un Aśoka luchando y matando a sus rivales mientras ella corre desesperada a su encuentro, aunque será atacada y herida. Estos minutos en los que la cámara se mueve en círculos para enfatizar el sufrimiento y agonía de la joven se acompañan de esa música suave que siempre ha estado al lado de los enamorados. Arya decide ir al campo de batalla en busca de su hermana y mientras el niño corre gritando el nombre de la joven, vemos como unos arqueros

lanzan flechas al cielo. Este ataque terminará de entenderse justo al final del film, pues como veremos esas flechas nos están indicando que el joven Arya terminará siendo abatido por ellas.

Mientras la barbarie se cierne sobre las tierras de Kalinga y sobre sus habitantes, Aśoka toma un baño tranquilo y recibe la visita de su hermano Vitaśoka, esta vez con el cráneo rasurado y vestido con una túnica blanca budista. Se le informa de que ha sido padre de un niño y una niña y por mucho que el hermano trate de hacerle ver que está en el camino equivocado, Aśoka se mantiene en su intención de seguir siendo cruel y perseguir la victoria a toda costa, aunque algo de las palabras de Vitaśoka parece haber quedado en el pensamiento del emperador, que durante la noche observando sus manos, esas que ha manchado de sangre tantas veces, reflexiona mientras escucha las palabras de sus hombres que se jactan de haber amasado grandes riquezas en la batalla y de haber matado a un gran número de personas. Con estas palabras Sivan introduce el elemento histórico de la barbarie de Kalinga, la batalla más sangrienta de todas la que Aśoka disputó y cuyo grotesco resultado hizo que el emperador tomase la decisión de implantar el budismo en el territorio que él dominaba, respetando la vida de todos los seres vivos. Aśoka escucha que sus soldados pronuncian el nombre de su amada Karwuaki y sale a buscarla al campo de batalla, sembrado de cadáveres, en el que la desolación se apodera de los vivos y del ambiente. Las escenas de las que es testigo el emperador que termina tropezando y cayendo sobre un charco de sangre, causan en él una reacción inesperada, el remordimiento del dolor y la culpa por lo que ha hecho. Al lado de su caballo se encuentra con Karwuaki, aunque la rabia por lo vivido no le permiten ver las lágrimas y el arrepentimiento de su Pawan, al que ella ya no reconoce y contra el que pretende luchar. La historia de amor termina encontrando respuesta, aunque en el momento en que parece que la felicidad tiene que reinar en los jóvenes aparece el príncipe Arya herido de muerte, con tres flechas clavadas en su espalda. Antes de morir el niño pregunta a Pawan por el cuento que había empezado a contarle cuando la muerte no había llegado a sus corazones. La muerte de Arya se muestra en la película como el punto culminante a una espiral de maldad, codicia y poder que genera un cambio en

Aśoka, ese cambio aparece en el film personificado en la figura de un monje budista que camina por el campo de batalla. Aśoka habla de sí mismo y alude a las victorias que ha logrado:

"Me he convertido en el mayor emperador. El gobernante más poderoso. Lo he ganado todo. Pero también lo he destruido todo. ¿Qué gané?"

Tras estas palabras pronunciadas mientras vemos intercalándose el rostro del emperador y la imagen del monje budista, Aśoka aparece con su espada, esa que al inicio de la historia, cuando él era solamente un niño, recupera del río al que la lanza su abuelo pese a la advertencia de este de la maldad que esta contiene, y en sus pensamientos dice:

"¿Qué pueden ganar los emperadores? Sólo riquezas, tierras y reinos. Mi destino supera al de un Emperador. Mi destino será el de un viajero que completa su travesía. Y hoy mi viaje comienza. Un viaje de amor, paz y no violencia".

Aśoka, como Chandragupta al principio del film, lanza la espada a las aguas de las que jamás tuvo que haber salido.

El film termina con una voz en off tal y como había empezado, narrando la Historia:

"Después de la guerra de Kalinga (260 a. C.) Aśoka se dio cuenta de que sólo había conquistado cadáveres. Se embarcó en un viaje para ganarse los corazones de las personas mediante el amor. Aśoka pasó de "Chandasoka" (Malvado Aśoka) a "Dhammasoka" un hombre que abrazó el Budismo. La joven llama del Budismo fue llevada por todo el mundo desde Sri Lanka hasta Egipto y Macedonia por sus hijos, Mahendra y Sanghamitra. En el 257 a. C. erigió 40 edictos de piedra, dejando constancia de sus convicciones morales y espirituales, incluso miles de años después de su

muerte. En menos de 50 años tras el reinado de Aśoka, el Imperio de Magadha se derrumbó pero aún perdura su inmortal ideología humanística".

Estas palabras se pronuncian mientras de fondo van apareciendo diferentes monumentos que se relacionan con el budismo, como el stupa de Sanchi, los monasterios excavados en la piedra, las inscripciones que Aśoka mandó repartir por todo su imperio, el capitel de los leones de Sarnath y algunas imágenes de budas, de estilo gandhara algunas de ellas en alusión a la religión oficial del imperio tras la batalla de Kalinga.



Dos ejemplos del vínculo de poder y sometimiento establecido entre madre e hijo.

4.5. Licencias históricas

Aśoka no es un péplum al uso sino el resultado de un un proyecto ambicioso marcado por la voluntad de un director, Santosh Sivan, de querer relatar la historia de uno de los personajes más importantes de la Historia de India. El rigor histórico existe y se hace presente en el film, pero siempre en un segundo plano, pues la narración fílmica se permite el uso de un gran número de licencias históricas, debido, en parte, a la poca documentación existente sobre los años previos a la ascensión al trono de Aśoka y a su posterior conversión al budismo. Esta escasez de datos, algunos de los cuales han llegado hasta nosotros a través de los diferentes textos de escuelas budistas que escribieron sobre el emperador⁷¹⁷, previos a la coronación, generan cierta confusión entre los historiadores, ya que todo lo que tenemos se reduce a simples suposiciones sobre el nacimiento, los años de juventud y el ascenso hasta alcanzar el trono de Magadha. Todas estas fuentes se remiten a orígenes mitológicos, leyendas y cuentos transmitidos de manera oral, lo que suscita la poca fiabilidad de la autoría que reivindican cada una de estas escuelas como fuente fidedigna a la historia real del maurya.

Conocedor de la situación histórica que envuelve al personaje Sivan expresa en multitud de ocasiones que su intención no fue en ningún caso hacer una película cien por cien histórica, sino relatar la vida del personaje histórico que experimentó un cambio personal que lo llevaría de ser alguien agresivo al convertirse en el hombre bondadoso que cambiaría el rumbo del mayor Imperio Indio de la historia.

“I never wanted to make a movie in the cliched historical sense. I had to take the story of this guy who changed from being aggressive to righteous and integrate contemporary cinematic elements so that the audience is not distanced. After all, the story is as relevant today as it has always been. At the

⁷¹⁷ Estos textos, *Divyavadana*, *Mahavamsa*, *Dipavamsa*, *Aśokavadana*, que pasaron a tener una grandísima difusión en el mundo budista nos permiten configurar una historia aproximada de los años previos a la conversión al budismo de Aśoka.

same time, I did not want my audience to be turned off due to my preaching”⁷¹⁸.

Para Santosh Sivan lo más importante era contar una historia articulada alrededor de la vida del emperador Aśoka tratando de solventar la problemática de las fuentes históricas, pues el grueso documental sobre el emperador lo tenemos gracias a los edictos que él mismo mandó grabar en pilares, templos y rocas. El filme va a terminar justo en el momento de la conversión, a partir del cual proliferaron los vestigios que han servido para el conocimiento de las políticas administrativas que implementó durante su reinado, de los logros y los hechos relevantes acaecidos durante sus años en el trono; aunque es importante también destacar la escasez de datos que aporten luz a la personalidad de Aśoka, teniendo que recurrir a leyendas para trabajar el carácter del personaje protagonista del film.

“All we know about Aśoka is from the edicts that depict his administrative policies as Dhammasoka. So there is very little historical knowledge of the life of Aśoka as a ruler and a warrior or even his personal life. So we had to develop the character from legends”⁷¹⁹.

Sivan reconoce que hacer un film de historia, basándose en datos y tratando de seguir con total rigurosidad los acontecimientos según se narran en las fuentes, termina por convertirse en un film documental, lejos del proyecto que él como director tenía en mente y con el que pudo convencer a Shah Rukh Khan, productor y actor, para que le ayudase a llevarlo a cabo. Director y productor coincidían en la voluntad de querer hacer un film Bollywood, con su correspondiente contenido dramático y sus

⁷¹⁸ “Nunca quise hacer una película en el sentido histórico del cliché. Tome la historia de este hombre que cambió de ser alguien agresivo a alguien honrado integrando elementos cinematográficos contemporáneos para que la audiencia no se distanciase. Después de todo, la historia es tan relevante hoy como siempre lo ha sido. Al mismo tiempo, no quería que mi audiencia se desconectase a causa de mi prédica”. Traducción del autor. Texto original: SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 41.

⁷¹⁹ “Todo lo que sabemos sobre Aśoka viene de los edictos que representan sus políticas administrativas como Dhammasoka. Así que hay muy poco conocimiento de la vida de Aśoka como dirigente y guerrero así como de su vida personal. Por lo tanto tuvimos que desarrollar el personaje a partir de leyendas”. Traducción del autor. Texto original: SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 41.

canciones, un film que llegase al público indio y también occidental⁷²⁰, y para ello se utilizaron los trabajos de grandes investigadores de la Antigüedad India⁷²¹ así como diferentes mitos y leyendas sobre el personaje, consiguiendo hacer de *Asoka* un film en el que la historia de los personajes es el punto de referencia en el que subyace el mensaje de la Historia.

“I want my audience to forget in the first ten minutes that they are watching a period film. So we took elements from history and legends and wove a dramatic story that is part fact, part fiction. [...] I have taken parallels from different lives and put flesh on the skeleton provided by the history of *Asoka*”⁷²².

“So we had to introduce that personal element in the story. This is essential from the cinematic point of view as well. Without any dramatic element, the film would feel like a documentary”⁷²³.

La historia en la película que comienza con una justificación por parte del director en la que advierte del tratamiento “novelizado” del argumento y de que no se trata de un relato histórico completo de la vida del emperador, termina justo en el momento en el que se produce ese cambio trascendental en el personaje tras la cruel batalla de Kalinga⁷²⁴. A lo largo del metraje van a ir apareciendo personajes históricos contemporáneos al maurya, como su padre el rey Bindusara, sus hermanos Susima y Vigatesoka o la joven Kaurwaki. La presencia de los diferentes actores encarnados

⁷²⁰ Esta voluntad de querer llegar al público occidental y de sorprender le llega tras el éxito de su película *The Terrorist* (1999); SHIEKH, Mushtaq, *op. cit.*, p. 44.

⁷²¹ Entre las obras consultadas para indagar en la historia del emperador Maurya se encuentran los trabajos de Romila Thapar: *Asoka and the Decline of the Mauryas* y *The Mauryas Revisited*; así como obras de otros especialistas entre las que destaca *Legends of Asoka: A study and translation of Asokavadana*, de John S. Strong.

⁷²² “Quiero que mi audiencia olvide en los primeros diez minutos que están viendo una película histórica. Así que tomamos elementos de historias y leyendas y tejimos una historia dramática que es parte real y parte ficción. [...] He tomado paralelismos de diferentes vidas y los he colocado en el esqueleto que se le dará a la historia de *Asoka*”. Traducción del autor. Texto original en: SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 41.

⁷²³ “Así que tuvimos que introducir ese elemento personal en la historia. Esto es esencial desde el punto de vista cinematográfico. Sin ningún elemento dramático el film parecería un documental”. Traducción del autor. Texto original: SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 44.

⁷²⁴ Ver páginas 84-85.

por estos personajes, algunos de ellos inventados, como los casos de Virat y Bheema, le permite al director ahondar en el alma del protagonista y establecer vínculos sentimentales positivos (como el amor) y negativos (como los celos) para desarrollar mejor la evolución tanto de Aśoka como de Kaurwaki, justificando así el cambio personal del protagonista primero hacia la venganza sangrienta y la crueldad desmedida y después hacia el perdón absoluto y el respeto hacia la vida.

En este sentido la destacada presencia del personaje de Susima, hermano rival y despiadado de Aśoka que encarna al antihéroe, a pesar de presentar ciertas licencias históricas en cuanto a la evolución de los hechos antes del fallecimiento de Bindusara, cumple a la perfección su papel de encarnación de la energía negativa. Es cierto que existía una predilección del rey, cuya salud estaba debilitándose paulatinamente, por su primogénito Susima; como también es cierta la rivalidad existente entre Aśoka y Susima para suceder al soberano en el trono. La película refleja de manera fiel la posición de desventaja en la que se encontraba Aśoka en la línea de sucesión, al ser este hijo de Subhadrangi (Dharma en la película), una de las mujeres que formaban parte del harén de Bindusara. La cada vez más acusada lucha entre hermanos por el poder terminó poniendo al rey en una compleja tesitura que se solventó con el envío de Aśoka a Taxila para solucionar una rebelión contra el reino que se estaba produciendo en la provincia occidental. Esta maniobra táctica dejaría fuera de escena al príncipe y aportaría tranquilidad a la corte. Susima aprovechó la coyuntura y obró con premeditación al no enviar un contingente como refuerzo en la batalla para que su hermano no resultase vencedor, aunque la táctica no resultó ser tan efectiva como el primogénito de la corte esperaba, pues Aśoka terminó por encontrar los medios para ganarse la confianza de habitantes de Taxila, aplacando la rebelión y castigando a los insurgentes. Esta victoria reforzó la imagen pública de Aśoka ante el rey y su pueblo, a costa de su Hermano. Sivan opta por omitir de la historia la decisión tomada por el soberano Bindusara de enviar a su hijo a Taxila, considerando de mayor relevancia dramática la inclusión de una escena en la que Susima castiga con la muerte a uno de sus generales, quien al parecer habría propuesto como idea para terminar con Aśoka, que este fuese enviado a la provincia conflictiva del reino. Gracias a esta licencia



Aśoka y Susima enfrentados por la sucesión al trono.

al protagonista a abandonar su hogar y a comenzar un periplo que le llevará a conocer al que, según el film, será el amor de su vida, la joven Kaurwaki.

El caso de este personaje femenino ilustra el uso de las fuentes de tradición oral, pues la joven Karuvaki (Kaurwaki en la película) sería, tal y como se nos relata, hija de un pescador, conocida por su belleza, aunque no estaría soltera, pues al parecer habría contraído matrimonio con el príncipe de Kalinga, adquiriendo así el título de reina de esta región india. Su encuentro con Aśoka se habría producido en el campo de batalla cuando el maurya lanzó su campaña de conquista de Kalinga. La joven, como se observa en el film, luchó contra Aśoka quien decidió dejarla con vida y convertirla en su esposa, condición que la joven aceptaría solamente en el caso en que el maurya se convirtiese al budismo. Esta versión de los hechos, basada en una leyenda, desmontaría el romance platónico y virginal del film y rompería con las fuentes históricas que aseguran que la conversión religiosa vino motivada por la barbarie cometida en la guerra contra Kalinga. Este cambio personal que experimentó el Aśoka histórico y que experimenta el protagonista del film pone el punto final al metraje, del que solamente quedará el epílogo en el que Sivan decide contar al espectador el hecho

⁷²⁵ Recordemos que a pesar de la voluntad de Bindusara de que Susima se convirtiese en su sucesor, la deteriorada salud del rey le obligó a delegar y depender cada vez más de sus ministros. Este hecho dejaba en una posición de desventaja al favorito del rey, pues ante los cargos ministeriales de Magadha, Aśoka se presentaba como la mejor opción en la sucesión real.

histórico del que sí se tienen evidencias históricas, el cambio y la implantación de una nueva filosofía de vida:

“Actually, my story ends where historical evidence of Aśoka starts to appear. My story ends on the Kalinga battlefield where Candaśoka transforms into Dhammasoka. The idea that the sight of a battlefield filled with mutilated bodies can bring about such a severe transformation is a bit hard to grasp. There has to be a personal element [...]”⁷²⁶.

Además de estos dos personajes que polarizan la figura del protagonista, Susima (encarnando el mal) y Kaurwaki (encarnando el bien), el director sitúa en la órbita más próxima de Aśoka a otros personajes históricos, como Chandragupta, Bindusara, Vigaśoka, Subhadraṅgi (Dharma), así como otros creados *ex profeso* como Vîrat, Bheema, y Devi, entre otros, que se posicionan en la confrontación de energías positivas y negativas que van a influir, directa o indirectamente en la vida del maurya, configurando así un relato dramático completo y cerrado, respondiendo a la clara voluntad que desde el primer momento se expresa en la película, la narración de una historia contextualizada en la Historia. Todos aquellos elementos que a juicio del director no aportaban una información relevante a la historia que quería contar no aparecen; uno de ellos, de cierta relevancia, es el matrimonio de Aśoka con Vedisa Mahadevi Sakyakumari, una joven de religión budista hija de un mercader que a pesar de haberse desposado con el maurya nunca se trasladó a la corte de Pataliputra. Sivan fusiona a Vedisa con Devi, la joven con la que Aśoka se casa y a la que se repudia en Magadha por su condición de budista, así se establece un vínculo con el conflicto que al parecer vivió la joven (Vedisa) de origen y condición humilde, cuya religión la habría llevado a trasladarse a Sanchi⁷²⁷.

⁷²⁶ “En realidad, mi historia termina donde empieza la evidencia histórica de Aśoka. Mi historia termina en el campo de batalla de Kalinga donde Candaśoka se transforma en Dhammaśoka. La idea de la visión de un campo de batalla con multitud de cuerpos mutilados pueda producir una transformación tan severa es algo difícil de entender. Tiene que haber un elemento personal [...]”. Traducción del autor. Texto original en: SHIAKH, M., *op. cit.*, p. 44.

⁷²⁷ SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 20.

En el film asistimos a un desarrollo lineal de los hechos, desde los enfrentamientos de Aśoka en Taxila pasando por su regreso a Pataliputra donde desvela la estrategia de su hermano, hasta las incursiones en Ujjain y el conflicto con el reino de Kalinga. El tratamiento que se va a dar a cada uno de los conflictos bélicos es diferente, pues en el caso de Taxila, las imágenes que relatan el enfrentamiento y sometimiento de la provincia occidental del Imperio por parte de Aśoka van a aparecer sin referencias algunas ni al contexto de la contienda ni tampoco al origen de la misma.

Las escenas de lucha destacan por dos motivos totalmente diferentes aunque con un rasgo de inverosimilitud que les es común; Aśoka va a presentarse por primera vez como un adulto convertido en un gran guerrero despiadado, que no va a dudar en acabar con la vida de los insurrectos a Magadha; el otro de los elementos a destacar y que va a contrastar con la recreación de los otros conflictos del film es la torpeza en la ejecución de los combates, simplistas, irreales que rozan incluso el patetismo. Este conflicto que sitúa a Aśoka en Taxila y que sirve al director como elemento que introduce el conflicto familiar en el seno de la corte de Magadha es el único al que se hace alusión en el metraje, eludiendo por completo el segundo de los levantamientos rebeldes de esta provincia, de modo que el proceso que llevó a Aśoka al trono sufre variantes en el film. Al no aparecer el problema en la zona occidental del Imperio, Susima permanece en Pataliputra en todo momento y es solamente Aśoka, quien por mandato de su padre Bindusara es enviado a Ujjain, y se encuentra fuera de Magadha en el momento en que su padre muere, por lo que será Susima quien se proclama nuevo soberano del imperio. Según las fuentes el desplazamiento de Aśoka a Ujjain coincidió con el segundo levantamiento en Taxila, que esta vez terminaría en guerra pues Susima, al que se envió para aplacar la rebelión, no fue capaz de llevar a buen puerto su cometido. Los problemas en Taxila mantuvieron pues alejado a Susima de la corte de Pataliputra justo en el momento del fallecimiento de Bindusara, situación que Aśoka aprovechó para coronarse como el nuevo rey, pues él sí estaba presente en ese momento en la capital del Imperio. De este modo observamos como el conflicto bélico de Taxila, torpemente resuelto y vagamente presentado en el film, alude solamente a una parte de la Historia, mientras que los hechos relativos al segundo de

los conflictos de Taxila sustituyen al protagonista de los mismos, Susima por Aśoka, además de sustituir un conflicto por otro, Taxila por Ujjain, facilitando así el desarrollo narrativo del drama filmico de cara al espectador que, como veremos, va a responder a un objetivo común, relatar el conflicto de Aśoka con sus hermanos para afianzarse como soberano en el trono de Magadha.

La osadía de Aśoka terminó por enfrentarlo con todos sus hermanos, a los que mató, incluyendo a Susima, que había regresado para recuperar su lugar en la corte. El asesinato de todos sus hermanos excepto uno de ellos⁷²⁸, Vigatesoka (o Tissa), hijo también de Dharma, tuvo lugar en el año 269 a. C., el mismo año en que Aśoka se proclamó oficialmente tercer emperador de la dinastía Maurya. Una vez en el trono, Aśoka se casó con Assandhmitra, una joven de linaje real. El enfrentamiento entre Aśoka y sus hermanos no se producirá inmediatamente después de la muerte de Bindusara, sino que será posterior, y el motivo que el film introduce para justificar este terrible desenlace es el asesinato de Dharma encargado por Susima. Por lo tanto, el guión intercambia a los personajes y se centra en la venganza como el motivo principal del fratricidio para terminar introduciendo las causas de la guerra con Kalinga, pues este será el reino democrático que dará asilo político al único hermano de Aśoka que escapó con vida de Pataliputra. Esta licencia fílmica es un recurso muy bien urdido por el director para justificar la guerra que terminará por cambiar el curso de la historia.

La batalla de Ujjain, segundo de los conflictos bélicos del filme, responde a una mejor factura y un mayor realismo en el campo de batalla que la de Taxila. Esta vez sí conocemos con anterioridad los motivos que llevan a Aśoka al campo de batalla⁷²⁹ y este episodio de la historia urdida por Sivan sirve para introducir un nuevo intento de asesinato del protagonista a manos de sus hermanos además de permitir establecer el vínculo con el mundo de la religión budista, ya que como se observa el príncipe

⁷²⁸ Para la leyenda sobre el asesinato de sus hermanos ver: SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 31.

⁷²⁹ Recordemos que en el caso de Taxila la presencia del príncipe en la contienda la conocemos a través del castigo inferido por Susima al general que tuvo la idea de enviar a Aśoka a “una muerte segura” en la provincia occidental.

terminará por restablecerse de sus heridas en un monasterio consagrado a esta religión además de acabar contrayendo matrimonio con la joven encargada de sus cuidados. Así observamos una vez más que la inclusión de la batalla responde más a una justificación del argumento del film que propiamente a una voluntad de permanecer fiel a la Historia.

En el caso de la tercera y última de las contiendas de la película, la batalla de Kalinga⁷³⁰, asistimos a algo totalmente diferente en el que no solo va a ser importante el pie argumentativo que el conflicto va a dar a la historia de Aśoka, entendido como la catársis del emperador tras la que decidió implantar el budismo como religión oficial del Imperio, sino además por la determinación de Santosh Sivan de querer reflejar, retratar y reproducir con el mayor realismo el conflicto. La batalla de Kalinga tuvo lugar en el año 261 a. C., ocho años después de la coronación oficial de Aśoka como emperador Maurya y no inmediatamente después como muestra el film. Este territorio situado al este del subcontinente, sobre la bahía de Bengala, se había convertido en una región que causaba ciertos problemas al emperador, pues no solo su salida al mar le permitía controlar el comercio con las colonias más lejanas, sino que además, inducido por las opiniones de algunos de los brahmanes más influyentes del imperio, Aśoka comenzó a sentir que el territorio vecino donde el budismo era la religión oficial, representaba una fuerte amenaza que ponía en riesgo la supremacía Maurya en India. De este modo estaríamos hablando de motivos vinculados con la ambición y el poder que serían los que se encontrarían en el origen de la barbarie y no del hecho de que Kalinga hubiese proporcionado asilo político a uno de los hermanos del emperador.

La batalla fue cruel y sangrienta; Aśoka, conocedor del poder que el ejército de Kanlinga tenía, organizó meticulosamente la estrategia y atacó con la mayor y más poderosa armada que jamás hubiese movilizado el imperio Maurya⁷³¹. La

⁷³⁰ Para el rodaje de la batalla ver: SHIEKH, M., *op. cit.* pp. 116-130.

⁷³¹ Por parte de Kalinga se habría movilizado a todos y cada uno de los habitantes del reino que se sumaron a un ejército compuesto por 60.000 activos de infantería, 1.000 hombres a caballo y 700 elefantes, para defenderse de la armada maurya que estaría compuesta por 60.000 hombres armados, 130.000 caballos y 9.000 elefantes; SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 22.

extremadamente sangrienta victoria y un campo de batalla sembrado de cadáveres, marcaron el punto de inflexión en la política del emperador, que halló consuelo espiritual en la práctica del budismo, imponiendo así en todo el imperio la práctica de la no violencia. Cinematográficamente las escenas de la batalla de Kalinga hacen gala de una proeza técnica y un alarde de medios y recursos estéticos que consiguen poner el acento en los momentos clave del conflicto, respondiendo así al deseo del director de situar la guerra como uno de los epicentros de la historia de Aśoka, histórico y emocional, a través del que se accede a un ejercicio introspectivo que va a representar el “punto y seguido” en una historia que históricamente comienza cuando termina el filme, como ya se nos había anunciado desde el primer momento y como se nos ratifica ahora al final del metraje.

Santosh Sivan se plantea en su película sobre la vida del emperador Aśoka narrar una serie de elementos clave de la Historia que le permitan sentar las bases de la importancia que el personaje tuvo y tiene hoy en día para la Historia de India. Con este propósito analiza como se ha visto algunos hechos, modificando y variando elementos, para cumplir con ese objetivo. Así, los ejes principales del argumento del film van a ser: el conflicto familiar por la sucesión al trono, la radicalización de Aśoka que culmina con la guerra de Kalinga y la conversión al budismo y la posterior instauración de este como religión oficial del Imperio.



Dos fotogramas de la batalla de Kalinga. En la imagen superior: Aśoka comandando el ataque de la caballería; en la imagen inferior: Karuwaki luchando contra las tropas de Maghada.



4.6. Recursos estéticos

Santosh Sivan realiza un ejercicio de proeza técnica en esta película aunque por momentos esta se presente de manera un tanto desigual en su ejecución, pues como se observa, el tratamiento meticuloso de planos, encuadres y detalles que presenta la batalla de Kalinga no va a atestiguar en los otros dos conflictos armados, Taxila y Udjjain, aunque sí va a dejarse notar en otros momentos del filme entre los que van a destacar los cinco números musicales.

El despliegue técnico de la batalla de Kalinga saca a relucir el dominio de la técnica por parte del director; la armada se presenta a través de travellings que nos permiten entender las dimensiones del conflicto. En el campo de batalla encontramos la presencia de elefantes, arqueros y jinetes que van haciendo su aparición respetando a la perfección una coreografía bien urdida y muy trabajada que elude cualquier resquicio de confusión que pueda transmitirse al espectador tratando de entender quién es quién en medio de la multitud. Ningún movimiento parece fortuito: los saltos, las luchas cuerpo a cuerpo; todo denota un excelente trabajo del coreógrafo acostumbrado a dirigir a las masas y la complicidad de este con el director, que muestra la profesionalidad de conocer y dominar el medio sometido a un ritmo tan particular. Sivan introduce en medio de una vorágine de movimientos rápidos y sincronizados planos en los que el uso de la cámara lenta ayuda a enfatizar el dolor y el sufrimiento de los personajes, emociones y sensaciones que adquieren aún mayor peso en la imagen gracias a una cámara que se mueve en círculos alrededor de Kaurwaki, exaltando la agonía de la joven mientras escuchamos de fondo la música que a lo largo del filme se ha vinculado a las escenas amorosas de ella y Pawan. Este recurso de la cámara lenta va a ser recurrente en los casos de luchas cuerpo a cuerpo permitiendo al espectador ser testigo de la precisión de movimientos, como se aprecia en la escena en la que Aśoka vence a sus enemigos, que termina con la imagen de una espada clavada en el suelo, balanceándose, mientras se observa en primer plano como la sangre de los vencidos tiñe de rojo el verde de la hierba. En este caso Sivan recurre a la metáfora filmica y recupera la secuencia del inicio de la película en la que por la

espada de Chandragupta que ha matado a unos animales indefensos e inocentes termina por clavarse en la tierra mientras por el filo se deslizan gotas de sangre; un recurso con el que el director nos transmite la idea de que la naturaleza del joven protagonista no puede entenderse lejos de la violencia y de la muerte, además de un presagio de lo que sucederá más adelante en el film, la masacre de Kalinga.

El uso de planos picados y contra-picados permite en el caso de la batalla de Kalinga identificar a la perfección el valor y el honor en los vencedores y vencidos. Este recurso de ángulos de cámara le sirve a Sivan para reforzar la importancia de ciertos personajes, como en el caso de príncipe Arya, a quien veremos casi siempre en plano contra-picado que va a legitimar su linaje y el ser el heredero de la corona de Kalinga. Los momentos en los que Pawan, Kaurwaki y Arya aparecen juntos en el mismo plano, van a ejemplificar a la perfección este juego de ángulos y de muestras de poder, pues de manera legítima, a pesar de que los tres personajes pertenezcan a las casa reales de Kalinga y Magadha, el único heredero legítimo al trono es el joven Arya⁷³², mostrado siempre en la cúspide de la estructura piramidal que forman los tres personajes, a la que se recurre en dos ocasiones.



Detalle de las masas moviéndose en una coreografía bien urdida en la batalla de Kalinga.

El uso de metáforas visuales es también recurrente a lo largo de la película y estas le permiten al director establecer saltos temporales hacia el pasado y hacia el futuro

⁷³² Recordemos que la joven Kaurwaki es hija adoptada por los soberanos de Kalinga y que Aśoka no es heredero legítimo al trono de Magadha a pesar de terminar coronándose como emperador.

aportando así fluidez al discurso filmico. La imagen de la espada y la sangre va a estar presente desde el primer momento del metraje, cuando un anciano Chandragupta advierte de la tragedia a través de las palabras “solo ve sangre” en alusión al arma que un Aśoka niño se obstina en poseer. Una frase que como se observa se materializa en la muerte de animales inocentes y que nos está avanzando el trágico final del filme. Este recurso va a aparecer de nuevo en el intento de asesinato de Aśoka, por parte de un sicario enviado por sus hermanos, mientras toma su baño en el río. Sivan juega a la perfección con una imagen desdoblada del príncipe al que se identifica con su caballo y del asesino al que se identifica con una cobra. La reacción defensiva del caballo ante el ataque de la serpiente se refleja en la defensa de Aśoka que logra neutralizar a su verdugo. Pero el uso de las metáforas no va a limitarse a las escenas que en la película tienen una connotación negativa, pues uno de los casos más evidentes es el de la identificación del personaje de Aśoka con la figura de Siddharta Gautama. El joven príncipe, al igual que Siddharta se cruza en su camino fuera de palacio con diferentes elementos que lo van a vincular con el budismo, vaticinando así, una vez más, el final del film. Aśoka camina con su caballo por un territorio agreste y seco plagado de ascetas que realizan su meditación adoptando posturas de lo más variadas. Un grupo de niños con las cabezas rapadas y ataviados con túnicas blancas, que identificamos con el atuendo budista, lo rodean e imitan sus movimientos mientras él termina de cortar su pelo. Este acto de deshacerse de su larga cabellera recuerda al momento en el que Siddharta cortó su pelo para proseguir con su camino que lo llevaría a convertirse en Buda; como Siddharta, Aśoka se cruza también en su camino con los monjes y observa las necesidades que tiene el pueblo, y para que esta imagen-reflejo del mito con el personaje histórico culmine, Aśoka reflexiona antes de terminar el día y manifiesta que ha dejado todos los lujos que tenía en palacio para dormir en el suelo, que será ahora su cama, desde la que podrá observar el cielo, que será ahora su techo, en un claro guiño al proceso de despojarse de todo lo material, una etapa en el camino para alcanzar la iluminación que hizo de Siddharta Guatama, Buda. Con estos paralelismos, a los que Sivan suma la presencia de representaciones antropomórficas de Buda en diferentes momentos del metraje, se advierte al espectador del desenlace final del film que va a pasar por la conversión del emperador al budismo.

A lo largo del film aparecen tanto localizaciones como imágenes de monumentos que tratan de ampliar y completar el discurso narrativo de la historia, haciendo más comprensible para el espectador la génesis del cambio que el príncipe experimentará justo en el momento final del metraje. Para ello, vemos en repetidas ocasiones esculturas antropomórficas de Buda, de las que el director se sirve para ir introduciendo el cambio religioso en Aśoka (que pasará de ser Candaśoka a Dharmaśoka). Sabemos que el budismo era una religión practicada en la India en ese momento y Sivan nos lo transmite no solo a través del personaje de Devi (Hrishita Bhatt), la joven que trata de transmitirle el valor de la vida de todos los seres vivos al protagonista, y que luchará hasta el final por hacerle ver el camino del budismo, sino también a través de elementos imágenes como una puesta de sol con una escultura de Buda. Pero para reforzar esta presencia religiosa en el film se utiliza como recurso estético la representación de Buda, cuando la realidad es que las primeras representaciones del Buda en forma humana datan del siglo I de nuestra era, limitándose las anteriores a elementos a partir de los cuales se aludía al Buda (a través de la representación de las huellas de sus pies, de la figura del león, la rueda de la ley, el árbol de bodhi, el trono vacío o la flor de loto), todas ellas manifestaciones que proliferan en el momento en que Aśoka impuso el budismo como la religión oficial del imperio. Este anacronismo lo vamos a encontrar repetidas veces en todos aquellos elementos decorativos que aparecen en la película interpretándose como un claro signo de intencionalidad que pasa por querer transmitir un mensaje claro, la conversión al budismo, y que para que este tenga el mayor de los alcances posibles, se sacrifica el rigor histórico-artístico si el fin así lo impone. En esta línea que sigue la premisa “el fin justifica los medios” vamos a encontrar representaciones de Budas de grandes dimensiones esculpidos en la roca (recordando por su talla y características estilísticas a los monumentales de Bamiyan en Afganistán) que van a remarcar que la acción tiene lugar en un complejo budista.

Otro de los elementos decorativos que más se repite a lo largo del metraje y que vamos a localizar tanto en interiores como en exteriores, sobre diferentes soportes va a ser la representación de la figura del león, motivo distintivo de la dinastía Maurya.



Escultura antropomórfica de Buda exenta símbolo del cambio de religión de Aśoka y que se extenderá al Imperio.

El león sería efectivamente uno de los emblemas de Aśoka, adoptado seguramente a partir de su conversión al budismo, pues a pesar de las leyendas que vinculan al animal con el fundador de la dinastía Chandragupta⁷³³, el león es uno de los símbolos con los que se representa a Buda en el primer budismo *theravada* o *hinayana*, por ser el emblema familiar de Buda, los Shakya, del que Aśoka se apropiaría una vez abrazados los preceptos de esta religión tras la batalla de Kalinga. Lo curioso es que los diseños en los que aparece el león a lo largo de la película, que vamos a ver en banderas, relieves de columnas, bases de pilares y sobre todo en el respaldo y en los flancos del trono real de Magadha⁷³⁴, muestren ciertos rasgos estilísticos del sudeste Indio, y el director artístico Sabu Cyril lo justifica a partir de los vínculos que los investigadores establecen con una influencia cingalesa, por lo que el modelo que decidió seguir el director artístico fue el del león de la bandera de Sri Lanka⁷³⁵. Este dato es cuanto menos curioso pues la figura del león es una de las más representadas en tiempos del emperador Aśoka y esta aparece coronando el capitel de numerosas

⁷³³ La leyenda cuenta como poco tiempo antes de la fundación del Imperio Maurya por Chandragupta, el joven guerrero mientras dormía plácidamente fue avistado por un león que sorprendentemente decidió no atacarlo como presa sino lamer el cuerpo del joven. Así una vez nace el Imperio con Chandragupta a la cabeza, el león protector del joven se convertiría en el emblema de los Maurya; SHIEKH, Mushtaq, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁷³⁴ Concretamente la figura del león aparece esculpida en relieve en el respaldo del trono y en los reposabrazos (teniendo los laterales y el frontal la forma de las patas del animal) y además el mismo trono está flanqueado por esculturas exentas de leones esculpidas en un material que parece ser metal.

⁷³⁵ SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 140.

stambha⁷³⁶, el más conocidos de ellos el capitel de los leones de Sarnath⁷³⁷, que sorprendentemente no aparece en el filme cediendo el protagonismo a la influencia de otra de las columnas erigidas por el emperador, la de Lauriya-Nandangarh, por el uso de un ábaco circular⁷³⁸.

Destacan así, en el mismo sentido que los elementos decorativos, las localizaciones de la película como uno de los elementos más importantes que ayudan, pese al alto grado de licencias históricas que estas comportan, a transmitir a la perfección la historia que Sivan quiere que se transmita, propiciando para ello el marco ideal, gracias al trabajo de Sabu Cyril, quien trató en todo momento de asegurar una cierta uniformidad a pesar de los estilos artísticos diferentes de los estados de Orissa (en el este) y Maharashtra (en el oeste), cuyo criterio de selección, ajustado a una cierta precisión histórica, fue el utilizar construcciones monolíticas posteriores a la época de Ashoka⁷³⁹.

En el metraje vamos a distinguir dos tipos de localizaciones, aquellas en las que se utiliza el contexto natural para desarrollar la trama: los casos de Igatpuri, cerca de Mumbai, escenario de rodaje de la primera canción *San Sanana*⁷⁴⁰; Panchmarhi en el estado de Madhya Pradesh, para las escenas románticas entre Pawan y Kaurwaki; la playa de Chandrabhaga, lugar de la muerte de Bheema; los alrededores de la ciudad

⁷³⁶ Para las columnas monolíticas o stambha: CHAKRABARTI, D. K., *The Oxford Companion to Indian Archaeology, The Archaeological Foundations of Ancient India*, Oxford University Press, 2006, pp. 375-377; MORLEY, G., *La sculpture indienne*, Avant-Propos: Kapila Vatsyayan, Charles Moreau/ Roli (ed.), 2005, pp. 19-22; GUPTA, S. P., *Les Racines de l'art Indien, Art et architecture de l'Inde maurya et post-maurya (III – II siècles av. J-C.)*, Traduction de Martine PIERRE PILON, Editions du CNRS, 1992, pp. 31-34, 77-82; NILAKANTA SASTRI, K. A., *op. cit.*, pp. 359-376; FUSSMAN, G., "MAURYA", *Encyclopædia Universalis*, 1985, p. 915; IRWIN, J., "Asokan pillars: a reassessment of the Evidence", *Burlington Magazine*, vol. CXV –CXVIII, 1973-1976; BLACHHOFER, L., *Early Indian Sculpture*, vol. I, París, 1929, pp. 6-7; CHANDA, R. P., *op. cit.*, pp. 21-26; SMITH, V. A., "The monolithic pillar and columns of Ashoka", *Z. D. M. G.*, LXV, 1911, p. 18; HULTZSCH, E., *Inscriptions of Asoka*, E. Hultzsch ed., Oxford: Printed for the Govt. of India at the Clarendon Press, 1925, p. 22.

⁷³⁷ Para la columna y el capitel de Sarnath: GUPTA, Swaraj Prakash, *op. cit.*, pp. 120-126; MARSHALL, J., *et alii.*, *op. cit.*, p. 463, figs. 1 y 2; CAROTTI, G., *A History of Art (Ancient Art)*, London, 1908, p. 218, fig. 298; PERROT, G., y CHIPIEZ, C., *History of Art in Persia*, Londres, 1892, p. 407, fig. 195.

⁷³⁸ GUPTA, S. P., *op. cit.*, p. 20.

⁷³⁹ SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 140.

⁷⁴⁰ El lugar, gracias a los colores intensos transmitió cierta sensación de frescura al director que terminó por contagiarse al director artístico quien tuvo la idea de realizar la escena del encuentro entre los protagonistas utilizando la presencia de una cascada, que la joven princesa utiliza para tomar un baño, en lo que Cyril interpreta podía ser una práctica del siglo III a. C.; SHIEK, M., *op. cit.*, p. 88.

de Jaipur, para la batalla final entre Magadha y Kalinga; y Jabalpur y Bhedaghat, para la canción *Raat Ka Nasha Abhi Aankh Se Gaya Nahi*⁷⁴¹; además de aquellas localizaciones donde las construcciones arquitectónicas han servido para albergar las escenas urbanas y palaciegas destacando la ciudad de Maheshwar (también en el estado de Madhya Pradesh cerca de la frontera con el estado de Maharashtra) y Bhubaneswar (en el estado de Orissa).

En los casos de las escenas rodadas al aire libre, debe destacarse la importancia que Santosh Sivan concede al rodaje sin elementos artificiales, pues su trayectoria como director de fotografía le hace priorizar la luz natural a los efectos especiales. Sivan aprovecha la luz a las diferentes horas del día y los cambios que la climatología produce en época de monzones, pues para él, las nubes y los efectos de la niebla natural generan una atmósfera romántica perfecta que enmarca a los personajes. Esto explica la relación mística que a lo largo del rodaje se produjo entre el equipo y la naturaleza, llegando incluso a condicionar las sesiones de trabajo en función de los designios del tiempo, pues cuando los monzones decidían hacer su aparición, el rodaje de las escenas tenía que detenerse por completo. Aunque las actuaciones de la Madre Naturaleza no eran vista como algo completamente negativo, pues la abundancia de lluvias traía consigo la posibilidad de explorar nuevos recursos filmico-fotográficos gracias a la riqueza cromática que podía captar la cámara⁷⁴²; Sivan lo expresa así:

“As the seasons change, the quality of light changes too. Monsoon light has a nostalgic kind of timeless quality. One doesn't know what time of the day it is and the light is soft and it portrays the face in a tender way. This is in contrast with the bright, hot, sun, which is violent, expressive and dramatic⁷⁴³”.

⁷⁴¹ SHIEKH, M., *op. cit.* p. 100.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 81-83.

⁷⁴³ “A medida que cambian las estaciones, la calidad de la luz también cambia. La luz del monzón tiene una especie de nostalgia de calidad atemporal. Uno no sabe que hora del día es, y la luz es suave y permite retratar los rostros de una manera delicada. Esto contrasta con el brillo, del sol caliente, que es violento, expresivo y dramático”. Traducción del autor. Texto original en: SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 46.

Por otro lado, en lo que respecta a los elementos arquitectónicos Sabu Cyril optó por situar casi toda la acción del reino de Magadha en el palacio del siglo XVIII de Maheshwar⁷⁴⁴. Todas las tomas de la historia que tenían lugar en Magadha se realizaron en el palacio, aprovechando la grandiosidad que este manifestaba en la pantalla. Esta decisión tomada por Sivan no estuvo exenta de consecuencias, pues se tuvo que cambiar la estructura del rodaje además de revisar y adaptar todas aquellas escenas que debían rodarse en los estudios de Mumbai y que se desarrollaban en Magadha para aprovechar el enclave de Maheshwar⁷⁴⁵; los cambios comportaron también ciertos problemas de vestuario y de figurantes, que terminaron solventándose gracias a la colaboración de la gente del pueblo⁷⁴⁶.

Uno de los grandes atractivos del palacio es su ubicación en el margen del río Narmada y la presencia de los magníficos *ghats*⁷⁴⁷. Sivan, en vista de las posibilidades visuales que ofrecía esta construcción escalonada sobre el río coronada por el templo, decidió hacer una panorámica general⁷⁴⁸ en la que se viese toda la estructura y pudiese apreciarse el enclave majestuoso, una imagen que le permitiría aludir y recrear la magnificencia del palacio real maurya, cuyos restos tan solo nos permiten

⁷⁴⁴ La elección no sería fortuita, pues sabemos que la capital de los Maurya estaba ubicada a las orillas del Ganges, de modo que era necesario encontrar un palacio a orillas de un río. En este caso el Ganges se sustituye por el río Narmada y la elección de este emplazamiento estaría doblemente justificada, pues en los poemas épicos del Mahabharata y del Ramayana, se hace alusión a Maheshwar (con el nombre de Mahishmati), considerado como un lugar de especial espiritualidad.

⁷⁴⁵ SHIEKH, M., *op. cit.*, pp. 88-89.

⁷⁴⁶ Se habían previsto alrededor de 450 figurantes en algunas de las escenas de la corte y el problema de los cambios de última hora había dejado un déficit de 400 figurantes que finalmente se consiguieron gracias a la participación de los habitantes de la zona. El otro problema vendría por parte del vestuario y de los elementos de *atrezzo*, que terminaron resolviéndose entregando armas y vistiendo correctamente solamente a todos aquellos figurantes que aparecerían en la parte frontal de la multitud; SHIEKH, M., *op. cit.*, pp. 91-93.

⁷⁴⁷ La presencia del río es un elemento importante en la recreación de la antigua Pataliputra, pues según los vestigios el palacio real estaría situado a orillas del río Ganges.

⁷⁴⁸ Realizar una toma general del palacio resultó más complicado de lo esperado, pues el complejo arquitectónico es además de un lugar de interés turístico muy visitado, un espacio de culto frecuentado por los fieles; SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 94.

especular sobre su riqueza arquitectónica⁷⁴⁹. En el espacio de dos semanas Sivan realizó el mayor número de tomas posibles del palacio, un total de treinta y cuatro, a las que se sumarían las recreaciones del interior, realizadas en Mumbai, para configurar el conjunto filmico, majestuoso y grandilocuente, del palacio real de Pataliputra en el reino de Magadha.

El otro de los grandes conjuntos urbanos y palaciegos del film es el reino de Kalinga cuya localización se ubica en Bhubaneswar, el mismo emplazamiento en el que este se situaría en tiempos de Aśoka aunque, como sucede con Magadha, los vestigios de la época no permiten una reconstrucción hipotética de las estructuras existentes en el siglo III a. C. Muchas de las escenas se rodaron en el interior del complejo de los templos⁷⁵⁰ de Odisha (la antigua Orissa) del siglo XII. Tratando de mantener la coherencia con el palacio de Maheshwar se busca la arquitectura monolítica del

⁷⁴⁹ Será el embajador griego Megasthenes en su libro *Indika* (desaparecido aunque recogido metódicamente en la Geografía de Estrabón), quien inicie el camino de las descripciones de la capital del Imperio Maurya, la primera gran ciudad india de la que tenemos referencias y de la que conocemos, gracias a la labor informativa del heleno, comentarios relativos no solo a la urbe sino también al palacio real: “Una gran urbe rectangular de ochenta estadios de largo y quince de ancho, rodeada de un muro de madera de sesenta y cuatro puertas y quinientas sesenta torres” (Estrabón, *Geografía*, XV, I, 36). La ciudad de Palbothra estaría situada en la confluencia del Ganges y del Erannboas (actual Son) y estaría rodeada por una muralla de madera perforada por agujeros circulares para el descargue de flechas. 560 torres coronarían la muralla en forma de paralelogramo y 60 puertas darían acceso al interior de la ciudadela. La suntuosidad y magnificencia de Pataliputra la hacían comparable con las ciudades de Susa y Ecbatana, Las primeras excavaciones del yacimiento llevadas a cabo por Waddell y Spooner sacaron a la luz en la última de las campañas la teoría de que Chandragupta pudo haber sido el responsable del plano original y de la edificación de la ciudad así como del palacio real a pesar de que existen ciertas controversias en cuanto a la fecha del establecimiento de Pataliputra como capital del imperio. Chandragupta habría querido imitar el poder persa que acababa de desaparecer y convertirse en el sucesor de los emperadores iraníes utilizando para ello motivos arquitectónicos y decorativos como animales alados (adaptados y adoptados por la escultura) que solemos encontrar en el arte aqueménida; HAVELL, *Handbook of Indian Art*, Londres, 1920, p. 40 y ss. Hay aún algunas dudas respecto a las figuras de Bindusara y Aśoka, particularmente respecto a este último, quien se cree habría ampliado considerablemente el diseño original de los edificios y construido nuevos, entre otros la famosa sala hipóstila maurya que conocemos a partir de los diseños de Spooner, constatando además el uso de la piedra como material constructivo de la gran sala de las columnas; WADDELL, *Reporto in excavations at Pataliputra*, Calcutta, 1903, pp. 22–26; McCRRINDLE, J. W., *op. cit.*, p. 42. Las excavaciones revelaron que la ciudad estuvo durante un tiempo completamente rodeada por una empalizada doble de vigas de teca paralelas unidas entre sí por pasadores de espiga de acero; CHAKRABARTI, D. K., *op. cit.*, p. 382. Más allá de las evidencias que nos muestran las excavaciones realizadas en la ciudad, podemos hacernos una idea de cómo sería a partir de los fondos de relieves budistas del temprano período Andhra y de Sanchi. En el panel de la puerta este del stupa se representa a Buda volviendo a Kapilavastu y un panel similar nos muestra una ciudad rodeada por una contundente muralla, rematada con almenas y pintorescos balcones encerrados por rejas. Detalles de otros relieves nos permiten visualizar también la presencia de un foso rodeado por una empalizada o reja. Las periódicas inundaciones producidas por las crecidas del Ganges fueron eliminando paulatinamente los restos del palacio, cuyas torres y pabellones habrán sido construidos en ladrillo o arcilla cocida; NILAKANTA SASTRI, K. A., *op. cit.*, p. 358.

⁷⁵⁰ Rodar en el interior de los templos implicaba respetar las normas y el culto, estando prohibida la entrada con calzado, lo que en algunos casos dificultó el trabajo por las altas temperaturas; SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 95-97.

templo de Sūria, el Templo del Sol, Patrimonio de la Humanidad, delante del cual la Princesa Kaurwaki se prepara para la batalla que la enfrentará con Aśoka. Toshali, la capital del reino aparece pues en la pantalla como una ciudad de grandes construcciones en piedra, escenario de manifestaciones culturales como danzas y celebraciones, que dan la bienvenida al príncipe Arya y que permiten observar la grandiosidad del arte medieval indio.



Karuwaki delante de uno de los templos de Odisha que en la película representan ser Toshali, la capital del reino de Kalinga.

Otros enclaves utilizados se sitúan las acciones de la película en un tipo de construcción en piedra que data de la época del Imperio Maurya, en tiempos de Aśoka. Se trata de ejemplos de viharas y chaityas⁷⁵¹, o lo que es lo mismo, ejemplos de arquitectura tallada en la roca cuyo origen se situaría en el siglo III a. C. Aśoka habría realizado la traslación a la piedra de ciertas estructuras preexistentes en madera, por lo que la presencia de estos enclaves entre los que destaca el complejo budista del film, responde a una evolución cronológica directamente vinculada al emperador, gracias a las inscripciones encontradas en el interior de muchos de estos santuarios budistas que se conservan hoy en día. Gracias al uso de estos enclaves budistas, en los que el único elemento discordante que se observa es la representación

⁷⁵¹ HARLE, J. C., *op. cit.*, pp. 48-55; NILAKANTA SASTRI, K. A., *op. cit.*, p. 388; BROWN, P., *Indian Architecture: Buddhist and Hindu*, Bombay, 1942, p. 12-13; FERGUSON, J., *A History of Indian and Eastern Architecture*, segunda edición, London, 1910, p. 130-132.

de la figura antropomórfica de Buda, Sivan crea un vínculo más entre la religión y el protagonista y lo hace comprensible al espectador.



Imágenes del palacio de Maheshwar (Pataliputra).



Tres imágenes de recintos budistas excavados en la roca.

El uso de imágenes entre las que identificamos el stupa de Sanchi⁷⁵², las inscripciones en rocas y pilares con sus edictos, o incluso el capitel de Sarnath, están históricamente más justificado, pues todas estas construcciones pertenecen al período de la historia de los Maurya posterior a la batalla de Kalinga. El director hace un muy buen uso de ciertos ejemplos pétreos que le sirven para lanzar un mensaje determinado, emulando el uso que en su día Aśoka hiciese de ellos.

En lo que respecta a la decoración interior de los palacios, estas se recrearon en los estudios de la Film City en Mumbai. Cyril, siguiendo las indicaciones del director, recreó el interior del palacio donde la sala del trono estaba decorada de un modo muy minimalista:

“Santosh was very clear about what he wanted. We both agreed that the sets should look convincing yet they shouldn’t distract the audience from the subject matter of the film”⁷⁵³.

Sivan tenía claro que no quería unos interiores excesivamente recargados y decorados, con abundancia de dorados⁷⁵⁴; lo que buscaba era transmitir la importancia del trono, como símbolo social y como símbolo personal para el príncipe, pues la conquista del trono no supuso una victoria sino el desencadenante de la derrota personal de Aśoka y por extensión de su pueblo. El trono es para el emperador, según la visión del director, el elemento responsable de todas “las miserias de la vida de Aśoka”⁷⁵⁵ y por lo tanto

⁷⁵² Para los stupa mauryas y shunga ver: GARCÍA-ORMAECHEA, C., *op. cit.*, p. 18; CHANDA, R. P., *op. cit.*, pp. 3-8, 31-33; HARLE, J. C., *op. cit.*, p. 49; MARSHALL, J., and FOUCHER, A., *The monuments of Sanchi, with the Texts of Inscriptions*, Ed., Tr., and Annotated by N. G. Majumdar, Calcutta, 1942.

⁷⁵³ “Santosh fue muy claro con lo que quería. Ambos estuvimos de acuerdo en que los sets debían tener un aspecto convincente y no debían distraer a la audiencia del tema principal del film”. Traducción del autor. Texto original en: SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 143.

⁷⁵⁴ La voluntad de Sivan estaría en clara contraposición con las fuentes pues Megasthenes describe el palacio de Chandragupta en Pataliputa utilizando las palabras: “su magnificencia era tal que eclipsaba todo aquello que existía en Persia”. El palacio estaría compuesto por varias salas en las que destacarían pilares dorados decorados con hojas de parra también doradas y pájaros plateados, vestigios que revelan en el terreno del arte y la arquitectura las influencias griegas de tradición aqueménida asociadas a los gustos indios por los animales y la naturaleza. Los fragmentos de hojas de parra doradas han sido localizados en las excavaciones de Kumrahar.

⁷⁵⁵ SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 97.

el aspecto que este tiene que tener en el film debe de ser el de un espacio que transmita una sensación de vacío (como el vacío interior del personaje), además de “peligroso y traicionero”⁷⁵⁶. Con esta voluntad bien asimilada, Sabu Cyril, teniendo en cuenta el presupuesto, las fuentes históricas y las indicaciones precisas del director, realizó una sala del trono cuyo diseño comprendía cuatro pilares⁷⁵⁷, que tratan de recrear el estilo maurya en tiempos de Aśoka⁷⁵⁸, como firma distintiva del mecenazgo imperial tras la conversión al budismo. Otro de los interiores destacados aunque en esta ocasión acusando un menor presupuesto recrea el salón del trono de Toshali; en este caso las formas constructivas del interior del palacio recuerdan más a una



Salón del trono de Pataliputra.

⁷⁵⁶ SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 97.

⁷⁵⁷ La sala del trono habría sido en realidad un gran espacio con columnas destinado a las audiencias. Esta construcción que estaría situada fuera de la empalizada de la ciudad, a orillas del río, estaría construida sobre una enorme plataforma que salvaría con una doble escalinata el desnivel del terreno. Esta amplia estancia de 80 columnas de arenisca chunar, dispuestas en fila, sostenían una techumbre de madera esculpida en la que destacarían los dorados y los capiteles rematados por leones y toros confrontados, presentados de dos en dos y cuya función sería soportar las cargas arquitectónicas de la cubierta adintelada. Estos capiteles denotan una clara influencia persa aunque introducen el motivo decorativo de carácter vegetal más en la línea de tradición griega; GUPTA, S. P., *op. cit.*, p. 84; CHAKRABARTI, D. K., *op. cit.*, p. 383; CHANDA, R. P., *op. cit.*, p. 12; NILAKANTA SASTRI, K., A., *op. cit.*, pp. 358-359.

⁷⁵⁸ Para las stambhas erigidas por Aśoka ver: CHAKRABARTI, D. K., *op. cit.*, pp. 375-377; MORLEY, G., *op. cit.*, pp. 19-22; GUPTA, S. P., *op. cit.*, pp. 20, 31-34, 77-82, 111-126; NILAKANTA SASTRI, K. A., *op. cit.*, pp. 359-373; FUSSMAN, G., *op. cit.*, p. 915; IRWIN, J., *op. cit.*; BLACHHOFER, L., *op. cit.*, pp. 6-7; CHANDA, R. P., *op. cit.*, pp. 21-26; HULTZSCH, E., *Inscriptions of Asoka*, E. Hultzsch ed., Oxford: Printed for the Govt. of India at the Clarendon Press, 1925, p. 22; MARSHALL, J. *et alii.*, *op. cit.*, p. 463; CAROTTI, G., *op. cit.*, p. 218; SMITH, V. A., *op. cit.*, p. 18.

construcción mogola que pre-maurya⁷⁵⁹, a tenor de las columnas que se aprecian y de la decoración pintada que simula lo que parece ser una de las terrazas de palacio, a pesar de que Santosh Sivan tenía muy claro que para su película no quería ceñirse al cliché de otras producciones históricas en las que los excesivos y recargados decorados de los sets así como las ropas de los actores pasan a centrar la atención del espectador por encima de la historia que se estaba desarrollando. Con esta idea en mente, Abu Cyril tuvo la difícil misión de configurar el universo del siglo III a. C. a partir de las pocas informaciones que de la época se conservan, adaptando las posibilidades y limitaciones con las que contaba a la moda de la época y a los diseños de armas, escudos e interiores.



Interior del palacio de Toshali, capital del reino de Kalinga.

A partir de las fuentes griegas se sabe que el tipo de calzado que llevaban los maurya en la época procede de un diseño griego que se introdujo en el territorio con la llegada de Alejandro III de Macedonia a tierras orientales. Por su parte, los ropajes de los personajes fueron simplificados y adaptados a una moda más actual y menos rigurosa con el momento histórico del Imperio. La diseñadora de vestuario Anu realizó un

⁷⁵⁹ El único ejemplo de arquitectura conocido que puede atribuirse al período pre-maurya es la ciudad de Rajagriha, cuyos vestigios arqueológicos evidencian un primer uso de materiales de dura masonería ciclópea en muros y viviendas; FERGUSON, J., *op. cit.*, pp. 75-76; COOMARASWAMY, A. K., *op. cit.*, p. 10; NILAKANTA SASTRI, *op. cit.*, pp. 350-351. Aunque no podemos etiquetar categóricamente que la ciudad perteneciese al período pre-maurya o pre-aśokiano, pues todas las evidencias relacionan la iniciativa de construcción pétreo directamente con la corte Maurya, iniciativa que provendría del poder que el mismo rey encarnaba en su propia figura; SMITH, V. A., *History of Fine Art in India and Ceylon*, Oxford, 1930, p. 579; NILAKANTA SASTRI, *op. cit.*, pp. 344-345. El deseo de perpetuar cualquier manifestación plástica, eligiendo para ello la piedra como material imperecedero, es una de las principales aportaciones del estilo maurya. Gracias a la existencia de bajorrelieves donde se aprecian edificaciones importantes que tendrían diversas alturas, pisos y balcones además de inscripciones como la de Barhut en la que se menciona el hecho de que una construcción en madera fuese remplazada por una en piedra, tenemos conocimiento de como eran algunos de esos edificios que debido al uso de materiales percederos no han llegado hasta nosotros; CAWTHORE, N., *The Art of India*, Reed International Books Limited, 1997, pp. 29 y 35.

arduo trabajo de documentación sobre la época, pero para reflejar la voluntad del film y del director, se adaptaron los diseños al estilo de la película en el que el cambio interior del personaje tenía que demostrarse con el cambio de colores que lo visten:

“Since change is the fundamental theme in the film, Santosh wanted the costumes to reflect the changing internal mindscape. Cinematically, the changes experienced by Aśoka are associated with seasons, and we have used different colour palettes for the moods. Earth colours for forest sequences, royal pastels and gold ornaments for Magadha, louder and brighter colours and silver for the scenes in commoner’s kingdom of Kalinga. Even the fabric of the costumes varied according to the social status of a person in that period. We have given all these touches to lend authenticity to the film”⁷⁶⁰.

Uno de los recursos estéticos más importantes de la película es el uso de la música que llevará al espectador al escenario de batalla acelerando el ritmo y la tensión del film; identificará a los personajes y nos indicará los cambios de estado de ánimo de los protagonistas, como sucede en el caso de Aśoka cuando este descubre que Kaurwaki ha muerto y su semblante de venganza cambia al tiempo que lo hace también la música. Realizar la banda sonora de la película resultó ser un reto teniendo en cuenta que *Aśoka* es el primer film épico realizado en más de dos décadas. Anu Malik deja claro que su intención desde el primer momento fue no utilizar elementos modernos para la música instrumentada, pues sacarían de contexto la película en la Historia. El compositor trató de experimentar con diferentes sonidos manteniendo como objetivo que los espectadores fuesen capaces de no desconcentrarse de la historia, aunque finalmente la música se compuso partiendo de las directrices que Sivan tenía en la cabeza y que sentía eran las más adecuadas para el film. Los instrumentos étnicos finalmente aportarían el elemento definitorio a la personalidad

⁷⁶⁰ “Ya que el cambio es el tema fundamental en la película, Santosh quería que los trajes reflejasen el cambio de paisaje mental interno. Cinematográficamente, los cambios experimentados por Aśoka están asociados con las estaciones, y hemos utilizado diferentes paletas de colores para los estados de ánimo. Colores de la tierra para las secuencias de bosque, pasteles reales y adornos de oro para Magadha, y colores más vivos y brillantes y plata para las escenas en el reino plebeyo de Kalinga. Incluso la tela de los trajes varía de acuerdo con el estatus social del personaje en ese períodos. Hemos dado todos estos toques para darle mayor autenticidad al film”. Traducción del autor. Texto original en: SHIEKH, M., *op. cit.* p. 143.

del protagonista y por extensión al film⁷⁶¹. El resultado es una banda sonora que es capaz de reforzar los sentimientos y de conectar las emociones de los personajes con el público así como de trasladarnos al campo de batalla donde los instintos más animales van a condicionar los actos de los hombres. Pero la música en *Asoka* es algo más, es el elemento que vehicula las dobles lecturas y los mensajes de las canciones escritas por el aclamado letrista Gulzaarsaab, quien manifestó que para escribir la letra de cada una de las cinco piezas que aparecen en el film, lo primero que tuvo que hacer fue leer el guión para poder centrarse en las escenas inmediatamente anteriores y posteriores a cada una de las canciones, partiendo de una premisa dada por el director, contar la historia como si de un cuento popular se tratase. A diferencia de la instrumentación, Gulzaarsaab tenía claro que a pesar de que se tratase de un film de época, el lenguaje que los personajes iban a utilizar en las canciones no sería tradicional sino contemporáneo para el que es necesaria también una dicción contemporánea también⁷⁶². Un claro ejemplo de esta doble lectura de la letra de las canciones lo tenemos en la segunda de las que aparecen en el film, cuando después de decir adiós involuntariamente a su amada el joven Pawan presencia un espectáculo en el que escucha: “Vamos prepárate, cojamos el barco vespertino y vamos, por aquí tiene que haber un ancla, en algún sitio hay una orilla, vamos. Da igual si nadamos o nos hundimos tenemos que cruzar”. Una inequívoca señal de que no debe rendirse y no debe aceptar un destino si no es el que él quiere: estar lejos de su amor.

Por su parte Farah Khan continuó en la misma línea de trabajo que Gulzaarsaab pero esta vez aplicando la contemporaneidad a las coreografías del film. El objetivo de la coreógrafa fue dotar a los movimientos de los bailarines y también de los actores protagonistas, incluso del emperador, de frescura y sensualidad, movimientos fluidos que no se hubiesen visto antes en una película y que irían de la mano con la intencionalidad de las letras de las canciones⁷⁶³.

⁷⁶¹ SHIEKH, M., *op. cit.*, p. 145.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 144.

⁷⁶³ *Ibid.*, pp. 145-146.

El proceso de creación de la banda sonora del film incluyó pues un gran trabajo de equipo en el que participaron personalidades reputadas del mundo musical. Anu Malik como director musical, Gulzaarsaab com letrista y Fara Khan como coreógrafa, a los que se sumaron Anand Bakshi, reputado director musical que compuso una de las canciones del film, Ranjit Barot, encargado de los arreglos musicales y Sandeeo Chowta para los efectos sonoros.

Además de estos elementos estéticos tanto de carácter más tangible (como la arquitectura y las decoración) como aquellos más etéreos aunque con un peso cinematográfico tanto o más importante, Sivan hace de *Aśoka* un filme donde los colores en cada una de las escenas tienen también su importancia, pues estos van a estar en perfecta simbiosis con la emoción que la escena quiere transmitir. Así los negros y grises se interpretan como el alma seca de los protagonistas, mientras el rojo será a la vez la sangre de la guerra y la pasión del amor, o el verde de los campos y la naturaleza representa la libertad y sobre todo la esperanza. A través de un uso concreto y preciso del color se amplía esa metodología que el director implanta desde el principio del metraje, una doble lectura que subyace en los diálogos, letras de canciones, *atrezzo*, actos y gestos, un recurso narrativo al que se sumará el elemento de la tradición popular india presente en celebraciones y festejos a través de la presencia de danzas populares, escenografías así como vestuarios propios del teatro e incluso incursiones que pueden llegar a interpretarse como reminiscencias de la cultura clásica, pues Sivan utiliza las intervenciones de los tres soldados de Magadha acompañados por una joven muchacha como si del coro de una tragedia griega se tratase.

Gran parte de las licencias históricas del film se basan en el uso de los diferentes recursos estéticos. Las construcciones en piedra y la iconografía descontextualizada lejos de dificultar la comprensión del mensaje de la película ayudan a enmarcar este drama histórico en un contexto y en un tiempo que permite al espectador conectar con la historia de la película y con la Historia del Aśoka histórico. Objetivo que se cumple

desde el mismo instante en que el director advierte al espectador de la necesaria adaptación al medio que se ha hecho de la Historia:

“Algunos personajes, eventos y lugares han sido novelizados para un mayor atractivo dramático. Esta película no pretende ser un relato histórico completo de la vida de Asoka”.



Los príncipes Arya, Aśoka y Karuwaki, protagonistas de la historia y representantes del poder imperial en el film.

4.7. Contemporaneidad

La producción épica de Santosh Sivan se lanza en el año 2001 a la reconquista de un género que en India había caído en cierto modo en el abandono. El carácter de reivindicación que se adhiere al género histórico propició que tras la independencia los filmes con temática sobre la historia perdieran fuelle dentro de la industria. Sivan, quien en repetidas ocasiones ha justificado su voluntad e intencionalidad sobre el proyecto de Aśoka, defiende el uso del cine para revalorizar y realizar una puesta en valor de un personaje histórico como el del emperador que unificó toda la India y que implantó una nueva filosofía que terminaría desarrollándose en el campo de la teología hasta convertirse en una de las religiones más importantes y extendidas de Asia: el budismo.

Lo más importante tanto para el director como para el productor fue en todo momento el respetar y trabajar en la línea de la narración cinematográfica de una historia, para la que se seleccionaron elementos históricos y otros basados en el mito, y a la que se le sumaron el contenido dramático y las canciones, que definen al cine Bollywood, con la clara intención de querer comunicar con el público, que esta vez no sería solo de India sino también occidental. Esta premisa de querer contar una historia alejándose (como el propio Sivan comenta) del “sentido histórico del cliché” para conseguir que el espectador, a pesar de la predisposición que por el tema del film tenga al ir a verlo, se olvide de que está viendo una película histórica en los primeros diez minutos del metraje. A ello contribuye sobradamente la construcción de la historia, mitad ficción mitad Historia, conjugando ambos elementos, articulándolos a través del recurrente giro de las metáforas dialécticas y visuales, que van a quedar en todo momento dentro de la historia del celuloide, alejándose en cualquier caso de posibles tentativas de traspasar la pantalla, de modo que puedan ser aplicables a la realidad contemporánea del siglo XXI.

La única voluntad que responde a una visión contemporánea de esta obra de Santosh Sivan es la de revalorizar e incluso restaurar la cultura popular india, aquella que

recupera las tradiciones y que va al origen, al seno de lo que podríamos llamar un eventual nacionalismo indio, trasladándolo al año 2001 para entrar en el nuevo siglo con el argumento de mayor peso que reivindique los orígenes de un pueblo, de una nación, de un estado y de una religión. El emperador Aśoka Maurya renace de sus cenizas envuelto en la bandera con el símbolo del león, ese león presente en el capitel de la stambha de Sanath y que forma parte de la bandera de la República de la India, un renacer con el mensaje intrínseco del comienzo de un nuevo milenio en el que India entra recordando su pasado, sus orígenes, alejándose del período colonial y de las dificultades y vicisitudes que el pueblo tuvo que sufrir para levantarse y reivindicar un origen milenario que lo legitima igual que a lo largo de la Historia se ha legitimado a las naciones occidentales. *Aśoka* pues no denuncia, no critica, no trata de explicarnos la Historia, lo que hace es situar en el mapa esa Historia de la India que conecta sus orígenes del Pasado, recuerda y le da valor al personaje protagonista del siglo III a. C. para que desde el presente tome el peso y la fuerza social necesaria que permita a esa India milenaria defender su lugar en un mundo globalizado, dándole la fuerza necesaria para comenzar a construir un nuevo futuro.

COLIN FARRELL ANGELINA JOLIE VAL KILMER JARED LETO ROSARIO DAWSON Y ANTHONY HOPKINS



UNA PELÍCULA DE OLIVER STONE

ALEJANDRO MAGNO

LA FORTUNA FAVORECE A LOS VALIENTES

INTERMEDIA

IMF
© 2004 IMF

TRIPICURES

Capítulo 5. Alejandro Magno (Oliver Stone, 2004)

5.1.Ficha técnica

Título: *Alejandro Magno / Alexander*

País: Coproducción entre Francia, Alemania, Italia, Países Bajos, Reino Unido y Estados Unidos

Año: 2004

Duración: 175 minutos

Género: drama histórico / épico

Localizaciones: Estudios Londinenses de Shepperton y Pinewood, Malta, Marruecos y Tailandia.

Lengua: inglés

Color: color

Director: Oliver Stone

Director artístico: Rodrigo Prieto

Producción: Intermedia Films, France 3 Cinéma, Pacific Film, Egmond Film & Television, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 3 Produktions KG

Productor: Thomas Schühly, Jon Kilik, Iain Smith, Moritz Borman

Guión: Oliver Stone, Christopher Kyle, Laeta Kalogridi

Distribuidoras: Warner Bros Pictures, Constantin Film (Alemania), Pathé (Francia)

Música: Vangelis

Intérpretes: Collin Farrel, Angelina Jolie, Val Kilmer, Jared Leto, Anthony Hopkins, Christopher Plummer, Rosario Dawson, Gary Stretch, John Kavanagh, Nick Dunning, Elliot Cowan, Joseph Morgan, Ian Beattie, Jonathan Rhys Meyers, Neil Jackson, Raz Degan.

5.2. William Oliver Stone (15 septiembre 1946)

Nacido en Nueva York, Oliver Stone es hijo de un corredor de bolsa judío y de una católica francesa. A la edad de cinco años comenzó sus estudios primarios en el Trinity School de su ciudad natal. Los veranos los pasaría en Francia con su madre, creándose así un vínculo especial entre ellos que como se verá marcará parte de su carrera como cineasta. A los catorce años ingresó en el internado Hill School de Pennsylvania y su vida cambiaría radicalmente al conocer el divorcio de sus padres estando interno. La estructura familiar se derrumbó por completo. Los años de su infancia los pasó en buenas escuelas culminando su formación en la Universidad de Yale, aunque en 1965 decidió tomarse un año sabático de estudios y partir como profesor de inglés para alumnos chinos de una escuela católica en Cholon, en los alrededores de la antigua Saigón. Antes de regresar a América vagó por Asia realizando trabajos varios, como marino mercante o periodista *free lance*. Finalmente regresó al continente americano instalándose en Guadalajara, México, donde escribió una novela, *A Child's Night Dream*, que finalmente terminó por no ser publicada⁷⁶⁴. La desilusión y en parte frustración producida por este desenlace fallido como escritor lo llevaron a tomar una de las decisiones que marcaría su vida y por extensión su posterior carrera cinematográfica, pues en abril de 1967 decide alistarse voluntariamente en el ejército integrando la división de infantería número 25 e ir a combatir a Vietnam, donde aterrizaría el 16 de septiembre⁷⁶⁵. La aventura en el frente no salió todo lo bien que pudiera esperarse, ya que al poco tiempo de llegar Stone resultó herido en un par de ocasiones, aunque la segunda vez fue más importante el daño⁷⁶⁶. A finales de noviembre de 1968 regresó de nuevo a territorio americano, siendo condecorado con la Estrella de Bronce y el Corazón Púrpura.

⁷⁶⁴ La novela contaba con 1.400 páginas, extensión que dificultó su publicación pues los editores se mostraron reacios ante la salida al mercado de un libro de tan voluminoso; BOULENGER, G., *Le Petit Livre de Oliver Stone*, Le Cinéphage, la courneuve, 1997, p. 11.

⁷⁶⁵ Stone se registró como militar con el nombre de William Stone, nombre que no utilizará posteriormente en su carrera como director y guionista, priorizando Oliver.

⁷⁶⁶ BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 11.

Sus primeros pasos en el mundo del cine los dará como guionista⁷⁶⁷, pues gracias a las ayudas prestadas por el estado a los veteranos de guerra, pudo matricularse en la escuela de cine de Nueva York (New York University Film School), donde tuvo el privilegio de estudiar como alumno de Martin Scorsese. Antes de la realización de los tres largometrajes con los que alcanzará gran notoriedad dentro de la industria, firmó algunos guiones⁷⁶⁸, realizó tres cortometrajes⁷⁶⁹ e incluso hizo de cámara en el documental *Street Scenes '71*⁷⁷⁰. Sus actividades a lo largo del año 1971 fueron cada vez más proliferas en el mundo de la industria del cine, llegando incluso a fundar una productora, *Euro-American Pictures*, que le permitiría dar el salto a la dirección realizando *Reina del mal*⁷⁷¹ (*Seizure*, 1974), su primer largometraje, film de horror cuyos costes de producción superaron lo previsto y que encontró ciertas dificultades para salir hacia delante⁷⁷².

A lo largo de su carrera Oliver Stone ha compaginado el trabajo de realizador y de guionista indistintamente; en algunos casos incluso, el hecho de trabajar como guionista⁷⁷³ y colaborar con algunos compañeros de profesión le dio acceso a

⁷⁶⁷ *Break*, su primer guión, es un relato surrealista sobre los acontecimientos que él mismo había vivido durante su adolescencia en Asia. En el caso de su segundo guión

⁷⁶⁸ En 1970 escribe su segundo guión *Dominique: The loves of a Woman* y el primero de sus textos puramente de ficción *The Wolves*; BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 113.

⁷⁶⁹ *Last Year in Vietnam* y *Madman of Martinique*, ambos realizados en 1970. *Michael & Marie* (1971); BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 124.

⁷⁷⁰ BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 12.

⁷⁷¹ CIEUTAT, M., et THILL, V., *Oliver Stone*, Collection dirigée par Francis Bordat, Rivages, paris, 1996, pp. 152-154.

⁷⁷² Rodada en Canadá, la película que en un primer momento se enfrentó a complicaciones consiguió estrenarse en Nueva York dando notoriedad a Stone como director y volcando la actividad de este a la consagración de escritura de guiones de películas de terror durante los 5 años siguientes; SCHNEIDER, S. J., *501 Réalisateurs*, Préface d'Elisabeth Quin, Omnibus, London, 2013, p. 499.

⁷⁷³ Entre sus contribuciones como guionista se encuentran: *The Cover-Up* (1975) un proyecto en colaboración con Robert Bolt que finalmente no logró encontrar el apoyo suficiente para ver la luz. En 1976 escribe los guiones de *Barkoon*, *The Life and Times of Deacon Davis*, sobre el asesinato de George Jackson, *The Rascals*, una historia de autoinsatisfacción personal, y *Brazil Run*, un film de aventuras; *Midnight Express / El expreso de medianoche* (Alan Parker, 1978), una adaptación del *best seller* de Billy Hayes y por que el obtuvo el premio Óscar de la cine al mejor guión adaptado; *Conan el bárbaro* (John Milius, 1982) basado en el cómic de culto de Robert E. Howard; *Scarface* (Brian De Palma, 1983); *Year of the Dragon / El año del dragón* (Michael Cimino, 1985), un proyecto que realizó en dos tiempos, pues lo abandonó temporalmente para centrarse en la adaptación de *Eight Million Ways to Die / Ocho millones de maneras de morir* (Hal Ashby, 1986) una novela de la que había comprado los derechos y que le habría gustado dirigir; *Evita* (Alan Parker, 1996); THOMSON, D., *The New Biographical Dictionary of Film*, Alfred A. Knopf, New York, 2010, pp. 933-934; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 155-168; BOULENGER, G., *op. cit.*, pp. 12-13, 39-50.

conseguir los contactos de las distribuidoras para que sus filmes pudieran ver la luz⁷⁷⁴. Su segundo largometraje, *La mano (The Hand)*, 1981) llegaría siete años después de la incursión de Stone en el género de terror. Esta película experimentó una proyección a gran escala pudiéndose ver en una gran cantidad de salas americanas a pesar de los problemas que tuvo como obra, pues Stone se inclinaba más hacia el terror psicológico mientras que la productora Orion pretendía que el film siguiese la línea del terror más sanguinolento⁷⁷⁵.

En 1986 se estrenan dos de las películas que comenzarán a encumbrar a Oliver Stone como uno de los grandes directores de finales del siglo XX y aunque ambas obras terminen estrenándose el mismo año, los procesos constitutivos de cada una de ellas han seguido caminos muy diferentes. *Platoon*⁷⁷⁶ comenzó a gestarse ya en el mes de julio de 1976, en plena época de producción de guiones por parte de Stone. La historia, basada en hechos reales, terminada durante el verano del 76, llamó la atención de Martin Bergman⁷⁷⁷ quien trató por todos los medios de darle salida al proyecto aunque no lo conseguiría en ese momento. Sería ocho años después, en julio de 1984, cuando durante el rodaje de *El año del dragón*, Stone se involucrase en el proyecto y comenzase a realizar el casting de *Platoon*, aunque los problemas no habrían hecho más que empezar, pues la solución propuesta por Michael Cimino en la que se contaría con la ayuda de Dino De Laurentiis para que este invirtiera y se ocupase de la distribución de la película, terminó en un largo proceso judicial de un año en el que finalmente Stone pudo recuperar los derechos sobre su obra⁷⁷⁸. El rodaje de *Platoon* se llevó a cabo en Filipinas⁷⁷⁹ durante las estación de las lluvias, en mayo de 1986, y siete meses después, el 19 de diciembre de ese mismo año, la película se

⁷⁷⁴ Este es el caso de su obra *Platoon* (1986), cuya distribución estuvo apadrinada por Dino De Laurentiis tras haber aceptado Stone la propuesta de Michael Cimino de retomar el guión de *El año del dragón* (Michael Cimino, 1985) aunque la ayuda resultaría ser más perjudicial que benéfica en el caso del trato con De Laurentiis ; BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷⁵ CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 157-159; BOULEGER, G., *op. cit.*, pp. 101-112

⁷⁷⁶ KAGAN, N., *The Cinema of Oliver Stone*, Roundhouse, Oxford, 1995, pp. 98-111; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 175-183; BOULENGER, G., *op. cit.*, pp. 73-86.

⁷⁷⁷ Productor de *Serpico* (Sidney Lumet, 1973).

⁷⁷⁸ Recordemos que De Laurentiis se había hecho con los derechos de distribución del film hasta el momento en que Stone le devolviese los gastos de pre-producción; BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷⁹ El cambio de situación política en Filipinas en febrero de 1986 favoreció que el equipo de rodaje pudiese instalarse y trabajar sin problemas en el archipiélago; BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 14.

estrenó modestamente, en tan solo seis salas, pero el éxito y la repercusión alcanzados por esta terminó por convertirla en un gran éxito de taquilla, recaudando hasta 160 millones de dólares. Este éxito no se tradujo solamente en recaudación sino que la película le valió a Stone su primer premio Óscar de la Academia en la categoría de mejor director. El film caló hondo en la sociedad americana por tratarse de una visión autobiográfica de la guerra de Vietnam, que como califica Steven Schneider “entrañaba una catarsis nacional”⁷⁸⁰ a través del reconocimiento americano del dolor causado en Vietnam⁷⁸¹. Por su parte el proyecto de *Salvador*⁷⁸² (1986) es más reciente, pues este surge apenas dos años antes del estreno del film, en diciembre de 1984, por casualidad y de la mano de Richard Boyle. *Salvador* estará basada en las aventuras personales de Boyle en su viaje por el país centroamericano. Tras la propuesta presentada en Marzo de 1985 a las autoridades salvadoreñas, con un guión amañado, el cineasta consiguió la autorización para realizar la película y para ello contaría con el apoyo de la armada gubernamental, aunque el proyecto sufrió los improperios de políticos de país, lo que obligó a Stone a detenerlo. La problemática no terminaría ahí, pues el film no logró encontrar productor hasta la entrada en escena de la productora inglesa *Hemdale*, que apostaría no solo por este sino también por la producción de *Platoon*, cuyo proceso de elaboración estaba, como ya hemos visto, en marcha. El film finalmente vería la luz en octubre de 1986 y el éxito le vendría *a posteriori*, gracias a las críticas que de él realizara Pauline Kael, una de las críticas de cine más reputadas de los Estados Unidos, que terminó por ver en *Salvador* ese film que “desvelaba la sórdida verdad de las relaciones entre EE. UU. y América Central”⁷⁸³. Siendo exhibidos ambos filmes por primera vez el mismo año, las diferencias entre ellos son notables, pues en el caso de *Salvador*, estamos ante una obra de factura algo más novel, mientras en el caso de *Platoon* el trabajo y los esfuerzos que tuvieron que realizarse para que saliese hacia delante la producción le confieren a esta una mayor madurez y cuidado del trabajo. En cualquier caso, tanto la una como la otra marcan la línea que seguirá la carrera del director neoyorkino en sus

⁷⁸⁰ SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499.

⁷⁸¹ THOMSON, D., *op. cit.*, p. 934.

⁷⁸² KAGAN, N., *op. cit.*, pp. 82-97; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 169-174; BOULENGER, G., *op. cit.*, pp. 51-54.

⁷⁸³ SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499.

obras, flotando entre los temas sociopolíticos, que suscitan en muchos casos cierta polémica y la fuerte presencia de Vietnam en la pantalla, partiendo siempre de sus experiencias vividas⁷⁸⁴, dando una visión muy particular de la realidad, su propia realidad, en la que nunca faltará la admiración y la puesta en valor del honor y la lealtad, interesándose por la “la naturaleza del poder y por la moral individual y el antimilitarismo”⁷⁸⁵ que le confieren una mayor fuerza a sus “dramas populares”⁷⁸⁶.

En enero de 1987 Stone pone en marcha la maquinaria de creación de *Wall Street*⁷⁸⁷ (1987) para el que contaría con la colaboración de Stanley Weiser, antiguo compañero de la Universidad de Nueva York al que le encargaría el guión del film cuyo título inicial sería *Greed*. La idea de Stone era adaptar la obra literaria de Fiodor Dostoievski *Crimen y castigo* (1866) contemporaneizándola y contextualizándola en el epicentro económico mundial, Wall Street en la ciudad de Nueva York, y curiosamente el día del estreno del film se produjo dos meses después del Lunes Negro, el peor *crack* que la bolsa tuvo desde 1929. *Wall Street* se convirtió en uno de los grandes hitos del cine de Oliver Stone, una visión particular del mundo de las finanzas y de la economía que controla el mundo, algo que en palabras de David Thomson: termina convirtiéndose en “un escaparte para Michael Douglas sin reflejar claramente ese universo de las finanzas mostrándolo como si de un cómic se tratase”⁷⁸⁸.

Poco tiempo después, a finales de 1987 Stone inicia su siguiente proyecto, *Hablando con la muerte*⁷⁸⁹ (*Talk Radio*, 1988), esta vez con guión de Eric Bogosian. En esta ocasión crítica y público no recibieron con demasiado entusiasmo la película que para algunos reflejaba una pérdida de interés y de unidad del director, quizá debido a que

⁷⁸⁴ AA. VV., *Dictionnaire mondial du Cinéma*, Larousse, (1986 1ère ed.), 2011, p. 960.

⁷⁸⁵ SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499.

⁷⁸⁶ THOMSON, D., *op. cit.*, p. 933.

⁷⁸⁷ ARSENAULT, R., “Stoned on Wall Street (1987): The Stockbroker’s Son and the Decade of Greed”, *Film and History, An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 28, nº 1-2, 1998; KAGAN, N., *op. cit.*, pp. 112-129; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 184-188; BOULENGER, G., *op. cit.*, pp. 95-100.

⁷⁸⁸ THOMSON, D., *op. cit.*, p. 934.

⁷⁸⁹ BOGOSIAN, E., *Talk Radio*, Faber and Faber, London-Boston, 1989; KAGAN, N., *op. cit.*, pp. 130-144; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 189-192; BOULENGER, G., *op. cit.*, pp. 101-112.

el rodaje, que se había iniciado a principios de abril, duró escasos veinticinco días. Esta prisa inesperada que refleja el film pudo deberse a las ansias que Oliver Stone tenía de retomar y comenzar el rodaje de *Nacido el 4 de julio*⁷⁹⁰ (*Born on the Fourth of July*, 1989), pues el proyecto de este film se había comenzado diez años antes, con la adaptación de la autobiografía de Ron Kovic, que colaboraría con el propio director en la creación del guión. Lamentablemente el neoyorkino tuvo que dejar el trabajo aparcado tres días antes de comenzar el rodaje por la falta de financiación para llevarlo a cabo. *Nacido el 4 de julio* se convierte en la ocupación principal de Stone, que se apresuró a montar parte de la película para asegurarse, esta vez sin desafortunadas sorpresas, que contaba con la financiación necesaria para darle salida y sobre todo para poder negociar una ampliación de presupuesto y de metraje con la Universal⁷⁹¹. La película, que pareció sumir al director en una espiral de recuerdos traumáticos sobre su estancia en Vietnam, narra la historia real del antimilitarista Ron Kovic, también veterano de esa misma guerra. El film logró estrenarse y la larga y costosa lucha por hacerlo viable le reportó a Stone su segundo Óscar de la Academia como mejor director, una más que merecida recompensa al largo periplo vivido.

1991 se convierte en el año de estreno de dos largometrajes más para Stone; *The Doors*⁷⁹² (1991) es la historia del grupo rock capitaneado por Jim Morrison (Val Kilmer). Los gastos de rodaje así como la gran cantidad de localizaciones (hasta ochenta diferentes) y el elevado número de figurantes (aproximadamente 30. 000) hacen de este film, que resultó un tanto fallido muy a pesar de la arriesgada interpretación de Val Kilmer, uno de los primeros grandes retos a los que Stone tuvo que enfrentarse, antes de embarcarse en la que será su película más polémica, *JFK*:

⁷⁹⁰ KAGAN, N., *op. cit.*, pp. 145-163; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 193-200; BOULENGER, G., *op. cit.*, 73-86.

⁷⁹¹ Se trataba de un aumento de 4 millones de dólares de presupuesto y una ampliación de 10 minutos de metraje, pues Stone quería que la película alcanzase los 145 minutos sobre los 135 minutos previstos en inicio; BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹² KAGAN, N., *op. cit.*, pp. 164-182; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 201-206; BOULENGER, G., *op. cit.*, pp. 101-112.

*caso abierto (JFK)*⁷⁹³ (1991), en la que expone sin tapujos las teorías contradictorias en torno al asesinato de John Fitzgerald Kennedy el 22 de noviembre de 1963 en la ciudad tejana de Dallas. El acceso en 1988 del libro de Jim Garrison *On the Trail of the Assassins* sobre el asesinato del presidente Kennedy cautiva de inmediato a Stone decidiendo comprar los derechos para realizar una película. Tras un minucioso proceso de selección y consulta de fuentes sobre lo sucedido ese mes de noviembre de 1963 Stone, consciente de las posibles dificultades que podrían surgir para encontrar una productora que lo respaldase, decidió contactar con Terry Semel para acceder a la Warner con la esperanza de que, habiendo este (Semel) promovido la realización de otros filmes de carácter político sobre temas ciertamente controvertidos, el estudio apostara por el proyecto. Stone tuvo entre diciembre del 89 y junio del 90 unos seis meses para escribir un boceto del guión, aunque el rodaje del film, protagonizado por Kevin Costner (Garrison en la película), comenzaría un año más tarde, en la primavera de 1991. El estreno a finales de ese mismo año reavivó la polémica en torno a la cual se había desarrollado el rodaje de la película⁷⁹⁴, pues las críticas por parte de la prensa escrita fueron demoledoras, tachándola de “sarta de elucubraciones”⁷⁹⁵. El impacto social de la película fue tal que Stone se vio obligado a comparecer en diferentes programas de considerada audiencia televisiva⁷⁹⁶ reclamando la apertura de los expedientes confidenciales sobre el caso Kennedy para justificar y defenderse de las acusaciones y duras críticas que desde el estreno de la película venían sucediéndose. El caso terminó llegando hasta el Congreso de los Estados Unidos que, en vistas de la imposibilidad de conceder el acceso a la documentación sobre Lee Harvey Oswald, único inculpado por el asesinato del presidente, considerada secreto de estado, terminó aprobando un proyecto de ley

⁷⁹³ STONE, O., and SKLAR, Z., *JFK, The Book of the Film, The Documented Screenplay*, Applause Books, New York, 1992; BRILEY, R., “Teaching JFK (1991): Potential Dynamite in the Hands of Our Youth?”, *Film and History, An interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 28, nº 1-2, 1998; KAGAN, N., *op. cit.*, pp. 183-207; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 207-214; BOULENGER, G., *op. cit.*, pp. 87-94.

⁷⁹⁴A raíz de la publicación del periodista George Lardner, del Washington Post, en la que arremetía contra el proyecto, calificándolo como “paranoico”, en un claro acto de venganza por haber sido expulsado del rodaje. El artículo que el periodista publicó el 19 de mayo de 1991 basaba sus críticas en el boceto de guión del film; BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹⁵ El único medio que no arrolló con sus palabras la obra fue el *Time*; BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹⁶ Destaca la entrevista que Stone le concedió a Oprah Winfrey en el programa Nightline de la cadena CBS, donde defendió la película y pidió abiertamente la apertura de los expedientes.

sobre la apertura de los expedientes⁷⁹⁷. *JFK* terminó convirtiéndose así en un fenómeno que como bien apunta David Thomson, pone de relieve “el poder del cine al servicio de una paranoia imprudente que nunca puede ser aliviada o satisfecha”⁷⁹⁸, una aproximación “casi carnal aplicada a un tema tan cerebral”⁷⁹⁹ cuya repercusión social terminó afectando a la opinión pública y modificando incluso la legislación de un país.

En diciembre de 1993 se estrena *El cielo y la tierra*⁸⁰⁰ (*Heaven & Earth*, 1993), basada en una novela de Le Ly Haislip donde la propia autora cuenta su vida. Esta película cierra la trilogía que Stone dedica en su carrera a la guerra de Vietnam. La historia llegó hasta el director a principios del año 89, momento en el que estaba inmerso en el proceso de documentación de *JFK*, por lo que decidió aparcarla durante dos años. En el año 91 se inició el casting y un años después, en octubre de 1992 comenzó a rodarse el film en el sur de Tailandia. Lamentablemente esta historia sobre una joven vietnamita convertida en activista de la resistencia, siendo además esposa de un oficial de las fuerzas especiales americanas, no terminó de cuajar⁸⁰¹, pues su estreno estuvo por un lado rodeado de una cierta confidencialidad y por otro se produjo pocos meses después del rodaje de la que sería su siguiente película, *Asesinos Natos*⁸⁰² (*Natural Born Killers*, 1994), proyecto en el que Stone estaba completamente inmerso, centrando sus energías en el intento de solventar ciertos contratiempos relacionados con el guión⁸⁰³ que se solaparon al montaje de *El cielo y la tierra*. A partir de este momento la filmografía de Oliver Stone comienza a ser más heterogénea en cuanto a la temática de sus películas. Cerrado el ciclo de Vietnam, el cineasta se enrola en el barco de *Asesinos Natos*, cuyos efectos no podía en ningún caso haber tan siquiera imaginado, pues dos años después del estreno de la película, en agosto de

⁷⁹⁷ BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹⁸ THOMSON, D., *op. cit.*, p. 934.

⁷⁹⁹ AA. VV., *Dictionnaire mondial...*, *op. cit.*, 2011, p. 960.

⁸⁰⁰ KAGAN, N., *op. cit.*, pp. 208-226; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 215-222; BOULENGER, G., *op. cit.*, pp. 73-86.

⁸⁰¹ Steven Schneider habla del film en términos de “decepción”; SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499.

⁸⁰² KAGAN, N., *op. cit.*, pp. 227-252; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 223-232; BOULENGER, G., *op. cit.*, pp. 117-122.

⁸⁰³ BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 15

1994 y tras las críticas positivas y unánimes de la prensa internacional, terminó siendo prohibida en algunos países como Francia, a raíz de los actos de violencia cometidos por ciertas personas, que justificaban los mismos alegando que eran el resultado de haber visto el film. Basada en una historia de Quentin Tarantino, finalmente el guión fue co-escrito entre Stone, Richard Rutowski y Dave Veloz y el rodaje de este “reflejo de la fascinación que siente la sociedad contemporánea por la violencia”⁸⁰⁴ se realizó en Mexico.

Con el *biopic Nixon*⁸⁰⁵ (1995) Stone vuelve a articular su obra en torno a la figura de un presidente estadounidense y, siendo fiel a la personalidad del propio Richard Nixon, el film no estuvo exento de polémica, pues algo menos de dos meses antes de que se iniciase el rodaje de esta para algunos “fascinante”⁸⁰⁶ y para otros “horriblemente exagerada”⁸⁰⁷ película, el guión apareció publicado y las reacciones por parte de la familia del presidente no se hicieron esperar⁸⁰⁸. Las consecuencias de toda esta vorágine en la que se había sumido el film fueron, como era de esperar, un rotundo fracaso de taquilla. El film se inscribe en un proceso de cambio que para algunos investigadores, entre los que se encuentra David Thomson, experimenta el director a mediados de los años noventa, entrando en una etapa más “amarga y oscura”⁸⁰⁹, que cristalizará en 1997 con *U-Turn, giro al infierno*⁸¹⁰ (*U-Turn*, 1997). Basada en el libro de Sam Peckinpah *Stray Dogs*, la película es un ejemplo de buenas intenciones que no termina de funcionar tan bien como anteriores trabajos suyos a pesar de que se trate de un ampuloso y audaz film negro que alguno han calificado de “sueño febril” o inicio de la debacle creativa del realizador, que termina por tocar

⁸⁰⁴SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499.

⁸⁰⁵ VINCENT, J. P. et LAMANTOWICZ, S., *Nixon*, Dossier de presse, Paris, 1996; CIEUTAT, M., et THILL, V., *op. cit.*, pp. 233-246; BOULENGER, G., *op. cit.*, pp. 87-94.

⁸⁰⁶ SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499.

⁸⁰⁷ THOMSON, D., *op. cit.*, p. 934.

⁸⁰⁸ BOULENGER, G., *op. cit.*, p. 15.

⁸⁰⁹ Thomson se cuestiona una posible influencia externa bajo la que se podría encontrar Stone o incluso sobre la posibilidad de que este estuviera enfermo o incluso deprimido, como motivos que habrían podido llevarlo hacia ese giro más “oscuro” en su cine; SCHNEIDER, S., *op. cit.*, p. 934.

⁸¹⁰ RIDLEY, J., *U-Turn, Screenplay and Foreword*, Introduction by Oliver Stone, Bloomsbury, London, 1998.

fondo con *Un domingo cualquiera*⁸¹¹ (*Any Given Sunday*, 1999), una “sátira mordaz sobre los círculos deportivos americanos”. Hasta el año 2003 no volveremos a tener en las pantallas un trabajo del director neoyorkino, y en esta ocasión Stone abandona temporalmente la ficción y se centra en el género documental presentando dos producciones, una de ellas dedicada a la figura del comandante cubano Fidel Castro, *Comandante*⁸¹² (2003) y otro titulado *Persona Non Grata*⁸¹³ (2003).

El 16 de noviembre de 2004 vería la luz *Alejandro Magno*⁸¹⁴ (*Alexander*, 2004), el final de un largo proceso de años de trabajo y negociaciones que daría como resultado un ambicioso *peplum* sobre la vida de Alejandro III de Macedonia (356 a. C. - 323 a. C.) que lamentablemente no terminó de funcionar, pues en opinión de crítica y público *Alejandro Magno* no terminó siendo la gran película que se esperaba sino más bien todo lo contrario, un fracaso⁸¹⁵. El interés de Stone por la figura de Alejandro se remonta a su época de estudiante, cuando realizó en la Universidad de Nueva York cursos de mitología griega⁸¹⁶, aunque a diferencia de otros de sus proyectos, el caso de *Alejandro Magno* es algo peculiar, pues no fue fácil, por parte del productor alemán Thomas Schühly, una vez que se decidió por Stone como director⁸¹⁷, convencer al neoyorkino de enrolarse en el proyecto⁸¹⁸. Esto se debía en parte a que, durante la década de los ochenta Stone estaba inmerso en diferentes proyectos y a pesar de que el 11 de junio de 1989 se produjese el acuerdo para la realización de la película, los primeros contactos y trabajos de guión en colaboración con el historiador Robin Lane Fox no se producirían hasta marzo de 2002. Al proyecto se sumaría la

⁸¹¹ THOMSON, D., *op. cit.*, p. 934; SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499.

⁸¹² SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499; consultar: [https://es.wikipedia.org/wiki/Comandante_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Comandante_(pel%C3%ADcula))

⁸¹³ consultar: <http://www.imdb.com/title/tt0368922/>

⁸¹⁴ MURAT, P., *Le Guide du Cinéma, 15.000 films à voir (Télé, Vidéo, DVD, ...)*, Télérama Hors Série, Édition 2009, p. 55; HEYMANN, D., DANIEL, I., et MURAT, P., *L'année du cinéma 2005*, Calmann-Lévy (ed.), Paris, 2005; LANE FOX, R., *The Making of Alexander, The official Guide to the epic film Alexander*, R & L (ed.), 2004.

⁸¹⁵ SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499.

⁸¹⁶ LANE FOX, R., *The Making of ...*, *op. cit.*, 2004, p. 8.

⁸¹⁷ Shühly consideraba que solo había dos directores de cine, que por su trayectoria profesional, podían ser capaces de realizar debidamente el proyecto sobre la vida de Alejandro Magno, por un lado Francis Ford Coppola y por el otro Oliver Stone; LANE FOX, R., *op. cit.*, 2004, p. 8.

⁸¹⁸ LANE FOX, R., *The making of ...*, *op. cit.*, 2004, pp. 8-12.

colaboración de Moritz Borman a través del cual llegarían las financiaciones de la IMF⁸¹⁹ y de la Pathé filmes en Francia⁸²⁰. La “epopeya de sus sueños”⁸²¹ para la que Stone se rodeó del mayor número de asistentes especialistas (historiadores, filósofos, militares) y de los mejores técnicos así como de un gran número de extras (para las batallas⁸²²) terminó siendo un profundo film histórico elogiado por un más que notable guión, aunque criticado por muchos que han querido ver en él una doble lectura política contemporánea⁸²³ y otros que consideran que a pesar del despliegue técnico, humano e historiográfico, la historia se queda anclada en la figura de un joven cuyas aspiraciones de conquistar el mundo son eclipsadas por la presencia de un padre autoritario, una madre manipuladora y una relación homosexual.

Puede decirse que en cierta manera *Alejandro Magno* marca un punto de inflexión en la carrera de Oliver Stone. Considerado como un “historiador cinematográfico”⁸²⁴, Stone encarna lo que podría llamarse la figura del cineasta completo, aquel cuyo propósito, a veces terco, pasa por querer transformar las ideas y los problemas más complejos en películas que el público sepa apreciar. Para él “la puesta en escena es una extensión natural de la escritura del guión”⁸²⁵, y todo aquello vivido, sus experiencias vitales, la formación recibida, a lo que pueden sumarse la sensibilidad y los propios intereses, son elementos que le permiten como realizador actuar como “un maestro de ceremonias” que hace un cine americano, a su entender, realista y liberal que explora caminos nuevos a través de temas ciertamente controvertidos que le han permitido ahondar en lo más profundo del conflicto bélico de Vietnam, hacer un retrato social sobre la violencia americana, dentro y fuera del país, retratar a personajes de índole internacional desde estrellas del rock hasta presidentes

⁸¹⁹ Un grupo de inversores privados; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 15

⁸²⁰ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 36.

⁸²¹ SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499; HEYMANN, D., DANIEL, I., et MURAT, P., *op. cit.*

⁸²² Destaca la participación del ejército de Marruecos como figurantes en batallas como la de Gaugamela.

⁸²³ Pierre Murat habla del héroe de Stone en términos de “héroe a la George Bush” a partir del parecido del actor que interpreta a Darío el persa con lo que él califica “un Ben Laden de BD”, al que un Alejandro vencerá en Gaugamela, después de haber pronunciado un “extraño discurso sobre la libertad”; MURAT, P., *op. cit.*, p. 55.

⁸²⁴ BRENT TOPLIN, R., “Special Editor’s Introduction: Oliver Stone as Cinematic Historian”, *Film and History, An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 28, nº 1-2, 1998, p. 5.

⁸²⁵ AA. VV., *Dictionnaire mondial...*, *op. cit.*, 2011, p. 960.

estadounidenses o dirigentes latinoamericanos, para terminar realizando un retrato simplista del heroísmo a través del acontecimiento que marcó un antes y un después en la historia del mundo occidental, con *World Trade Center*⁸²⁶ (2006), donde reflexiona sobre los atentados terroristas del 11 de septiembre en la ciudad de Nueva York, o cerrando lo que podría considerarse su trilogía política americana con *W*⁸²⁷(2008). En 2009 retoma el género documental en *Al sur de la frontera*⁸²⁸ (*South of the Border*, 2009) sobre los mandatos de algunos presidentes nacionalistas latinoamericanos y el trato que estos reciben por parte de los medios de comunicación de Estados Unidos. La secuela de *Wall Street* (1987) vio la luz en 2010, *Wall Street 2: el dinero nunca duerme*⁸²⁹ (*Wall Street 2: Money Never Sleeps*, 2010). Su fascinación por la arrogancia masculina, el honor, la lealtad y la traición, salpicados de situaciones de miedo intenso, vuelven a manifestarse en *Savages*⁸³⁰ (2012), film basado en la novela homónima de Don Winslow, donde se hace un retrato bastante particular de la violencia que generan los carteles de la droga en la frontera entre México y Estados Unidos. *La historia no contada de EE.UU.*⁸³¹ (*The Untold History of the United States*, 2012) y *Mi amigo Hugo* (2014) son los dos últimos trabajos de Oliver Stone, ambos documentales en los que sigue posicionándose fiel a sus ideales, y retoman ese estilo temperamental que ha caracterizado al director a lo largo de toda su carrera.

⁸²⁶ SCHNEIDER, S. J., *op. cit.*, p. 499; AA.VV., *Dictionnaire mondial...*, *op. cit.*, 2011 p. 960.

⁸²⁷ THOMSON, D., *op. cit.*, p. 934; AA.VV., *Dictionnaire mondial...*, *op. cit.*, 2011, p. 960.

⁸²⁸ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt1337137/>; https://es.wikipedia.org/wiki/Al_sur_de_la_frontera

⁸²⁹ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt1027718/>

⁸³⁰ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt1615065/>

⁸³¹ Consultar: <http://www.imdb.com/title/tt1494191/>



Fotogramas con diferentes momentos en los que Olimpia desafía y manipula emocionalmente a Alejandro.

5.3. Alejandro Magno, 2004

El proyecto de *Alejandro Magno* comenzó casi veinte años antes del estreno del film. La idea de llevar a la gran pantalla la vida del joven macedonio se materializa en el verano de 1989⁸³² de la mano del productor alemán Thomas Schühly, quien convencido de que tan solo existían dos directores capaces de llevar a cabo el proyecto⁸³³, puso en marcha el engranaje para hacer llegar un borrador del proyecto a Oliver Stone, quien casualmente estaba interesado en el personaje de Alejandro Magno desde que cursara sus estudios en la universidad⁸³⁴. El cúmulo de casualidades e intereses comunes encontrados dio como resultado el nacimiento de un proyecto que en la primavera de 1990 empezaría a dar sus primeros frutos. Schühly hizo llegar a Stone las primeras especificaciones del productor⁸³⁵, en las que se detallaban extractos de fuentes sobre la Antigüedad, comentarios sobre el personaje hechos por otros protagonistas de la Historia, como Napoleón y Nietzsche, así como una bibliografía detallada de la obra de Klaus Mann sobre Alejandro, *Alejandro: novela utópica* que destacaría como libro de cabecera recomendado por el productor⁸³⁶. En 1995 Thomas Schühly y Moritz Borman, primer impulsor de la historia y viejo conocido de Oliver Stone, se unieron como productores con el objetivo de conseguir inversores y financiación para un proyecto que se postulaba como gigantesco y que ya en la primavera de 1996 empezaba a tomar forma⁸³⁷. El salto cuantitativo se produjo

⁸³² PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 50.

⁸³³ Francis Ford Coppola y Oliver Stone eran los únicos que en los años 80 respondían a las exigencias del productor alemán para hacer realidad el proyecto. En el caso del primero este fue descartado por su avanzada edad dejando así como candidato ideal al neoyorquino; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 8.

⁸³⁴ Los cursos de mitología griega a través de los cuales conectaba con la historia de Alejandro III de Macedonia resultaron ser de gran interés para Stone, reavivando en él la curiosidad, que desde niño, suscitaba la figura del joven conquistador así como el interés por contar su historia siendo ya un estudiante de cine en la Universidad de Nueva York; PETROVIC, I., “Plutarch’s and Stone’s Alexander”, en BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M., (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, p. 169 y nota 37; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, p. 155; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 7-8;

⁸³⁵ LANE FOX, R., *The making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 12-14.

⁸³⁶ Luis Antonio de Villena destaca la más que notoria influencia en el guión de la novela de Mann; ALONSO, J. J., et alii, *op. cit.*, p. 275.

⁸³⁷ Stone había estado muy ocupado con otros proyectos que habían comenzado a cristalizar en el primer lustro de los años 90 y esto habría retrasado su implicación en el proyecto que hasta 1996 no pudo retomar tratando de conseguir financiación para que pudiese realizarse; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 14-15.

en la primavera del año 2000 con la inyección de capital por parte de un grupo privado, el IMF, a cuyos inversores les resultó muy interesante el guión de *Alejandro Magno*. Este halo de oxígeno otorgó motricidad a una maquinaria a la que ayudarían otras productoras extranjeras⁸³⁸, entre ellas la francesa Pathé Filmes⁸³⁹, dando así salida a una empresa cuya aventura duraría noventa y cinco días de rodaje⁸⁴⁰ y contaría con la ayuda del historiador Robin Lane Fox⁸⁴¹ como asesor histórico, Catherine Charlton encargada de trabajar la dicción y los acentos de los diferentes personajes, Dale Dye responsable de las técnicas y estrategias de batalla, con el que Stone ya había trabajado en *Platoon* (1986), entre otros.

Robin Lane Fox en su discurso acompañando y comentando la película destaca la voluntad de Oliver Stone de no querer realizar un documental histórico⁸⁴²:

“I am amazed at the uproar my filmes have caused since 1986, but only a moron would consider them documentaries... But neither are they to be excused as ‘only a film’ from ‘only an entertainer’. I write and direct with the purpose of seeking out the truth as best I can, using the tools of the dramatist... I have no overriding ideology beyond that of, let’s say, ‘common sense’... I would not know how to motivate a convincing drama from ideology.”⁸⁴³

⁸³⁸ Al capital inicial alemán se fueron sumando el británico, francés, y americano con la Warner Bros, dando como resultado una coproducción franco-británica con derechos adquiridos por Alemania; ALONSO, J. J., *et alii*, *op. cit.*, pp. 274-275; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 63

⁸³⁹ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 36.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁴¹ La participación de Robin Lane Fox fue iniciativa de Schühly; el productor se puso en contacto con el historiador en el año 2002 para que colaborase con Stone y le hiciese entender la magnitud del proyecto cuyo resultado debía estar a la altura de la importancia histórica del personaje de Alejandro; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 19.

⁸⁴² Anja Wieber señala las diferentes interpretaciones que, a través de los documentales realizados sobre la figura de Alejandro Magno, marcados por las épocas y por los países, han ido perfilando en cierto modo el mito del conquistador; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, p. 161.

⁸⁴³ “Estoy sorprendido por el alboroto que mis películas han causado desde 1986, pero solo un imbécil las consideraría documentales... Pero tampoco deben ser excusadas como ‘solamente una película’ de ‘solo un artista’. Escribo y dirijo con el propósito de buscar la verdad lo mejor que pueda, usando las herramientas del dramaturgo... No tengo ni la ideología predominante más allá de la de, digamos, el ‘sentido común’... Yo no sabría cómo motivar un drama convincente desde la ideología”. Declaraciones de Oliver Stone recogidas en: LANE FOX, Robin, *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 36.

El film no fue concebido como tal sino más bien como “un drama épico con una inusual referencia histórica que sirve de trampolín”⁸⁴⁴ para contar la evolución interna del personaje en el entorno que lo rodea, condicionado por sus padres⁸⁴⁵, el amor, y sobre todo el honor:

“I think the film is about honor, and a man willing to fight to the death for his honor, his fame [...] Classical times seem to emphasize this strong pre-Christian concept [...] I think honor is a viable concept, a design for life that modern people would still like to believe in. But because this concept has become so dangerously perverted in a technology-obsessed and selfish modern world [...]”⁸⁴⁶.

A pesar de que el film sea el más “meticuloso y documentado” de todos los realizados hasta la fecha sobre Alejandro III de Macedonia⁸⁴⁷, la psicología del personaje y el debate moral interno que sufre compiten en protagonismo con las ansias de conquista del mundo, pues como bien apunta Anja Wieber, “la interacción psicológica de los personajes domina otras interpretaciones de la película”⁸⁴⁸, aspecto que ella atribuye a una visión modernizada del personaje que lo sitúa como protagonista de un drama más que de una epopeya, pues el director está interesado en hacer de él un héroe trágico⁸⁴⁹, a pesar de las indicaciones de Thomas Schühly que insistían en que la película debía estar centrada en las cuestiones de enaltecimiento y grandeza de la figura del macedonio⁸⁵⁰. Stone plantea un film cuyo protagonista va a destacar por

⁸⁴⁴ Transcripción de los comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

⁸⁴⁵ CHANIOTIS, A., “Making Alexander Fit for the Twenty-first Century Olivers Stone’s *Alexander*”, en BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, p. 191.

⁸⁴⁶ “Creo que la película es sobre el honor, y un hombre dispuesto a luchar hasta la muerte por su honor, su fama [...] la Época Clásica parece enfatizar este fuerte concepto pre-cristiano [...] Creo que el honor es un concepto viable, un diseño para la vida en el que a la gente le gustaría creer. Pero debido a que este concepto se ha vuelto tan peligrosamente pervertido en un mundo moderno egoísta y tecnológicamente obsesionado [...]”; Declaraciones de Oliver Stone recogidas en PETROVIC, I., “Plutarch’s and Stone’s...”, *op. cit.*, p. 175.

⁸⁴⁷ CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 185.

⁸⁴⁸ WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, p. 158.

⁸⁴⁹ CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 198.

⁸⁵⁰ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 8.

una construcción personal ciertamente idealizada⁸⁵¹, planteada como un “modelo a seguir”⁸⁵², basada en los defectos y las virtudes de un personaje humanizado, alejado del mito (su propio mito) en muchos momentos⁸⁵³ convirtiéndose en alguien cercano, con quien el público puede llegar a empatizar y con quien incluso puede llegar a sentirse identificado.

El Alejandro de Stone es un “soñador”⁸⁵⁴, un hombre al que Oliver Stone califica como: “adelantado a su tiempo” y “uno de los protagonistas dramáticos más puros y paradójicos de la Antigüedad”⁸⁵⁵, y sobre esa idea del personaje, y siguiendo la voluntad de Moritz Burman, construye a su alrededor un “drama unificador”⁸⁵⁶ articulado en torno a la máxima del triunfo, sin olvidar otras emociones como “el amor, la ambición, la esperanza, la envidia, los celos, la desconfianza, la ira, la inseguridad, el sentido del honor, la decepción, el odio”⁸⁵⁷ y la pasión que lo convierten un ser capaz de lo mejor y de lo peor, en el protagonista de un drama épico-histórico con grandiosas escenas de combate, en el que se han omitido ciertos momentos de la historia cediendo protagonismo al trasfondo psicológico familiar⁸⁵⁸, que llevará al protagonista a vivir la mayor aventura del mundo antiguo, conquistando y unificando pueblos y culturas, para terminar muriendo lejos de Macedonia⁸⁵⁹:

⁸⁵¹ PRETOVIC, I., “Plutarch’s and Stone’s...”, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁵² CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 199.

⁸⁵³ A pesar de que como indica Alberto Prieto parte del mensaje de la película esté basado en “la mitología que se presenta como un especie de explicación de cara al espectador, ya que Stone parece querer mostrar a lo largo del film cómo los mitos pueden servir como una fuente de inspiración y especialmente de superación, aunque también como un ejemplo el sufrimiento [...]. Alejandro es presentado como un personaje que imita al mito, llevándolo a la práctica a lo largo de su propia vida y convirtiéndolo en historia.”; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁵⁴ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 164.

⁸⁵⁵ “He was clearly amaan ahead of his time”; “He is, without doubt, one of the purest dramatic protagonists and paradoxes of ancient times”; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, Foreword by Oliver Stone.

⁸⁵⁶ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 15.

⁸⁵⁷ CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 190.

⁸⁵⁸ PETROVIC, I., “Plutarch’s and Stone’s...”, *op. cit.*, p. 168.

⁸⁵⁹ TULARD, J., *op. cit.*, p. 75.

“So many directors of epics forget this crucial truth: ‘Alexander’ is a very strong drama, with a real epic range, but one of its strengths is its strong relation to the historical record”⁸⁶⁰.



Montañas del Hindu Kush / Caucaso, en las que se aprecia el detalle de las cumbres nevadas que emulan el rostro de Prometeo.

⁸⁶⁰ “Muchos directores de epopeyas olvidan esta verdad fundamental: ‘Alejandro Magno’ es un fortísimo drama, con un alcance épico de verdad, pero uno de sus puntos fuertes es su fuerte relación con el registro histórico.”; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 45.

5.4. «No hay gloria sin agonía»

Los títulos de crédito dan inicio a un film en el que la primera de las imágenes que vemos se corresponde con una representación de la divinidad del Próximo Oriente antiguo Ahura-Mazda, a esta le siguen la figura de un águila, fragmentos de frisos persas de cerámica vidriada, mosaicos y jeroglíficos egipcios para terminar volviendo a la imagen del dios transformándose en el águila de Zeus para vincular así la imagen de la divinidad con Alejandro. Unas letras en alfabeto griego con el nombre del protagonista y el título del film se insertan sobre un mapa del mundo conquistado por Alejandro en el que pueden apreciarse claramente Egipto, Persia e India.

Con la frase: “la fortuna favorece a los audaces”, la película empieza trasladándonos al interior de uno de los palacios de Babilonia, que identificamos por las columnas persas del fondo con capiteles de toros enfrentados que sustentan la techumbre igual que en las ruinas de Persépolis. A esta decoración se sumaría la presencia de escultura arquitectónica decorativa donde predominan los motivos florales y las bases de columnas vegetales. Sobre este marco de la antigüedad se sobre-impresiona en la parte inferior de la pantalla: “Babilonia, junio, 323 a. C.”, contextualizando así la historia que va a comenzar por la muerte del protagonista, pues en el interior de esa sala vamos a encontrar a un moribundo Alejandro III de Macedonia del que solamente vamos a ver su brazo cayendo como muestra de su fallecimiento y como en ese momento un anillo se desprende de su mano. Esta escena será observada por un joven Ptolomeo, al que el director nos presenta en un primer plano, y que acto seguido volveremos a ver, trasladado a un momento presente (en el film) de viejo, en Alejandría, narrando la historia de Alejandro Magno.

La historia se traslada por lo tanto a Alejandría 40 años después. Stone recurre de nuevo a la sobre-impresión del nombre de la ciudad para guiar al espectador en un periplo que durará más de dos horas y con la intención de facilitar el viaje por el mundo antiguo. Desde una terraza de lo que a continuación veremos es la famosa Biblioteca de Alejandría, obra de Ptolomeo II Filadelfo, se observa el magnífico

puerto de la ciudad de Alejandría en Egipto con la presencia de su famoso faro⁸⁶¹. Un envejecido Ptolomeo explica que se hizo responsable del cuerpo de Alejandro, al que embalsamaron, y dicta la historia del hijo de Filipo II de Macedonia a uno de sus escribanos, Cadmus⁸⁶². Mientras Ptolomeo, al que se nos muestra en un primer plano, va narrando la historia, en su discurso se van insertando diferentes imágenes que decoran la biblioteca, entre ellas un mosaico en el que vemos el enfrentamiento de Alejandro contra Darío. Stone utiliza un plano contra-picado para reforzar la importancia que Ptolomeo, como narrador omnisciente de la historia, tiene y va a tener a lo largo del metraje. La cámara sigue al anciano mientras este recorre el espacio arquitectónico descubriendo diferentes elementos que ayudan a la narración y nos sitúan en el espacio histórico-temporal; una excusa perfecta para mostrar la recreación de la biblioteca⁸⁶³. Uno de esos elementos es un mapa del mundo conquistado por Alejandro⁸⁶⁴, que permite situar al espectador en la geografía de la época, para entender de forma fácil y rápida la concepción del mundo y la idea que se tenía de él en el siglo IV a. C. El director va a finalizar la escena con un plano general de la biblioteca desde el interior antes de dar el salto (espacio-temporal) que nos traslada a Pella, Macedonia, acompañado por la voz en *off* de Ptolomeo que ya se define como el narrador omnisciente de la historia.

Un *flashback* nos devuelve al pasado y nos traslada a la corte de Macedonia para relatarnos la infancia y adolescencia de Alejandro. Stone sitúa la acción en el interior de una estancia ricamente decorada en la que destacan las imágenes de Aquiles y Zeus, vinculados con el origen divino de Alejandro y del que Ptolomeo habla.

⁸⁶¹ La reconstrucción del puerto de Alejandría con sus construcciones entre las que destaca el faro fue obra de la empresa francesa BUF, que bajo la supervisión de Pierre Buffin fue la encargada de realizar el 80 por ciento de los efectos visuales de la película.

⁸⁶² Robin Lane Fox explica que la idea del nombre del escribano surgió en la primera reunión que mantuvo con Oliver Stone en marzo del año 2002. Ambos consideraron muy apropiado Cadmus por ser un nombre común entre los esclavos y por la simbología del mismo, pues se trataba de un héroe mitológico que habría llevado el alfabeto y la escritura desde el levante Antiguo hasta Grecia. De esta manera Ptolomeo está dictando la historia de Alejandro al símbolo del alfabeto. Comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

⁸⁶³ Entre los objetos que podemos ver en el interior se observa un busto del rey Filipo II donde se aprecia que le faltaba un ojo que habría perdido en el año 354 a. C. Comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

⁸⁶⁴ Uno de los problemas con los que se encontraron fue conseguir los dibujos y los nombres correctos para la recreación de los mapas en el film. Robin Lane Fox manifiesta que el mapa que envió a los diseñadores contenía algunos nombres anacrónicos. Comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

Olimpia, rodeada de serpientes, adoctrina a un joven Alejandro “una forma impactante de empezar”, según comenta el director, pues la madre de Alejandro no es una madre corriente, ella pone en manos de su hijo una serpiente y le dice: “vence tu miedo y nunca confíes en las serpientes”, un mensaje que a pesar de ser duro denota la obsesión que ella tiene por su hijo, por aquello que lo hace especial, ya que como bien reconoce es hijo de Zeus⁸⁶⁵. La relevancia que Olimpia toma en la historia y la fuerza narrativa que sus apariciones y palabras confieren al film tendría su origen en la procedencia de la madre de Alejandro, pues a pesar del patriarcado que imperaba en ese momento, en el que la mujer era la mera portadora de los hijos, Olimpia se distinguía por encima de las mujeres corrientes por el simple hecho de ser de sangre real, que le venía de los Molosos de Grecia, por lo que no se la consideraría una bárbara sino una extranjera. A través de los juegos de luces, los claroscuros y las atmósferas siniestras a las que se suman primeros planos de los dos personajes de la escena y de las serpientes⁸⁶⁶, se nos sitúa en el espacio y se ubica también la relación maternofilial. Olimpia llama a Alejandro “mi pequeño Aquiles” y el plano se centra en mostrarnos la decoración mural donde aparece representado el héroe, reforzando las palabras anteriores de Ptolomeo sobre el origen divino del joven. La tierna escena familiar se interrumpe cuando Filipo irrumpe en la sala y trata de forzar a Olimpia en frente de Alejandro. Los cónyuges se lanzan acusaciones despreciándose mutuamente. Gracias a los juegos de luces y sombras, el director consigue incrementar la tensión existente entre los dos personajes que termina con una Olimpia de rodillas, viva imagen del rencor y el odio, maldiciendo a Filipo, mientras la cámara realiza un *traveling* hacia atrás saliendo de la estancia⁸⁶⁷.

⁸⁶⁵ Oliver Stone explica que para la época la idea de que Alejandro fuese hijo de Zeus era totalmente creíble ya que la gente pensaba que la concepción era posible de múltiples maneras, entre ellas, a través de la caída de un rayo. Olimpia creía que así se engendró a Alejandro. Comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁸⁶⁶ La presencia de las serpientes la justifica el director por los vínculos que Olimpia tenía con Dionisos y con el culto de la serpiente: “tenía muchas serpientes como mascotas”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁸⁶⁷ “La hostilidad entre Filipo y Olimpia era tal, que dicen que ponía serpientes en la cama para mantenerle alejado”. Esta escena “es un comienzo operístico muy Sergio Leone. Son como animales diciendo: ‘Llevo la sangre de Hércules en mis venas’. Y ella grita: ‘Yo soy descendiente de Aquiles’. Esto no era ninguna tontería, la gente lo creía. Para ella Aquiles existía, aparecía en las pinturas [...]. Filipo también pertenecía a la realeza, era muy fuerte y creo que se amaban porque sólo el amor puede suscitar ese odio”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

La juventud de Alejandro avanza rápidamente. La historia da un salto temporal para poner en pantalla a un Alejandro adolescente que practica técnicas de lucha en el gimnasio⁸⁶⁸, rodeado de sus compañeros a los que Leónidas, uno de los tres maestros que tuvo Alejandro, va presentando uno a uno, mientras la cámara nos va mostrando quién es y quién será quién en la vida del joven. Del espacio interior de un gimnasio reconstruido y policromado (en triglifos y metopas) pasamos a los ambientes exteriores, unas ruinas, donde la formación de Alejandro continuaba, esta vez de la mano de Aristóteles. La conversación gira en torno a los persas y a las bajezas de los habitantes de su imperio y saca además a colación la geografía de la época, a partir de la cual intuimos cuál será el proyecto en el que se enrolará el protagonista: “Esas tierras de las que hablas [Aristóteles] las conocemos por la mitología” dice Alejandro mientras la cámara enfoca un mapa del mundo deteniéndose en la India. Se establece en la conversación la idea de aquellos héroes que fueron al Este y que generalmente regresaron, aunque como veremos Alejandro fue el único de todo ellos que no volvió, y en las palabras de Aristóteles sobre Asia se vislumbra el desenlace vital del joven macedonio. En la misma conversación Casandro habla sobre el amor entre hombres del mismo sexo e interroga a su maestro sobre el amor verdadero. Una propuesta sobre la homosexualidad en la que Alejandro se identifica con Aquiles y Hefestión con Patroclo, en la que el mito y lo real van estar presentes y que va a fluctuar a lo largo de toda la narración fílmica.

El mercado de caballos toma el testigo a la formación de los jóvenes. Clito, confidente de Filipo y buen soldado entra en escena. El rey aparece rodeado de todos sus súbditos y entre ellos constatamos la presencia de la que será su futura mujer. El joven Alejandro demuestra poseer un fuerte carácter y ser además digno heredero del trono de su padre pues termina por domar al caballo que ha sido capaz de doblegar a Clito. Alejandro monta sobre Bucéfalo y cabalga para demostrarles a todos que él y solo él es el digno sucesor de Filipo II de Macedonia, algo que enorgullece al rey que se muestra feliz de la hazaña y transmite el regocijo de ganar terreno emocional en su

⁸⁶⁸ Estas luchas que formaban parte de la educación de los jóvenes en las que probablemente estarían desnudos, serían un claro ejemplo del homoerotismo existente en la cultura griega. Muchas veces entre los compañeros terminaba surgiendo un romance o una aventura sexual.

hijo frente a Olimpia. Mientras el macedonio monta campo a través sobre el caballo, el cielo se abre, el sol brilla y el águila de Zeus aparece emergiendo de entre las nubes como símbolo de su destino. Para la escena en la que surge de algún modo el sentimiento de una cierta amenaza en Filipo, por parte de su hijo, Stone recurre al reiterado uso de los contra-picados, marcando claramente las referencias al poder.

El orgullo paterno lleva a padre e hijo a una cueva en la que Alejandro va a descubrir pinturas que narran episodios mitológicos. A través de las imágenes se va a reforzar el origen divino del joven, pues en ellas encontramos a Aquiles, aunque también otras como Prometeo (el titán que le dio el fuego a los hombres y que fue castigado por el águila de Zeus), o Medea, para hablar de Olimpia, van a aleccionar al joven sobre los sacrificios que hay que estar dispuesto a realizar para ser un héroe pues la grandeza viene del sufrimiento, y los peligros que entraña la obsesión amorosa:

Alejandro - “Mi madre jamás me haría daño”.

Filipo - “Cuídate de las mujeres, son más peligrosas que los hombres”.

Alejandro manifiesta abiertamente que quiere ser rey, y su padre ante la amenaza que empieza a representar este, le advierte de que los reyes se forjan con firmeza y sufrimiento y que para llegar a serlo no debe tener prisa y no debe arriesgarlo todo.

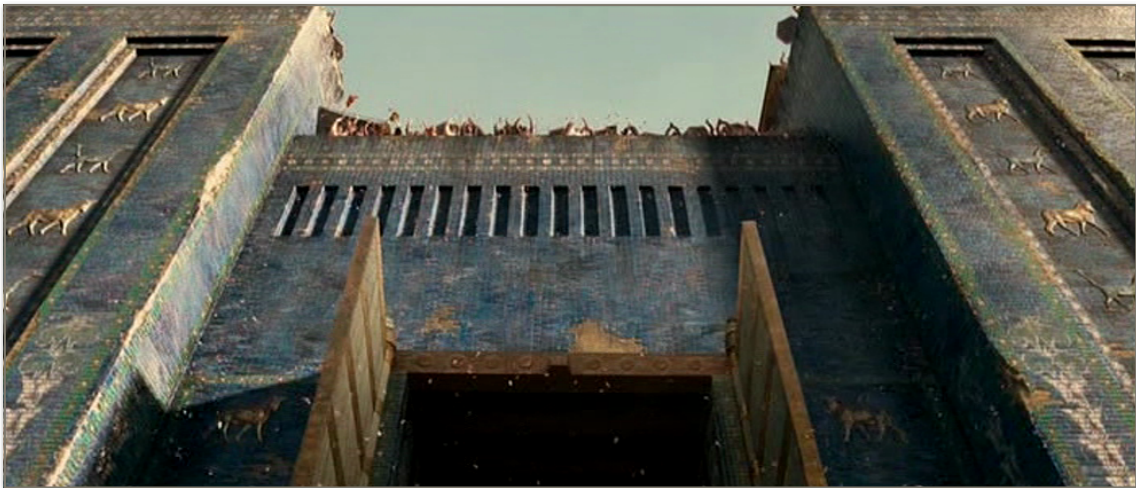
Stone introduce un salto temporal de ocho años presentándonos así a un Alejandro ya adulto que es manipulado por su madre, pues esta siente que el nuevo matrimonio de Filipo con Eurídice y el hijo que nacerá representa una amenaza para la estabilidad que hasta ahora les ha permitido vivir con privilegios. Olimpia continúa con sus lecciones y directrices enfocadas a un joven de aspecto ingenuo, fácilmente manipulable y aún emocionalmente inestable, que trata como puede de defender a su padre ante las acusaciones y las vejaciones que su madre manifiesta. Stone muestra al futuro rey con planos picados que lo relegan a una posición de inferioridad frente a Olimpia, que a través del chantaje emocional consigue situarse en una posición de poder privilegiada ante el joven. Para reforzar esta manipulación Stone hace un buen

uso de la música de Vangelis que recuerda la escena tierna y maternofilial del inicio aunque esta vez las palabras tienen un contenido más rudo:

Olimpia - “Jamás te entregará el trono, jamás”.

La siguiente escena festiva marca uno de los grandes pilares argumentativos del film, la rivalidad existente entre padre e hijo. Filippo, completamente ebrio, consiente la violación de Pausanias y no muestra un solo ápice de reacción contra las palabras de Átalo, tío de Eurídice y ahora familia del rey, cuando este acusa a Alejandro de ser un hijo ilegítimo, brindando por Filippo y Eurídice y por los hijos legítimos que nacerán de esa unión. La reacción violenta de Alejandro es reprendida por su padre, quien termina por negar a Alejandro como hijo ante su falta de control y afán de gloria demostrado. Esta escena enmarcada por una arquitectura dórica policromada es particularmente interesante por los juegos de luces y por los colores de la misma, pues la tensión y la discusión acalorada, producida por los efectos del alcohol encuentran su vía de expresión en unas tonalidades cálidas que aportan el acaloramiento típico de los efectos del vino. Además la disposición de Filippo en lo alto y de Alejandro observando desde abajo reafirma a cada uno de los personajes en su posición de poder, que como veremos cambiará cuando Alejandro sea rey, pero cabe destacar que por encima de los dos aparece la figura de Olimpia, que observa la escena desde una ventana situada en lo alto del palacio, una posición dominante que le permite ver el enfrentamiento que ella ha generado desde la distancia y desde la altura, sin necesidad de mancharse las manos.

La tensión da paso a un fundido en negro que nos transporta en el tiempo y en el espacio. Volvemos a Alejandría, a la biblioteca donde Ptolomeo como narrador de la historia cumple con su papel y cuenta lo sucedido tras el conflicto paternofilial. Alejandro avanzó sometiendo a las ciudades estado griegas, castigando y conquistando. Ptolomeo se detiene delante del mapa del mundo y prosigue su discurso relatando la aventura de Alejandro en tierras de Egipto, Siwa donde se le declaró hijo de Zeus, para terminar el recorrido en Persia donde Alejandro se enfrentó con Darío.



Reconstrucciones de la ciudad de Babilonia en las que se aprecian construcciones como zigurats y la puerta de Ishtar.

La historia da un salto temporal gracias a los comentarios de Ptolomeo y nos sitúa en Gaugamela. Los colores cálidos y fuertes del desierto son el telón de fondo de la que para Oliver Stone fue la mejor batalla de Alejandro, motivo por el cual ha decidido que el segundo acto de su historia, “el auge”, comience en este punto. Un símbolo de buen agüero aparece en el cielo, el águila de Zeus. De las alturas controlando el terreno nos trasladamos al interior de una de las tiendas de campaña donde Alejandro da las indicaciones y establece cuál será la estrategia a seguir contra los persas, en la que hace referencia a las *sarissas*, mientras va presentando a los generales, ahora ya adultos, para que el espectador se familiarice con cada uno de los personajes⁸⁶⁹. Los diálogos cruzados en el interior de la tienda, en los que Stone utiliza repetidamente planos medios y primeros planos para enfatizar el valor de las palabras, sacan a la luz las conjeturas sobre el soborno persa que estaría detrás de la muerte de Filipo (que por el momento no se ha mostrado en la pantalla). Estas suposiciones le sirven al director como excusa para reflejar el conflicto generacional que existía entre Parmenio, seguidor de Filipo, y Alejandro.⁸⁷⁰

Los colores cálidos del terreno trasladados a la tienda de campaña se desvanecen una vez cae la noche. En el campamento se produce un eclipse de luna⁸⁷¹, que será entendido como una señal de buen agüero que se completará con el sacrificio realizado por Alejandro al dios abstracto del miedo, Phobos. La iluminación de claroscuros generada por la luz del fuego concede un ambiente propicio a la conversación entre Hefestión y Alejandro en la que el amor mutuo existente da paso a ciertas insinuaciones lingüísticas que generan una cierta tensión sexual no resuelta y muy bien urdida, concediendo dramatismo a la historia del héroe.

⁸⁶⁹ Stone aclara en los comentarios del film que “Alejandro tenía más generales a su alrededor, pero en la película redujimos el número de generales”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁸⁷⁰ “Parmenio estará al mando del flanco izquierdo, Alejandro del derecho más flexible y su falange del centro. Su idea era que un ataque flexible desde la derecha le permitiría ir tras Darío. Alejandro usaba la caballería de forma inusual. Su padre formó la infantería, pero Alejandro desarrolló la caballería como una rápida arma psicológica para vencer al enemigo. Se enfrentaba a un ejército cinco o diez veces más grande”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone sobre la escena en el DVD.

⁸⁷¹ Robin Lane Fox en los comentarios del film asegura que el eclipse está confirmado el 20 de septiembre del año 331 a. C., 10 u 11 días antes de la batalla, que tendría lugar el 1 de octubre.

De nuevo en el campo de batalla, las tropas avanzan mientras se entremezcla el avance militar con una música que genera tensión ante el conflicto bélico además de mostrarnos el sacrificio a los dioses antes de la contienda. Stone muestra a través de un plano general la amplitud e inmensidad del campo de batalla y da un salto que devuelve al espectador al lugar del sacrificio en el que el sacerdote lee las vísceras del animal sacrificado para conocer la fortuna que vivirá el ejército de Macedonia. Por el gesto facial interpretamos que el pronóstico parece que no será favorable, aunque la realidad será completamente distinta.

Stone utiliza muchos planos cenitales en esta parte del metraje que permiten al espectador hacerse una idea del potencial de ambos ejércitos. Alejandro cabalga hacia la batalla y recorre el espacio ocupado por las tropas mientras las anima enfatizando así la relación personal que el joven mantenía con sus hombres⁸⁷². Los hombres aparecen siempre en un plano picado que refuerza la idea de superioridad por parte de Alejandro que observa desde lo alto. Animadas las tropas, la vista se eleva a los cielos donde volvemos a ver el águila de Zeus, sobre-volando el campo de batalla y enseñando la grandeza y dispersión de los persas a los que se va a mostrar, en concreto a Darío, en un primer plano, dejando ver los rostros impasibles de los persas que se entremezclan con imágenes de Alejandro a caballo y primeros planos de sus compañeros. Un *travelling* recorre a gran velocidad el conjunto de los ejércitos mientras la música épica ayuda a que la emoción aumente progresivamente, como si se tratase del final de la batalla, antes de que esta haya comenzado. En plena batalla las acciones se tornan confusas por momentos, los planos se suceden rápidamente y los enfrentamientos se encadenan a mucha velocidad, deteniéndose solamente en momentos como la fingida maniobra a la derecha realizada para hacer que Darío cayese en una trampa y persiguiese con la caballería de Bactria a la caballería de Alejandro. Por su parte Darío, observando desde la lejanía, procede a dar las indicaciones pertinentes para atacar el flanco izquierdo macedonio. En medio de tanta

⁸⁷² Stone entiende la figura de Alejandro como la de un soldado, y decide según cuenta él dedicar parte del metraje a este momento de enaltecimiento del compañerismo: “Quería enfatizar que Alejandro tenía una relación personal con sus hombres, sabía sus nombres, se preocupaba por ellos, los quería. Llevaba un soldado en su corazón y por eso los hombres le querían y le seguían tan lejos”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

confusión Stone introduce la presencia del águila como símbolo del control que Alejandro tenía sobre lo que estaba sucediendo, su visión particular de la batalla. Esto permite tener una imagen panorámica de la batalla que precede a otras imágenes más fugaces de la gente que está luchando, entre las que se aprecian los carros falcados, neutralizados por las tropas de Alejandro, que se separaban y los atacaban con flechas, jabalinas y terminaban tirando a los conductores. La confusión de la secuencia envuelta en una gran nube de polvo se apodera también del personaje de Darío, que observa perplejo como su gran ejército parece estar sucumbiendo ante la estrategia de sus enemigos⁸⁷³. Alejandro trata de mantenerse sobre su caballo para seguir dominando la situación, pero finalmente decide bajarse, poniendo en peligro su vida y terminar siendo salvado por Clito, en medio de la confusión. La lucha cuerpo a cuerpo contribuye a acelerar el ritmo y la tensión de las imágenes concediendo si cabe un mayor dinamismo a la batalla que terminará con el galope de Bucéfalo a cámara lenta, enfatizado por la música de Vangelis. La batalla ha terminado en una victoria para Alejandro aunque parcial, pues se observa como Darío, que ha logrado esquivar el ataque directo del joven rey con una lanza, decide huir y abandonar a sus hombres. Alejandro se ve obligado a abortar la persecución pues le llegan en ese momento noticias de los problemas que está sufriendo Parmenio, a quien decide finalmente ayudar.

Las consecuencias de la batalla se observan en las devastadoras escenas donde aparecen los caídos y los heridos, la sangre de los vencidos y de los vencedores. Los tonos cálidos y calurosos del desierto se tornan fríos y oscuros ante la barbarie, destacando solo el rojo intenso de la sangre. Alejandro prefiere que se ocupen antes de los heridos que de él, demostrando su solidaridad con sus hombres. Los sentimientos y las emociones se muestran a través de primerísimos primeros planos que van a dar paso a los recuerdos de juventud del macedonio en los que se ve con su padre en la cueva de Pella donde descubrió las pinturas mitológicas entre las que destaca el águila de Prometeo. Este fragmento del segundo acto teatral termina con un plano cenital

⁸⁷³ “El flanco izquierdo choca con el flanco derecho persa y ahora volvemos a Darío. [...] Se está abriendo un hueco en el flanco izquierdo persa, a la izquierda de Darío [...]. Alejandro gira en este plano aéreo cuando el águila vuelve al centro. Se da la vuelta y ve a los persas a la izquierda enterrado en el polvo”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

que muestra la magnitud de una tragedia que se convirtió en la victoria más importante de Alejandro fuera de Macedonia.

Alejandro llega a Babilonia. Un plano general muestra el exterior amurallado de la ciudad destacando la magnífica puerta en tonos azules por la que el macedonio entra victorioso para mostrarse ante una multitud que lo aclama, recibéndolo como al salvador. En el séquito destaca la presencia del carro de Darío, claro símbolo de la victoria de Gaugamela. La recreación de la imagen sobre la figura de un león enjaulado y el intercambio de miradas entre el animal y Alejandro le sirven al director para una identificación del personaje con Heracles. Esa imagen rodada a cámara lenta permite ver con claridad como el animal está presente en la vida de Alejandro, pues las fauces del león se aprecian dibujadas en el casco que el macedonio ha llevado a la batalla. Stone realiza una toma a vista de pájaro que permite al espectador tomar consciencia de la envergadura y de la riqueza de Babilonia, un gran angular en el que entran construcciones como zigurats o los míticos jardines colgantes. El recorrido triunfal de los vencedores viene acompañado de una música épico-gloriosa que aumenta en intensidad a medida que va abriéndose el plano y se contextualiza el episodio histórico.

En el interior del palacio de Darío, Alejandro hace referencia a las riquezas con las que se están encontrando y que según él corromperían a los macedonios si viviesen rodeados de tanto lujo. La grandeza arquitectónica aqueménida aparece ahora con primeros planos de los detalles que permiten observar detenidamente los materiales, la ostentación y el refinamiento escultórico de la civilización persa. Los colores han cambiado con respecto a la batalla, ahora predominan en el ambiente los dorados y azules que contrastan con el rojo de las capas griegas y de los ricos cortinajes. Alejandro manifiesta que nunca será rey hasta que Darío no muera, y en sus palabras hace alusión a su padre y a aquello que él habría hecho estando en su misma situación. Las diferencias de opiniones manifestadas por sus generales quedan relegadas a un segundo plano en el preciso instante en que los hombres acceden al harén de palacio, un lugar que parece haber sido creado para los sentidos. Las

concubinas reposan relajadas rodeadas de lujos, vegetación, agua que fluye por pequeños canales y ropajes coloridos que conceden una mayor calidez a la escena. El director se entretiene en repasar cuidadosamente la belleza de algunas de estas mujeres de etnias diferentes, indicando así que el imperio persa estaba formado por muchos pueblos distintos. Finalmente se realiza un plano general del harén en el que se puede apreciar de nuevo la magnificencia de la arquitectura persa, mientras una música oriental acompaña las danzas de algunas de las concubinas, cargadas de exotismo, ampliando así el contraste de sensaciones que agudizan los sentidos y liberan la mente de los hombres. Alejandro reconoce entre todas ellas la presencia del eunuco Bagoas y reflexiona acto seguido en voz alta recordando las palabras de Aristóteles:

Alejandro - “Aristóteles ya nos habló de este lugar, ¿es posible que nos engañen con su belleza y nos destrocen el alma?”.

La presencia de Bagoas y el interés que este despierta en el joven macedonio genera tensión entre Hefestión y ellos, pues a través de los primeros planos con juegos de miradas se percibe claramente una cierta tirantez. La música exótica que transporta a los visitantes cesa en el momento en que entra en escena la princesa Estatira, hija de Darío, quien se dirige a Hefestión confundiéndolo con Alejandro, para suplicar por las vidas de la familia real. Alejandro se muestra compasivo y pregunta a la joven cuál es el tratamiento que desea recibir a lo que ella responde: “como lo que soy, una princesa”; la respuesta a la petición de la joven por parte de Alejandro es: “y así será”; un claro guiño a Occidente, que libera y respeta a Oriente, libera a los esclavos de su opresión y del peso de llevar una mala vida⁸⁷⁴.

La voz en *off* de Olimpia relata y advierte a Alejandro sobre quienes son aquellos que lo rodean, citando uno a uno, mientras la cámara los va retratando en escenas festivas, a los generales y sus intenciones. Las imágenes nos muestran también a la madre de

⁸⁷⁴ Este diálogo mantenido por Estatira y Alejandro es un reflejo de la conversación que el joven tuvo con el rajá Poro del Punjab, al que las fuentes recuerdan soberbio y altanero, sabiéndose vencido, y al que Alejandro preguntó cómo quería ser tratado respondiendo él que su tratamiento tenía que ser el de un rey, que es lo que era.

Alejandro en su estancia, dictando la carta que su hijo en Babilonia está leyendo. De nuevo apreciamos el tratamiento de los rostros en primeros planos para enfatizar las emociones en las palabras de los personajes, mientras los colores se tornan oscuros, y la iluminación procede del fuego, queriendo transmitir así la oscuridad que alberga el alma de Olimpia, que no cesa en alabar los actos de su hijo como método para manipularlo y conseguir su objetivo, que este la lleve a Babilonia, pues ella es la única persona en la que él puede confiar. Tras la lectura de la misiva materna Alejandro perturbado manifiesta su voluntad de querer pasar la noche con Hefestión, ocasión para afianzar la relación existente entre ambos y para que Alejandro manifieste abiertamente su proyecto de unión de los pueblos alegando que: “este pueblo quiere, necesita un cambio”. Stone juega con los claroscuros para trabajar y profundizar en la idea de esa relación entre los hombres, en la que las dudas y los fantasmas siempre van a estar flotando alrededor, aunque el joven rey manifiesta abiertamente: “solo te amo a ti, Hefestión”; una escena inventada que sensibiliza al público creando empatía con los personajes y con la historia que están viviendo.

Las llanuras y montañas del noreste de Persia camino de la Bactriana son el escenario en el que se desarrollan los hechos una vez las tropas parten de Babilonia. En el camino se encuentran con el cuerpo de Darío, traicionado por los suyos. El encuentro entre Alejandro y el difunto persa le sirve de nuevo a Stone para utilizar el *flashback*. Las tropas continúan en su avance atravesando el Oxos y las estepas de Asia central mientras Ptolomeo relata como se produjo el avance de las tropas y los periplos que estas vivieron. Se observan ciudades ardiendo en lo alto de las montañas, suerte que corrían aquellas tribus que no aceptaban someterse al nuevo poder y que se resistían. El avance hacia la India se relata a través de planos generales en los que la naturaleza desolada se presenta como el gran enemigo frente a la conquista de Sodgia y de Bactria, el límite oriental del Imperio Persa.

Los marrones y rojos intensos ponen la coloración a un escenario oriental donde la música y los bailes terminan por contextualizar Oriente. Durante la coreografía las imágenes de Roxana bailando se enlazan simultáneamente con las de una pantera,

identificando a la joven con el animal salvaje igual que sucediera con Alejandro y el león en la entrada a Babilonia. La música étnica contribuye al aumento de ritmo y de tono erótico de la escena. Alejandro termina por expresar su voluntad de casarse con una asiática en señal de respeto a sus súbditos, pero esta decisión será fuertemente criticada porque muchos la interpretan como la voluntad de llevar al extremo las intenciones de un loco que pretende avanzar hasta lograr alcanzar los límites del mundo. Esta es una nueva ocasión para que algunos de los generales resuciten la figura de Filipo y comparen a padre e hijo, algo que perturba sobremanera a Alejandro, llevándolo a tomar la decisión de deshacerse de Parmenio enviándolo a Babilonia. Casandro es otro de los generales que muestra su desacuerdo ante el matrimonio que va a unir a Alejandro con Roxana, pues considera que ese acto supondría reconocer la igualdad entre asiáticos y griegos, en contra de aquello que Aristóteles había manifestado en sus lecciones. A pesar de las desavenencias Alejandro se alza como defensor de los pueblos y de las culturas. En el momento de la boda, se muestra a Roxana ataviada con un tocado que cubre su rostro, recordando trajes vinculados con el mundo islámico, además de trabajar de nuevo sobre los juegos de miradas en unos personajes que cuentan más con los ojos que con las palabras, unas miradas que esconden complicidad, historias secretas y misterios. Las palabras pronunciadas por Alejandro parecen no gustar a los griegos a diferencia del sector asiático que manifiesta su alegría. Antes de la noche de bodas, Hefestión regala a su amado un anillo comprado en Egipto como símbolo de su amor y con tristeza en el rostro le dice: “Te deseo un hijo”. Los dos hombres son sorprendidos por Roxana que rápidamente entiende la complicidad existente entre ellos. El director recurre de nuevo a los planos picados y contra-picados para marcar a quien pertenece el poder en la escena, donde Alejandro es el señor y Roxana la sumisa. La escena del coito recuerda en cierto modo la doma de Bucéfalo, pues ella se muestra agresiva, como un animal asustado, como la pantera con la que hemos visto antes se identificaba, una bestia difícil de controlar que termina sacando al animal que Alejandro lleva dentro. Por un momento los papeles se cambian y el primer plano en contra-picado refleja el poder de Roxana frente a la sumisión del joven macedonio, que una vez más resulta vencido por una mujer. Stone retoma el juego de claroscuros y la iluminación tenue

del fuego, que recuerda las escenas en las que el joven comparte escenario con su madre, un signo del tormento que lleva al éxtasis y desata la pasión entre ambos, una pasión que puede leerse en clave de posesión maternofilial, pues justo después escuchamos la voz en *off* de Olimpia hablando de Roxana y despreciándola hasta el punto de decir: “no nos confundas”. Las palabras de su madre se escuchan de nuevo como lecciones de vida enviadas a su hijo y mientras los colores del metraje se tornan cada vez más oscuros, casi negros, las tropas se van introduciendo en India y esto lo entendemos a través de un mapa donde el foco de atención se pone en el país asiático, destino de la campaña a pesar de las indicaciones de Olimpia de no seguir avanzando hacia el este.

Antes de adentrarse en el país del Indo, Stone hace un inciso para mostrar el intento de envenenamiento sufrido por Alejandro en la conjura de los pajes que en palabras de Ptolomeo: “perturbó profundamente a Alejandro”. Filotas resultó ser uno de los acusados y una de las mentes maquinadoras del intento de asesinato, acto que lo llevó a ser ejecutado igual que su padre Parmenio, que encontró la muerte a manos de Clito y Antígono, generales enviados por el rey a Babilonia para erradicar la raíz de la conjura. La historia es narrada por Ptolomeo mientras las acciones se van sucediendo. Una de ellas nos traslada a los aposentos de Alejandro, donde el joven hojea diseños de construcciones arquitectónicas (que entendemos serían proyectos para edificar en Asia) y escribe una carta (donde relataría la condena que iba a ser infligida a Parmenio). Las dobles intenciones de la historia encuentran el mejor de los motivos artísticos en los juegos de luces y sombras que reflejan el alma humana, lo oscuro que habita en ella y que convive con la bondad.

Utilizando el recurso filmico del principio de la película y con el tema musical que ayuda a conectar los actos del film, Stone presenta un mapa en mosaico en el que ahora el foco de atención se encuentra en el camino que Alejandro va a recorrer hasta alcanzar el Hindu Kush y llegar a la India, allí donde nunca antes un occidental había alcanzado. Las imponentes montañas nevadas del Hindu Kush son la puerta de

entrada a la India⁸⁷⁵. Los hombres caminan sobre la nieve mientras Ptolomeo repasa a todos y cada uno de los presentes en la campaña⁸⁷⁶. Los colores fríos, azules y blancos contrastan con el rojo de la capa de Alejandro, quien desde una de las cimas habla con Ptolomeo⁸⁷⁷ y hace una referencia al mito de Prometeo y a la montaña que tienen justo delante, donde los hombres dicen que se encontraría el nido de águilas, una de las cuales sería aquella que castigaba todos los días a Prometeo. La montaña a la que se refieren parece que se ha querido personalizar, pues tiene la forma de un rostro humano que quizá pudiera ser el del personaje de la mitología⁸⁷⁸. Alejandro creía ser el pionero en seguir los pasos de los mitos, dejando atrás el mundo de Heracles y adentrándose en la India, el mundo de Dionisos. Esta creencia se basaba por un lado en la pintura que había observado en la cueva bajo el palacio de Pella junto a su padre, además de en las explicaciones de Aristóteles, quien aseguraba que desde las montañas del Hindu Kush se podía ver el fin del mundo.

La frialdad cromática, predominando las tonalidades grises, continúa en el film para retratar la India y los monzones. Una frondosa selva da la bienvenida a las tropas al reino del Indo. La voz en *off* del narrador habla de la India en los siguientes términos: “se decía que era incluso más rica que Persia. No había sido nunca ni explorada ni conquistada. [...] un territorio que no tenía centro” y que Alejandro trató de

⁸⁷⁵ Alejandro cruzó el Hindu Kush en el 330 / 329 a. C. para capturar a sus enemigos y en esta ocasión lo cruza para entrar en la India.

⁸⁷⁶ Se muestra como la gente seguía a un ejército grande, en el que además había comerciantes, esclavos y mujeres. Lane Fox apunta que 10. 000 soldados habrían escogido a mujeres asiáticas como concubinas y que el ejército que se dirigía a la India tendría 75. 000 soldados, o quizás 150. 000 como muestra la película. “Una gigantesca unidad andante. Te hace pensar en la logística. Sobrevivían con las líneas de abastecimiento del camino y requisando rebaños para su consumo masivo. No puedes esperar a la cosecha para abastecer a 150. 000 personas”; transcripción de los comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

⁸⁷⁷ El joven Ptolmeo hace la reflexión a Alejandro sobre su futuro compartiendo con su rey su voluntad de instalarse en la Alejandría de Egipto, pues Thais, la prostituta ateniense que había seguido al ejército macedonio y con la que se había casado y tendría hijos, así se lo había manifestado. La reflexión de Ptolomeo indica que el ejército ya habría pasado por tierras egipcias en razón a la predilección de la joven por instalarse allí. Después de robar el cuerpo de Alejandro el joven se instaló, como había anticipado, en Alejandría. La conversación le sirve a Oliver Stone para desarrollar la idea del retorno y de la lejanía, pues Alejandro, alcanzados los límites del Imperio Persa, no se plantea regresar a Pella, sino hacerlo a Babilonia, pues “si te ibas lejos de tu reino, o ciudad en el mundo griego era difícil que volvieras a casa”; transcripción de los comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

⁸⁷⁸ Robin Lane Fox apunta a la confusión que suscitaron las montañas del Hindu Kush, que pensaban en un principio que se trataba del Cáucaso, pues se habían perdido. Los hombres “vieron [según cuentan] el rastro del águila que picó a Prometeo, de ahí que el nombre de esta provincia [signifique]: Montañas que el águila no puede sobrevolar. Estaban en el Cáucaso, vieron águilas, así que corrió el rumor de que estaban cerca del lugar del mito de Prometeo. Cuanto más avanzaban más se acercaban a la tierra de los mitos”; transcripción de los comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

unificar”⁸⁷⁹. Una especie de laberinto tribal en el que los individuos son empujados por fanáticos religiosos. Las lluvias torrenciales de finales de mayo fueron una sorpresa para Alejandro y para sus hombres, arrasando y aniquilando a parte de ellos e incluso de los animales. Al no estar familiarizados con los monzones y tampoco con la fauna del lugar, muchos perecieron en territorio indio: “La gente moría de picaduras de serpiente bajo las camas, en las cacerolas, una tortura inimaginable” comenta Robin Lane Fox que apunta la necesidad con la que se vieron de recurrir a los curanderos indios para ayudar cuando uno de los hombres era mordido por los reptiles: “¡Traed a los curanderos de serpientes!”, se grita cuando uno de sus hombres es mordido en el cuello por una de ellas. Escena que le sirve al director para mostrar la primera de las dosis del sufrimiento de la campaña en el Extremo Oriente.

En India volvemos a ser testigos de un banquete, una escena festiva que tiene lugar en un palacio indio, donde Bagoas interpreta una sensual danza en la que la música étnica con predominio de la percusión nos imbuye y transporta a ese reino lejano. Esta escena le permite a Stone hacer un repaso de todos los compañeros presentes en el lugar en ese momento, mientras intercala imágenes de los representantes indios presentes en la fiesta, mostrando la variedad étnica que envolvía al macedonio en ese momento así como los ropajes, turbantes, joyas y una arquitectura fantástica. El beso de Alejandro a Bagoas desata el jolgorio entre sus hombres, la incompreensión entre los indios y la ira en su mujer Roxana, que decide retirarse del espacio público antes de ser todavía más humillada⁸⁸⁰. Antes de abandonar la escena la joven desprecia a Alejandro y su actitud frente a los indios, de los que comenta son “gente ruin y malvada”⁸⁸¹.

⁸⁷⁹ Estas palabras hacen referencia a la situación política de los reinos indios, pues a la llegada de Alejandro, la India era un territorio dividido y los diferentes gobernantes no tenían forzosamente una buena relación los unos con los otros. La India por lo tanto no era un lugar pacífico, sino una región del mundo donde había guerras localizadas que terminaron por debilitar a los reinos cuya mejor opción, en muchos casos era la anexión al imperio de Alejandro.

⁸⁸⁰ El triángulo amoroso entre Alejandro, Bagoas y Roxana lo utiliza Stone para dramatizar aún más la escena que terminará con el fatídico asesinato de Clito a manos del joven rey macedonio.

⁸⁸¹ Oliver Stone considera que la relación entre Roxana y Alejandro se ha convertido en un tira y afloja de tensiones que han transformado a la joven en una mujer dura a pesar de que aún mantiene sentimiento por Alejandro y con el que espera tener un hijo; Comentarios de Oliver Stone en el DVD.

La tensión narrativa no ha hecho más que empezar. Clito decide reprender la actitud de Alejandro y recurre a mencionar a Filipo, a quien dedica un brindis diciendo: “Por Filipo, un verdadero héroe”. Esta frase sarcástica del brindis muestra el descontento de Clito frente a la actitud que Alejandro está adoptando en los últimos tiempos, puesto que no ve con buenos ojos que se vista como un oriental⁸⁸² y que lleve a la práctica gestos o actos que puedan ser interpretados como un sacrilegio, como es el caso de la *proskinesis*. Ptolomeo decide quitarle algo de hierro al asunto dedicando un segundo brindis a Clito: “Por Clito, como nuevo sátrapa de Bactriana”. Este (Clito) no había digerido muy bien la decisión que Alejandro había tomado y lo manifiesta increpando cada vez con mayor violencia la actitud de su rey. Se inicia así una discusión dialéctica entre ambos en la que ninguno cede terreno en los ataques verbales. Clito critica a todos y cada uno de los amigos que rodean a Alejandro mientras la tensión va aumentando acompañada de la percusión. Observamos como los indios deciden retirarse de la escena y Clito pregunta retóricamente por la planificación de la invasión de Asia, alegando que no había sido cosa de Alejandro sino de su padre Filipo, y termina con una pregunta concisa: “¿Has conquistado Asia tú solo?”. Resucitar a Filipo en la conversación revela el conflicto personal de Alejandro, quien no ha sido capaz de superar el asesinato de su padre, que se le aparece personificado en Clito mientras este lo ataca, interpretando que quien en realidad lo desprecia por sus actos es su propio padre. Alejandro enloquece y los fantasmas del pasado residentes en su subconsciente aparecen desatando en él el descontrol de la ira incontrolable que termina por asesinar a Clito cuando este dice: “Tu y tu madre bárbara vivís en la vergüenza”, aludiendo a la culpabilidad de ambos en el asesinato Filipo.

El arrepentimiento se transforma en tortura y aislamiento. Hefestión impide que Roxana vea a Alejandro que está en su tienda abatido, al que vemos esta vez en una composición en la que se muestra por debajo de Bagoas, el otro personaje del plano que está cuidándolo. Observamos una serpiente recorrer el cuerpo de Alejandro en

⁸⁸² Stone entiende que la voluntad de reunir un ejército multinacional y ganarse el respeto de los indios pasa por la asimilación como normales de algunas de sus costumbres así como el uso de sus ropas para parecer más un rey oriental.

una clara alusión a Olimpia y al recuerdo de sus palabras advirtiéndolo a su hijo que no debe fiarse de nadie, pues el único y verdadero amor que existe es el de una madre por su hijo. Por primera vez el rey aparece en planos picados en señal de inferioridad, el hijo de Zeus derrotado y humillado. La tortura mental y autolesión emocional de Alejandro son utilizadas por Stone para introducir una escena del pasado, un *flashback* que enlaza con el diálogo que ha girado en torno a Filippo y a su muerte.

El discurso narrativo se traslada a Pella ocho años antes del terrible asesinato de Clito. Stone se entretiene en mostrar las esculturas que estarían decorando las ciudades de Macedonia, los teatros y las calles en las que se aprecia la policromía existente en la época. Filippo y Alejandro caminan juntos y el rey reconoce que ha añorado a su hijo tras las desavenencias surgidas en el banquete en el que terminaron discutiendo. La voluntad de Filippo es que ahora que se han vuelto a encontrar caminen hacia Persia y que Alejandro lo haga ocupando su lado derecho. El pueblo aguarda la llegada de su rey para honrarlo con vítores, y entre los asistentes a la ceremonia, observamos a Olimpia, caminando con paso firme y mostrándose segura de sí misma, con ropajes que destacan sobre los del resto de asistentes, pues en medio de una multitud blanca ella aparece con un vestido de un intenso rojo, que solo encontrará compañero en el rojo de la capa de Pausanias, el verdugo de Filippo. Un claro simbolismo a través del color que delata a los dos personajes como cómplices del asesinato, pues el rojo los relaciona entre sí y lo hace también con la sangre derramada del rey Filippo II de Macedonia. La arrogancia y soberbia corporal de Olimpia, de quien no obtenemos reacción alguna ante la muerte del rey, la sitúa como principal instigadora del acto de homicidio que culminará con una mirada de sentencia lanzada hacia Eurídice y hacia el hijo de esta en un claro gesto premonitorio de la futura muerte de ambos. La proclamación de Alejandro por Hefestión como el nuevo rey es asentida por la impasible madre de la que Stone hace un primer plano que refleja la maldad y la codicia del personaje. Alejandro recrimina a Olimpia su implicación en lo sucedido y lo hace en la estancia en la que ella, de niño, le demostró su amor; un espacio en el que ella se siente fuerte, donde es capaz de manipular, de manejar los hilos del poder de manera diabólica, modulando su tono, eligiendo sus palabras, calculando sus pasos

alrededor del joven mientras critica al muerto y alaba al nuevo rey. “Tu alma es mía, Alejandro”, es la frase que marca quien está en condición de exigir, de proponer y de disponer. Olimpia alecciona de nuevo al joven, ahora rey, indicando quienes son sus enemigos y de quien tiene que deshacerse. La crudeza de las palabras que se intercambian termina con el llanto fingido de una madre que sabe perfectamente cuales son las teclas que debe tocar para someter a su hijo a su voluntad. La escena termina con la voz de Ptolomeo contando que nunca más volvieron a verse y que Olimpia, como era predecible, mandó asesinar a Eurídice y a su hijo, poniendo a Alejandro en la tesitura de verse obligado a deshacerse de Átalo.

De vuelta al presente en la India, Alejandro se enfrenta al levantamiento de las tropas a orillas de un río. El joven rey trata de convencer a sus hombres de que el Océano Exterior está cerca. Las imágenes de la multitud en silencio y la inmensidad de un campamento que observa a Alejandro, cuyo silencio dice más que sus palabras, comienzan a enervar al macedonio que se dirige a sus generales, muchos de los cuales se negaban a seguir por miedo a los horrores que les esperaban si continuaban avanzando. Crátero es el encargado de dar la réplica y de poner voz a los hombres. Las palabras de Crátero muestran respeto ante Alejandro y además defienden la opinión de las tropas.

Crátero - “Han muerto demasiados”. “Solo deseamos volver a ver a nuestros hijos, a nuestras esposas y a nuestros nietos por última vez”.

Conocida la voluntad de sus hombres Alejandro decide enviar a casa a los veteranos y recompensar a todos aquellos que lo han seguido hasta tan lejos. Acusa a Crátero de haberse esclavizado con todas las cosas que consiguen destruir a los hombres para terminar señalando a aquellos de quienes dicen serán recordados por haber abandonado a su rey en Asia. Estas palabras de Alejandro no son una sorpresa pues antes de pronunciarlas Stone hace un plano de Ptolomeo con una mirada que denota advertencia ante la reacción de su amigo. La música incrementa el ritmo y el suspense, los planos se aceleran y los movimientos de cámara y el ritmo van *in*

crescendo y terminan con una reacción desmesurada y violenta de Alejandro, que actúa como si estuviera loco y hubiese perdido la razón, una reacción que parece estar más en la línea de un psicótico, perturbado por algo personal que por el motín de los soldados, que terminó por deshacer y ejecutar a los cabecillas del mismo. Ptolomeo relata el avance y dice que: “el ejército estaba dividido y Alejandro ya no era el querido por todos”.

La escena se traslada a la selva, los hombres aguardan inquietos mientras reciben las instrucciones para actuar. La cámara enfoca la maleza y tiembla ante sonidos de elefantes y gritos de guerra. La batalla del Hidaspes ha comenzado y el enemigo aparece a lomos de elefantes que arrasan todo a su paso. Alejandro cabalga enérgico entre los árboles; los indios en masa se lanzan sobre sus adversarios y un plano muestra como las *sarissas* parecían ser meros objetos decorativos e inofensivos que los elefantes eran capaces de romper una tras otra sin el menor de los esfuerzos. Stone hace temblar la cámara para transmitir el temblor de tierra que se produciría con las pisadas de esos animales enormes contra los que resultó complicado luchar. Los movimientos de cámara son muy rápidos y violentos, dando la impresión de que los ojos del espectador estuviesen puestos en el filo de una espada que se mueve hacia todas las direcciones. Los colores fríos, verdes y grises predominan para dar una mayor sensación de humedad en ese ambiente de los monzones. Las vestimentas de los soldados ayudan a discernir entre bandos en medio de un caos absoluto que tiene un ritmo terriblemente acelerado. Los movimientos de cámara en la lucha son cada vez más violentos y van de izquierda a derecha, saltando de un bando a otro siguiendo el lanzamiento de flechas, golpes de espada, embestidas de elefantes... Las tropas de Alejandro están siendo aplastadas pero él, cegado con derrotar al enemigo, se lanza y cabalga a través de la selva acompañado por un *travelling* lateral que sigue el galopar de los caballos y el trote de los elefantes en dos sentidos enfrentados, antes del choque frontal definitivo. La velocidad de la cámara recrea la cada vez mayor confusión entre las tropas. A lo lejos, Alejandro vislumbra sobre su elefante y ricamente ataviado al rajá Poro, y entre la violencia y la confusión, retomando el discurso sobre el sol y la sombra de la doma de Bucéfalo, se lanza contra Poro para acabar con él. El joven

atraviesa una multitud de hombres y su valentía se acompaña por unos coros que dan solemnidad a la escena ralentizada que muestra como el rey macedonio se lanza contra su objetivo, dejando ver con los ojos bien abiertos y una mirada enloquecida que dice más de lo que el joven pueda expresar con palabras. Entre el caos y el desconcierto asistimos a una de las escenas más importantes de la película, el enfrentamiento entre Alejandro y Poro, a lomos de sus respectivos cuadrúpedos que, ahora sustentados sobre dos patas, muestran la fuerza desatada de la naturaleza, el choque entre dos potencias, dos reinos, dos culturas, el choque entre Oriente y Occidente. Una escena brillante que termina con la muerte de Bucéfalo al ser alcanzado por flechas y con Alejandro cayendo del caballo derribado también por una flecha en el torso. Todo se torna rojo, los colores se confunden, la visión en tonos rojos refleja el camino hacia la muerte que el personaje está experimentando, que no será física sino más moral. Hefestión también resulta herido en la batalla. La confusión es total en la batalla; el dolor y la barbarie parecen no cesar y la voz en *off* de Ptolomeo recuerda al espectador que: “Fue la más sangrienta de todas sus batallas”. Alejandro tuvo que ser transportado sobre un escudo, el escudo de Aquiles, y sacado de la zona de peligro mientras somos testigos de como los elefantes se retiran caminando hacia atrás. Ptolomeo relata lo acaecido en ese momento mientras vemos como la sangre se torna amarilla, el rojo lo envuelve todo y Alejandro solo es capaz de ver como su sueño de conquistar el mundo se desvanece.

En el campamento, todos esperan en el exterior hasta que el rey parcialmente recuperado y a salvo se muestra ante los hombres y para comunicarles su decisión: regresan a casa. Las palabras de Alejandro desatan la euforia colectiva. El macedonio termina por ver a su padre observando desde una colina, momento en el que es consciente de que por fin se ha ganado la aprobación de Filipo, y de ahí se abre el plano para mostrar que el campamento estaba situado a orillas de un río, que sería el Hidaspes. No queda claro pues que Alejandro ganase la batalla contra Poro.

En su retirada, Alejandro mandó construir altares antes de partir⁸⁸³ y de atravesar el desierto de Gedrosia hasta alcanzar de nuevo Babilonia. Esta vez la entrada en la ciudad vuelve a enseñarnos el esplendor de sus construcciones aunque la disposición de los personajes ha cambiado con respecto a la primera entrada; ahora Alejandro está situado en la parte baja del plano y desde lo alto es observado por Roxana, Estatira y otros miembros de la corte, una señal que se traduce en derrota, pues ahora ya no es el rey victorioso, sino el que se ha visto obligado a regresar y para el que las desgracias no terminan de sucederse, pues Alejandro se enfrentará a la muerte de Hefestión. En la escena Stone retoma los primerísimos primeros planos para expresar sentimientos de dolor, impotencia, rabia, sufrimiento y desolación que imbuyen al protagonista y lo enloquecen llevándolo a pensar que alguien está detrás de la muerte de su amado. Alejandro no atiende a razones cuando Roxana le da la noticia de su embarazo, pues piensa que ella ha estado detrás de la muerte de su amigo.

Los últimos ecos de grandeza los protagonizará un Alejandro ebrio, ataviado en una celebración con la piel de un león (una clara referencia a Heracles), donde celebra y bebe en presencia de sus compañeros que lo observan atentos. De nuevo los juegos de miradas que intercambian unos con otros los convierten en cómplices de una de las teorías sobre la muerte de Alejandro, aquella que sostiene que fue envenenado. Casandro y Ptolomeo observan impacientes, el primero se muestra más tranquilo, mientras el segundo respira con ansiedad esperando que su rey termine todo el vino y comience a agonizar. Las imágenes de la cueva vuelven a aparecer y estas dan paso a la representación del dios Ahura-Mazda representado sobre el lecho de Alejandro que espera a la muerte rodeado de sus compañeros, esos que al parecer, según se vislumbra en el film, lo han traicionado y envenenado. Entre ellos estaría el mismísimo Ptolomeo, narrador de la historia. Stone recurre a los *flashback* y repasa la vida del macedonio en los instantes previos a la expiación que llega antes de que haya podido nombrar un sucesor. El momento en el que el protagonista fenece se representa con un plano que va desenfoándose y transforma el estandarte sobre la

⁸⁸³ Lane Fox apunta sobre este tema que: “Cuando Alejandro decidió volver porque no le seguían, construyó imágenes de los dioses del Olimpo y altares. Dicen que dejó unas bridas enormes para que las futuras generaciones pensarán que un ejército de titanes y superhéroes había llegado tan lejos”.

cabeza del rey en el águila que lo ha acompañado durante toda su aventura, esta vez envuelta en fuego. Ptolomeo relata todos y cada uno de los detalles de la muerte de su amigo mientras las imágenes de la puerta con leones alados, toros persas y cerámica vidriada se muestran bajo la lluvia, una metáfora del cielo que llora la muerte del rey; otra de las imágenes a las que recurre el director es la de Aquiles, en clara alusión a la identificación constante en el film de Alejandro con el héroe de Homero y que le sirve a Stone de enlace para trasladar la escena a la estancia de Olimpia, esta vez vestida de negro, premonición del luto, en cuyo rostro se atisba la preocupación de una madre que siente e intuye que algo no va bien, ratificándose con la imagen de un águila y una serpiente, ambas cayendo desde las alturas, un símbolo inequívoco para Olimpia, que llora y lanza un grito desconsolado ante la muerte de su hijo.

Ptolomeo relata como los generales se pelearon por la sucesión del imperio que Alejandro había dejado huérfano y de las escenas de Babilonia el director nos traslada de nuevo a Alejandría, a la biblioteca de la Antigüedad donde el viejo Ptolomeo reconoce el acto de traición y asesinato de Alejandro, alegando que la decisión fue tomada pues los suyos no podían más, no podían continuar con la aventura siguiendo a un joven con afán de conquistar el mundo y enajenado de la realidad de aquellos que lo rodeaban. Un primer plano concede una carga emocional a las palabras de un viejo que termina por cambiar la historia, dictando un final diferente para Alejandro III de Macedonia, Alejandro Magno. Con estas palabras la cámara se eleva al cielo y la música épica muestra las imágenes del águila, imágenes de bustos de Alejandro, mientras los títulos de crédito aparecen sobre algunos de los escenarios que fueron protagonistas de las conquistas del macedonio o sobre imágenes que aluden a esos lugares, entre las que destaca una figura de un Buda de Gandhara como símbolo de la India.

5.5. Licencias históricas

Robin Lane Fox, asesor histórico de Oliver Stone en la película, expresa su punto de vista en relación a la veracidad histórica de las películas sobre la Antigüedad, alegando que a su entender estas deberían tratar de relatar los hechos históricos partiendo de la premisa de fidelidad ante lo que él denomina “el esquema que sabemos”⁸⁸⁴, reconociendo al mismo tiempo que un film, como creación artística que es, tiene siempre un componente de subjetividad aportado no solamente por el director del mismo sino por el conjunto de actores e incluso componentes del equipo que lo hacen posible, toda una serie de elementos de carácter subjetivo que terminan por darle forma al, en este caso drama épico (así lo define el propio Stone⁸⁸⁵) que termina viendo la luz. Se trata de una dramatización basada en la Historia en la que van a aparecer ciertos anacronismos e inexactitudes⁸⁸⁶, muchas de ellas voluntarias, cuyo objetivo será hacer del héroe un personaje de carne y hueso con una vida y una historia que resulte ser comprensible para el público para el que, y esto no debemos olvidarlo, se realiza la obra.

Oliver Stone reconoció en una entrevista haber hecho uso las diferentes fuentes, Quinto Curcio Rufo, Diodoro de Sicilia, Arriano y por encima de todos ellos, Plutarco y sus *Vidas Paralelas*⁸⁸⁷. A los autores clásicos se sumaría como manual de cabecera para el guión, la obra del año 1973 escrita por Robin Lane Fox *Alejandro Magno conquistador del mundo*, así como el asesoramiento directo del propio Lane Fox

⁸⁸⁴ LANE FOX, R., “Preface”, en BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, pp. 6-7.

⁸⁸⁵ “This is not a documentary. It is a dramatisation, though it should take history as its starting point” (Oliver Stone); “Esto no es un documental. Se trata de una dramatización, aunque se debe tomar la Historia como punto de partida”; Traducción del autor de la cita en: CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 201.

⁸⁸⁶ Robin Lane Fox da como ejemplo de estos anacronismos e inexactitudes la presencia en el dormitorio de Olimpia de una escultura mesopotámica encontrada en Ur. Algunas de estas irregularidades históricas son muchas veces el resultado de la falta de información o de los recursos limitados que puedan ayudarnos a recrear de un modo más fidedigno la Historia; LANE FOX, R., “Preface”, *op. cit.*, pp. 6-7. Por su parte Anja Wieber recuerda que algunos de los elogios recibidos por la película se debían a la precisión en los detalles arqueológicos; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, pp. 156, 188-189 y ss.

⁸⁸⁷ PETROVIC, I., “Plutarch’s and Stone’s...”, *op. cit.*, pp. 169-170.

desde casi el mismo instante en que el director iniciara el proyecto⁸⁸⁸. El resultado final en conjunto es una interpretación personal de las fuentes que sigue fielmente la historia de Alejandro de Macedonia, a quien acompañan personajes reales⁸⁸⁹, de la que se han seleccionado ciertos episodios⁸⁹⁰ y cuyas licencias históricas, síntesis de acontecimientos, batallas, viajes, saltos temporales, elipsis narrativas e incluso inserción de hechos inventados, están en todo momento “al servicio del drama”⁸⁹¹ biográfico del que se han seleccionado algunos actos, batallas, relaciones personales y decorados.

Curiosamente y en cierto modo en contradicción con lo que pueda pensarse sobre la figura de Alejandro Magno “Conquistador del mundo” como lo llama Robin Lane Fox en su libro, el film presenta solamente dos momentos bélicos definidos, las batallas de Gaugamela (331 a. C.) y del Hidaspes. En el primero de los casos Stone aclara al espectador que la contienda es Gaugamela, mientras en el segundo no se menciona en ningún momento que se trate de la batalla que enfrentó al joven macedonio con el rajá Poro del Punjab, pues en la pantalla se sobre-impresiona “India”. El tratamiento de ambas batallas en la película será por lo tanto muy parecido en estructura aunque un tanto desigual en factura, ya que a pesar de que ambas coincidan en sesgos comunes, licencias históricas y ritmos parecidos, los recursos estéticos y coloristas van a variar así como las facilidades que el director va a proporcionar al espectador para que pueda seguir con mayor facilidad los acontecimientos. Ambas batallas, como bien indica Robin Lane Fox, “enmarcan la cuestión de la relación de Alejandro con la historia. Se destacan en cada extremo del espectro que se extiende por la película”⁸⁹², emplazándose adecuadamente en el

⁸⁸⁸ Ivana Petrovic destaca el carácter homérico que Robin Lane Fox atribuye a Alejandro en su obra y vincula lo particular de la personalidad del joven en la película al asesoramiento del historiador. Por su parte, relaciona cierta simbología, patrones narrativos y giros del guión con la vida de Alejandro escrita por Plutarco; PETROVIC, I., “Plutarch’s and Stone’s...”, *op. cit.*, pp. 165, 169.

⁸⁸⁹ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 159.

⁸⁹⁰ La compleja y dilatada vida de Alejandro III de Macedonia presenta innumerables dificultades en su traslación del mito a las fuentes y de las fuentes a la gran pantalla, por lo que la selección de ciertos episodios de su vida se convierte en acto obligado, en detrimento de otros que terminan por omitirse; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 159.

⁸⁹¹ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 157.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 157.

curriculum vitae de Alejandro, aunque con ciertos matices, pues a diferencia de Gaugamela, la batalla del Hidaspes se acerca más a la adaptación melodramática de la obra cinematográfica tomando una mayor distancia con la Historia, de modo que la reubicación de eventos junto con la separación y condensación de hechos de la que habla Lane Fox permitiese solventar por un lado los problemas presupuestarios que impedían la filmación de otra batalla⁸⁹³ y al mismo tiempo conseguir mantener la atención del público en el momento de catarsis bélica de la narración filmica.

El primer proyecto incluía un guión en el que aparecía recogida otra de las batallas importantes en la vida de Alejandro, la batalla de Queronea (338 a. C.), que finalmente cedió el paso a Gaugamela, por ser la mayor victoria de Alejandro contra el Imperio Persa de Darío y que terminó por convertirse en la gran batalla del film. Esta decisión final de reemplazar en el celuloide una batalla por otra, debido en parte a la imperiosa necesidad de ajuste presupuestario⁸⁹⁴, dio como resultado el vacío histórico-bélico que enfrentó a Alejandro con las diferentes polis griegas⁸⁹⁵ antes de dar el salto decisivo a la conquista de Asia. La segunda de las selecciones terminó decantándose por el mundo oriental de la India escogiendo como acontecimiento histórico la batalla del río Hidaspes, en la que el joven macedonio se enfrentó a Poro uno de los soberanos del Punjab.

Con una estructura muy similar, en la que destacaría una escena pre-batalla como antesala discursiva a la acción bélica y otra escena post-batalla donde la solemnidad de multitudes (vivas o muertas) recoge el testigo de la narración, el peso que las dos batallas tienen en el metraje es más que considerable, si tenemos en cuenta que de los

⁸⁹³ “There was no room, or money, for a second set and a siege of an Indian town”; “No había espacio, ni dinero para un segundo set ni para un asedio a una ciudad de la India”; Traducción del autor; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 163.

⁸⁹⁴ Robin Lane Fox aclara en *The Making of Alexander* como las escenas militares comenzaron a hacerse cada vez más ambiciosas y como resultado del proceso se produjo una selección de aquellas que se recrearían; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 99.

⁸⁹⁵ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 54; ALONSO, J. J., et alii, *op. cit.*, pp. 284-285.

168 minutos que dura el film, aproximadamente 45 minutos⁸⁹⁶ están destinados a contar lo acaecido en los acontecimientos bélicos, lo que supone casi un veintisiete por ciento del metraje dedicado a las dos grandes contiendas militares de Alejandro en Asia.

Gaugamela⁸⁹⁷, la gran batalla librada contra Darío, es una mezcla de acontecimientos históricos perfectamente engarzados en un conjunto monumental cuya fuerza escénica la convierten en la batalla más importante del film. Rodada en nueve semanas⁸⁹⁸ en el desierto de Marruecos, cerca de la localidad de Marrakech, contó con la participación de un gran número de extras, más de mil⁸⁹⁹, puestos a las órdenes del que ya fuera asistente de Stone en *Nacido el 4 de julio* y *JFK*, el ex-marine Dale Dye. Stone define Gaugamela como el encuentro del Este con el Oeste, y para que ese encuentro fuese narrativamente perfecto y no se dejase ningún resquicio psicológico del personaje abierto que pudiese dificultar la comprensión de escenas posteriores, el director decidió fusionar elementos de las diferentes contiendas que enfrentaron a Alejandro con Darío en la coctelera de Gaugamela, a la que añadió algunos elementos extra como el hecho de que Clito salve la vida de Alejandro cortando el brazo de uno de sus enemigos, acto que tuvo lugar en la batalla de Gránico (334 a. C.)⁹⁰⁰. De la batalla de Issos (333 a. C.), la realmente decisiva contra los persas, Stone decide tomar e incorporar en Gaugamela tanto el discurso de arenga de Alejandro sobre la libertad y

⁸⁹⁶ Los aproximadamente 45 minutos estarán repartidos entre las dos batallas; la batalla de Gaugamela ocupa aproximadamente 25 minutos del metraje de los cuales 6 minutos 31 segundos están destinados al episodio sobre la estrategia de la batalla, 16 minutos 3 segundos es el tiempo que ocupa el desarrollo de la lucha armada y 2 minutos 9 segundos se destinan al drama posterior al enfrentamiento dedicado a los caídos, heridos y vencedores; por su parte la batalla del Hidaspes, segunda en importancia en el film, tiene una duración aproximada de 19 minutos y 55 segundos que están repartidos en 7 minutos y 15 segundos que Stone dedica al motín previo a la batalla, en 10 minutos 11 segundos se recoge propiamente la lucha contra Poro y la caída de Alejandro, y la inquietante espera de los griegos por conocer la decisión final de su rey de volver a casa se narra en 2 minutos y medio.

⁸⁹⁷ La batalla se desarrolla a partir del minuto 43'29" de metraje.

⁸⁹⁸ Tres semanas para la primera unidad y seis semanas para la segunda unidad, según comenta Oliver Stone en el DVD.

⁸⁹⁹ Entre los extras se contó con la participación del ejército de Marruecos, "soldados, ex-soldados del SAS de Inglaterra, del ejército británico, irlandés, australiano, neocelandés, e incluso del Este de Europa"; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁹⁰⁰ Robin Lane Fox en sus comentarios sobre la película comenta el hecho de que Stone haya querido introducir esta licencia histórica durante la contienda, pues el que Alejandro fuera salvado por un hombre fiel a su padre tendrá, como se verá en la escena en la que Clito es asesinado por Alejandro, una gran repercusión psicológica en el personaje.

la esclavitud de los ejércitos rivales⁹⁰¹: “Nosotros no estamos aquí como como esclavos. Estamos como macedonios y como hombres libres. ¡Por la libertad y por la gloria de Grecia!”; como la estrategia de cargar con la caballería directamente hacia la posición de Darío antes de que este huyera⁹⁰². Salvando estas licencias sobradamente reconocidas por el director y justificadas en su uso para facilitar una mejor comprensión de los acontecimientos no solo de la batalla, sino posteriores, Stone logra que la batalla de Gaugamela sea una proeza en cuanto a fidelidad histórica, situando los hechos que podemos apreciar muy cerca de aquello que las fuentes históricas nos narran⁹⁰³. Este devenir en paralelo a las fuentes se consigue gracias a un más que loable trabajo previo por parte de Stone, Lane Fox y Dye, reforzado por un *storyboard* que le permitió al director y a todo el equipo tener claro qué pasos tenía que dar en todo momento⁹⁰⁴, pues las dificultades de rodar con tanta gente y en un escenario lleno de polvo ponían en peligro la realización de las tomas correctamente, lo que podía suponer un gasto extra que Stone reconoce era inasumible⁹⁰⁵.

Entre otras licencias que pueden considerarse de menor importancia atendiendo a la comprensión de la historia por parte del espectador encontramos la presencia de Casandro en la batalla, que atestiguamos ya en la escena donde este discute con

⁹⁰¹ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 55; ALONSO, J. J., et alii. *op. cit.*, p. 286.

⁹⁰² Oliver Stone y Robin Lane Fox comentan el ataque directo de Alejandro contra Darío: R.L.F. - “El pobre rey persa piensa: ¡Vienen a por mí! Es cierto, si muere el rey el Imperio Persa caerá. Aquí vienen las falanges. Bajar las lanzas era peligroso, porque sobresalían cuatro filas. El rey persa no da crédito. ¿Dónde están los que vienen a por mí? Cree otra vez que es una confusión. Esto está muy bien hecho, una imagen a nivel del suelo, como gran parte de la película. Alejandro recibe el mensaje de que las maniobras a la derecha han dejado al descubierto el flanco izquierdo” (minuto 56’13); O.S. - “Cuando está a salvo [Alejandro] mira a Darío y solo quiere cogerle, está loco. Salta sobre su caballo y va por él. A Alejandro le preocupa la envergadura de la empresa. Quería conseguir la gloria y al rey. Ahí vemos a Bucéfalo y allá va. Cuentan que se acercó tanto a Darío que le tiró una lanza. No acertó pero estuvo cerca. Darío huyó de la batalla. Huyó en dos batallas, pero Gaugamela fue la más grande. De haberse quedado podría haber ganado. Este es un golpe decisivo y Alejandro tenía razón: ir a por el rey. Cuando huyó la moral persa se hundió. Tardó tiempo en llegar la noticia a todos los flancos y la lucha continuaba” (minuto 57’55).

⁹⁰³ Robin Lane Fox la describe en *The Making Of Alexander* como “la batalla mejor basada históricamente y filmada del mundo antiguo”; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 139.

⁹⁰⁴ “Cuando trabajas con tantos departamentos en una gran batalla, el guión cambia porque la gente interpreta las palabras de forma diferente y el [storyboard] es de gran ayuda”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁹⁰⁵ “La arena era tan fina que se levantaba rápidamente. [...]. Me encanta trabajar con polvo porque te evita problemas con los fondos que pueden crear confusión. Cada plano podía salir mal o costarnos 100.000 dólares y la batalla tiene 700 planos. El presupuesto peligraba, así que había que agudizar el ingenio y el polvo nos ayudó”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

Alejandro y otros generales sobre la estrategia a seguir en la batalla. Casandro toma así protagonismo en la escena y en la historia como general con una latente rivalidad frente a Alejandro aunque recordemos que su participación en la batalla es anacrónica, pues se habría sumado a las filas de Alejandro tras Gaugamela⁹⁰⁶. La presencia del águila, en el campo de batalla como narrador omnisciente del acontecer de los hechos y a la que Ivana Petrovic identifica con el animal que acompañará a Alejandro a lo largo de toda su vida incluso hasta su lecho de muerte⁹⁰⁷, aparece ya mencionada en los textos de Plutarco como señal de buen augurio en las campañas del macedonio⁹⁰⁸ y desde el punto de vista de Oliver Stone entendido como el pájaro de Zeus que servía de intérprete en el campo de batalla y que además ayuda al espectador a tener una visión general de la organización dentro del caos que puede ser la batalla.



Fotograma en el que se aprecia el águila de Zeus en el cielo de Gaugamela.

⁹⁰⁶ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 160.

⁹⁰⁷ PETROVIC, I., “Plutarch’s and Stone’s...”, *op. cit.*, p. 178.

⁹⁰⁸ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 55.



Imagen de las *sarissas* macedónicas en la batalla de Gaugamela.

El uso de las *sarissas*⁹⁰⁹, los carros falcados que penetraban en medio de las falanges y que se abrían dejándoles espacio para posteriormente atacarlos, así como la inmensa nube de polvo que impedía tener una visión clara de lo que estaba sucediendo, son elementos históricos reales propios de Gaugamela, que ayudan al conjunto de elementos técnicos a llevar a buen puerto las escenas de esta feroz batalla, una de las más realistas y fieles a las fuentes de las que se hayan filmado sobre la Antigüedad, dando una “impresión real de las formaciones de los macedonios en acción”⁹¹⁰, algo que como veremos no sucede de manera tan clara en el caso de la otra batalla del film, la batalla del Hidaspes, el segundo de los encuentros entre el Este y el Oeste, aunque esta vez los dromedarios y los caballos del ejército enemigo dan paso a la contundente y aterradora presencia de los elefantes. Las localizaciones históricamente deslocalizadas del campo de batalla constituyen el primero de los problemas con los que como espectadores podemos encontrarnos, pues a diferencia de las indicaciones que en el caso de Gaugamela han ido apareciendo para identificar los flancos dentro del ejército griego, en este caso, el único apunte explicativo que aparece es “India”. Stone justifica esta falta de rigor histórico situando la batalla en un lugar boscoso y no a orillas de un río, donde tuvo lugar, alegando: “La batalla del Hidaspes es tan complicada que no me atrevería a filmarla, es más complicada que Gaugamela e

⁹⁰⁹ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 104-105.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

imposible de rodar por los ríos”⁹¹¹. Esta negativa o cautela del director ante el reto de reproducir en la gran pantalla la batalla que en palabras del propio Ptolomeo “fue la más sangrienta de todas” a las que Alejandro y sus hombres se enfrentaron, trasladan la acción a la selva, en concreto el Jardín Botánico Central Amphoe Mueang en la provincia tailandesa de Saraburi⁹¹², un improvisado campo de batalla en el que se aglutinarían una versión de la contienda contra Poro y una versión de la batalla de Multán⁹¹³, en la que, como sucede en el film, Alejandro resultó herido y casi perece por culpa de la locura que lo llevó a tratar de alcanzar la gloria poniendo en peligro a sus hombres⁹¹⁴. El enfrentamiento que terminó con la vida de Bucéfalo tiene lugar según el film tras el motín de las tropas y la negativa de los hombres a continuar hacia delante⁹¹⁵, unos hechos, rodados en la frontera de Thailandia y la República Democrática Popular de Laos sobre el río Mekong⁹¹⁶, que históricamente no tuvieron lugar antes sino después y no se produjo solamente un motín sino que fueron dos los que minaron la moral del macedonio: “Es cierto que su ejército luchó contra elefantes y ganó una batalla, pero no en la selva y no fue después de la negativa a seguir de sus tropas”⁹¹⁷. La voluntad de Stone a la hora de rodar esta batalla no fue en ningún caso la misma que manifestara para Gaugamela; la batalla del Hisdaspes es mucho más confusa por ser menos estructurada: “La batalla no se basa en ninguna estrategia excepto rescatar a la falange”⁹¹⁸. Esta desestructuración querida por el director le proporcionaría a los actores y por lo tanto a las tropas el punto preciso de confusión que el realizador pretendía transmitir, agravado por el terror enfatizado que sentirían los hombres ante una amenaza oculta, difícil de vislumbrar entre la vegetación del entorno; una clara voluntad de transmitir el terror de unos hombres sabiéndose en una emboscada en un terreno adverso y acusando una fatiga no solamente física sino,

⁹¹¹ Transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁹¹² LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 36, 40, 56.

⁹¹³ “[...] la batalla de Multán es crucial para entender esta combinación”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁹¹⁴ CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 198.

⁹¹⁵ HARRISON, Thomas, “Stone, Alexander, and the Unity of Mankind”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, pp. 223-224.

⁹¹⁶ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 75.

⁹¹⁷ Transcripción de los comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

⁹¹⁸ Transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

como se ha visto gracias al motín precedente, también moral⁹¹⁹. Esta clara voluntad de “tergiversar” los hechos históricos aparece justificada por el propio director en un alegato reiterativo sobre el carácter de drama histórico del film, lejos de querer ser una producción documental. Stone, de la misma manera que lo hace en repetidas ocasiones Lane Fox, defiende la necesidad de conferir “un sabor muy diferente”⁹²⁰ a la batalla del Hidaspes, con el claro objetivo de mantener la atención del espectador, pues la fusión de acontecimientos y la deslocalización de los mismos forman parte de un guión bien estructurado y pensado que sea capaz de transmitir un mensaje claro, la desidia de unos hombres comandados por el fanatismo de un joven conquistador, presa y víctima de su propia ambición⁹²¹.

La victoria militar de Alejandro frente al rajá Poro del Punjab pasa a ser una supuesta derrota del macedonio en tierras indias tras el enfrentamiento directo que los puso cara a cara en el que, como vemos, Bucéfalo termina siendo alcanzado por una flecha y por la lanza de Poro. Esta supuesta derrota, a tenor de lo que Stone transmite, alejada de la real victoria narrada por las fuentes, tiene ciertos elementos que sí comulgan con la Historia, pues es cierto que Bucéfalo murió en la contienda, aunque no queda tan claro si su muerte se debió a causas naturales o como se aprecia en el film, a las heridas causadas por los indios. El recurso de optar por un Alejandro vencido sacado sobre el escudo de Aquiles⁹²², le permite al director firmar el que podría haber sido el punto y final de la historia, aunque como el propio Stone reconoce: “Otra película terminaría aquí. Desgraciadamente, la vida continúa”, expresando su clara voluntad de dar un final más que merecido al joven “conquistador del mundo”.

⁹¹⁹ Robin Lane Fox habla de la intención psicológica de la escena: “La esencia de lo que sería para las tropas de Alejandro ser arrojadas a la confusión [...]. Hubo un amplio margen para el efecto deseado de terror, el caos y la venganza”; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 107.

⁹²⁰ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 139-140.

⁹²¹ Ivana Petrovic ve en esta obsesión ciega de Alejandro por alcanzar la victoria manifestada en la batalla una clara reminiscencia a Homero: “El momento más homérico de la película, sin embargo, es la última batalla en la India. En este momento, Alexander representa el lado negativo del héroe homérico, según lo descrito por Aristóteles al comienzo de la película [...], lucha por su propia gloria y pone en peligro a sus compañeros”; Traducción del autor; texto original en: PETROVIC, I., “Plutarch's and Stone's...”, *op. cit.*, p. 178.

⁹²² “Alejandro se va sobre el escudo de Aquiles”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD. Ivana Petrovic reconoce en el escudo una réplica del escudo que Aquiles porta en la pintura que decora la estancia de Olimpia; PETROVIC, I., “Plutarch's and Stone's...”, *op. cit.*, p. 178.



En la imagen superior se observa el enfrentamiento directo de Alejandro Magno con Poro del Punjab, reproducción cinematográfica basada en la moneda mostrada en la imagen inferior. Imagen procedente de: <http://www.menudaeslahistoria.com/wp-content/uploads/2010/11/Poros-contra-Alejandro21.jpg>

De entre todos los momentos de la batalla, sin lugar a dudas el más espectacular por la fuerza de las imágenes e inspirado en la moneda de Poro⁹²³ en la que se aprecia a ambos soberanos en plena acción, es el cara a cara del caballo y el elefante⁹²⁴. Stone comenta la escena utilizando los siguientes términos: “Hay quien cree que esto fue improvisado. Pero estaba en el guión. El caballo y el elefante saltan juntos, y me quedé sorprendido porque el caballo aguantaba... un paso, dos pasos. El elefante baja y el caballo sigue, tres pasos...Un caballo muy fuerte. Aquí hieren a Bucéfalo, y la flecha que hierne a Bucéfalo atraviesa a Alejandro. Es poético que los dos fueran heridos por la misma flecha. Esto no es cierto, es una licencia dramática”⁹²⁵. Una

⁹²³ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 56.

⁹²⁴ STONE, O., “Afterword”, en CARTLEDGE, P, and GREENLAND, F. R. (eds.), *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, p. 350.

⁹²⁵ Transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

escena en la que algunos investigadores como Angelos Chaniotis, han querido ver también ciertas reminiscencias de la expresión del rostro de un enloquecido Alejandro con el mosaico de la batalla de Issos del Museo de Nápoles, donde las facciones del macedonio, abriendo hasta la extenuación los ojos y manifestando una furia irracional reflejan y sintetizan los extremos de inverosimilitud que su campaña militar había alcanzado⁹²⁶.

En medio de toda esta vorágine humana que muchos han relacionado con los filmes precedentes del director ambientados en la guerra de Vietnam, por la similitud paisajística del lugar y por la angustiada agonía de las tropas⁹²⁷, algunos episodios fugaces como el momento en el que Hefestión es herido en la pierna, dan una pincelada más al rigor histórico descontextualizado, pues sabemos que Hefestión fue herido en la pierna en la India, aunque esto no sucedió en la batalla que enfrentó a Alejandro con Poro⁹²⁸. Otro de los detalles interesantes a remarcar y muy a pesar del realismo que Stone ha querido mantener en las batallas, es que, a diferencia del rigor histórico en la vestimenta que se apreciaba en la batalla de Gaugamela donde las armas y decoraciones encajaban perfectamente con el material bélico de la época⁹²⁹, en este caso, y a pesar de mantener el hecho de que los griegos cabalgasen sin silla, el enfrentamiento con unos elefantes ataviados con decoraciones propias de la época mogol da un salto histórico-temporal abismal aunque concede gran riqueza estética a la imagen y a la batalla en general⁹³⁰.

También en India sitúa Stone uno de los episodios más controvertidos y polémicos de la historia relativa a Alejandro, la muerte de Clito el Negro. Fiel a Filipo de Macedonia y protector del joven Alejandro, Clito termina por ser asesinado a manos de su rey en el momento en el que este pierde la cordura motivado en parte por la

⁹²⁶ CHANIOTIS, A., “Making Alexander, fit...”, *op. cit.*, p. 198.

⁹²⁷ CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 195; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s) ...”, *op. cit.*, pp. 158-159.

⁹²⁸ “Incluso Hefestión fue gravemente herido en la India. Le hirieron en la ingle, pero fue en otra batalla”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁹²⁹ ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 286.

⁹³⁰ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 159.

ingesta de alcohol y por los vínculos emocionales que el veterano general, recién nombrado sátrapa de Bactria, conserva con el difunto padre de Alejandro. Los hechos sucedieron como Stone los narra, aunque no tuvieron lugar en India, como aparece en el film, sino en Afganistán⁹³¹, de modo que el director alarga brevemente la vida del general y le hace recorrer algo más de camino al lado del joven macedonio. El dramatismo de la escena y el remordimiento de Alejandro alcanzan cotas ciertamente elevadas, en parte gracias al episodio de Gaugamela en el que Clito salva de la muerte a su rey, cortando el brazo de un persa, hecho que recordemos se adscribe a la batalla de Queronea. El director se sirve de esta escena para retomar el tema de las inseguridades de Alejandro y sobre todo para volver a poner en el candelero la relación edípica que no ha dejado nunca de torturar al joven, pues sobre sus hombros, como se verá, pesa el guardar en secreto los actos de su madre Olimpia, principal sospechosa de la muerte de Filipo II⁹³². Así el conflicto entre padre e hijo y la sumisión afectiva de Alejandro frente a su madre vuelven a ser el tema principal, a pesar de que el propio Alejandro tratase de justificar su arrebatado violento apelando a la “ira de Dionisio” como establece Robin Lane Fox⁹³³. Entre las frases acusadoras pronunciadas por Clito que desatan la ira irracional del joven rey, está una clara alusión a los logros y victorias que pertenecen a todo el pueblo de Macedonia: “¿Has conquistado Asia tú solo?”⁹³⁴, además de la que termina por firmar su sentencia de muerte: “Tú y tu madre bárbara vivís en la vergüenza”, implicando a Alejandro y a Olimpia directamente en el asesinato de Filipo.

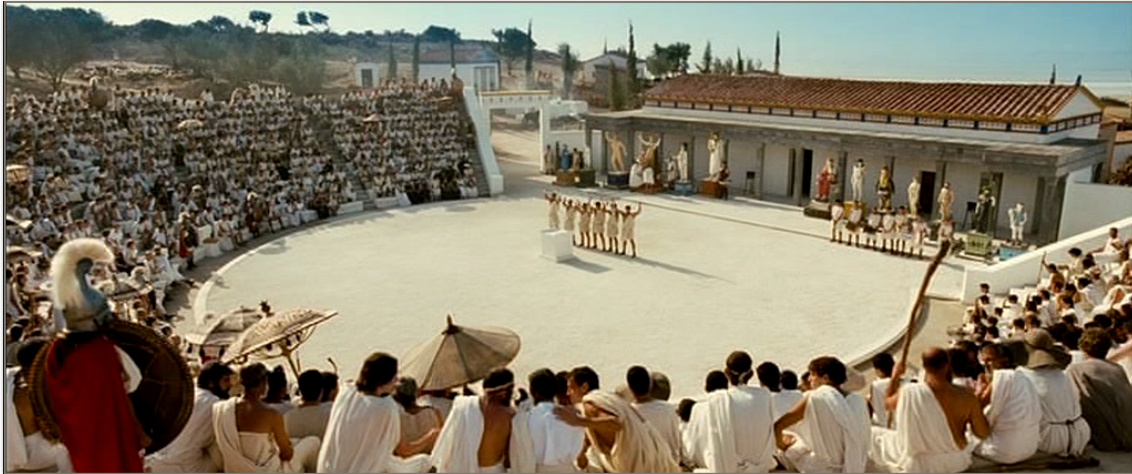
En el film Stone plantea un conflicto familiar triangular, pues asistimos no solo a las tensiones matrimoniales existentes entre Olimpia y Filipo, sino también a una paulatina y creciente animadversión de Alejandro hacia su padre, motivada en parte por una fuerte manipulación emocional de Olimpia hacia su hijo, madre que proyecta las frustraciones y el odio personal hacia la figura de su esposo en su joven y único

⁹³¹ Transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁹³² PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 55.; ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 287.

⁹³³ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p 34.

⁹³⁴ Un guiño del guión al poema de Bertol Brecht en *Preguntas de un obrero que lee*: “El joven Alejandro conquistó la India / ¿Él solo?”



Reconstrucción escenográfica donde tiene lugar el asesinato de Filipo II.

hijo⁹³⁵. La desconfianza y el casi desprecio afectivo terminan por manifestarse en la relación del joven Alejandro con su progenitora, iniciadas ya sus campañas y lejos de la influencia directa de esta, a pesar de que, como se observa, con las cartas que Olimpia le escribía a su hijo, el chantaje emocional materno no cesaría en ningún momento. El conflicto familiar se convierte así en uno de los ejes principales de la película, narrado de manera lineal e incluso recuperado tras el asesinato de Clito, pues Stone hace uso del *flashback* para enfatizar la culpabilidad y el tormento de Alejandro ante la atrocidad cometida, y para ello traslada al espectador al momento del asesinato de Filipo, con una clara voluntad de hacer más cercano al héroe y sus sentimientos. El asesinato de Filipo, tuvo lugar durante el matrimonio celebrado entre Cleopatra y su tío, el rey de Molosia, hermano de Olimpia, en el teatro de Egas durante el verano del año 336 a. C. El film recrea a la perfección esta escena, en un escenario muy cuidado donde apreciamos las diferentes esculturas con los dioses olímpicos, policromadas, aunque en este caso el acontecimiento parece tener más que ver con el enaltecimiento de Filipo como soberano y poco que ver con el enlace de su hija⁹³⁶. El asesinato del monarca le sirve a Stone para insertar de nuevo una escena de tensión y afección entre Olimpia y su hijo, pues Alejandro no duda en acusar a su madre de la muerte de Filipo, aunque los argumentos, la ira, la rabia y la frustración que el joven despliega no son suficientes frente a la manipulación que ella, a lo largo de los años, ha ejercido

⁹³⁵ Alejandro tenía una hermana, Cleopatra, que no aparece en el film pues su presencia no aportaría nada a la dramatización que Stone hace de la vida de Alejandro.

⁹³⁶ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 54; ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 281.

sobre él, un joven que como se nos ha ido contando, ha sido el perfecto alumno aleccionado por una mujer cuyas palabras no han desprendido nada más que odio dirigido hacia el rey. Buena muestra de esas lecciones afectivas da la primera de las escenas en la que hemos visto a un Alejandro niño recibir los consejos de una amorosa madre que será agredida por su esposo borracho en presencia del niño⁹³⁷. Episodio de lo que llega a parecer un “lavado de cerebro” cuando vemos en la pantalla por primera vez a Alejandro como adolescente, observando a Eurídice, la nueva esposa de Filipo llegar a Pella. Una serie de lecciones de vida en las que Olimpia solo aceptará ser ella, no solo la única mujer en la vida de Alejandro, sino la única persona de su vida y la única que acompañe sus pensamientos⁹³⁸, algo que queda patente en las cartas que el joven lee en Babilonia, o en las palabras que se van escuchando mientras presenciemos el avance de las tropas hacia Asia, después del matrimonio con Roxana. Esta relación de dependencia del joven con su madre adquiere un nivel dramático superior al que narran las fuentes⁹³⁹, pues al parecer Olimpia y Alejandro sí tenían una estrecha relación afectiva, pero esta en ningún caso habría traspasado los límites que la definirían como una relación edípica⁹⁴⁰, algo que en el caso del film Stone ha querido enfatizar. Así pues a través del complejo de Edipo del joven pueden explicarse muchas reacciones, entre ellas las frustraciones ante un proyecto de conquistar el mundo que no se finalizó, además de los complejos de inferioridad de un joven ansioso por alcanzar el trono, enfrentado a un padre con miedo a perderlo (el trono); unas metas vitales y personales que como muestra el film, no eran tanto el fruto propio del macedonio como los ambiciosos proyectos de su madre, génesis de las gracias y desgracias del joven⁹⁴¹. El conflicto familiar que aparece de manera intermitente en la película no solamente va a manifestarse a través de los personajes de Filipo y Olimpia, pues otros personajes van a formar parte de la vida el joven macedonio actuando como relevo psicológico-emocional; véase los

⁹³⁷ ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 275.

⁹³⁸ *Ibid.*, pp. 277-278.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 278.

⁹⁴⁰ PLATT, Verity, “Viewing the Past”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 291

⁹⁴¹ PETROVIC, I., “Plutarch's and Stone's...”, *op. cit.*, pp. 167-168.

casos de Clito el Negro y Parmenio⁹⁴², por su vinculación primero con Filipo y después con Alejandro, o el caso de Roxana, a la que Robin Lane Fox describe como una especie de “indio-amazonas”⁹⁴³ dando buena prueba de un fuerte carácter y marcada personalidad: el prototipo perfecto de mujer para nada dócil, en la que Alejandro de alguna manera verá reflejada la autoridad de su madre. Esta identificación de una mujer con otra se refleja no solo en el tono y las formas en las que Roxana se dirige a Alejandro, que recuerdan en parte a las discusiones que este tenía con Olimpia, sino también en ciertos elementos decorativos, como el brazalete de serpientes que lleva la joven⁹⁴⁴, un vínculo directo a los cultos místéricos, órficos y dionisiacos que Plutarco atribuye a la madre de Alejandro⁹⁴⁵ y que además se establece en el film como el animal que identifica a Olimpia⁹⁴⁶.

El peso femenino sobre la conciencia de Alejandro encuentra tan solo un resquicio de alivio en la figura de Hefestión. La relación entre los dos jóvenes destaca por el carácter homosexual⁹⁴⁷, algo que Stone se propuso manifestar claramente ya desde la adolescencia de ambos, aunque recurra a las lecciones de Aristóteles para justificar esta práctica que en las fuentes aparece como común y frecuente, pues las relaciones afectivas y físicas entre hombres formaban parte de la vida cotidiana de los griegos. El film está plagado de escenas en las que se manifiesta claramente este vínculo afectivo entre Alejandro y Hefestión, desde declaraciones de un joven tratando de enfrentarse a la voluntad de su madre Olimpia, pasando por conversaciones bajo las estrellas previas a la batalla o a alusiones interrogativas directas por parte de otros personajes como Roxana, la noche de bodas, tras descubrir a los amantes en la intimidad, una vez Hefestión ofrece como presente de nupcias a Alejandro un anillo comprado en Egipto. La homosexualidad es por lo tanto un tema latente que va a

⁹⁴² CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 191.

⁹⁴³ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 16-17.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁴⁵ ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 275.

⁹⁴⁶ SOLOMON, J., “The Popular Reception of Alexander”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, p. 49.

⁹⁴⁷ PAUL, J., “Alexander and the Cinematic Epic Tradition”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, p. 17.

acompañar al protagonista a lo largo de su periplo por el mundo, y que a pesar de las críticas recibidas por unos y por otros, ya sea por hacerse evidente la práctica o bien por la ausencia de escenas más explícitas, se trata de un elemento antitético del conflicto emocional que sume al joven rey en la crisis existencial de ambición y poder que lo perturba. La relación insana establecida entre Alejandro y sus padres encuentra su cura en el vínculo amoroso y la paz interior que le transmite el amor que siente por Hefestión, así como la presencia y compañía de este. Cuando la tensión afectiva y emocional aumenta en el film, las conversaciones con su amado sirven de “ecualizador” emocional. Stone hábilmente concede protagonismo al personaje de Hefestión, reconocido en las fuentes, para humanizar y hacer aún más próximo al protagonista ante el público. Alejandro ama y sufre, abandona el mito y se convierte en un personaje real, alguien con quien el público pueda identificarse, ese hombre que enloquece y pierde la poca razón que le queda cuando su amado muere en Babilonia, curiosamente pocos meses antes de que él, Alejandro, como ya le había prometido en las vísperas de la batalla de Gaugamela, le acompañe a la casa de la muerte.

Al margen de la relación homosexual entre ambos jóvenes Oliver Stone introduce también una práctica de sodomía en una de las celebraciones en la corte de Pella estando bajo gobierno de Filipo. Pausanias, autor del homicidio del rey, protagoniza en un más que lejano segundo plano de la celebración, una escena de violación por parte de Atalo y otros hombres del círculo íntimo de la Filipo, ahora ya comprometido con Eurídice, sobrina del agresor. Entre la homosexualidad emocional de la relación con Hefestión y la homosexualidad carnal de los abusos infligidos a Pausanias, encontramos el vínculo homo-erótico encarnado en la figura del eunuco Bagoas, protagonista de una de las escenas de danza de la película cuya elevada carga de sensualidad despiertan la libido del personaje de Alejandro, quien decide, en presencia de griegos e indios, besar en la boca al eunuco, con el que ya ha compartido y compartirá momentos de intimidad (como vemos en Babilonia preparando un baño para el rey o en India consolando en sus brazos a un abatido Alejandro).

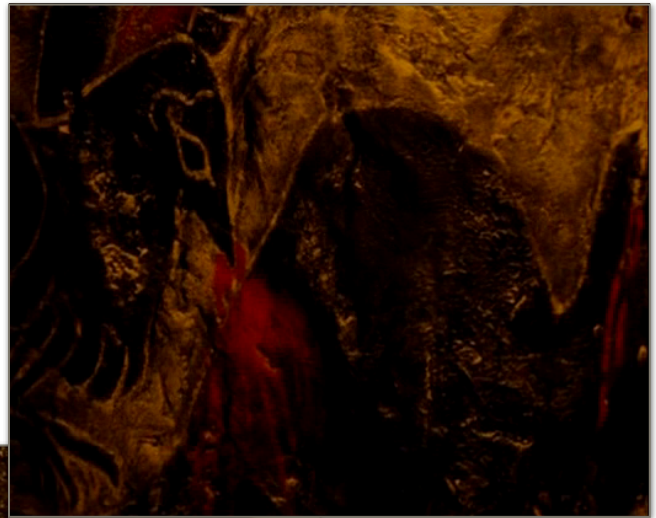
Sin lugar a dudas la licencia histórica más al margen de lo que las fuentes nos cuentan es la secuencia de la cueva bajo del palacio de Pella⁹⁴⁸. Oliver Stone introduce este pasaje totalmente inventado en la narración biográfica por varias razones: la conversación que padre e hijo mantienen ante las pinturas de la cueva recupera el *leitmotiv* de la película: “No hay gloria sin agonía” a partir del cual el personaje de Alejandro manifiesta claramente, no sólo un gran conocimiento de los mitos griegos, representados en las pinturas murales, sino las ansias de poder que recorren su cuerpo. Son unas ansias que Filipo interpreta como inculcadas por Olimpia en el joven, motivo por el cual alerta a su hijo del peligro real que suponen las mujeres, mientras las escenas de Medea asesinando a sus hijos toman el protagonismo como signo de alerta para el joven futuro rey, pues el amor incondicional y desmesurado de una madre puede llevar a la obsesión e incluso al terrible acto de matar a su propio hijo. Esta sutil alusión por parte de Filipo que relaciona a Medea con Olimpia la retoma Stone justo en el momento de la muerte de Hefestión en Babilonia, en octubre del 324 a. C., con un Alejandro enloquecido por el dolor ante la pérdida de su amado, que culpa al sexo femenino de la desgracia vivida, primero en acusación directa a Roxana, por encontrarse presente en Babilonia en ese momento, y después y a través de los recuerdos que fluyen por la mente de Alejandro mediante la imagen de su madre Olimpia, transformada en el ser mitológico Medusa, mezcladas con los recuerdos de las pinturas de Medea matando a sus hijos de la cueva en Pella. La introducción de esta licencia histórica en el film permite al director la inserción de un imaginario mitológico que se irá repitiendo a lo largo del metraje; uno de estos símbolos es el águila de Zeus⁹⁴⁹, a la que se alude a través del mito de Prometeo, también pintado en la cueva, y que va a acompañar al macedonio a lo largo de todo su periplo, estando presente incluso en el momento de su muerte, pues recordemos que el símbolo de Ahura-Mazda sobre el lecho en el que yace el ya moribundo rey termina por convertirse en águila que bate sus alas y vela por el joven. Así lo hemos observado tanto en el episodio de la doma de Bucéfalo como en la batalla de Gaugamela, donde el animal protector es identificado por el propio director como una extensión del

⁹⁴⁸ SOLOMON, J, “The Popular Reception...”, *op. cit.*, pp. 47-49; PLATT, V., “Viewing the Past...”, *op. cit.*, pp. 289, 293-294; STONE, O., “Afterword”, *op. cit.*, pp. 342-343.

⁹⁴⁹ PLATT, V., “Viewing the Past...”, *op. cit.*, p. 292; STONE, O., “Afterword”, *op. cit.*, p. 348.

propio Alejandro a través de la cual establece su conexión con Zeus y ese origen divino al que alude repetidas veces Olimpia en la película.

Detalles de las pinturas de la cueva de Pella. A la izquierda Medea; a la derecha el águila de Zeus torturando a Prometeo.



A medio camino entre lo que podemos considerar una licencia histórica y un recurso estético del director se encuentra el protagonismo de Ptolomeo en la película. El joven Ptolomeo pasa ciertamente un tanto desapercibido en la parte de la historia contemporánea a Alejandro. Lo vamos a ver activo en el coloquio de generales previo a Gaugamela y también en un momento íntimo con Alejandro en una de las cumbres del Hindu Kush, cuando el joven general confiesa su voluntad de retirarse una vez terminada la aventura al lado de su rey, a las tierras de Egipto junto a su amada Thais. A través de esta conversación el director justifica la presencia de un Ptolomeo ya anciano, instalado en la Alejandría de Egipto, ciudad que reconocemos gracias a la recreación de sus famosos faro y biblioteca, de la que vemos reconstrucciones del interior y exterior, desde cuya terraza Ptolomeo dicta a Cadmus su versión de la vida de Alejandro, pues el mismo Ptolomeo pronuncia en su defensa y por extensión en defensa del director de la película, que “es imposible saber quién era Alejandro”. Este

argumento permite marcar cierta distancia con la Historia, pues el hecho de que Ptolomeo actúe como narrador omnisciente del relato, que cuenta su versión de la historia⁹⁵⁰, está justificado ya que sabemos que fue uno de los autores de la vida de Alejandro⁹⁵¹ utilizada por autores posteriores como Arriano para escribir su *Anábasis* y, al mismo tiempo a través de la crítica que el propio personaje hace sobre las mentiras vertidas en torno a la figura y al mito del joven macedonio, se justifican en cierta manera las licencias históricas del metraje⁹⁵². Tanto el asesor histórico Robin Lane Fox como el director Oliver Stone comentan el acto de humildad al que de algún modo todos aquellos que pretendan contar la vida de Alejandro Magno están obligados a formular:

Robin Lane Fox: “Hay que ser humilde y atrevido, como dice Virgilio, no se puede empezar en primera persona, porque no sabemos nada de Alejandro. Se escribieron veinte libros durante su vida y hay memorias de los soldados pero han desaparecido. 350 años después seis grandes escritores leyeron los textos originales, pero si están de acuerdo o no es otro tema. Tenemos una visión de Alejandro bastante alejada”⁹⁵³.

Oliver Stone: “Yo sólo podía interpretar la historia a través de Ptolomeo y al final Ptolomeo cambia de idea, así que no sabemos todo”⁹⁵⁴.

La incursión de una tercera persona cuya historia se convierte en Historia, y a través de la cual como espectadores logramos entrar además en la intimidad y la psicología del personaje de Alejandro, es un recurso narrativo a la par que estético, pues a través de la narración en *off*, como espectadores, logramos esa inmersión completa en el universo que envuelve el mito de Alejandro pretendida por Oliver Stone.

⁹⁵⁰ LANE FOX, R., “Preface”, *op. cit.*, pp. 6-7; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 158-159.

⁹⁵¹ SOLOMON, J., “The Popular Reception...”, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁵² CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, pp. 186-187.

⁹⁵³ Comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

⁹⁵⁴ Comentarios de Oliver Stone en el DVD.

5.6. Recursos estéticos

El planteamiento de la historia sobre la vida de Alejandro III de Macedonia que presenta Oliver Stone adopta un formato de dramaturgia⁹⁵⁵, segmentado en tres actos: el primero, “auge”⁹⁵⁶, desde la tierna infancia del joven macedonio hasta la violenta batalla de Gaugamela; la entrada en la majestuosa Babilonia marca el inicio del segundo acto que termina con la muerte de Clito en India; el último acto destinado a mostrar la decadencia del joven rey, da comienzo con el *flashback* que nos transporta al momento del asesinato de Filipo y que terminará con otra muerte, la del propio Alejandro, en la ciudad de Babilonia. Esta estructura arduamente defendida por el director, muchas veces utilizada como argumento en contra de las críticas sobre el rigor histórico del film, necesitaba imperativamente la presencia de un narrador-apuntador, papel que Stone dio a un anciano Ptolomeo de 70 años, ya retirado y cuya versión de los hechos esboza cierta inmunidad ante las licencias históricas del film. De acuerdo con la opinión de Angelos Chaniotis, los hechos del largometraje responden a la narración de un viejo Ptolomeo que se permite abiertamente no solo cambiar las causas de la muerte de Alejandro, sino que además, los errores y licencias que no coinciden con la Historia, terminan por justificarse a través del argumento banal que concede el beneficio de la duda a los recuerdos de un anciano⁹⁵⁷. A través de esta estructura dramática tripartita y con la narración omnisciente de Ptolomeo que se inserta en el film como columna vertebral que articula los acontecimientos, Stone tiene el campo sembrado que le permite recoger así el fruto de diferentes recursos estéticos puestos a disposición de la dramatización histórica según la cual él entiende la vida de Alejandro Magno, una concepción en la que los ritmos, acentos, colores,

⁹⁵⁵ LLEWELLYN-JONES, L., “Help me, Aphrodite!”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander: Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, pp. 246-247; PAUL, J., “Alexander and the...”, *op. cit.*, p. 17; SOLOMON, J., “The Popular Reception...”, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁵⁶ Nombre que Oliver Stone da al fragmento de film que el considera el primer acto en los comentarios del DVD.

⁹⁵⁷ CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 186.

planos, silencios, decorados y vestuario adquieren un más que destacado e incluso indispensable protagonismo⁹⁵⁸.



Sets que recrean las construcciones arquitectónicas macedónicas.

⁹⁵⁸ “Stone has made a conscious choice to tell Alexander’s story through a variety of narrative techniques: scenes with dialogue, scenes without dialogue, flashbacks, Philip’s mythological lecture, and the cinematographic transformation at the end of the road in India, as well as Ptolemy’s periodic expository dictations and voiceovers”; “Stone ha hecho una elección consciente para contar la historia de Alejandro a través de una variedad de técnicas narrativas: escenas con diálogo, escenas sin diálogo, flashbacks, la lectura mitológica de Filippo, y la transformación cinematográfica al final del camino en la India, así como la constante narración en off de Ptolomeo”; SOLOMON, J., “The Popular Reception...”, *op. cit.* p. 41.

La interpretación de las fuentes así como la trayectoria cinematográfica de Oliver Stone pueden influir en la concepción filmica de la figura de Alejandro⁹⁵⁹, al que el director, partiendo de la descripción del personaje que hace Plutarco⁹⁶⁰, confiere la profundidad psicológica propia del estereotipo dramático. Para alcanzar el objetivo de indagación en el alma del personaje, Stone establece un ritmo de rodaje basado en la improvisación, los ritmos acelerados, capturas de imágenes y objetivos bien marcados⁹⁶¹. El resultado final es un film en el que la iluminación jugará un papel muy importante, así como la riqueza cromática que definirá espacios y acontecimientos. Stone realiza tomas en claroscuros y con una iluminación muy tenue en los interiores que favorece lo misterioso, tétrico y en ocasiones hasta macabro de ciertos diálogos e historias, incrementando gracias a este juego de luces y sombras la tensión existente entre los personajes, como puede observarse en las escenas protagonizadas por una Olimpia que se enfrenta a Filipo o Alejandro, y también en aquellas en las que la relación homosexual latente entre Alejandro y Hefestión toma el protagonismo, pareciendo incluso que ambos fuesen a dar el paso de la dialéctica a la relación física, a pesar de que esta nunca llegue. Todos ellos, momentos en los que el fuego es el protagonista, elemento generador de la luz y las sombras, reflejo de la pasión interior del alma de los personajes, metáfora del ardor interno de los protagonistas que se manifiesta a través de sus palabras, gestos o simplemente intenciones transmitidas con las miradas, pues en el film estas miradas, cómplices, misericordiosas, inquisidoras, directas o de soslayo, captadas en primerísimos primeros planos, sostienen muchas veces el peso narrativo de la escena, expresando más que las palabras. Buena muestra de esta expresividad facial la encontramos en las batallas, que comparten una acción común, el ataque frontal de Alejandro contra Darío (en Gaugamela) y contra Poro (a orillas del Hidaspes), donde la expresión en la mirada del joven condensa la rabia y la fuerza interior que dirige contra sus enemigos.

⁹⁵⁹ Anja Wieber destaca la teoría de Ruth Lindner que relaciona la película *The Doors* (1991) con el proyecto de *Alejandro Magno* (2004) estableciendo el “impacto” que el film de Stone de los 90 tendría sobre el de los 2000 en cuanto a la “correlación visual” (colores, sets, simbolismo); WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s)...”, *op. cit.*, p. 155.

⁹⁶⁰ “Patrones narrativos”, “metáforas y símbolos”; PETROVIC, I., “Plutarch's and Stone's...”, *op. cit.*, p. 165.

⁹⁶¹ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 1-2.

El elemento visual juega así un papel importante a lo largo de todo el metraje, donde los colores van a definir los espacios y las situaciones⁹⁶². Los blancos van a delimitar el ambiente y el territorio de la Antigua Grecia, como se observa en las vestimentas del pueblo presente en el momento en que Filippo es asesinado, así como en los ropajes de Alejandro y sus compañeros asistiendo a una de las lecciones de Aristóteles, también ataviado en blanco. El único punto discordante en una Macedonia alba lo van a marcar los colores, rojos y negros, de los ropajes de Olimpia, concediendo un protagonismo especial así al personaje. Curiosamente la misma gama cromática, contrastando el rojo intenso, esta vez de las capas de los generales, con un blanco reluciente y hasta cegador, de la nieve en las montañas, lo vamos a encontrar una vez Alejandro alcanza las cumbres del Hindu Kush. Los colores fríos del entorno contrastan con la calidez roja de las capas que protegen a los protagonistas. Por su parte, los tonos amarillos y anaranjados van a estar presentes durante toda la campaña contra Darío, reflejo del sol, el desierto y las altas temperaturas a las que se enfrentan los personajes en la batalla de Gaugamela. Estos colores cálidos van a dejar paso a los intensos azules, verdes y dorados de la rica Babilonia⁹⁶³, eliminando así la sensación térmica de canícula del desierto para transmitir el frescor de un oasis hecho ciudad, como se ve en el harén de Darío, cuya rica decoración vegetal marca el pistoletazo de salida de lo que será la gama cromática en India. Las lluvias y la frondosa vegetación llenan la pantalla de verdes, cuyo cromatismo va acorde con la meteorología del monzón. Así, a través de una rica gama cromática, el director delimita los espacios geográficos claves en el periplo seguido por el joven Alejandro, que vendrán reforzados por el uso de colores muy concretos para los ropajes de cada una de las

⁹⁶² LANE FOX, R., "Alexander on Stage. A critical Appraisal of Rattigan's Adventure Story", en CARTLEDGE P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, pp. 55-56; PLATT, Verity, *op. cit.*, p. 295.

⁹⁶³ "The colour-range of the Babylonian set struck Jim as a 'peacock's feather' with blue and gold predominating"; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 92. "La paleta de colores del set de Babilonia sorprendió a Jim al considerarlo como la cola azul y dorada de un pavo real"; traducción de Elena Berdasco Muñoz.

regiones del mundo conocido y explorado⁹⁶⁴. El punto culminante a este juego cromático de espacios y ropajes lo marca el rojo que invade la caída de Alejandro en su enfrentamiento contra el rajá Poro, aportación del director de fotografía Rodrigo Prieto⁹⁶⁵, en la batalla del Hidaspes en la que se han encontrado sesgos de otras películas de Stone⁹⁶⁶: “Rodrigo Prieto sugirió que usáramos aquí infrarrojos, una película muy sensible a las altas temperaturas, es imprescindible, a veces el armario se convierte en rojo, el rojo en verde, ofrece mucha variedad de colores. Los colores eran increíbles, le daban un toque surrealista cercano a la muerte desde el punto de vista de Alejandro”⁹⁶⁷.



Fotograma de la batalla del Hidaspes en el que se aprecia el uso de los infrarrojos propuesto por Rodrigo Prieto.

⁹⁶⁴ “He was insisting on a separate colour range for each separate setting in his story because this ‘coding’ would intensify its moves to and fro. Alexandria, the future, was to be white, matching Jan Roelfs’s visionary whites and greys: Babylon, to Oliver’s eye, must be strong, red, gold and blue. But what about the battle of Gaugamela [...]? [...] about the fort in Bactria, exotic India and all the while [...]? [...] For India there was not much colour-guidance in such ancient sources of the period as I could see her: white cotton, hair gathered up in a top knot, sunshades, jewellery and earring seemed to be the most important items. [...]. For the Macedon scenes, he was insisting on ‘harsh whites and primary colours’ [...] red for Philip’s bodyguards and red to pick out Olympias (Angelina) with her scorn for the occasion and her possible role in Philip’s death [...]. A use of cotton-white in India would not now be distinct enough and so Jenny started to range more widely. The film os Asoka helped her thinking on shapes, but what she called the ‘sherbet colours’ emerged in discussion. Director of photography Rodrigo Prieto urged a dominant use of greens and oranges, colours which would stand up well to the film-processing which he was planning to use for the Indian outdoor scenes. Pinks came in too, and as Indian costume in the 320’s BC is no little known, colouring from later Mogul India would reinforce the audience’s sense of where the actors were supposed to be. [...] Bactria [...] an article from the National Geographic magazine [...] showed horsemen in modern Afghanistan and adjacent Central Asia wearing robes of indigo, faded red and brown. So was born the superb combination of muted reds, bronzes and dark purple-blue worn by Roxane’s home countrymen”; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 122-123.

⁹⁶⁵ PAUL, J., “Alexander and the...”, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁶⁶ Angelos Chaniotis habla de “reminiscencia cinematográfica” de esta escena con la película *El cielo y la tierra* (1993) y hace referencia a las declaraciones del propio Stone que relaciona la escena con la última escena de *Platoon* (1986); CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 194; LANE FOX, R., “Preface”, *op. cit.*, p. 86.

⁹⁶⁷ Comentarios de Oliver Stone en el DVD. Ver también las referencias al uso de una película de infrarrojos y a la coloración rojiza del momento final de la batalla del Hidaspes en: LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 150.

Stone no solo va a recurrir al uso del *flashback* como elemento narrativo que confiere mayor profundidad psicológica al personaje, como se aprecia en el caso del episodio del asesinato de Filipo, justo después de haber muerto Clito a manos de Alejandro. El uso de diferentes planos, desde los primerísimo primeros planos hasta los planos generales y cenitales, va a repetirse reiteradamente, pues la posición de la cámara y el plano utilizado colocan al espectador en una posición privilegiada, observador del film desde el interior, con los planos en detalle, y desde el exterior, con los planos generales. A través de picados y contra-picados se establece también una jerarquía clara del poder en cada una de las escenas; no tratándose solamente del poder político sino también del poder ejercido por un personaje determinado sobre otro en una escena concreta. De esta manera veremos como la gran mayoría de planos de Alejandro, henchido de orgullo y de sed de conquista van a ser contra-picados, mientras que los pocos momentos en los que el macedonio va a aparecer con un enfoque picado serán aquellos en los que dialogue y se enfrente con Olimpia, pues será ella quien ocupe la cima de la pirámide, o bien la escena posterior a la muerte de Clito, donde la culpa y el remordimiento que siente un abatido Alejandro se enfatizan enfocando al joven desde lo alto. Aunque sin lugar a dudas, la batalla de Gaugamela es, en este sentido técnico, el ejemplo más completo de proeza angular y filmica. Los planos cenitales a través de los ojos del águila de Zeus sobre-volando el campo de batalla se van a mezclar con vertiginoso dinamismo con los *travellings*, laterales y frontales, primeros planos de la lucha cuerpo a cuerpo, planos medios de las falanges y los carros falcados, de modo que se consigue transmitir el caos y desconcierto que las tropas sentían en el campo de batalla mientras la tensión de la contienda aumenta en el metraje y en el espectador, todo ello asistido de algunas pausas que permiten aclarar la posible confusión general a la que se ha sumado una gran nube de polvo. Robin Lane Fox habla de este recurso estético aplicado a la batalla: “Oliver fue muy listo. Hay una vista panorámica de la batalla, luego imágenes fugaces de la gente luchando. Sólo se ven unos cuantos planos pero fue un elemento clave en la táctica macedonia. Tienes la sensación de: ¿qué demonios está pasando? Hay una nube de polvo, casi no se ve, solo sabes lo que pasa en tu pelotón”⁹⁶⁸. Oliver Stone reconoce

⁹⁶⁸ Transcripción de los comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

que el hecho de rodar con una nube de polvo puso en peligro el rodaje, pues los costes de producción estaban muy ajustados y no había margen para el error, teniendo en cuenta el coste de cada plano de la batalla. Al mismo tiempo el rodar en estas condiciones ayudaba a esconder ciertos errores que pudiesen aparecer en los fondos: “Me encanta trabajar con polvo porque te evita problemas con los fondos que pueden crear confusión. Cada plano podía salir mal o costarnos 100.000 dólares y la batalla tiene 700 planos. El presupuesto peligraba, así que había que agudizar el ingenio y el polvo nos ayudó. Y aunque el polvo oscurece, te permite ver de forma más perceptiva porque cuando ves, prestas más atención. Discutía sobre esto con Bob Richardson en ‘Platoon’. Era difícil ver en Vietnam. Gracias a la dificultad aprendes que hay que respetar eso, porque la cámara no puede acceder con facilidad. Esto sucedió de verdad en tiempos de Alejandro. Le dije a Rodrigo Prieto: ‘No sé como, pero tenemos que atravesar esas partículas del aire, tenemos que sentirnos privilegiados de estar ahí’”⁹⁶⁹.



Imagen en la que se aprecia uno de los planos generales de la batalla de Gaugamela.

La batalla del Hidaspes, por el emplazamiento en un frondoso bosque, repite algunos de los planos y ángulos de Gaugamela, manteniendo el dinamismo intercalado con algunas pausas y algunos momentos en cámara lenta para aumentar la emoción y la tensión, pero esta vez dejando de lado el recurso panorámico al que había recurrido en el desierto, con el que había quedado satisfecho a pesar de manifestar su desacuerdo

⁹⁶⁹ Transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

general con este tipo de planos⁹⁷⁰. La confusión del fulgor de la batalla encuentra su momento álgido en un cambio de ritmo, aplicando un *tempo* mucho más lento que sigue el galope del caballo y capta con mayor detalle la expresión colérica y enloquecida de Alejandro dirigiéndose hacia Poro.



Imagen superior: panorámica de la ciudad de Alejandría en la que se observa el edificio de la biblioteca. Imagen inferior: vista general del puerto de Alejandría con la presencia del faro.

Gran importancia tienen también los escenarios en los que se recrean las diferentes escenas de la película. Los imponentes exteriores de montañas, desiertos, selvas tropicales y ríos ven aumentado su valor documental escenográfico gracias a las aportaciones de los efectos especiales⁹⁷¹ realizados en Francia en la post-producción,

⁹⁷⁰ “[...] hicimos un gran trabajo, aunque no me gusta utilizar vistas aéreas a menos que haya una razón porque parece una intrusión, algo demasiado moderno. Pero la vista del águila la justificaba con su presencia y representa la omnisciencia de Alejandro, su habilidad para entender las tácticas mejor que su rival Darío [...]”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁹⁷¹ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 149-155.

así como los decorados y *sets* con exuberantes recreaciones de interiores de palacios persas, bibliotecas helenísticas y puertas monumentales, recreadas en los estudios londinenses de Pinewood y Shepperton. Oliver Stone manifiesta con los diferentes decorados una clara voluntad de dotar a la película de magnificencia y grandilocuencia escenográfica, una espectacularidad que en muchos casos roza el exceso de licencias históricas con la inclusión de elementos arquitectónicos descontextualizados, que sin embargo y de manera muy acertada, dotan al film de un aura especial marcando la diferencia con otras producciones épicas ambientadas en la Antigüedad⁹⁷². Algunos de estos casos son: la biblioteca de Alejandría⁹⁷³, en cuyo interior dominan los motivos dorados, los bustos en mármol y los mosaicos decorando las paredes, y la representación pictórica de la batalla de Gaugamela. La construcción del edificio se la debemos según las fuentes a Ptolomeo Filadelfo II⁹⁷⁴, haciendo por lo tanto imposible la existencia del edificio completo tal y como aparece en el film en tiempos de Ptolomeo I. Esta licencia histórico-estética que se permite el director justifica por un lado la importancia de Alejandría como uno de los centros de la cultura helena más importantes del mundo antiguo, el mejor enclave del saber desde el que se podían dictar las hazañas de Alejandro Magno. Pero además la presencia arquitectónica del edificio se ratifica desde el mismo momento en que Stone decide incluir en su interior elementos cargados de simbología que, como el mapa del mundo conocido⁹⁷⁵, o la pintura mural de Gaugamela, ayudan al desarrollo narrativo del film, pues recordemos que la cámara abandona el plano de Ptolomeo para centrarse en la decoración de la biblioteca cuando este como narrador avanza en la historia del joven rey macedonio. El caso del Faro de Alejandría, una de las siete maravillas del mundo antiguo, que se observa a lo lejos desde la terraza de la biblioteca de la ciudad, tiene a nuestro entender una presencia justificada a pesar de haber sido construido en una época posterior a la del anciano Ptolomeo, pues es sin lugar a dudas el símbolo arquitectónico por excelencia que permite identificar la ciudad de Alejandría, gracias

⁹⁷² GARCÍA MORCILLO, N., “Classic Sceneries...”, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁷³ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 83; GARCÍA MORCILLO, N., “Classic Sceneries...”, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁷⁴ El proyecto de construcción de la biblioteca data de tiempos de Ptolomeo I Sóter; ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, pp. 282-283.

⁹⁷⁵ SOLOMON, J., “The Popular Reception...”, *op. cit.*, p. 39.

al imaginario popular⁹⁷⁶ grabado en la memoria de los hombres por su importancia como maravilla del mundo antiguo. Los casos de las reconstrucciones de la antigua Babilonia⁹⁷⁷ repiten el esquema estético de la ciudad egipcia, pues la presencia de la imponente puerta de Ishtar⁹⁷⁸, puerta de entrada a la ciudad realizada en cerámica vidriada azul con decoración en bajo relieves de animales así como las recreaciones por ordenador de los antiguos jardines colgantes (otra de las maravillas del mundo antiguo) o de los zigurats⁹⁷⁹ en el interior de la ciudad, responden más a una voluntad estética que encaje con el imaginario popular que a un rigor histórico, teniendo en cuenta que muchas de las construcciones y recreaciones que vemos no sabemos si existieron y de haberlo hecho, no tenemos constancia de que algunas de ellas fueran así, caso de los jardines, construidos entorno al siglo VII a. C. y cuyo estado de conservación habría dejado mucho que desear en el siglo IV a. C. cuando Alejandro llegó a la ciudad. El caso de la ciudad de Pella⁹⁸⁰ con los *sets* recreando tanto la palestra como el monumental teatro retoman el estilo clásico dórico, aunque a diferencia de las ruinas que se observan durante la lección de Aristóteles a sus pupilos, esta vez se han recreado los espacios apostando por la decoración encáustica, que en el caso del gimnasio vemos en triglifos y metopas, y en el caso del teatro apreciamos en las esculturas policromadas de los dioses olímpicos; este rasgo estético es ciertamente significativo a tenor de la tradición cinematográfica basada en la reconstrucción de espacios griegos monocromos, o como Nacho García Morcillo califica con “blancura marmórea”, como se observa en la intervención de Aristóteles⁹⁸¹.

A medida que los acontecimientos se adentran más en el oriente asiático los recursos estéticos aumentan el grado de licencias artísticas. La recreación de uno de los fuertes

⁹⁷⁶ El faro de Alejandría permite identificar la ciudad de Egipto de la misma manera que construcciones como el Big Ben lo hace con la ciudad de Londres, la Torre Eiffel con la ciudad de París, el Partenón con Atenas o el Coliseo con Roma.

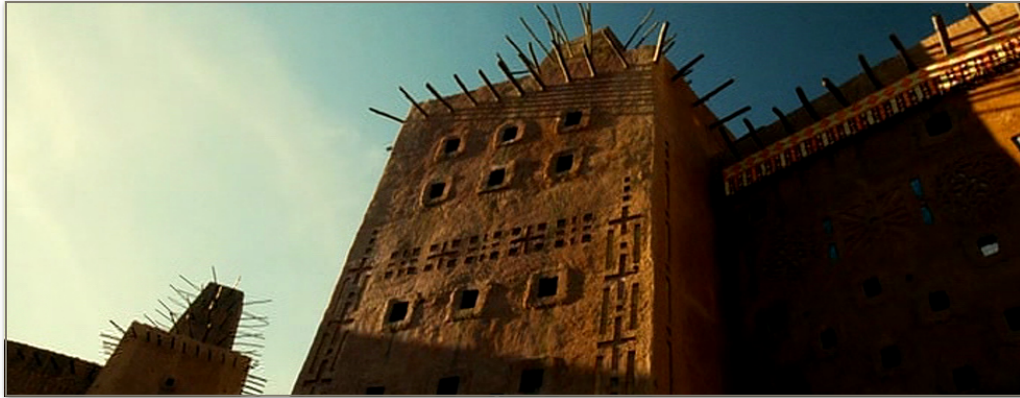
⁹⁷⁷ GARCÍA MORCILLO, N., “Classic Sceneries...”, *op. cit.*, p. 32; LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 79-82.

⁹⁷⁸ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 79.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 81-82.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 82-83.

⁹⁸¹ GARCÍA MORCILLO, N., “Classic Sceneries...”, *op. cit.*, pp. 22, 33.



Fotograma que recrea una de las construcciones del Hindu Kush.

del Hindu Kush recuerda por sus exteriores a la ciudad africana de Tombuktú, en Mali, por el uso de adobe y empalizadas. En el caso de las construcciones indias, la escasez de información lleva a la creación imaginativa de una enorme carpa que cubre un espacio circular en cuyos márgenes se aprecian elementos de sustentación realizados en madera, material constructivo de la época del que sí se tiene constancia por las fuentes⁹⁸². La inclusión de elementos arquitectónicos posteriores a la presencia griega en la India obedece al mismo criterio estético que en los casos anteriores. Los símbolos con los que se identifica la cultura del país asiático se insertan en el escenario de modo que este sea más fácilmente reconocible, así la estructura en forma de gradas que se observa al fondo sobre la que se disponen algunos de los personajes vestidos a “la india” recuerda en cierta medida la estructura de terrazas los *ghats* a orillas del río Ganges. Con el aumento de la distancia respecto a Pella aumentan exponencialmente las dificultades a la hora de recrear los escenarios aunque gracias a los diferentes elementos decorativos insertos en los *sets*, todos ellos con una marcada simbología, la recreación de una corte, un harén, o incluso un palacio o campamento encaja y cumple a la perfección la labor para la que ha sido creado ese espacio, facilitar el desarrollo narrativo enmarcando la historia y facilitando la comprensión de esta. En este sentido Ivana Petrovic destaca la importancia de la simbología en la película, así como la presencia de “pistas visuales” que el director utiliza “para resaltar ciertos motivos”⁹⁸³. Entre los diferentes elementos con una marcada

⁹⁸² LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, p. 83. “Sabemos muy poco de cómo eran los palacios indios. Jan Roelfs tenía mucha libertad. Estos son pilares de madera... Jan usó imágenes posteriores de la arquitectura india y cubrió la escena en el último momento con esta enorme carpa naranja. Ambienta mucho la escena”; transcripción de los comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

⁹⁸³ PETROVIC, I., “Plutarch's and Stone's...”, *op. cit.*, pp. 175-176.

simbología destacan la identificación constante de Alejandro con: Aquiles a través de la decoración mural de la estancia de Olimpia⁹⁸⁴; Heracles, con la piel del león⁹⁸⁵ en la última celebración en Babilonia antes de morir envenenado; Prometeo, a través de las pinturas de la cueva y de la presencia del águila de Zeus que lo acompañará hasta la muerte; e incluso la identificación de otros de los personajes de la historia con los mitos, como el caso de Olimpia con Medea y con Medusa⁹⁸⁶.

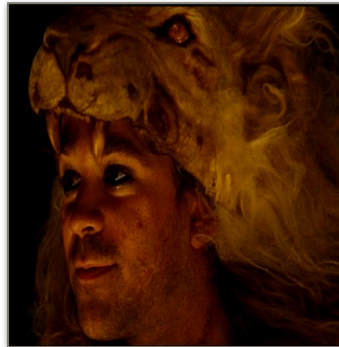


Imagen superior: Alejandro ataviado con la piel de león, emulando a Heracles. Imagen inferior: representación de Aquiles en uno de los muros de la estancia de Olimpia en Pella.



A la simbología decorativa de los diferentes escenarios se suma la labor en la elección del vestuario, no solo por la simbología de color de la que ya hemos hablado, sino por la importancia y la precisión de estos que el propio Oliver Stone reconocía tenían un

⁹⁸⁴ PLATT, V., "Viewing the Past...", *op. cit.*, p. 289.

⁹⁸⁵ Plutarco compara en su vida de Alejandro la bravura y furia del macedonio con la rabia de un león, símbolo de además de la nobleza vinculado con el mito de Heracles; ver referencia Hamilton 2004 en PETROVIC, I., "Plutarch's and Stone's...", *op. cit.*, p. 172.

⁹⁸⁶ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 82-83.

significado en la historia de Alejandro⁹⁸⁷. Jenny Beaven, responsable de vestuario, se encargó de recuperar la capa encontrada en 1980 en el cementerio de Macedonia para vestir al joven Alejandro que cabalga al recién domado Bucéfalo. Las cerámicas griegas inspiraron notablemente muchos de los diseños, aunque no siempre se corresponda el corte con el modelo típico de la zona, como el caso de los vestidos de Olimpia, en los que destaca el corte real a pesar de no estar seguros de que se tratase de un traje típico de Macedonia. Alejandro experimenta un cambio en el *look* una vez alcanzada la victoria en Gaugamela, adaptándose así a la moda más oriental y exótica. Del mismo modo que los escenarios y los colores marcan el contexto y las regiones, el vestuario va a colaborar en la creación de una atmósfera perfecta, y para que esto fuera posible, las referencias en libros sobre la armada, la minuciosa observación de las pinturas en vasijas griegas e incluso la inspiración en películas Bollywood basadas en la India Antigua, como el caso de *Asoka* (Santosh Sivan, 2001), fueron decisivos para la concepción de uno de los elementos que mayor carga simbólica aportan al film⁹⁸⁸. Un ejemplo claro lo encontramos en India, donde la decoración corporal de los figurantes sobresale por encima incluso de los majestuosos decorados; las barbas, los ojos pintados y los abalorios de los indios, ciertamente en la línea de los *shadoos*, son la mejor muestra de un código de vestimenta creado para contextualizar una escena. El rigor artístico a veces sobrepasa las fronteras temporales en este campo y eso como veremos conlleva la aparición de paralelismos que viajan dando un salto a través de los siglos estableciendo similitudes evidentes entre la imagen de los persas en la batalla de Gaugamela y personajes contemporáneos del mundo musulmán, e incluso con vestidos típicos de una región de Asia que recuerdan atuendos utilizados en el mundo contemporáneo considerados que vulneran los derechos humanos, como el caso del vestido utilizado por Roxana para su matrimonio con Alejandro que cubre y esconde la cabeza y el rostro de la joven recordando de algún modo al burka impuesto a las mujeres en Afganistán.

⁹⁸⁷ LANE FOX, R., "Preface", *op. cit.*, p. 55.

⁹⁸⁸ Para más detalles sobre el proceso de confección e inspiración del vestuario ver: LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 121-130.

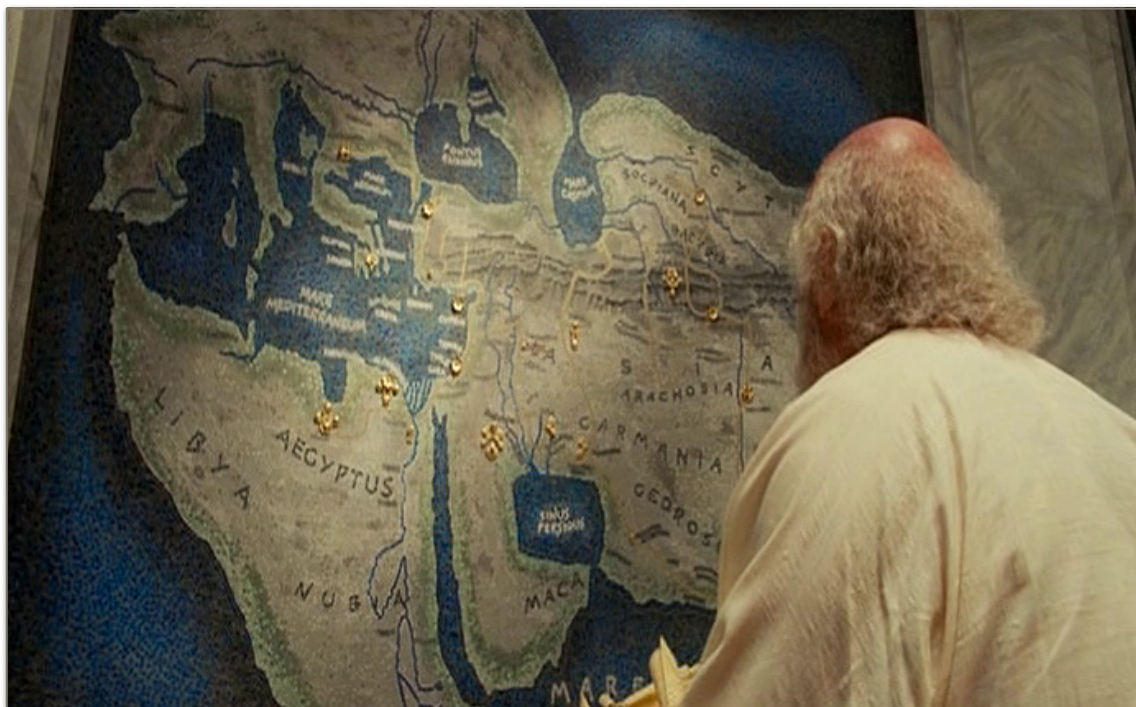


Detalle del tocado que cubre el rostro de Roxana en su enlace con Alejandro.

Alejandro Magno se presenta al público como una película en la que no solamente destaca el rigor histórico de los acontecimientos que se cuentan, sino como una obra minuciosamente labrada en la que todos los detalles han tratado de cuidarse al máximo. Con la salvedad de ciertos errores decorativos, como el mapa que sirve a Ptolomeo para desarrollar el avance y conquistas de Alejandro, las decoraciones escultóricas, pictóricas, joyería, así como las armas y objetos de la vida cotidiana contribuyen a una mejor ambientación de cada una de las escenas al tiempo que permiten al director jugar con los símiles filmicos, pues Stone realiza planos de muchas imágenes del arte escultórico, mosaicos o pinturas para reflejar sentimientos, lanzar un mensaje concreto o reforzar una idea. Cuando Roxana comunica que está embarazada, la cámara muestra la imagen de Medea asesinando a sus hijos que el joven Alejandro había visto en la cueva, como símbolo de la barbarie que un padre puede llegar a cometer en un momento de enajenación mental. Las imágenes de la cueva van a ser un recurso utilizado por el director para hablar del tormento interior del protagonista: lo vemos tras la batalla de Gaugamela, cuando Alejandro observa el campo de batalla plagado de cadáveres, y de nuevo tras la muerte de Hefestión, en un momento de cólera y rabia contenida.

A un engranaje tan perfecto no podía faltarle una música que lo envolviese y pusiese en funcionamiento. El reconocido compositor griego Vangelis supo leer la mente del director acertando en la intencionalidad que este quería darle a la banda sonora que acompañase el film. Stone, en sus comentarios sobre la película, elogia en varias

ocasiones la intensidad que la música de Vangelis concede a ciertas escenas elevándolas a la máxima expresión de la emoción humana: “La música de Vangelis es como un latido. Me encanta este romanticismo. Es caballeresco. Así ve Alejandro la batalla. [...] Aparece el águila arriba a la izquierda y se escucha el tema de Vangelis. Volvemos al pájaro, Alejandro mira hacia arriba, casi omnisciente, lo ve, lo siente y se gira”⁹⁸⁹; “Este es un momento y Vangelis hizo una música increíble”⁹⁹⁰. Oliver Stone reconoce su voluntad de seleccionar un estilo romántico para el film, pues a su entender es el mejor estilo para acompañar una película épica. El resultado final es una simbiosis perfecta de ritmo, emociones y solemnidad gracias a una instrumentalización que cautiva ya desde el primer minuto del metraje⁹⁹¹.



Mapa mundi que decora uno de los muros interiores de la biblioteca de Alejandría.

Seguramente el recurso estético más curioso de la película es el que atañe a los acentos y la dicción de los personajes. Stone entendía que del mismo modo que sucede en otras regiones el mundo, en la Antigua Grecia, dependiendo de las zonas,

⁹⁸⁹ Transcripción de los comentarios de Oliver Stone sobre la batalla de Guagamela en el DVD.

⁹⁹⁰ Transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD sobre la batalla del Hidaspes y el momento en el que Alejandro enloquecido monta sobre Bucéfalo y ataca directamente a Poro.

⁹⁹¹ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 88, 91.

las personas hablarían la misma lengua pero con acentos diferentes. Con esta idea en mente, se trasladó a la lengua inglesa la división de acentos en función del origen de los personajes, así los macedonios se identificarían con un acento celta-irlandés⁹⁹², a tenor del origen del actor protagonista: “Poner acentos ingleses como todas las películas épicas, no me atraía demasiado, era muy previsible. Me arriesgué y cambié los acentos, como en vida real es una película multicultural”⁹⁹³. Esta decisión afectaría a algunos actores como Jaret Leto de origen estadounidense y cuyo personaje Hefestión era macedonio, o el caso del personaje de Clito, interpretado por un actor inglés Gary Strech⁹⁹⁴. En el caso de Ptolomeo, el acento galés fue el elegido para los dos actores que interpretaban al joven (Elliot) y al viejo (Hopkins) general. Entre otros encontramos también personajes con acento escocés y otros acentos mucho más fuertes destinados a los personajes persas y bactrianos, para los que se seleccionaron actores cuyas lenguas maternas (francés, turco-alemán), denotasen un origen distinto al de los macedonios. Para este trabajo fonético Stone contó con la colaboración de Catherine Charlton y John Wells; ella responsable de entrenar a los actores en la pronunciación y él asesor especialista en fonética persa del University College de Londres. El gran trabajo de Charlton se aprecia en la interpretación que Angelina Jolie hace del personaje de Olimpia⁹⁹⁵, pues el origen de la madre de Alejandro no se situaba en Macedonia sino en Molosia, reino de la región helena de Epiro, al oeste de Macedonia; este origen condicionaba pues la inserción de un acento diferente al de los macedonios decantándose por el que identificaba a los griegos del noroeste de Grecia cuando estos hablaban en inglés⁹⁹⁶.

⁹⁹² PAUL, J., “Alexander and the...”, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁹⁹³ Transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

⁹⁹⁴ “Gary Stretch, que interpreta a Clito, es de Liverpool, tiene acento de Liverpool, pero no importa. Estos hombres proceden de distintas regiones de Grecia, tienen acentos diferentes”; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD sobre el enfrentamiento en India entre Clito y Alejandro.

⁹⁹⁵ Muchas de las críticas dirigidas a la interpretación de Angelina Jolie resaltan el acento, para muchos más cercano al inglés de un ruso o incluso transilvano que al de un griego como la actriz pretendía; SOLOMON, J., “The Popular Reception...”, *op. cit.*, pp. 37, 40; CARNEY, E. D., “Olympias and Oliver”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, pp. 154-155.

⁹⁹⁶ LANE FOX, R., *The Making of...*, *op. cit.*, 2004, pp. 70-71.

Stone comenta en alusión a la secuencia de la discusión entre Clito y Alejandro que terminará con la fatídica muerte del primero a manos del joven rey, como el planteamiento que quiso buscar en la película con respecto a los diálogos en los que los personajes se sumergen en profundas y complejas discusiones fue siempre tratando de eludir la dramaturgia shakespeariana inglesa, a pesar de la lengua vehicular, tratando de ahondar en la tragedia griega⁹⁹⁷: Olimpia con Alejandro (tras el asesinato de Filipo), Filipo con Alejandro (en el banquete festejando las nupcias con Eurídice), los generales (Parmenio, Filotas, Casandro) con Alejandro (discutiendo sobre la estrategia de Gaugamela). Aunque sin lugar a dudas es la escena de la muerte de Clito la que mejor consigue plasmar la intencionalidad de este giro teatral: “En cuanto a los grandes diálogos, yo no los veía de forma shakesperiana, barroca y recargada, me inclinaba más por el drama griego, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Los leí y leí e intenté mantener las frases en ese ritmo endecasílabo, donde usaban palabras claves. La voz de Anthony Hopkins, Ptolomeo, representa al coro griego. El acento irlandés suena muy bien, tiene poesía. El inglés no hubiera quedado tan bien. [...] el irlandés es más poético, es celta”⁹⁹⁸.



Plano general de la Batalla de Gaugamela, con la presencia del águila de Zeus en la parte superior derecha, manifestando su presencia omnisciente.

⁹⁹⁷ STONE, O., “Afterword”, *op. cit.*, p. 349.

⁹⁹⁸ Transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

5.7. Contemporaneidad

La proximidad temporal entre los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 en la ciudad de Nueva York y el estreno de la película de Oliver Stone el 16 de noviembre de 2004 genera la inevitable asociación de ideas entre los acontecimientos reales y la interpretación de algunos de los episodios del film. Parece que no resulta ciertamente tan inocente la selección de Gaugamela y el Hidaspes entre el conjunto de batallas en las que luchó Alejandro en su periplo para conquistar el mundo. Las coincidencias geográficas que existen entre las zonas en conflicto entre Estados Unidos y Afganistán e Iraq y los emplazamientos de las dos batallas no dejan lugar a las suposiciones o dobles lecturas, y más si tenemos en cuenta que el director reconoció en una entrevista como el film, independientemente del propósito que los productores tuviesen, es “una parábola sobre los afanes expansionistas de Estados Unidos”⁹⁹⁹ a través de la cual se lanzaba el mensaje de la voluntad de expansión de un Occidente abanderado con su propia definición de la palabra libertad. El propio Oliver Stone en sus comentarios sobre la película relaciona las palabras de un Alejandro eufórico en el fulgor de la batalla de Gaugamela con los discursos del presidente George Bush¹⁰⁰⁰ en “aras del progreso” en los que se resguardaba para realizar los actos de invasión de Afganistán e Iraq en una cruzada particular contra el extremismo islámico¹⁰⁰¹: “Alejandro habla de la gloria y la libertad¹⁰⁰² [¡Por la libertad... y la gloria de Grecia!] y en su discurso se parece a George Bush, pero esto es ver a Alejandro desde el siglo XXI”¹⁰⁰³. Este símil en el discurso político viene acompañado de elementos que disipan cualquier duda sobre la identificación de ambas Historias, la de Alejandro y la de Estados Unidos. El Imperio Persa y Darío III

⁹⁹⁹ ALONSO, J. J., et alii., op. cit., p. 279; FERNÁNDEZ, F., *Entrevista a Oliver Stone*, Clío, nº 103, p. 19.

¹⁰⁰⁰ La figura de Alejandro ha sido vista como un “símbolo político y militarista contemporáneo”, una especie de personificación de un nuevo imperialismo occidental el que muchos encontraron la comparación fácil con el presidente de los Estados Unidos de América George W. Bush; PAUL, Joanna, op. cit., pp. 21-22.

¹⁰⁰¹ PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, op. cit., p. 51; RODRÍGUEZ, H. J., “El mapa del mundo”, *Dirigido por 340*, diciembre 2004, pp. 16-19.

¹⁰⁰² Sobre el concepto de libertad expresado en el film y la connotación que este tiene en el discurso de Alejandro ver: HARRISON, T., “Stone, Alexander, and...”, op. cit., pp. 221-222.

¹⁰⁰³ Transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD. STONE, O., “Afterword”, op. cit., p. 337.

han sido moldeados estéticamente entre los modelos escultóricos aqueménidas y un más que cercano parecido a la imagen de Bin Laden, dirigente integrista responsable de los ataques a Estados Unidos; incluso, como ya hemos apuntado anteriormente, ciertos diseños de vestuario, como los ropajes de las mujeres de Bactria, entre los que destacamos el vestido de novia de Roxana, recuerdan a los burkas afganos impuestos por los talibanes a las mujeres en esa misma región de Bactria / Afganistán¹⁰⁰⁴.

Las pretensiones de Stone de utilizar a Alejandro como figura modelo¹⁰⁰⁵ cuyos actos fuesen interpretados como útiles para nuestros días, a pesar de las duras críticas que él manifiesta contra el gobierno, terminan por quedarse simplemente en eso, en mera pretensión, pues de la película el sabor que como espectadores nos queda es el de una historia resumida en el enfrentamiento entre Oriente y Occidente, una lucha movida por la obsesión en la que un joven Alejandro persigue a Darío sin importar el desgaste que esto pueda reportarle, del mismo modo que Estados Unidos persiguió a Bin Laden¹⁰⁰⁶. Pero los enfrentamientos entre Oriente y Occidente no cesan una vez el conflicto con Darío se resuelve en la pantalla. La invasión de la India por parte de Alejandro, actual territorio de Afganistán y Pakistán, retoma el discurso de las campañas de Washington en Oriente¹⁰⁰⁷, aunque esta vez no lo hace por boca de Alejandro sino que el encargado de dibujar un perfil del enemigo oriental será Ptolomeo que habla de las gentes de India definiéndolos como: “tribus empujadas por fanáticos religiosos a morir por sus extraños dioses”; en una clara alusión al fanatismo

¹⁰⁰⁴ Alberto Prieto establece también un vínculo visual en la representación del harén de Darío en Babilonia, recreado según el imaginario colectivo que occidente tenía de estos lugares. Además relaciona los detalles de vestuario y maquillaje con las guerras del Golfo Pérsico, previas de la invasión estadounidense de Afganistán; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁰⁵ Para el director Alejandro no encarna la figura del típico imperialista occidental; PAUL, J., “Alexander and the...”, *op. cit.*, p. 21. Stone entiende más al personaje de Alejandro como un explorador que como un imperialista; “un monarca en busca de un país, un mundo”; STONE, O., “Afterword”, *op. cit.*, p. 340.

¹⁰⁰⁶ “This is an East-West story, just as what’s going on today. You know, what America did with Osama Bin Laden. Alexander would never have abandoned the pursuit of Bin Laden. He would have gotten him. He would have crossed over to Pakistan if necessary [on the aftermath of the battle at Gaugamela]. He would have never diverted his resources from the front like Mr. Bush did in Iraq. You go for your first objective, Osama Bin Laden, and you don’t fight a war in Iraq [on Alexander’s campaign in northeast Iran].”; CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 195.

¹⁰⁰⁷ STONE, O., “Afterword”, *op. cit.*, p. 350.

religioso de la yihad islámica cuyos integrantes no dudan en sacrificar su vida por “la causa”¹⁰⁰⁸.

La selección de estos dos episodios entre todos los que configuran la vida y hazañas de Alejandro III de Macedonia deja en los márgenes otros muchos conflictos bélicos y personales, entre los que se ha querido destacar la quema de Persépolis, un hecho con remarcado protagonismo en las fuentes históricas del que no se hace mención pues habría puesto al film en el punto de mira de la opinión pública, teniendo en cuenta que los actos de destrucción de la Antigüedad habrían podido interpretarse como los actos vandálicos cometidos por los Estados Unidos en territorio de la Antigua Mesopotamia. Las coincidencias habrían sido demasiadas entre ambos episodios de la Historia, como también habrían suscitado interpretaciones ciertamente controvertidas de las guerras que Alejandro libró contra las diferentes ciudades estado de Grecia, pues entendemos que el hecho de mostrar las luchas de poder dentro del epicentro occidental que vio nacer el mito de Alejandro Magno, podría haber sido entendido como el reflejo de conflictos internos en el seno del estado instigador de las guerras con Iraq y Afganistán abanderado siempre por su concepto de libertad. De modo que entendemos el acto de eludir los conflictos entre Macedonia y las polis griegas, así como los castigos a modo de ejemplo para los demás que Alejandro confirió a Tebas¹⁰⁰⁹, no es gratuito, sino querido y requerido para que la unidad del producto filmico de 2004 sea a su vez reflejo de la unidad estatal de un país o incluso de la unidad nacional de Occidente.

¹⁰⁰⁸ ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 288; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, *op. cit.*, p. 55; CHANIOTIS, A., “Making Alexander fit...”, *op. cit.*, p. 195.

¹⁰⁰⁹ HARRISON, T., “Stone, Alexander, and...”, *op. cit.*, p. 223.

Consideraciones finales

La representación del poder imperial en la Antigua India se refleja en la pantalla de maneras muy distintas a través de las cuales se abordan diferentes manifestaciones del poder: político, social, religioso... definiendo así el contexto contemporáneo determinado de cada una de las producciones, cuyas marcadas y patentes diferencias de estilo y realización van a terminar confluyendo en un punto del camino, a pesar de las distancias geográficas y temporales que las separan.

Así, a través del análisis cinematográfico de las figuras de Alejandro III de Macedonia y de Aśoka Maurya, puede atestigüarse como las prácticas del poder y la representación que a este se le adjudican en la Antigüedad son el resultado de un proceso analítico del propio poder que el personaje encarna y de ese poder que por extensión se desprende de ambos emperadores, superando las barreras espacio-temporales, ideológicas y religiosas. El objetivo es dar una respuesta firme a planteamientos contemporáneos, posicionándose y afirmándose en una actitud de denuncia social globalizada¹⁰¹⁰, cuya intencionalidad reside en cumplir con ese fin didáctico¹⁰¹¹. Estos cuatro filmes históricos¹⁰¹² con estructuras narrativas similares¹⁰¹³, nos presentan al héroe de la Antigüedad como el eje en torno a cual se articula y desarrolla la historia, que ha sido creada en el tiempo presente para dar así respuesta a

¹⁰¹⁰ Óscar Lapeña Marchena apunta en su artículo sobre el carácter político de los discursos del péplum como las producciones italianas de finales de los cincuenta y principios de los sesenta se caracterizan por un “carácter indudablemente político del género” como “reacción contra la corrupción y el autoritarismo de esos años”. Este rasgo característico puede perfectamente aplicarse a las tres películas que tienen a Alejandro III de Macedonia como protagonista: *Sikandar* (1941), *Alejandro el Magno* (1956) y *Alejandro Magno* (2004), en un claro signo atemporalidad que caracteriza al género; LAPENA MARCHENA, Ó., “El discurso político del péplum”, en LAPENA MARCHENA, Ó., y PÉREZ MURILLO, M. D. (Editores), *El poder a través de la representación filmica*, Université Paris Sud, Paris, 2015, pp. 177, 190.

¹⁰¹¹ BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M., “Introduction: Does Greece - and the cinema - need a New Alexander?”, en BERTI, I., y GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, p. 17.

¹⁰¹² ROSENSTONE, R. A., *El pasado en..., op. cit.*, 1997, pp. 20-21.

¹⁰¹³ Rosenstone establece una estructura determinada para los dramas históricos en los que la acción, las motivaciones sentimentales y los enfrentamientos personales están presentes. Este tipo de obras con “un planteamiento, un nudo y un desarrollo” al que se llega tras el clímax y que deja en el espectador un cierto regusto a moraleja, van a estar en parte limitadas por una serie de convenciones que van a definir el marco del relato, “que se inserta en una visión más amplia de la historia” en la que no van a faltar: “la idea de progreso”, un “énfasis en lo individual” y “una potenciación de las emociones” para “resumir, generalizar y simbolizar con imágenes” la idea del pasado; ROSENSTONE, R. A., *El pasado en..., op. cit.*, 1997, pp. 33, 55, 59, 105; ROSENSTONE, R. A., *La Historia en..., op. cit.*, pp. 54, 99-100.

las problemáticas contemporáneas, aunque para ello se alteren (si precisa el director) los parámetros narrativos del medio, de modo que se conjuguen a la perfección los esquemas sociales de la época en la que se realiza el film con la Historia¹⁰¹⁴.

Alejandro y Asíoka cargarán sobre sus espaldas la responsabilidad de la sociedad de su tiempo, que será en realidad la de las sociedades de los años cuarenta, cincuenta y el primer lustro del siglo XXI, obedeciendo así a la premisa del género que antepone el protagonismo del individuo al de la colectividad¹⁰¹⁵. Los métodos y resoluciones de las problemáticas presentadas serán de índole diversa, aunque el resultado final que se obtiene en conjunto, va a responder a voluntades comunes que están por encima de las diferencias históricas y culturales.

En este sentido, la elección de Alejandro III de Macedonia como el gran héroe occidental responde no solo a una voluntad de manifestación política sino que se entiende además, como el resultado de todo un proceso mitómano en torno a la figura del autor clásico Homero y de los personajes mitológicos protagonistas de sus obras¹⁰¹⁶. Así la presencia en la pantalla de Alejandro viene justificada por la identificación del personaje histórico con el personaje del mito de Aquiles, del que se siente heredero, y como se verá en los largometrajes de Robert Rossen y Oliver Stone, las referencias al vínculo entre ambos y la admiración que el macedonio muestra por el héroe van a ser constantes. Este rasgo que revaloriza la figura del “héroe-humano” va a verse claramente reflejado en el caso de las producciones estadounidenses¹⁰¹⁷ aunque paradójicamente no fuese la industria de Hollywood la que sacara a la palestra la figura del conquistador macedonio, siendo en este sentido el cine indio el primer promotor del personaje histórico quince años antes.

¹⁰¹⁴ Rosenstone destaca la voluntad de luchar por “el significado del presente y el futuro” de este tipo del filmes, ambientando la historia en el pasado; ROSENSTONE, R. A., *La Historia en...*, *op. cit.*, 2014, pp. 110-111, 129.

¹⁰¹⁵ LAPEÑA MARCHENA, Ó., “El discurso político del...”, *op. cit.*, 2015, pp. 183-184; ROSENSTONE, R. A., *El pasado en...*, *op. cit.*, 1997, p. 33; ROSENSTONE, R. A., *La Historia en...*, *op. cit.*, 2014, pp. 62-63, 99, 103.

¹⁰¹⁶ BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M., *op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁰¹⁷ Irene Bertí y Marta García Morcillo destacan la identificación de la imagen estereotipada de Alejandro Magno con “el sueño americano de progreso y libertad”; BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M., *op. cit.*, p. 14.

En las dos producciones norteamericanas la elección de Alejandro responde por un lado a la fama del personaje como héroe que encarna en su figura el concepto de la unión de continentes, mientras por el otro la vulnerabilidad de la compleja psicología del personaje, permite a los dos directores explorar nuevas vías de reivindicación sobre las que se sostiene el mensaje político. Una embrollada red de denuncia de la realidad contemporánea que contrasta de manera apabullante con un menor cuidado del personaje histórico visto por el cine indio, que a su vez, dentro del cine Bollywood, contrasta con el laberinto emocional y psicológico que define al personaje de Aśoka en el film de Santosh Sivan, antes de su conversión al budismo. Como espectadores somos, pues, testigos de una marcada variable que ambas industrias conceden a la misma figura histórica, al tiempo que atestiguamos como se construyen puentes que comunican voluntades en función de la importancia histórica que cada sector cinematográfico reconoce en un personaje histórico vinculándolo a su procedencia: Alejandro Magno para Occidente / Estados Unidos y Aśoka para Oriente / India. De este modo, se evidencia como las dos industrias siguen un proceso de gestación parecido basado en la selección de un personaje envuelto en el mito, cuya desmesurada cólera y gestas, muchas de ellas atroces, son el resultado de una perturbación ética y moral que genera el entorno que lo rodea, para finalmente terminar redimiendo sus culpas en el momento en el que toman conciencia de la barbarie cometida: Alejandro en el caso del asesinato de Clito, y Aśoka en el caso de la muerte del joven príncipe Arya; aunque en cada situación la ejecución del acto haya sido diferente, pues Alejandro mata a Clito mientras que Aśoka se siente responsable de la muerte del niño, aunque no fuese él quien le asestó el golpe definitivo.

Con el paso del mito al logos en la Antigua Grecia, se desvincula de los dioses la última responsabilidad de los acontecimientos, que pasan a tener como causantes a los seres humanos en exclusiva. Así queda demostrado en la obra del "padre de la Historia", el griego Herodoto, convirtiéndose en una constante para los historiadores que le sucedieron, no sólo los que narraban e interpretaban los sucesos de su tiempo, sino también aquellos que se ocupaban de los asuntos pretéritos. Si para entender lo ocurrido hay que dirigir la mirada hacia los hombres, parece imprescindible

conocerlos bien con el objetivo de comprender mejor los motivos que inspiran sus actos. De este modo lo entendió Plutarco, quien a propósito de Alejandro Magno señala lo siguiente:

“Y es que no escribimos historia, sino biografías, y no es necesariamente en las acciones más relumbrantes donde manifiestan la virtud o el vicio; antes bien, con frecuencia una acción insignificante, una palabra o una broma revelan el carácter de una persona mejor que los combates mortíferos, los grandes despliegues tácticos o el asedio de ciudades. Así, igual que los pintores captan el parecido a partir del rostro y de los rasgos exteriores en los que se manifiesta el carácter, preocupándose apenas del resto de las partes del cuerpo, del mismo modo se nos ha de permitir a nosotros que penetremos ante todo en los rasgos espirituales para a través de ellos trazar la imagen de la vida de cada hombre, dejando a otros los hechos grandiosos y los combates”. (Plutarco, *Alejandro-César, Vidas paralelas*, I, 2-3).

Los vínculos familiares y sentimentales se sitúan como la génesis que explica lo enrevesado del ser de los personajes. La relación de las dos figuras imperiales con el entorno emocional de la familia en el que los roles femeninos tienen un peso destacado, condiciona en cada uno de los casos la toma de decisiones. En las cuatro películas los personajes femeninos toman el relevo del protagonista en numerosas situaciones, afianzándose en una posición destacada de control que va a ser entendida como el manejo del poder, pues los cuatro directores, independientemente de la época y de la tradición cultural en la que se han formado, depositan el verdadero báculo del poder imperial en manos de las mujeres de la historia. El poder real es por lo tanto el femenino, que en las cuatro producciones aparece siempre en la sombra y solo se manifiesta de manera más o menos evidente y contundente para ahondar en la complejidad del alma del héroe. Alejandro será el títere de Olimpia en Occidente y de Roxana en Oriente, mientras Aśoka lo es de dos mujeres, su madre Dharma y su amada Kaurwaki. La manipulación de Alejandro tiene su raíz en dos tipos de amor diferentes, pues en el caso occidental el amor materno se torna obsesión, mientras que en oriental el amor conyugal es el que condiciona al personaje, ya que no se habría

entendido que fuese la manipulación del amor materno la que estuviese detrás de actos considerados carentes de ética, como la conquista y destrucción de los pueblos. El chantaje emocional por parte de la madre en los casos de *Sikandar* y de *Aśoka* va a estar directamente vinculado con la voluntad de protección y preocupación materno-filial, despojada esta de toda intencionalidad obsesiva en torno al poder, a diferencia del vínculo que existe entre Olimpia y Alejandro retratados por Rossen y Stone. La manipulación de los emperadores va a fluir así por cauces separados, que desembocan en voluntades contrarias: la ambición del amor occidental frente a la solidaridad afectiva del amor indio. Puede verse pues, como a pesar de que el anhelo final no sea compartido por las cuatro producciones, todas coinciden en establecer las causas del sentimiento motor de esas voluntades en los personajes femeninos.

En los casos de la dos producciones occidentales somos partícipes como espectadores del proceso de manipulación porque conocemos la génesis del vínculo con Olimpia, que nos llega a través de la infancia y adolescencia de Alejandro. Por el contrario, en los casos indios el origen del conflicto importa menos que el conflicto en sí y no se trasciende más allá del mismo. No importan pues las razones que han llevado a *Sikandar* o a *Aśoka* a tener una dependencia emocional del sexo femenino, lo realmente importante es la existencia de esa dependencia, causa y motor del devenir de los acontecimientos. Conocemos a las dos figuras imperiales en edad adulta¹⁰¹⁸ y ambas llevan consigo el bagaje de un chantaje emocional; en el caso de *Sikandar* no tenemos en absoluto mención a la madre mientras que en el caso de *Aśoka* tiene un peso considerable en el film y por extensión en la vida de su hijo, aunque a diferencia de Olimpia, Dharma, la madre de *Aśoka* no condiciona la vida de su hijo movida por una ambición personal y un anhelo de poder, sino más bien por el impulso protector del amor materno, que también se aprecia en el caso del film de Modi con el vínculo entre el príncipe Amar y su madre, una reina consorte que hasta el último minuto sigue añorando a un hijo muerto y reivindica el amor materno por encima de victorias militares y logros colectivos. Esta distinción protagonista del sexo femenino entre los

¹⁰¹⁸ En el caso de *Aśoka* recordemos que la primera toma de contacto del espectador con el personaje se sitúa en su infancia, pero en este caso el niño que devendrá emperador está puesto en relación con la figura de Chandragupta Maurya, estableciéndose así el vínculo de realeza que de adulto reivindicará.

filmes americanos e indios se debe en parte al marcado estereotipo del rol que la mujer ostenta en el cine indio y obedece sobre todo a una clara voluntad por respetar la sumisión histórica de un sexo frente al otro, solventada con una admirable y sutil proeza que revierte en el protagonismo encubierto del poder en la sombra.

La importancia del peso familiar en los personajes protagonistas se extiende a la figura paterna, aunque en este caso el conflicto entre padre e hijo, fundamentado en la obsesión por alcanzar el poder y el miedo a la pérdida del mismo, solo va a materializarse en los filmes de Rossen y Stone, pues, la ausencia del personaje de Olimpia en *Sikandar* se extiende al de Filipino, al que tampoco se menciona en ningún momento, quizá como resultado de situar la acción en Persia, en un tiempo posterior a la muerte del macedonio. En los casos de *Alejandro el Magno* y *Alejandro Magno* el conflicto padre-hijo es uno de los ejes de la película, aunque en realidad en el caso del film de Oliver Stone no termina de verse clara la raíz del mismo¹⁰¹⁹, pues el joven aparecerá siempre cercano a un amoroso, al tiempo que receloso y distante Filipino, a pesar de la influencia que Olimpia ejerce sobre su hijo en contra de su progenitor. De ese modo, la voluntad de querer mostrar la desavenencia familiar se disipa, mientras que en la obra de Rossen sí somos testigos de un enfrentamiento claro y reiterativo motivado, como ya se ha apuntado, por la tormentosa relación del director con su padre, que encontró en el cine, con el respaldo de la Historia, la válvula de escape al conflicto interior del cineasta extrapolado al héroe macedonio: el tormento del héroe es la traducción cinematográfica del tormento del director. El caso de *Asoka* es algo particular en lo que atañe al conflicto paterno-filial; el film de Sivan se desmarca de esa línea marcada por Modi en el año 1941 que “ignora” a la progenie, pues como hemos visto con el caso femenino en el film de 2004 sí encontramos un marcado protagonismo de la figura materna y vamos a ser testigos también de la relación tensa del príncipe Asoka con el rey Bindusara, que desde una posición secundaria va a dirigir el destino del joven haciendo uso de su condición real, aunque esta esté

¹⁰¹⁹ Oliver Stone ya había realizado incursiones en las relaciones parterno-filiales en su film *Nixon*, trasladando a la pantalla el conflicto del presidente estadounidense con su padre, aunque en este caso, a pesar de querer repetir las fórmulas del héroe trágico encarnado por el personaje de celuloide, Nixon o Alejandro, la difícil relación familiar no aparece tan desdibujada como en *Alejandro Magno*; ROSENSTONE, R., A., *La Historia en...*, *op. cit.*, 2014, pp. 221-222.

controlada por la figura de la reina consorte y madre de Susima, heredero al trono. En este sentido el vínculo de los protagonistas con la figura paterna, exceptuando a *Sikandar*, va a variar en el tratamiento y protagonismo que Occidente y Oriente le confieren a dicho personaje, resultado del peso femenino que tiene cada una de las producciones. Así pues, en los casos estadounidenses Olimpia manipula a Alejandro y ese control materno ejercido repercute directamente en la relación del joven con Filipo, mientras que en el caso de Aśoka la relación padre-hijo va a verse afectada por la manipulación femenina ejercida directamente hacia la figura del rey, en una dirección que podemos considerar, no opuesta pero sí contraria, cuyo resultado será en cambio el mismo, el control direccional de la vida del héroe, cuyas venturas y sobre todo desventuras radican en el conflicto familiar.

En esta línea discursiva se configuran cada una de las cuatro historias, todas ellas fieles a la Historia, con sus respectivas variantes y versiones de los acontecimientos a tenor de la selección que cada uno de los directores ha hecho de los episodios históricos. Las tres versiones de la vida de Alejandro III de Macedonia tienen planteamientos completamente diferentes, pues a pesar de coincidir en ciertos momentos históricos, la voluntad de cada uno de los directores lleva a su film a realizar, a través de la selección de los hechos, una denuncia político-social precisa y concreta: el colonialismo en *Sikandar*, la Caza de Brujas en *Alejandro el Magno* y las guerras de Irak y Afganistán en *Alejandro Magno*. Santosh Sivan, por el contrario, se desmarca de esta línea de denuncia y decide focalizar el mensaje de su película en la reivindicación y revalorización de una de las figuras más importantes de la Historia de la India, la del emperador que implantó el budismo y el respeto hacia todos los seres vivos, el hombre que con la unificación de su imperio puso los cimientos del futuro estado Indio. *Aśoka* no se sustenta en motivos reivindicativos contemporáneos como las tres versiones de la vida de Alejandro Magno, sino más bien en el homenaje contemporáneo a las tradiciones, la cultura y la historia de un estado desde el preciso momento en el que se configura una identidad india. En esta línea observamos como Robert Rossen dedica gran parte del metraje de su *Alejandro el Magno* al conflicto greco-macedonio, en el que la dialéctica se constituye como la herramienta principal

que le permite profundizar en el conflicto paterno, además de mostrar las desavenencias existentes en el seno occidental, tratando así de justificar la delación de compañeros que él mismo protagonizó durante la Caza de Brujas en Estados Unidos. Así pues, a través de los conflictos internos en el seno de Grecia, Rossen cuenta como dentro de un mismo estado pueden surgir diferencias de opiniones y como a veces ciertos actos comportan reacciones y traen consigo represalias que terminan por torturar emocionalmente a las personas. Alejandro sufre y se atormenta cuando se menciona a su padre tras la destrucción de Tebas cuando se le anuncia la negativa de los griegos a apoyar el avance contra Darío. Alejandro se ve solo y en su soledad tiene que partir únicamente con aquellos que lo han apoyado, aquellos que piensan como él, dejando atrás parte de lo que más quiere, Barsine, quien le recuerda que a pesar de que se marcha Grecia está en él. De esta escena del film se saca una lectura: Alejandro es Rossen y como el héroe de la Historia, el director se ve obligado a abandonar su tierra tras las declaraciones ante el Comité de Actividades Antiamericanas. A pesar de su exilio, Estados Unidos siempre estará en él aunque la dificultad emocional del proceso migratorio ocupará para el neoyorquino un segundo plano en su vida, pues la voluntad y el deseo de hacer cine estarán por encima de todo. Sus ansias y devoción por el cine lo llevan a traicionar a compañeros teniendo que asumir las consecuencias de esos actos delatorios, del mismo modo que el afán y la obsesión por conquistar el mundo hacen que Alejandro se lleve por delante todo aquello que le pueda frenar: su padre (indirectamente, consintiendo que Pausanias lo asesine) en su camino al trono de Macedonia, y Clito (que lo reprende) en su camino irracional hacia la conquista del mundo.

Por su parte, el *Alejandro Magno* de Oliver Stone sobre-vuela por la historia que lo vincula con los conflictos entre Macedonia y las polis griegas para centrarse en aquello que para el director es lo realmente importante, el conflicto de Occidente con Oriente, con una referencia inclusiva en el film, pues se vincula indistintamente con el Próximo (Irak) y el Lejano (Afganistán) Oriente. Stone se centra pues en las lecciones éticas y morales que un Occidente liberador utiliza para adoctrinar a un Oriente oprimido, como bien se manifiesta en los diálogos y en la voz en *off* de Ptolomeo.

Alejandro presentado como protagonista que en este caso está más cerca del mito que del personaje real, a diferencia del Alejandro del año 1956. En el film de Rossen el conflicto interior es más fuerte, porque las figuras de Filipo y Olimpia tienen más peso en la narración, aunque la Olimpia de Stone manifieste una personalidad más agresiva que la interpretada por Danielle Darrieux. En el caso del Alejandro de Oliver Stone el conflicto parece más centrado en el planteamiento moral del avance del joven, de las luchas y de los métodos empleados; Alejandro es un personaje sobrehumano, con una fuerza fuera de lo común, con una capacidad dialéctica que enmudece a las opiniones contrarias y con una bondad tan extrema como su tiranía hacia aquellos que lo rodean, que prevalece por encima del odio y la rabia que late en su interior y que por momentos se manifiesta. En ambos casos hollywoodienses Alejandro es mostrado como una fuerza de la naturaleza capaz de todo, un ser omnipotente, por encima del bien y del mal, ajeno a toda moral, pues solo sigue y respeta aquello que lo rodea y que se muestra a su favor. Por su parte el *Sikandar* de Sohrab Modi destaca por la ausencia de profundidad psicológica; el héroe de 1941 no manifiesta un conflicto interno, no se muestra atormentado por sus dudas existenciales, mas al contrario encarna con total sencillez y transparencia al hombre que se sitúa más cerca del animal que del raciocinio, movido por instintos salvajes, por una voluntad de querer alcanzar un sueño pero sin la certeza de saber exactamente cuál es ese sueño. Modi nos lo presenta incluso como un niño que juega con unas piezas de madera cuando en realidad lo que está haciendo es organizar la estrategia de batalla contra Poro. En contraposición a la irracionalidad del invasor anti-héroe, el rajá Poro va a encarnar por su parte al verdadero héroe, movido en todo momento por el intelecto y la reflexión, manifestando un trasfondo psicológico carente en su rival, el antagonismo a Sikandar: Poro sí reflexiona cada una de sus decisiones antes de tomarla; Poro sí hace gala de poseer una ética y unos valores cuando decide no matar a su enemigo, mostrando respeto ante el indefenso (tanto en el momento en el que Alejandro se presenta en el palacio de Poro disfrazado de mensajero y es descubierto, como cuando ambos dirigentes se encuentran en el campo de batalla y el indio tiene la oportunidad de matar al macedonio). A pesar de que la profundidad psicológica no alcance las mismas cotas que en los dos casos americanos, el cine indio plantea el

problema y lo resuelve con la misma facilidad y elegancia con la que se ha sugerido, sin profundizar en el alma del personaje, pues culturalmente el film debe dar respuesta a otros elementos (*rasa*) más importantes, entre los que se encuentra, entre otros, la asimilación con el contexto contemporáneo y ese mensaje de libertad que se quiere transmitir.

Santosh Sivan va a compartir la metodología selectiva de acontecimientos históricos que se ha visto en las tres versiones sobre la vida de Alejandro Magno, aunque, a diferencia de estos tres filmes, el director indio deja el rigor histórico en un segundo plano, advirtiendo ya desde un principio al espectador de una clara voluntad por parte del equipo del film de adaptar, recrear e incluso inventar ciertos pasajes del metraje para enriquecer la historia en su conjunto. Esta declaración de intenciones marca desde el inicio de *Aśoka* la distancia conceptual con las otras tres películas, eludiendo así desde el primer momento los ataques críticos de carácter histórico que puedan surgir por parte de los especialistas. En su obra Sivan, sorteada y superada las vicisitudes y problemáticas del rigor y el respeto por la Historia, cumple a la perfección con su intención de analizar y destacar la primera unificación de la India, así como la conversión al budismo, uno de los hitos que marcaría el devenir del primer imperio Indio bajo la soberanía de Aśoka Maurya. Con este objetivo claro y preciso que debe ser alcanzado al final de la historia, director y productor pueden permitirse entrar en la complejidad de la mente humana utilizando como sujeto de este experimento emocional al personaje protagonista, proporcionando así al espectador las herramientas para poder entender y ser además partícipes de la evolución interior del príncipe-emperador. El motor de la vida del personaje es el amor (materno, fraterno y conyugal), un amor que radica en el propio significado del nombre del protagonista y del film, pues Aśoka en persa significa amor. A través de este sentimiento, algunos de los *rasas* encuentran su respuesta en la pantalla, pues los estadios emocionales que de este amor se derivan son variados (felicidad, tristeza, euforia y rabia) y se constituyen como la clave de una historia en la que los escenarios no van a ser lo más importante, a diferencia de los occidentales, de nuevo en la línea de la importancia concedida al rigor histórico, pues lo más importante es aquello que

se quiere transmitir importando menos los medios para transmitirlo. *Sikandar*, *Alejandro el Magno* y *Alejandro Magno* responden cronológicamente a una voluntad hija de su tiempo: la defensa personal, la defensa de los estados y la defensa de una unidad de conjunto (estadounidense e india), mientras que *Aśoka* se mantiene al margen de esa dinámica de unificación que va del individuo a la colectividad para terminar en el singular del estado, pues su contemporaneidad obedece más a la recuperación y revitalización del pasado, sin intención de revisarlo o reescribirlo, partiendo de una coyuntura internacional que sitúa a Shah Rukh Khan en el cénit de su carrera y que se sirve del éxito del rey de la industria de cine Bollywood y de la importancia y repercusión de esta en la sociedad india para crear un vínculo “real”: el emperador de la industria cinematográfica encarna al mayor emperador de la India Antigua, como no podía ser de otro modo.

Las lecturas políticas que se derivan de cada uno de los filmes van a variar en función del momento en el que se realiza cada una de las cuatro producciones, pero todas ellas obedecen a una reivindicación y posicionamiento de su mensaje frente al momento contemporáneo. El personaje de Shah Rukh Khan no puede dejar de entenderse como el reflejo de la internacionalización del cine indio a través de una India unida en su proyección internacional y pugna por mantenerse en el primer puesto del ranking de las industrias cinematográficas. El Alejandro de Oliver Stone se envuelve en la bandera de la denuncia de las políticas internacionales y de los conflictos bélicos en los que Estados Unidos tiene una papel dominante frente a la Comunidad Internacional. Por su parte, el uso que Robert Rossen hace de la figura del joven macedonio se enmarca también en un contexto de denuncia social, aunque esta vez el foco del conflicto parte del propio seno de la sociedad americana de los años cincuenta, para terminar denunciando la frustración del individuo frente al fracaso de los idealismos políticos. Modi, en cambio, inició con su particular visión de Sikandar un proceso de reivindicación político-social recurriendo a una interpretación peculiar y sesgada de la historia del héroe, al que convierte en antihéroe y del que se sirve para avalar la lucha nacional en los últimos y convulsos años del colonialismo británico. Los tres “Alejandros” responden pues a una clara voluntad de denuncia (social,

política, militar, histórico-colonial) mientras en *Aśoka*, por el contrario, se atestigua la exaltación del pasado, de una época dorada. De este modo, se observa una intencionalidad que no es la misma en los dos casos: Rossen se justifica a sí mismo, Stone justifica los ataques de Occidente contra Oriente, Modi justifica la lucha por una India unida y Sivan celebra el resultado de un pasado glorioso. Fines distintos para concepciones cinematográficas distintas que por el contrario terminan coincidiendo en el motivo que subyace tras la representación de las figuras imperiales, la ostentación real del poder, encarnado por el rol femenino: la figura masculina ostenta el poder y es la cabeza visible de este, mientras la figura femenina controla el poder desde una demarcación secundaria. El poder, entendido como la privilegiada posición de realeza, va a estar en los cuatro casos directamente vinculado a los personajes que ostentan una marcada profundidad psicológica. Los filmes dirigidos por Rossen y Stone sustentan la historia sobre lo complejo de la personalidad del héroe, del mismo modo en que Sivan lo hace con *Aśoka* y Modi con *Sikandar*, aunque en este último caso es bastante curioso como el director indio en el año 1941 realiza una maniobra de suplencia entre el personaje de Alejandro y el de Poro, pues a diferencia de los otros tres filmes, en el caso de *Sikandar* será Poro el personaje que mayor introspección realice en la historia, y por lo tanto será también el rajá del Punjab el personaje que ostente el poder en el film, en una más que clara alusión al, una vez más, posicionamiento político del director y al mensaje que con su producción pretendía transmitir frente a los británicos y que pagaría con ciertas dosis de censura en la época. La representación filmica del poder imperial en la Antigua India está vinculada, en los casos de las filmografías que giran en torno a las vidas de Alejandro III de Macedonia y Aśoka Maurya, a la representación de la autoridad política y moral que ostenta ese poder con total legitimidad, y que excluye la usurpación y la imposición de este por la fuerza, diferenciándose así esta concepción entre los tres casos que llevan a Alejandro Magno a la gran pantalla, y acercando posturas y visiones entre las visiones imperiales concebidas en los dos extremos del mundo a través de la figura de Aśoka. Para que este concepto pueda transmitirse con total claridad, los cuatro directores se sirven de las escenas de batalla para diferenciar a “los buenos de los malos”. Las guerras son necesarias para establecer de qué lado se

decanta la balanza en la Historia, independientemente de quien sea el vencedor, pues el mensaje polarizado y politizado se ha afianzado a lo largo de los más de 120 minutos que tienen los filmes, en lo que los directores no dejan espacio a la formación de una opinión crítica por parte del espectador.

Se puede concluir pues afirmando como esos héroes de la gran pantalla, Alejandro Magno, Poro y Aśoka Maurya, independientemente del uso de los recursos y de las épocas, responden en todos los casos a una voluntad por alcanzar lo inalcanzable, ya sea el amor o el triunfo. Se convierten en actores de la Historia al servicio de los directores que les confieren vida, para dar voz y respuesta a intereses personales que, como se ha visto, van desde las denuncias y justificaciones a los simples placeres de revalorización del pasado. Todos ellos comparten el ser víctimas de su propia historia, aquella que protagonizan pero de la que no van a manifestarse dueños en ningún momento, pues el entorno, sobre todo el familiar, va a marcar el tempo de sus venturas y desventuras. Desde su posición en lo más alto de la pirámide jerárquica se trasladan al epicentro que hará temblar los cimientos de las sociedades que los han visto nacer; serán además el arma de compromiso crítico de mayor efectividad en la denuncia y revalorización de ideales y críticas a un sistema con el que no se identifican. Estas tres figuras de la Antigüedad van a encarnar en sus personas diferentes conceptos de poder, y lo van a hacer con actitudes muy distintas, abordando desde la contención de sus expresiones, en los casos occidentales, hasta la exageración del gesto, que puede incluso traspasar la frontera de lo ridículo, como se aprecia en *Sikandar*.

Estas tres figuras de la Antigüedad, a través de la verbalización de mensajes de unidad, como los lanzados en *Sikandar* y *Asoka* enaltecen una India unida, a pesar de que los motivos que los llevan a ello sean diferentes. No obstante, las justificaciones de un sistema que no funciona eluden directamente el problema y utilizan elementos de épocas pasadas para hacer referencia al momento actual, siguiendo la línea defendida por Robert A. Rosenstone quien en su obra *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, aborda la relación de la obra filmica con

el contexto contemporáneo que la ve nacer, considerando que “las películas son reflejo de la realidad política y social del momento en que fueron hechas”¹⁰²⁰; el resultado de trabajos realizados en el momento presente y que como tales encarnan en sí mismos lo que Rosenstone entiende por una doble historicidad que se le atribuye al cine, pues toda historia llevada a la gran pantalla es también Historia Contemporánea del momento en que se hace:

“[...] la historia se escribe o se filma en el presente y la marca de lo contemporáneo está en todas ellas, tanto en las cuestiones que planteamos sobre el pasado, como en las respuestas que damos. Como afirma Peter Novick en [...] *That Noble Dream*: «toda obra histórica... es el producto de un momento concreto en el tiempo, que determina las decisiones de los historiadores sobre lo que requiere explicación...» O como lo expresa el historiador finés Hannu Salmi: «No podemos negar o eliminar nuestra época: cuando el autor describe el pasado, simultáneamente escribe sobre su propio mundo, consciente o inconscientemente, implícita o explícitamente»”. (Robert A. Rosenstone, *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*, pp. 16-17).

¹⁰²⁰ ROSENSTONE, R. A., *El pasado en...*, op. cit., 1997, p. 45.

Résumé et conclusions du mémoire de thèse

La recreation des anciens pouvoirs impériaux de l'Inde: Alexandre le Grand et Ashoka dans la cinématographie indienne et américaine.

Mémoire présenté par
Jordi Macarro Fernández
Programme officiel de doctorat en Histoire

Dirigé par
Dr. Francisco Salvador Ventura
Université de Grenade
Faculté de Philosophie et Lettres
Département d' Histoire Ancienne

Grenade, 2015.

Introduction

Le concept de l'Antiquité a été construit à partir d'un point de vue "eurocentriste" héritier du monde grec, en laissant de côté les peuples voisins avec lesquels les Grecs ont eu des contacts. Malgré la brièveté de l'Empire Macédonien, les campagnes d'Alexandre le Grand (356 a. JC. - 323 a. JC.) et surtout son arrivée en Inde en 327-326 a. JC. ont marqué de façon significative le développement historique de ces peuples, comme on le voit dans la figure de l'empereur indien Asoka Maurya (304 a. JC.- 232 a. JC.). Ces deux personnages historiques ont été traités dans le cinéma occidental et indien ; ainsi ils ont fait des discours historiques dans lesquels on voit l'usage de sources anciennes et en même temps, d'un certain nombre d'éléments d'extraction contemporaine entièrement documentés.

Étudier et analyser la vision du pouvoir impérial dans les temps anciens, à partir de points de vue séparés dans l'espace et le temps (en fonction de l'Est et de l'Ouest et de son évolution depuis les années quarante jusqu'à la première décennie du nouveau millénaire) nous place dans une perspective unique qui permet de comprendre la

relation qui existe entre les deux cultures, éloignées dans l'espace et proches dans le temps, en partageant des intérêts communs et en profitant des situations historiques, anciennes et contemporaines, afin de réaffirmer son pouvoir et son importance dans le monde ancien et moderne.

Dans les années soixante-dix, l'étude pionnière de Marc Ferro , « Cinéma et Histoire », a souligné l'importance des relations entre le cinéma et l'histoire. Depuis, divers travaux ont été faits dans la construction des discours historiques qui ont été analysés à travers les films. L'Antiquité est relativement bien représentée par rapport à d'autres époques de l'Histoire, bien que l'intérêt ait été plus marqué au sujet du monde romain que du monde grec et pour ce dernier, plus autour de la mythologie que de l'histoire. Il est aussi important de souligner qu'en parallèle aux productions du cinéma occidental, une industrie indienne s'est également développée.

L'histoire ancienne de l'Inde est analysée dans les discours de cinéma à partir de deux points de vue : occidental et oriental. Pour le premier, l'Inde semble uniquement liée à la figure d'Alexandre le Grand, sans montrer aucun intérêt pour l'empereur indien Aśoka Maurya. Au contraire, dans le cas oriental, les deux personnages représentent deux piliers très importants de l'aube de son histoire, qui permettent d'articuler la construction des anciens Etats de l'Inde, et ils sont traités en tant que tels. D'où la possibilité d'étudier le traitement de cette période historique par les deux filmographies à travers ces deux figures emblématiques de l'Inde.

En partant de l'idée qu'on ne peut pas faire revivre le passé et que ce qui existe n'en est qu'une approche reconstruite à notre époque, on ne peut omettre de mentionner le potentiel de traitement et de transmission des connaissances historiques par le cinéma. Ce que nous prétendons avec ce travail est d'étudier les visions de l'Histoire Ancienne de l'Inde qui ont été tirées sur grand écran. Nous voulons aussi montrer les variations qui se produisent en fonction du contexte historique dans lequel ils ont été réalisés, et en particulier, la vision que le cinéma construit les mêmes personnages en fonction des idées de l'Occident ou de l'Inde.

Nous allons prendre comme point de départ l'étude des œuvres des autorités les plus reconnues dans le domaine des relations entre le Cinéma et Histoire: *Cinéma et Histoire*, 1977, Marc Ferro ; *The Film in History. Restaging the Past*, 1980, Pierre Sorlin ; *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, 1997, et *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*, 2006, de Robert A. Rosenstone ; et dans le cas espagnol, les textes de Alberto Prieto Arciniega sur la figure d'Alexandre le Grand et sa représentation cinématographique, et Oscar Lapeña Marchena entre autres, afin de réaliser un étude détaillée de quatre productions cinématographiques, deux américaines et deux indiennes.

Après avoir identifié les sources utilisées pour la réalisation pour le grand écran de l'histoire orientale et occidentale, le degré de rigueur historique et artistique de celles-ci est évalué dans quatre films, en comparant les écrits historiques sur les deux cultures grecque et maurya à l'époque antique, en les transposant à l'époque actuelle pour indiquer, si l'on peut ou non parler d'une amélioration des écrits "ethnocentriques" cinématographiques. Les ressources disponibles pour le développement de l'étude parallèle comparant le film et les versions historiques, comme ce fût le cas historiquement, sont présentées dans des conditions inégales. Les ouvrages consacrés à la figure d'Alexandre le Grand et les deux versions occidentales de sa vie portées au cinéma sont nombreux et variés, alors que l'intérêt va diminuant lorsque la version de la vie du héros macédonien se déplace vers le cinéma indien. Peu nombreuses sont les références à cette version orientale de l'histoire du héros, parmi lesquelles les textes de Alberto Prieto Arciniega, "Alejandro Magno: el cine", publié en 2011 dans l'ouvrage collectif *El cine "de romanos" en el siglo XXI* et Óscar Lapeña Marchena avec "Bollywood 1 – Hollywood 0: La huella de Alejandro III de Macedonia en el cine y la televisión", publié en 2006 dans *Revista Latente*, qui comprend toutes les versions que les médias audiovisuels ont consacré depuis ses origines à la figure du macédonien. Les ouvrages collectifs et les études spécialisées sur le cinéma de Bollywood qui parlent des années quarante, ont aussi dédié peu de lignes au film de Sohrab Modi sur la figure de Sikandar, involontairement relégué au second plan dans l'histoire du cinéma indien. En ce qui concerne les contributions qui

relient l'histoire d'Asoka Maurya avec le cinéma et en particulier avec la version cinématographique de Santosh Sivan, celles-ci sont limitées à certaines allusions et à des références dans des ouvrages collectifs et dans *The Making of Asoka* de Mushtaq Shiekh, publié la même année que la première du film, en 2001, qui deviendra la référence à partir de laquelle se développera l'étude cinématographique sur l'histoire et l'art indien au moment de l'empire Maurya .

Chapitre 1. Espace et temps dans l' Inde des anciens empires

Le présent chapitre se structure en quatre sections différentes : en premier lieu nous aborderons le cadre géographique de l'Inde comme scène de référence dans laquelle se déroulent les campagnes d'Alexandre le Grand. En second lieu nous ferons référence de manière générale à l'organisation territoriale et administrative du pays avant les invasions grecques. Nous continuerons ensuite sur le développement d'une des batailles les plus connues de la campagne d'Alexandre, celle de l'Hydaspe, en insistant sur la figure du roi Porus, et le retour en Grèce des troupes grecques. En dernier lieu, nous réaliserons une étude sur la dynastie postérieure à la domination gréco-macédonienne les Mauryas.

Par rapport à la première section il faut signaler que le subcontinent indien, limité au nord par l'Himalaya et au sud par l'océan Indien, traversé par les fleuves et connu pour la mousson, se présente comme un territoire particulièrement riche et divers au point de vue ethnique, culturel, religieux et politique. Ainsi, comme nous le constaterons au fur et à mesure de cette recherche, cet espace géographique sera la toile de fond d'une civilisation qui n'a jamais cessé d'interagir avec l'extérieur et qui a connu le développement de diverses formations politiques, mouvements culturels et sociaux tout au long des siècles.

Si nous nous référons aux sources gréco-romaines qui d'une manière ou d'une autre sont liées à la situation géographique de l'Inde, nous devons prendre en compte des auteurs comme Strabone et son oeuvre Géographie (ainsi qu'à Erastote et Nearque). Dans celle-ci il décrit une Inde différente, fertile et habitée dans les zones

montagneuses du nord, en face d'autres bien plus arides et sèches de la partie méridionale. Diodore de Sicile, Arrian, Plutarque et Justinien apportent également des informations autour de ce thème. Ce fût surtout les écrits de ces auteurs, qui servirent comme source principale pour les historiens britanniques de la période coloniale (occidentalisation de l'histoire de l'Inde). Cependant, les historiens indiens contemporains ont critiqué l'impartialité de ces sources et notamment en ce qui concerne la campagne d'Alexandre en Inde dont, contrairement à ce que la culture grecque essayait de montrer, le passage par ce territoire n'a pas représenté un succès politique sans précédent, et surtout n'a pas exercé d'influence déterminante sur la culture, la politique et la société indienne. Cependant, nous ne pouvons pas oublier que cette campagne a réussi à bouleverser les structures politiques du territoire au moins jusqu'à l'arrivée des Maurya qui ont fini de configurer un panorama géographique et historique ouvert à la libre circulation des produits, des hommes et des religions capables de fasciner les uns et les autres.

La seconde section de ce chapitre, comme nous l'avions présentée se réfère à l'organisation territoriale et politique du territoire avant l'année 327 avant JC., date à laquelle Alexandre III de Macédoine et ses armées traversèrent les montagnes de l'Hindu Kush (actuel Afghanistan oriental) pour atteindre ce qu'il considérait comme "la limite du monde", au-delà des frontières que Ciro "le Grand" avait établi.

Si quelques caractéristiques donnent des informations sur ce territoire avant la venue d'Alexandre, c'est avec une générale absence de sources précises. Cela est dû probablement, comme certains chercheurs ont pu le souligner, au manque de conscience ou de sentiment historique de l'Inde au-delà des "rois fabuleux d'un âge légendaire", ce qui a généré une certaine incertitude sur la connaissance de l'histoire de l'Inde antique. Ainsi, il a été pris comme référence historique les dates relatives à la vie de Bouddha, ainsi que les sources occidentales classiques.

Ainsi, nous soulignons que la région de l'Indu, frontière avec la Perse se trouvait depuis le VIème siècle av. JC, sous la domination achéménide. Il semble (et toujours

en tenant compte de la faiblesse des sources dont nous disposons sur l'époque précédant l'invasion d'Alexandre) qu'il existait des tribus déterminées qui pratiquaient une distribution équitable entre les familles, alors que d'autres commençaient à se développer en prenant la forme de royaumes (conservateurs et archaïques) dont la richesse et le pouvoir allaient en augmentant.

Quand la présence grecque fût un fait en Inde, le territoire était divisé en de nombreux états mineurs, désunis et s'affrontant entre eux. Il existait aussi une grande diversité de ethnies, ce qui avait pour conséquence une pluralité religieuse et culturelle marquée. Ce furent précisément ces dissidences internes entre royaumes, un des outils dont s'est prévalu Alexandre dans sa stratégie politico-militaire, qui permirent d'établir des pactes et des alliances avec ces rois jusqu'à atteindre une grande partie du Punjab, entre l'Inde et l'Hydaspe, ce qui généra le conflit avec le roi Porus, gouverneur de l'est du Jhelum et que se traduisit par la bataille et les conséquences que nous présenterons dans la troisième partie de ce chapitre.

Porus, selon les sources grecques fût le gouverneur indien qui avec le plus de fierté s'opposa et affronta la campagne d'expansion et de conquête d'Alexandre, "le plus fort des indiens du nord-est de l'Inde" et "la personnalité la plus importante de tous les temps dans la région". Les références historiques sur sa personne sont diverses en fonction de leur origine. Dans les textes indiens, il est identifié au chef de l'Himalaya ; ainsi Porus se reconnaît dans la désignation de deux rois indiens appelés "le vieux", et "le jeune", situés dans la vallée de l'Indu aux temps d'Alexandre et dont la signification était "rois du clan des Poru". Pour leur part, les grecs appelèrent le roi Porus "Paurava", terme qui définit une "tribu indo-européenne des Pûru qui au temps d'Alexandre se localisait sur les berges du Jhelum".

Dans tous les cas, Porus et la bataille qu'il mena contre les troupes grecques supposèrent un point d'inflexion dans la campagne d'Alexandre. Cette bataille de Hydaspe est apparue beaucoup plus compliquée et cruelle que ce que le macédonien avait prévu, notamment pour la difficulté à traverser le fleuve, l'apparition des

premières pluies qui annonçaient la mousson et l'affrontement avec la cavalerie des éléphants de l'armée ennemie. Comme méthode offensive il a utilisé l'usure psychologique par des simulacres d'attaque imminente presque quotidiens contre les lignes défensives indiennes. La stratégie était de franchir le fleuve à la tombée du jour et d'assaillir la rive où campaient les troupes de Porus. Cependant la météorologie joua contre les plans d'Alexandre en faisant éclater une tempête au moment où ils se préparaient à attaquer. Même ainsi les troupes macédoniennes affrontèrent la situation et se réorganisèrent pour continuer à suivre la stratégie. En ce qui concerne la tactique de Porus, elle consistait en une distribution précise des troupes, qui plaçait l'armée des éléphants en première ligne de combat, dans le but d'intimider la cavalerie d'Alexandre. Cependant, l'attaque des troupes macédoniennes n'eût pas lieu frontalement, mais sur les côtés, ce qui obligea les indiens à "découvrir" l'axe central du contingent. Une fois atteinte la victoire sur Porus, Arrian estima qu'elle avait coûté la vie à 20 000 soldats de l'infanterie et 3000 cavaliers de l'armée indienne.

Après la bataille d'Hyspade, épuisée et découragée devant les nouvelles difficultés (particulièrement par les pluies torrentielles et les vents de la mousson), et bien sûr par la charge physique qu'entraînent les blessés, l'armée d'Alexandre, refusa de continuer d'avancer et de traverser le Gange. Comme réponse, Alexandre connut divers états d'âme : la contrariété, la colère, l'incurie, et surtout, la frustration, en prenant conscience que ses plans de conquête du monde étaient arrivés à leur fin. Non sans, avant, jouer sa dernière carte pour convaincre ses troupes, les laissant prendre la décision d'abandonner la campagne au dessein divin. Le choix fut pris du retour à la maison. Cependant, le chemin du retour ne fût pas une simple retraite pour les troupes macédoniennes, elles durent au contraire affronter les nombreuses tribus et villages qu'elles rencontrèrent sur leur chemin.

Malheureusement, pour le retrait des troupes grecques, le manque de colonies solides et les révolutions internes ne tardèrent pas à apparaître, fragmentant le territoire qu'Alexandre avait conquis et faisant disparaître les quelques traces durables de son passage par l'Inde. Un bon exemple de celles-ci sont les faibles références locales au

personnage d'Alexandre que nous pouvons rencontrer dans les textes littéraires de l'époque, conservés jusqu'à nos jours.

Le dernier paragraphe de ce chapitre, qui aborde le développement de la dynastie qui survécut à la conquête d'Alexandre, les Maurya, commence avec le premier gouverneur de cette lignée : Chandragupta Maurya, qui parvint au pouvoir sur ce vaste territoire pour affronter le royaume des Nandas et les troupes grecques que le Macédonien avait laissé en Inde. Selon le *Rajavamsapustaka* (Rvp.), le *Paramparapustaka* (Pp.) et le *Suvarnapura-vamsa* (Spv.). Il semblerait qu'il descendait de la lignée de Senapatis, du royaume de Magadha, et son origine familiale serait liée à la ville de Taxila. Durant son règne l'influence perse était très présente à Cour Maurya, ceci est compréhensible si nous prenons en compte que Chandragupta était le fils d'un satrape du "roi des rois" perse.

Pour les vingt-quatre ans de règne suivants, lui succéda son fils Bindusara, dont l'importance réside selon les chroniques en langue pali, qu'il devint père de cent fils, et parmi eux, de celui qui sera l'empereur le plus important de la dynastie Maurya, Aśoka. Pendant son règne, il réussit à annexer la Bactriana au déjà vaste empire que consolida son père.

En ce qui concerne Aśoka, une des figures les plus intéressantes de l'histoire universelle, il gouverna pendant 40 ans un immense et puissant territoire, où le bouddhisme était implanté comme religion officielle. Ceci, finit par provoquer des affrontements avec les adeptes du brahmanisme et du jaïnisme qui se traduisirent à la fois en problèmes économiques et en dissidences internes pour finalement dépouiller Aśoka de son pouvoir les dernières années de son règne. Sa décadence provoqua l'invasion des frontières du nord-ouest et finalement la dynastie fondée par Chandragupta fût renversée par celle de Shunga. Cependant il ne doit pas être perdu de vue que pendant le gouvernement de Aśoka, l'empire Maurya atteignit sa splendeur la plus grande, devenant un des royaumes les plus vastes de tout l'orient antique et dans lequel Aśoka se dépensa à imposer et étendre la religion bouddhiste comme méthode de consolidation et d'unité d'un empire. Un bon exemple de ceci,

sont les nombreux édits (sur la roche, sur les piliers, etc.) dont l'objectif était de prêcher, étendre, propager et unir les bénéficiaires de la loi bouddhiste.

Chapitre 2. *Sikandar* (Sohrab Modi, 1941)

Le chapitre que nous allons présenter par la suite développe, après la fiche technique du film, l'état de la question du cinéma ourdou (cinéma réalisé en langue ourdou et classé aussi comme cinéma hindi). L'industrie cinématographique indienne a été particulièrement fructueuse dans les années précédentes la Seconde Guerre mondiale, en se plaçant au troisième rang dans le classement mondial de la production cinématographique, derrière les États-Unis et la France. L'une des principales caractéristiques du cinéma ourdou se reflète dans leurs productions où se montraient un sentiment d'indépendance claire qui exigeait une Inde libre, et parmi les films de cette période, avec un message anti-impérialiste évident, il faut souligner *Sikandar*. Le but de ce film était de réévaluer l'histoire des vaincus, offrant une nouvelle vision de l'Histoire.

Puis sont détaillées les biographies et les carrières du directeur du film, Sohrab Merwanji Modi et de l'acteur principal, Prithviraj Kapoor, qui incarnent les rôles de Porus et Alexandre le Grand dans *Sikandar*.

Sikandar, sorti en 1941, considéré comme le chef-d'œuvre de Modi, et parallèlement à l'un des moments les plus critiques de la guerre mondiale, reflète de façon voilée l'atmosphère politique et la réalité nationale qui existaient dans le pays. Montrant un message patriotique et nationaliste très clair, il a néanmoins réussi à passer le comité de censure de Bombay imposée par les Britanniques. Le film est l'un des grands monuments du cinéma historique indien sur l'Antiquité, avec l'un des portraits les plus superficiels pouvant être trouvés sur Alexandre III de Macédoine à travers le cinéma.

D'une manière générale, l'intrigue du film tourne autour de la campagne militaire qui a opposé Alexandre avec le roi Porus, raja du Punjab, et a cristallisé la bataille de

l'Hydaspe. Il est intéressant de noter les rôles d'Aristote et de Roxana , qui donnent au personnage d'Alexandre le vrai caractère de la faiblesse et de la soumission, traits qui ne correspondent en rien au "portrait psychologique" que montrent les sources classiques sur ce personnage . Est à noter que tout au long du film, les décisions des protagonistes masculins sont fortement conditionnées par les femmes qui font partie de l'histoire, à savoir Roxana et Parthana .

De même, la figure du Porus, exemple de l'autorité, du sens commun, de l'honnêteté et de la loyauté à son pays, est responsable de transmettre à travers ses dialogues un message nationaliste que Modi insère dans le film, en faisant référence à tout moment à "l'Inde libre". En revanche, le personnage d'Alexandre est présenté comme un homme irresponsable, manipulable et plus intéressé par ses affaires d'amour que par la campagne militaire.

Enfin, à la fin du chapitre, nous aborderons les différents écarts historiques du réalisateur dans le film, et nous soulignerons notamment celui qui met en évidence les critiques féroces adressées à l'Empire britannique, incarné en la figure d'Alexandre, arrogant, dédaigneux en face de Porus qui maintient une tranquillité sereine et calme face aux excès de l'invasisseur, en montrant comment, même vaincu, sa fermeté (et celle de l'Inde elle-même) resterait intacte et finirait par s'imposer. De même, le film reflète une version biaisée de l'histoire en présentant les difficultés et les problématiques qui ont conduit à la campagne militaire contre Porus, comme la simple inefficacité et le manque de bon sens d'Alexandre. Tel dans les scènes où la célèbre bataille de Hydaspes est illustrée, Modi ignore la présence de certains contingents macédoniens qui étaient pourtant des éléments importants lors de la confrontation, et montre l'armée grecque-macédonienne battre en retraite devant l'attaque indienne, alors qu'il s'est passé le contraire .

Chapitre 3. Alexandre le Grand (Robert Rossen, 1956)

Le troisième chapitre présente une structure assez similaire à celle du chapitre précédent. Il commence avec les spécifications techniques du film *Alexandre le Grand* (1956), de Robert Rossen, suivie par une mise en scène de la carrière cinématographique de son directeur pour ensuite développer l'intrigue du film et finir par une analyse des écarts historiques et des ressources techniques et stylistiques que nous pouvons apprécier dans le film.

En ce qui concerne Robert Rossen, il appartenait à la soi-disant "génération perdue", celle de tous les cinéastes qui sont nés entre 1900 et 1915, et qui n'ont pas commencé leur carrière dans le monde du cinéma avant les années 40, avec un certain nombre de caractéristiques communes telles que : ses origines juives, l'enseignement universitaire américain ou européen, après avoir passé des années en Europe et aussi avec un très fort rapport avec le théâtre.

Dans le cas particulier de Rossen, on peut également mettre en évidence son lien avec l'idéologie de gauche, notamment le Parti Communiste, un fait qui marquera sa vie personnelle et professionnelle. Ainsi, Robert Rossen, un des pionniers du "film noir" de Hollywood, après plusieurs années comme scénariste, a commencé son parcours de réalisateur avec les films *Johnny O'clock* et *Body and Soul*, en 1947, où il fait une forte critique du capitalisme et la double morale en vigueur dans la société de l'époque. Exilé en Europe après la "chasse aux sorcières" (anti-communiste) commencée à la fin des années quarante aux États-Unis, il a fait trois films parmi lesquels se trouve *Alexandre le Grand*, tourné en Espagne et projeté en 1956.

Rossen présente un protagoniste (de forme similaire à d'autres personnages de ses films), obsédé par la gloire, dominé par le désir du pouvoir et la volonté de gagner, faits qui entraîneront la fin du personnage. Ainsi, *Alexandre le Grand*, est un film qui permet de réfléchir sur la conception du pouvoir posée par Rossen, en transférant tous les enjeux et les réalités qui le tourmentaient, au IV^e siècle av. JC. En fait, le film ne sera pas tellement concentré sur les gestes et les campagnes militaires d'Alexandre III

de Macédoine, il fait un portrait psychologique du personnage depuis ses premières années, fortement influencé d'une manière ou d'une autre par ses parents : Olympie et Philippe de Macédoine. Par rapport à son chemin à travers l'Asie, il sera montré bien avant dans le film, quand Alexandre mena sa première incursion dans l'Empire Perse de Darius III.

En ce qui concerne les écarts historiques autorisés par le réalisateur, il est important de noter qu'aucun d'entre eux n'avaient à voir avec le passage d'Alexandre par l'Inde, puisque la seule référence au territoire oriental atteint est limitée au nom spécifique de ce lieu en caractères latins et nomenclature anglaise, ainsi qu'à quelques références dans les dialogues d'Alexandre avec son professeur, ou par la voix qui à la fin du film raconte le retour des troupes en Macédoine depuis l'Inde. Cependant, le manque de véracité historique tout au long de l'intrigue est constaté sur différents épisodes : le lieu de naissance d'Alexandre, à Poteia, et non à Olympe, comme le montre le film; l'apparition d'un exemplaire relié de *L'Iliade* d'Homère; les attitudes de Philippe de Macédoine dans certaines des batailles représentées, telles que Chéronée; la présence de certains personnages (Memnon et Barsine) dans les rencontres et réunions importantes dans la vie d'Alexandre; la translation de l'épisode du "nœud gordien" dans un contexte mal défini, alors qu'en fait, il a eu lieu au-dessus de l'Acropole; ou la présentation de Roxane comme fille de Darius III, alors qu'elle s'appelait Statira.

Enfin, il faut mentionner que, en référence à des aspects techniques et stylistiques, le film a été marqué par un budget limité, ce qui a eu pour conséquence des scènes, en particulier celles des conflits militaires, mal définies et donc peu réalistes. Cependant, malgré les contraintes économiques, *Alexandre le Grand*, deviendra un film d'une valeur reconnue dans les films épiques et ce, grâce à la compétence et l'expertise technique de son directeur.

Chapitre 4. *Aśoka* (Santosh Sivan, 2001)

Le quatrième chapitre est consacré au film *Aśoka*, réalisé par le directeur Santosh Sivan en 2001 et qui compte avec la participation de l'acteur le plus important du cinéma Bollywood contemporain Shah Rukh Khan. Une fiche technique ouvre le chapitre dans lequel, comme cela est déjà arrivé avec le chapitre dédié à *Sikandar* (S. Modi, 1941), deux sections parlent des figures du réalisateur et de l'acteur principal, en évoquant leurs parcours professionnels à travers leurs biographies détaillées et leur études relatives à l'industrie cinématographique afin de mieux comprendre le contexte qui encadre la création de ce film qui réintègre le genre épique dans le cinéma indien du nouveau millénaire.

Ces deux sections sont précédées par quelques pages dans lesquelles la situation et l'évolution du cinéma hindi sont mises en contexte, des années quatre-vingt-dix au début du nouveau siècle. La clarification de la direction de l'industrie dans la dernière décennie du XX^{ème} siècle permet de mieux comprendre l'insertion des protagonistes, ainsi que le réalisateur dans l'univers particulier de l'industrie de Bollywood.

Le synopsis détaillé et approfondi est développé sous la rubrique du chapitre qui suit la révision générale du film, en se concentrant sur l'étude des dialogues, et surtout sur les silences qui permettent de capturer et d'expliquer le jeu verbal et non verbal des doubles significations de chacun des messages du film. Cette section présente dans le titre les faits et l'évolution de la figure historique, l'empereur Asoka et sa transformation interne qui le conduit à abandonner le mal qui existe en lui, et qui le tourne vers le bouddhisme. Les écarts historiques occupent la prochaine section du chapitre, concentré sur la clarification de la vérité des faits racontés par le film et la comparaison entre les faits historiques et les événements racontés dans le film de Sivan. Cette analyse est basée sur les prémisses que le directeur donnent aux téléspectateurs tout au début du film, pour la défense de la composante inventive utilisé comme une ressource narrative, qui donne la priorité à la création d'un récit cinématographique qui traitera des faits historiques pertinents.

Les contributions externes aux études scientifiques auront une influence sur le résultat de la production cinématographique et seront directement liées à la scène, à la décoration architecturale et sculpturale, analysée en détail dans la section dédiée aux ressources esthétiques. Cette section du chapitre souligne également l'attention sur la mise en scène des personnages distribués dans le plan, l'utilisation de dessins, la gamme de couleurs et aussi la musique, qui sont configurés comme des éléments très importants qui aident à transmettre plus clairement le message de l'oeuvre. La section consacrée à la contemporanéité permet d'analyser la volonté que le réalisateur a eu dans le processus de création du film, en prenant en considération le contexte où *Aśoka* a été créé, au début du nouveau millénaire et du nouveau siècle, en soulignant le bon moment pour réaliser le projet grâce à la participation de la grande star Shah Rukh Khan, coïncidant avec la grande professionnalité et la popularité de l'acteur, le meilleur candidat pour jouer le rôle de l'empereur Aśoka Maurya, aidant ainsi la récupération et la valorisation du caractère historique du personnage.

Chapitre 5. *Alexandre* (Oliver Stone, 2004)

Le cinquième chapitre est consacré à l'étude du film d'Oliver Stone, *Alexander*, une co-production de 2004 réalisée entre les Etats-Unis et plusieurs pays européens. L'organisation du chapitre répète celle utilisée dans les trois précédents : Cela commence avec une fiche technique détaillée du film suivie de quelques pages consacrées à la biographie du réalisateur et à son évolution professionnelle, de ses débuts dans le cinéma jusqu'à la période actuelle.

Par la suite nous dédions des lignes au commentaire et à l'observation générale du film qui nous permet de continuer avec le synopsis en détail, développé à partir des commentaires que, tant le directeur que le consultant historique Robin Lane Fox font du long métrage dans l'une des versions commercialisées en DVD.

En effet, ils donnent des conseils et permettent de mieux comprendre certains des écarts historiques du film, décrits dans la rubrique synopsis, ou sur les ressources utilisées pour les reconstitutions des deux grandes batailles représentées Gaugamèles (331 av. JC.) et Hidaspes (326 av. JC.), en plus d'analyser d'autres aspects tels que la narration de l'histoire par Ptolémée, l'épisode sur l'assassinat de Philippe, la relation d'Alexandre avec sa mère Olympias, et même certains des épisodes manquants, le conflit de Macédoine avec les villes grecques et le parcours d'Alexandre à travers les terres de l'Égypte, ainsi que d'autres inventions, comme des récits mythologiques insérées à partir des dessins dans une grotte sous le palais de Pella.

Les ressources esthétiques s'intéressent particulièrement à la multiplicité des plans, la richesse chromatique qui évolue tout au long du film et qui varie en fonction de l'épisode historique reconstitué, ainsi que les décorations et les reconstitutions des espaces architecturaux méticuleusement entretenus, en respectant même les sources lorsque certains des scénarios sont des créations inventées par la direction artistique. La musique de Vangelis et les prouesses de la photographie s'ajoutent au professionnalisme d'Oliver Stone pour recréer un univers esthétique entouré d'une aura mystique autour de la figure historique d'Alexandre III de Macédoine. La dernière section du chapitre développe l'analyse du film par rapport à l'époque contemporaine en soulignant l'évidence de doubles lectures présentes dans les batailles et les dialogues qui sont extraits d'un film qui se situe dans l'Antiquité afin de dénoncer le fanatisme religieux et politique qui a finalement affronté l'Occident avec l'Orient dans le monde contemporain.

Considérations finales

La représentation du pouvoir impérial dans l'Inde antique se reflète sur grand écran de divers façons à travers lesquelles sont abordées différentes manifestations du pouvoir : politique, social, religieux, etc. Elle définit ainsi le contexte contemporain déterminé dans chacune des productions, dont les marques de fabriques ainsi que les différences de style et de réalisation vont coïncider malgré des distances géographiques et temporelles qui les séparent.

Ainsi, à travers de l'analyse cinématographique des personnages d'Alexandre III de Macédoine et d'Asoka Maurya, pourra être apprécié l'exercice du pouvoir, et la représentation que l'on en fait dans l'Antiquité est le résultat de l'analyse du pouvoir même que les personnages incarnent.

L'objectif est de répondre aux approches contemporaines, en mettant en place une attitude de dénonciation sociale globalisée, dont l'intention est de parvenir à ces fins didactiques. Ces quatre films historiques, aux schémas narratifs similaires, vont nous présenter le héros de l'Antiquité comme l'axe autour duquel l'histoire s'articule et se développe. Ce dernier a été aujourd'hui créé pour apporter ainsi une réponse aux problématiques contemporaines. Même si le réalisateur altère souvent les paramètres narratifs du milieu, de façon à ce que les schémas sociaux de l'époque s'approchent de la réalité historique.

Alexandre et Asoka porteront sur leurs épaules la responsabilité de la société de leur temps, qui sera en réalité celle des sociétés des années quarante, cinquante et les débuts du XXI^e siècle, en obéissant ainsi aux prémisses du genre qui met en avant la prépondérance de l'individu face à la notion de collectivité. Les méthodes de résolutions des problématiques présentées seront de divers sortes, bien que le résultat final obtenu dans l'ensemble va répondre aux volontés communes qui seront au-dessus des différences historiques et culturelles.

Dans les deux productions américaines le choix d'Alexandre répond d'un côté à la célébrité du personnage comme héros qui incarne dans sa figure le concept de l'union de continents, tandis que d'un autre côté la vulnérabilité de la psychologie complexe du personnage permet aux deux réalisateurs d'explorer de nouvelles voies de revendication sur lesquelles on obtient un message politique. Un réseau enchevêtré de dénonciations de la réalité contemporaine qui contraste indéniablement avec la simplicité et la désinvolture du personnage historique vu par le cinéma indien. Dans le cinéma de Bollywood, cela contraste avec le labyrinthe émotionnel et psychologique qui définit le personnage d'Asoka dans le film de Santosh Sivan, avant sa conversion au bouddhisme. Comme spectateurs, nous sommes alors témoins d'un écart très marqué entre les approches que les deux industries se font de la même figure historique, tout en assistant également à la construction de ponts qui traduisent leurs intentions en fonction de l'importance historique que chaque secteur cinématographique accorde à un personnage en le liant à son origine : Alexandre le Grand pour l'Occident et les États-Unis, ou Asoka pour l'Orient et l'Inde. De cette façon, on met en évidence la manière dont les deux industries continuent un processus de gestation similaire basé sur le choix d'un personnage enveloppé dans un mythe, dont l'excès de colère et d'actes souvent atroces sont le résultat d'une perturbation éthique et morale générée par son entourage, pour terminer sur la reddition des péchés lorsqu'il prend conscience de la barbarie.

Les liens familiaux et sentimentaux se situent comme la genèse qui explique la complicité des personnages. Dans les quatre films, les personnages féminins vont prendre le relais du protagoniste dans de nombreuses situations, en se réaffirmant dans une position dominante qui va être interprétée comme la gestion de pouvoir, puisque les quatre réalisateurs, indépendamment de l'époque et de la tradition culturelle dans lesquelles ils se sont formés, ils placent le vrai pouvoir impérial entre les mains des femmes de l'histoire.

Le pouvoir réel est pourtant le féminin, qui dans les quatre productions apparaît toujours dans l'ombre et il ne se manifeste que de façon plus ou moins évidente pour

creuser dans la complexité de l'âme du héro. La manipulation des empereurs se fera séparément, en terminant ainsi dans des intentions contraires : l'ambition de l'amour occidental face à la solidarité affective de l'amour indien. On peut donc voir que même si la nostalgie finale n'est pas partagée dans les quatre productions, toutes coïncident dans l'établissement des causes du sentiment moteur de ces volontés dans les personnages féminins.

L'importance du poids de la famille dans les personnages protagonistes va arriver jusqu'à la figure paternelle, bien que dans ce cas le conflit entre père et enfant, issu de l'obsession pour atteindre le pouvoir et la peur de la perte de soi même, ne va se matérialiser que dans les films de Rossen et de Stone. Donc, l'absence du personnage d'Olympia dans *Sikandar* prolonge celle de Philippe, que l'on ne mentionne à aucun moment, éventuellement comme la résultante d'une action se déroulant en Perse, après la mort du Macédonien. Le cas d'*Asoka* est particulier en ce qui concerne le conflit père-fils. Dans ce sens, le lien des protagonistes avec la figure paternelle, à l'exception de *Sikandar*, va varier dans le traitement et la prééminence que l'Occident et l'Orient donnent à tel personnage, à cause du poids de la femme dans chacune des productions.

Ces quatre histoires s'appuient, tout en restant fidèles à l'Histoire, avec leurs variantes respectives dans la version des événements sur la base de la sélection que chacun des réalisateurs a fait des épisodes historiques. Les trois versions de la vie d'Alexandre III de Macédoine ont des approches complètement différentes, car malgré le fait de coïncider dans certains moments avec la réalité historique, l'intention de chacun des réalisateurs les amènent à réaliser, à travers de la sélection de faits, une dénonciation politique et sociale précise : le colonialisme dans *Sikandar*, la chasse aux sorcières dans *Alexandre le Grand* (1956) et les guerres d'Irak et d'Afganistan dans *Alexandre* (2004). Santosh Sivan, à l'inverse, se dissocie de tendance à la dénonciation et décide de se focaliser sur le message de son film dans la revendication et la revalorisation de l'empereur Aśoka. Sivan va partager la méthodologie de sélection des événements historiques qu'on a vue dans les trois versions sur la vie d'Alexandre le Grand, bien

que, à la différence de ces trois films, le réalisateur indien va reléguer la rigueur historique au second plan, en prévenant d'emblée le spectateur de sa claire volonté d'adapter, recréer et même inventer certains passages en vue d'enrichir l'histoire dans son ensemble.

Sikandar, *Alexandre le Grand* et *Alexandre* répondent chronologiquement à une volonté de leur temps : la défense de l'individu, la défense des états et la défense de l'unité de l'ensemble (américaine et indienne). D'un autre point de vue, *Asoka* se cantonne à l'unicité de l'état, puisque sa contemporanéité obéit plus à la récupération et la réincarnation du passé, sans intention de le réinterpréter ou de le réécrire, en partant d'une conjoncture internationale qui place Shah Rukh Khan à son apogée, qui utilise le succès du roi de l'industrie du cinéma Bollywood et de l'importante répercussion de cette société indienne pour créer un lien "réel" : l'empereur de l'industrie cinématographique incarne le plus grand empereur de l'Inde antique.

Les lectures politiques dérivées de chacun des films peuvent varier en fonction du moment dans lequel sont réalisées chacune des quatre productions, mais toutes vont obéir à une revendication et à un positionnement de leur message face au moment contemporain. Les trois "Alexandre" répondent donc à une claire volonté de dénonciation (sociale, politique, militaire, historico-coloniale), tandis qu'inversement, dans *Asoka*, on témoigne de l'exaltation du passé, d'un âge d'or. La représentation cinématographique du pouvoir impérial dans l'Inde antique va être liée, dans le cas des filmographies sur les thèmes d'Alexandre III de Macédoine et d'Asoka Maurya, à la représentation de l'autorité politique et morale qu'inspire ce pouvoir avec une entière légitimité. Cela exclut par ailleurs l'usurpation et l'imposition de ce dernier au moyen de la force, se différenciant alors des trois adaptations à l'écran de l'histoire d'Alexandre le Grand, et s'approchant d'avantage des postures et de l'image de l'on se fait de l'empereur dans les deux extrémités du monde à travers le rôle d'Asoka.

On peut donc conclure en affirmant comment ces héros du grand écran, Alexandre le Grand, Poro et Asoka Maurya, indépendamment de l'usage des ressources et des

époques, répondent dans tous les cas à une volonté d'atteindre ce qui est inaccessible, que ce soit l'amour ou la réussite. Ils deviennent des acteurs de l'Histoire au service des réalisateurs qui les portent à l'écran, pour donner une voix et une réponse aux intérêts personnels qui, comme on l'a vu, vont de la dénonciation et des justifications au simple plaisir de la mise en scène du passé. Tous partagent le fait d'être des victimes de leur propre histoire, celle dont ils jouent le rôle principal mais sur laquelle ils ne vont à aucun moment avoir le contrôle, car l'entourage, et surtout la famille, va marquer le tempo de leurs aventures et mésaventures. Depuis leur position au sommet de la hiérarchie ils vont se placer à l'épicentre qui fera trembler les ciments des sociétés qui les ont vues naître ; ils vont par ailleurs devenir l'arme du compromis critique d'une efficacité majeure dans la dénonciation et la revalorisation d'idéaux, ainsi que la critique d'un système auquel ils ne s'identifient pas. Ces trois figures de l'Antiquité vont incarner des conceptions différentes du pouvoir, et vont le faire avec des postures très dissociées, allant de la retenue des expressions dans les productions occidentales, jusqu'à l'exagération des gestes, allant jusqu'à frôler le ridicule, comme on peut le voir dans *Sikandar*.

L'expression de messages fédérateurs dans *Sikandar* et *Aśoka*, exalte une Inde unie bien que des raisons différentes amènent ces deux films sur ce terrain. Néanmoins, les justifications d'un système qui ne semble pas fonctionner éludent directement les problèmes auxquels font face les protagonistes, et mettent alors des éléments d'époques passées au service des problématiques actuelles.

Bibliografía

- AA. VV., *Dictionnaire mondial du Cinéma*, Larousse, (1986 1ère ed.), 2011.
- AA. VV., *Journal Asiatique*, tome CCXLVI, Société Asiatique, Paris, 1958.
- AA.VV., *SUMMA ARTIS, Historia general del arte, vol. XIX, El arte de la India*, (dir. Pijoan, J.), Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- AA.VV., *The Cambridge Encyclopedia of India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, Nepal, Bhutan and the Maldives*, Francis Robinson (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- ABBAS, K., A. y SATE, V. P., “Hindi Cinema”, en RAMACHANDRAN, T. M. (ed.), *70 years of Indian Cinema (1913-1983)*, Bombay, 1985, 355-372.
- AIME, E., *Breve storia del cinema indiano*, Lindau, 2005.
- ALBANESE, M., *L’Inde Ancienne*, ML Éditions, Traduction Étienne Schelstraete et Marie-Paule Duverne, 1ère édition française Éditions Gründ, Paris, 2001.
- ALDARONDO, R., “Johnny O’Clock (1947)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 217-219
 - “Mambo (*Mambo*, 1954)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 233-235.
- ALONSO, J. J., MASTACHE, E. A. y ALONSO, J., *La antigua Grecia en el cine*, Colección, T&B Editores, Madrid, 2013.
- ANGULO, J., “La gloria y el poder. De «El político» a «Alejandro el Magno»”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 63-70.
- ARRIAN, *Alexander the Great, The Anabasis and the Indica*, A new translation by Martin Hammond, Oxford World’s Classics, Oxford University Press, 2013.
 - *Le guerre di Alessandro Magno*, Desideri, Roma, 1793.
- ARSENAULT, R., “Stoned on Wall Street (1987): The Stockbroker’s Son and the Decade of Greed”, *Film and History, An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 28, nº 1-2, 1998, 16-27.

- ASTIER, Alexandre, *Histoire de l'Inde*, Deuxième tirage, Eyrolles, Paris, 2011.
- BANERJEE, G. N., *Hellenism in ancient India*, Mittal Publications, 1st edition 1919, New Delhi, 1995.
- BAJPAI, S. G., et alii., *A Historical Atlas of South Asia*, Edited by Joseph E. Schwartzberg, Second Impression with Additional Material, Oxford University Press, New York, Oxford, 1992.
- BASHAM, A. L., *La civilisation de Inde Ancienne, Collection les grandes civilisations*, dirigée par Raymond Bloch, Arthaud, Paris, 1988.
 - *The Wonder That Was India*. South Asia Books, 2000.
- BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M., “Introduction: Does Greece - and the cinema - need a New Alexander?”, en BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, 9-20.
- BEVAN E. R., et alii, *The Cambridge History of India, vol. I Ancient India*, E. J. Rapson, M. A. (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 1922.
- BIFFI, N., *L'Estremo Oriente di Strabone, Libro XV della Geografia, Introduzione traduzione e commento*, Quaderni di “Invigilata Lucernis”, Edipuglia, Bari, 2005.
- BLACHHOFER, L., *Early Indian Sculpture*, vol. I, Paris, 1929.
- BOGOSIAN, E., *Talk Radio*, Faber and Faber, London-Boston, 1989.
- BONGARD-LEVIN, G. M., *Ancient Indian Civilization*, Humanities Press, Arnold-Heinemann (ed.), 1985.
- BOSE, M., *Bollywood. A History*, Tempus, 2006.
- BOULENGER, G., *Le Petit Livre de Oliver Stone*, Le Cinéphage, la Courneuve, 1997.
- BRENT TOPLIN, R., “Special Edito’s Introduction: Oliver Stone as Cinematic Historian”, *Film and History, An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 28, n° 1-2, 1998, 5-7.
- BRILEY, R., “Teaching JFK (1991): Potential Dynamite in the Hands of Our Youth?”, *Film and History, An interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 28, n° 1-2, 1998, 8-15.

- BROWN, P., *Indian Architecture: Buddhist and Hindu*, Bombay, 1942.
- BURGONYE, R., *The Hollywood Historical Film*, Blackwell Publishing, Malden, 2008.
 - *Film Nation. Hollywood looks at U.S. History*, University of Minnesota Press, 2010.
- BURTON, H., “Notes of Rossen films”, *Films in Review*, vol. XIII, nº 6 junio-julio, New York, 1962.
- BUSSAGLI, M., *Arquitectura Oriental*, Historia de la Arquitectura, Aguilar, Madrid, 1990.
- CADÈNE, P., *Atlas de l’Inde, Une fulgurante ascension*, Cartographie de Guillaume Balavoine, Éditions Autrement, Collection Atlas/Monde, Paris, 2008.
- CARNEY, E. D., “Olympias and Oliver”, en CARTLEDGE P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 135-167.
- CAROTTI, G., *A History of Art (Ancient Art)*, London, 1908.
- CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C., “Introducción”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 13-17.
- CASAS, Q., “Conversaciones imaginarias. Hipótesis de diálogo de Rossen con Zaillian, Stone y Scorsese”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 71-80.
- CASTRO A., “Más sobre Robert Rossen y *Lilith*”, *Film Ideal*, nº 217-219, mayo, 1970.
- CAWTHORE, N., *The Art of India*, Reed International Books Limited, 1997.
- CHADHA, K., and KAVOORI, A. P., “Exoticized, Marginalized, Demonized. The Muslim ‘Other’ in Indian Cinema”, en ANADAM P. K., and ASWIN, P. (eds.), *Global Bollywood*, New York University Press, New York and London, 2008, 131-145.
- CHAKRABARTI, D. K., *The geopolitical orbits of Ancient India, The geopolitical Frames of the Ancient Indian Dynasties*, Oxford University Press, 2010.

- *The Oxford Companion to Indian Archaeology, The Archaeological Foundations of Ancient India*, Oxford University Press, 2006.
- CHANDA, R. P., “The beginnings of Art in Eastern India with special reference to sculptures in the Indian Museum”, *M. A. S. I.*, n° 30, Calcutta, 1927.
- CHANIOTIS, A., “Making Alexander Fit for the Twenty-first Century Oliver Stone’s *Alexander*”, en BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, 185-201.
- CIEUTAT, M., et THILL, V., *Oliver Stone*, Collection dirigée par Francis Bordat, Rivages, Paris, 1996.
- COMBAZ, G., *L’Inde et l’Orient Classique*, Paris, 1937.
- COMA, J., *Las películas de la caza de brujas*, Notorius Ediciones, Madrid, 2007.
- COOMARASWAMY, A. K., *History of Indian and Indonesian Art*, London, 1927.
- CREEKMUR, C. K., “Remembering, repeating, and working through Devdas”, en PAWELS, H. R. M. (ed.), *Indian Literature and Popular Cinema, Recasting classics*, Routledge Contemporary South Asia Series, New York, 2007, 173-190.
- CUETO, R., “Cuerpo y alma (*Body and Soul*, 1947)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 221-224.
 - “La isla del sol (*Island in the Sun*, 1957)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Quim Casas, José Antonio Hurtado y Carlos Losilla (coordinadores), Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 243-245.
- DAGNAUD, M., et FEIGELSON, K., “Bollywood: industrie des images”, en DAGNAUD, Monique et FEIGELSON, Kristian, *Bollywood, Industrie des images*, Théorème 16, Presses Sorbonne Nouvelle, Revue de l’Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel IRCAV, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, Directeur de la collection Laurent Creton, Paris, 2012, 7-15.
- DAMSTEEGT, T., “Female protagonist and the struggle for independence”, en DAMSTEEGT, T. (ed.), *Heroes and Heritage, The Protagonist in Indian Literature and Film*, CNWS Publications, 2003, 94-111.
- DANIELÉLOU, A., *Histoire de l’Inde*, Fayard, 1983.

- DE CHURRUCA ARELLANO, J., “Fuentes de la Geografía de Estrabón”, *Iura Vasconiae*, 5, 2008, 269-340.
- DE ESPAÑA, R., *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, Madrid, 2009.
- DE LUCAS, G., “Out of the Blue”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 33-41.
- DEPREZ, C., *Bollywood, cinéma et mondialisation*, Avant propos de Kristian Feigelson, Arts du spectacle- Images et sons, Septentrion Presses Universitaires, 2010.
- DÉSOULIÈRES, A., “Images of a historical character: Mirza Ghalib”, en DAMSTEEGT, T. (ed.), *Heroes and Heritage, The Protagonist in Indian Literature and Film*, CNWS Publications, 2003, 227-245.
 - “Religious culture and folklore in the Urdu historical drama Anārkalī, revisited by Indian Cinema”, en PAUWELS, H. R. M. (ed.), *Indian Literature and Popular Cinema, Recasting classics*, Routledge Contemporary South Asia Series, New York, 2007, 123-146.
- DESHPANDE, A., *Class, Power, Consciousness in Indian Cinema and Television*, Primes Books, New Delhi, 2009.
- DURAND-DASTÈS, F., *Géographie de l’Inde*, Presses Universitaires de France, Le point des connaissances actuelles, Sixième édition, Paris, 1997.
- DWYER, R., *100 Bollywood Films*, BFI Screen Guides, BFI Publishing, London, 2005.
- ECCO, U., *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Gedisa editorial, México, 1990.
- ERRINGTON, E. and SARKHOSH, V., *From Persepolis to the Punjab, Exploring ancient Iran, Afghanistan and Pakistan*, The British Museum Press, 2007.
- FAY, G., *Studying Bollywood*, Auteur, Wellingborough, 2011.
- FERGUSON, J., *A History of Indian and Eastern Architecture*, segunda edición, London, 1910.
- FERNÁNDEZ, F., *Entrevista a Oliver Stone*, Clío, nº 103, p. 19.
- FERRO, M., *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1977.

- FLEDELIUS, K., et alii., *History and the Audiovisual Media*, University of Copenhagen, 1979.
- FOUCHER, A., *La géographie ancienne du Gandhâra*, BEFE-O, 1901.
- FRANZ, H. G., *L'Inde Ancienne*, Bordas-Civilisations, 1990.
- FRÉDÉRIC, L., *Dictionnaire de la civilisation Indienne*, Robert Laffont (ed.), 1987.
- FUSSMAN, G., "Pouvoir central et régions dans l'Inde ancienne: le problème de l'empire maurya" *Annales ESC*, n°4, juillet-août 1982, 621-647.
- GANGAR, A., *The Legends of Indian Cinema - Sohrab Modi*, Wisdom Tree, New Delhi, 2008.
- GANTI, T., *Bollywood, a guidebook to popular Hindi Cinema*, RFG Routledge Film Guidebooks Series, New York and London, 2004.
- GARCÍA MORCILLO, N., "Aristoteles, el estagirita en Mieza: Aristóteles, personaje filmico", *Metakinema Revista de Cine e Historia*, número 11, octubre 2012.
 - "Classic Sceneries, Settings Ancient Greece in Film Architecture", en BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient Hiatory, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, 21-38.
- GARCÍA MORCILLO, M., "La Antigüedad Clásica en el cartel político contemporáneo: de la Europa decimonónica a la Guerra Civil española", en CASTILLO, M. J., KNIPPSCHILD, S, GARCÍA, M., y HERREROS, C. (eds.), *Imagines. La antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Universidad de la Rioja, Logroño, 2008, 591-614.
- GARCÍA-ORMAECHEA, C., *El arte Indio*, Historia 16, Historia del Arte, Madrid, 1989.
- GARGA, B. D., *So many cinemas. The motion picture in India*, Eminence designs PVT. LTD., Mumbai, 1996.
- GHOSHAL, U. N., *A history of indian public life, vol. II, The pre-maurya and the maurya periods*, Oxford University Press, Bombay, 1966.
- GREWAL, J. S., *Social and cultural History of the Punjab, Prehistoric, Ancient and Early Medieval*, Manohar, 2004.

- GRIMAUD, E., *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*, Monde Indien, Sciences sociales 15e-20e siècle, CNRS Editions, Paris, 2003.
- GUBERN, R., *La Caza de Brujasen Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 3^a edición, 1987.
- GULZAR et alii (eds.), *Encyclopaedia of hindi cinema*, Enciclopedia Británica (India) Pvt. Ltd., New Delhi and Popular Prakashan Pvt. Ltd., Mumbai, 2003.
- GUPTA, S. P., *Les Racines de l'art Indien, Art et architecture de l'Inde maurya et post- maurya (III – II siècles av. J-C.)*, Traduction de Martine PIERRE PILON, Editions du CNRS, 1992.
- HARLE, J. C., *Arte y Arquitectura en el subcontinente Indio*, Cátedra, Madrid, 1992.
- HARRISON, T., “Stone, Alexander, and the Unity of Mankind”, en CARTLEDGE P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 219-242.
- HAVELL, *Handbook of Indian Art*, Londres, 1920.
- HENNING, W. B., “The Aramic Inscription of Asoka found in Lampāka”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. XIII, February 1949.
- HEREDERO, C. F., “El buscavidas (*The Hustler*, 1961). La extrañeza que nos asimila”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 251-256.
- HEYMANN, D., DANIEL, I., et MURAT, P., *L'année du cinéma 2005*, Calmann-Levy (ed.), Paris, 2005.
- HINES, N., “From ghazal to film music. The case of Mirza Ghalib”, en PAUWELS, H. R.M. (ed.), *Indian literature and Popular Cine. Recasting classics*, Routledge Contemporary South Asia Series, New York, 2007, 147-169.
- HORVILLEUR, G., *Dictionnaires des Personnages du Cinéma*, Bordas, Paris, 1988.
- HULTZSCH, E., *Inscriptions of Asoka*, E. Hultzsch (ed.), Oxford, 1925.
- HURTADO, J. A., “Fricciones con el cine político de Hollywood. Del New Deal a la era de Kennedy”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C.

- (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 137-147.
- IGLESIAS, E., “Del género a la modernidad”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 43-50.
 - IRWIN, J., “Aśokan pillars: a reassessment of the Evidence”, *Burlington Magazine*, vol. 115, nº 4, November, 1973, 706-20.
 - “Aśokan pillars: a reassessment of the Evidence - II: Structure”, *Burlington Magazine*, vol. 116, nº 4, December, 1974, 712-27.
 - “Aśokan pillars: a reassessment of the Evidence - III: Capitals”, *Burlington Magazine*, vol. 117, nº 4, October, 1975, 631-43.
 - “Aśokan pillars: a reassessment of the Evidence - IV: Symbolism”, *Burlington Magazine*, vol. 118, nº 4, November, 1976, 734-53.
 - JHAVERI, S., “Being Ferried Arround Trees in Merchand-Ivory’s Shakespeare Wallah”, en JHAVERI S. (ed.), *Outsider, Films on India 1950-1990*, The Shoestring Publisher, Mumbay, 2009, 100-123.
 - JIMENEZ DE LAS HERAS, J. A., “Entrevistas”, *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 87-108.
 - JIMÉNEZ DE LAS HERAS, A., “«Cocoa Beach». Un discurso interrumpido”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 81-85.
 - “The Brave Bulls (1951)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 229-232.
 - “Lilith (*Lilith*, 1964)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 257-260.
 - “Robert Rossen, Experiencia vital y compromiso ideológico”, *Dirigido por*, marzo 2006.
 - JOSHI, L., “Cinema and Hindi Periodicals in Colonial India: 1920-1947”, en JAIN, M. (ed.), *Narratives of Indian Cinema*, Primus Books, Delhi, 2009, 19-52.
 - KABIR, N. M., *Bollywood The Indian Cinema Story*, 4 Books, London, 2001.

- KAGAN, N., *The Cinema of Oliver Stone*, Roundhouse, Oxford, 1995.
- KEITH, A. B., *The Sanskrit Drama in Its Origin, Development, Theory and Practice*, Motial Banarsidass, Delhi, 1992.
- KISHAN THUSSU, D., “The Globalization of ‘Bollywood’, The Hype and the Hope”, en ANADAM, P. K., and ASWIN, P. (eds.), *Global Bollywood*, New York University Press, New York and London, 2008, 97-113.
- KOSAMBI, D. D., *Culture et civilisation de l’Inde ancienne*, traduit de l’anglais par Charles Malamoud, textes à l’appui, François Maspero (ed.), Paris, 1970.
- LANE FOX, Robin, *The Making of Alexander; The official Guide to the epic film Alexander*, R & L (ed.), 2004.
 - *Alejandro Magno conquistador del mundo*, Traducción de Maite Solana, Acantilado, Barcelona, 2007.
 - “Preface”, *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, en BERTI, I., and GARCÍA MORCILLOS, M. (eds.), Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, 5-8.
 - “Alexander on Stage. A critical Appraisal of Rattigan’s Adventure Story”, en CARTLEDGE P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 55-91.
- LAPEÑA MARCHENA O., “Hacia un pasado común. El cine y la uniformización de la Antigüedad clásica. Apuntes para su estudio”, en *Mhetodos*, revista electrónica de didáctica del latín, nº 1, 2004.
 - “La mujer en el péplum: más allá del glamour y la virtud”, en CALERO SECALL, I., & ALFARO BECH, V. (Eds.), *Las Hijas de Pandora: Historia y Simbología*, Málaga, 2005, 419-432.
 - “El péplum y la construcción de la memoria”, en *Quaderns de Cine*, III, 2008, 105-112.
 - “La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado”, en *Imagines. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Universidad de la Rioja, Logroño, 2008, 231-252.
 - “Bollywood 1 – Hollywood 0: La huella de Alejandro III de Macedonia en el cine y la televisión”, *Revista Latente*, 6 (febrero 2009), 109-120.

- “Los viajeros del tiempo en el cine sobre la Antigüedad. II Dioses griegos y forzudos”, en *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, nº 11, octubre 2012.
- “El discurso político del peplum”, en LAPEÑA MARCHENA O., y PÉREZ MURILLO, M. D. (eds.), *El poder a través de la representación filmica*, Université Paris Sud, Paris, 2015, 175-195.
- LA VALLÉE POUSSIN, L. de, *L’Inde aux temps des mauryas et des barbares, grecs, scythes, parthes et Yue-Tchi*, Tome VI, Histoire du monde, sous la direction de M. E. Cavaignac, E. De Boccard (ed.), Paris, 1930.
- LAW, B., Churn, *Historical Geography of Ancient India*, Munshiram Manoharlal Publishers, Pvt. Ltd., New Delhi, 1984.
- LATORRE, J. M., “Exilio en dos tiempos”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 173-180.
- LLEWELLYN-JONES, LI., “‘Help me, Aphrodite!’”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 243-281.
- LOSILLA, C., “Retrato del artista moderno”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 127-135.
- MACARRO FERNÁNDEZ, J., “De la reivindicación política al cine comercial de Bollywood”, *Metakinema, Revista de Cine e Historia*, número 4, abril 2009.
 - “La ‘sacralización’ del hinduismo en el cine comercial de Hollywood”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine y Religiones, Expresiones filmicas de creencias humanas*, Université Paris Sud, Paris, 2013, 105-120.
 - “El teatro parsi y sus adaptaciones al cine de Bollywood”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine y Representación. Re-producciones de mundos en re-construcciones filmicas*, Université Paris Sud, Paris, 2014, 373-384.
 - “Sikandar, Indian poetics and occidental power”, en LAPEÑA MARCHENA, O., y PÉREZ MURILLO, M. D. (eds.), *El poder a través de las representación filmica*, Université Paris Sud, 2015, 197-209.
- MARSHALL, J., et alii, *The Cambridge History of India, vol. 1, Ancient India*, E. J. Rapson, M. A. (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1922.
- MARSHALL, J., and FOUCHER, A., *The monuments of Sânci, with the Texts of Inscriptions*, Ed., Tr., and Annotated by N. G. Majumdar, Calcutta, 1942.

- MANSINGH, S., *Historical Dictionary of India*, Asian Historical Dictionaries, n° 20, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Md., and London, Lanham, 1996.
- McCRINDLE, J. W., *Ancient India as described by Megasthenês and Arrian*, Munshiram Mahoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi, 2000.
 - *The invasion of India by Alexander the Great, as described by Arrian, Q. Curtius, Diodorus, Plutarch and Justin*, Kessinger Publishing, Portland, Oregon, 2004.
- MONTERDE, J. E., “Sobre una generación... perdida”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 163-172.
- MONTERO, J. F., “Lilith (Robert Rossen, 1964)”, *Miradas de cine*, revista digital, n° 53, agosto 2006.
- MOOKERJI, R. K., *Chandragupta Maurya and his times*, Sir William Meyer Lectures, 1940-41, Rajkamar Publications, Second editions revised, Bombay 1943.
 - “The Age of Imperial Unity”, *HCIP*, num. 43 sq., J. Filliozat, MEI (I).
- MORLEY, G., *La sculpture indienne*, Avant-Propos: Kapila Vatsyayan, Charles Moreau/ Roli (ed.), 2005.
- MURAT, P., *Le Guide du Cinéma, 15.000 films à voir (Télé, Vidéo, DVD, ...)*, Télérama Hors Série, Édition 2009.
- MUTHIAH, S., *An Atlas of India*, Oxford University Press, Oxford, New York, Delhi, 1990.
- NARWEKAR, S., *Directory of Indian Film-Makers and Films*, Compiled and edited by Sanjit Narwekar, Flicks Books, 1994.
- NICHOLS B., *Verdict on India*, Hesperides Press, 2006.
- NILAKANTA SASTRI, K. A., *Age of Nandas and Mauryas*, Motilal Banarsidaa, Delhi, 1988.
- OKADA, A., y ZÉPHIR T., *L'âge d'or de l'Inde classique*, Découvertes Gallimard, Réunion des Musées Nationaux Histoire, 2007.
- PANDEY, R. N., *Encyclopaedia of Bollywood*, vol. 1-4, Anmol Publications PVT. LTD., New Delhi, India, 2009.

- PARANAVITANA, S, *The Greeks and the Mauryas*, Lake house investiments limited, 41, W.A.D. Ramanayake Mawatha, Colombo 2, Ceylon, 1971.
- PARRAIN, P., *Regards sur le cinéma indien*, Éditions du cerf, Paris, 1969.
- PAUL, J., “Alexander and the Cinematic Epic Tradition”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 15-35.
- PENA, J., “They Came to Cordura (1959). Homero en la frontera”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 247-250.
- PÉREZ GÓMEZ, L., “El cine de Romanos”, en GARCÍA GONZÁLEZ, J. M., y POCIÑA PÉREZ, A. (coordinadores), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Universidad e Granada - Sociedad Española de Estudios Clásicos, Granada, 1996, 235-263.
- PERROT, G. y CHIPIEZ, C., *History of Art in Persia*, Londres, 1892.
- PETROVIC, I., “Plutarch’s and Stone’s Alexander”, en BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, 163-183.
- PINTOR IRAZO, I., “Pasión y profanación. La escritura negra: referentes, guiones, imágenes”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 149-161.
- PLATT, V., “Viewing the Past”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 285-304.
- PLUTARCO, *Las vidas paralelas, Alejandro-César*, traducción de Jorge Bergua Cavero, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2010.
- PRIETO ARCINIEGA, A., *La Antigüedad filmada*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2004.
 - *La Antigüedad a través del cine*, Colección Film-historia, nº 14, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2010.
 - “Alejandro Magno: el cine”, en DUPLÁ ANSUATEGUI, A. (ED.), *El cine “de romanos” en el siglo XXI*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 2011, 31-58.

- PRIETO ARCINIEGA, A., y ANTELA, B., “Alejandro Magno en el cine”, Congreso Internacional “Imágenes”, *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, 2008, 263-279.
- QUINTANA, A., “El político (*All the King’s Men*, 1949). La tragedia de un hombre ridículo”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 225-228.
- RAHEJA, D. and KOTHARI, J., *The Bollywood Saga. Indian Cinema*, Foreword Ismail Merchant, Lustre Press, Rolibooks, New Delhi, 2004.
- RAJADHYAKSHA, A., “Limites de Bollywood”, en DAGNAUD, M., et FEIGELSON, K. (eds.), *Bollywood, Industrie des images*, Théorème 16, Presses Sorbonne Nouvelle, Revue de l’Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel IRCAV, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, Directeur de la collection Laurent Creton, Paris, 2012, 41-50.
- RAJADHYAKSHA, A., y WILLEMEN, P., *Encyclopaedia of Indian Cinema*, British Film Institute, BFI Publishing, Oxford University Press, Produced in association with the National Film Archive of India, New Delhi, 1994.
- RAPP, B., y LAMY, J. C., *Dictionnaire mondial des Films*, Larousse, Paris, 2005 (1995 1ª edición).
- RENO, L., *L’Inde classique, Manuel des Études Indiennes*, tome I et II, Librairie d’Amérique et d’Orient, Adrien Maisonneuve, Paris, 1985.
- RIDLEY, J., *U-Turn, Screenplay and Foreword*, Introduction by Oliver Stone, Bloomsbury, London, 1998.
- ROBB, P., *A History of India*, Palgrave ed., New York, 2002.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Ashoka, Edictos de la Ley Sagrada*, Ed. Apóstrofe, Barcelona, 2002.
- RODRÍGUEZ, H. J., “El mapa del mundo”, *Dirigido por 340*, diciembre 2004.
- ROSENSTONE, R. A., *Visions of the Past: The Challenge of Film to the Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge, 1995.
 - *Revisioning History: Filmmakers and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton, 1995.
 - *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel Historia, 1997.

- *La Historia en el Cine*, Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 2014.
- ROWLAND, B., *The Art and Architecture of India, Buddhist, Hindu, Jain*, Penguin Books, Inc., Baltimore, Maryland, 1967.
- SALVADOR VENTURA, F., “La estética de una Grecia eterna. Micenas en la Electra de Cacoyannis”, en *Siris. Studi e Ricerche della Scuola di Specializzazione in Archeologia di Matera*, número V, 2004, 179-189.
 - “La recreación estética de una Grecia mágica. La Cólquide en la *Medea* de Pasolini”, en *Boletín de Arte*, número XXV, 2004, 699-725.
 - “Sócrates. Un retrato didáctico en el *Socrate* (1979) de Rossellini”, en *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, número V, 2009.
 - “Mulieres singulares. Retratos femeninos en el cine histórico”, en ZAMORA CALVO, M. J., *La mujer ante el espejo: estudios corporales*, Abada Editores, 2013, 263-290.
 - “From Ithaca to *Troy*: The Homeric City in Cinema and Television” en GARCÍA MORCILLO, M., HANESWORTH, P., and LAPENÑA MARCHENA, O. (eds.), *Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà*, Routledge Studies in Ancient History, Routledge, Oxon-New York, 2015, 48-64.
- SÁNCHEZ, S., “Infierno de cobardes. Temas y estilo en el cine de Robert Rossen”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 21-33.
- SANTAMARINA, A., “Del compromiso a la delación. Los efectos de la «caza de brujas», en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Quim Casas, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 51-61.
- SCHNEIDER, S. J., *501 Réalisateur*s, Préface d’Elisabeth Quin, Omnibus, London, 2013.
- SCHMIDT, K. J., *An Atlas and survey of South Asian History*, M. E. Sharpe, Sources and studies in World History, New York, 1995.
- SERRANO LOZANO, D., “Cine y Antigüedad: pasado y presente en la pequeña y gran pantalla”, *Historia Autónoma*, número 1, septiembre, 2012, 37-52.

- SEYD, S., “Urdu Cinema”, en RAMACHANDRAN, T. M. (ed.), *70 years of Indian Cinema (1913-1983)*, Bombay, 1985, 488-493.
- SHAHABUDIN, K., “The Appearance of History. Robert Rossen’s *Alexander the Great*”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 92-116.
- SHIEKH, M., *Making of Aśoka*, HarperCollins Publishers, India, Pvt. Ltd., New Delhi, 2001.
- SHORT, K. R. M., *Feature Films as History*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1981.
- SMITH, V. A., *The Early History of India*, Oxford, Clarendon Press, 1924.
 - “The monolithic pillar sor columns of Ashoka”, *Z. D. M. G.*, LXV, 1911, HULTZSCH, E., *Inscriptions of Asoka*, E. Hultzsch ed., Oxford: Printed for the Govt. of India at the Clarendon Press, 1925, 18.
 - *History of Fine Art in India and Ceylon*, Oxford, 1930.
 - *The Oxford History of India*, Percival Spear (ed.), 4^a edición, Oxford University Press, Delhi, 1981.
- SOBCHACK, V., *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge, New York, 1996.
- SOLOMON, J., “The Popular Reception of Alexander”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 36-51.
- SORLIN, P., *The Film in History: Restaging the Past*, Barnes & Noble, Totowa, 1980.
- SMITH, P., *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- SPOONER, B. D., “The Zoroastrian Period of Indian History”, *Journal of the Royal Asiatic Society*, Cambridge Journals, Cambridge, 1915.
- STONE, O., and SKLAR, Z., *JFK, The Book of the Film, The Documented Screenplay*, Applause Books, New York, 1992.

- STONE, O., “Afterword”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 337-352.
- TAVERNIER, B., y COURSDON, J. P., *50 ans de Cinéma Américain*, Omnibus, Paris, 1995.
- THAPAR, R., *Ashoka and the decline of the Mauryas*, Oxford University Press, London, 1963.
 - *The Mauryas Revisited*, Centre for Studies in Social Sciences, Calcutta, 1987.
- THOMSON, D., *The New Biographical Dictionary of Film*, Alfred A. Knopf, New York, 2010.
- THORAVAL, Y., *Les Cinémas de l’Inde*, Préface de Catherine Clément, L’Harmattan, Paris, 1998.
- TOLA, F., y DRAGONETTI, C., “Indian and Greece from Alexander to Augustus”, *Graeco-Indica, India’s cultural contacts with the Greek world*, U. P. Arora, The Heritage of Ancient India, n° XXVI, Delhi, 1991, 119 - 149.
- TRIVEDI, H., “Shakespeare in India: Colonial Contexts,” in *Colonial Transactions: English Literature and India*, Manchester: Manchester University Press, 1995; 1st. pub. Calcutta: Papyrus, 1993.
- TRIVEDI, P., “«Filmi» Shakespeare”, *Indian literature and Popul Cine. Recasting classics*, Heidi R. M. Pauwels (ed.), Routledge Contemporary South Asia Series, New York, 2007, 229-247.
- TULARD, J., *Guide des films A-E*, Robert Laffont, Paris, 2005.
- VALVERDE GARCÍA, A., “Grecia Antigua en el cine: filmografía y bibliografía”, en *Philologica Urcitana. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, vol. 3, 2010, 219-146.
- VARIA, K., *Bollywood. Gods, Glamour and Gossip*, Wallflower, London and New York, 2012.
- VASUDEVAN, R., “La marque «Bollywood»: débats et controverses”, en DAGNAUD, M., et FEIGELSON, K. (eds.), *Bollywood, Industrie des images*, Thérème 16, Presses Sorbonne Nouvelle, Revue de l’Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel IRCAV, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, Directeur de la collection Laurent CRETON, Paris, 2012, 31-40.

- VINCENT, J. P., et LAMANTOWICZ, S., *Nixon*, Dossier de presse, Paris, 1996.
- VIRMANI, A., *Atlas Historique de L'Inde, du VI^e siècle a.v. J.C. au XXI^e siècle*, Préface de Sanjay Subrahmanyan, Cartographie: Mélanie Marie, Éditions Autrement, Collection Atlas / Mémoires, Paris, 2012.
- WADDELL, *Reporto in excavations at Pataliputra*, Calcutta, 1903.
- WIEBER, A., "Celluloid Alexander(s): A Hero from the Past as Role Model for the Present", en BERTI, I., and GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, 147-162.
- WIEL, O., *Bollywood et les autres*, Buchet-Chastel, Octobre, 2011.
- WINDISCH, *Geschichte der Sanskrit-Philologie und Indischen Alter-tumskunde*, Walter de Gruyter (ed.), Berlin, 1917.
- WINKLER, M. M., *Classics and Cinema (Bucknell Review)*, Bucknell University Press, vol. XXXV, n° 1, 1991.
 - *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Martin M. Winkler (ed.), Oxford University Press, New York, 2001.
 - *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*, Cambridge University Press, New York, 2009.
- ZIMMER, H., *Mitos y símbolos de la India*, Ed. Siruela, Madrid, 1995.

Referencias web por orden de citación en el texto

- <http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurya/>
- <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/311774/Prithviraj-Kapoor>
- <http://www.iloveindia.com/indian-heroes/prithviraj-kapoor.html>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Prithviraj_Kapoor
- http://www.imdb.com/name/nm0259598/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
- <http://www.imdb.com/name/nm0097867/>

- <http://www.imdb.com/name/nm0097887/>
- <http://www.imdb.com/name/nm0097882/>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Hip_hop
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Comandante_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Comandante_(pel%C3%ADcula))
- <http://www.imdb.com/title/tt0368922/>
- https://es.wikipedia.org/wiki/Al_sur_de_la_frontera
- <http://www.imdb.com/title/tt1337137/>
- <http://www.imdb.com/title/tt1027718/>
- <http://www.imdb.com/title/tt1615065/>
- <http://www.imdb.com/title/tt1494191/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0284137/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0319736/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0249371/>
- <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/sivan.htm>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Terrorist_\(1997_film\)#Awards](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Terrorist_(1997_film)#Awards)
- <http://www.imdb.com/title/tt0169302/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0781434/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0487011/>
- http://www.imdb.com/title/tt1105772/?ref_=fn_al_tt_1
- <http://www.imdb.com/title/tt0870195/>
- <http://www.imdb.com/title/tt1213928/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Ceylon_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ceylon_(film))
- <http://www.imdb.com/title/tt3554858/>

- <http://www.imdb.com/title/tt0348172/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0366761/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0361411/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0396456/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0438981/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0407998/>
- <http://www.imdb.com/title/tt1664806/>
- <http://www.imdb.com/title/tt2187153/>
- <http://www.imdb.com/title/tt2706264/>
- <http://www.imdb.com/title/tt3563156/>
- <http://www.imdb.com/title/tt4169250/>
- <http://www.imdb.com/title/tt2078644/>
- <http://www.imdb.com/title/tt3134214/>
- <http://www.imdb.com/title/tt3982468/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Double_Barrel_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Double_Barrel_(film))
- <http://www.imdb.com/title/tt0295776/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0370114/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0233926/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0104478/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0126871/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0173102/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0137100/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0109555/>

- <http://www.imdb.com/title/tt0106333/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0110222/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0109134/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0112870/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0113526/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0118983/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0119861/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0120540/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0136352/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0164538/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0164550/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0211934/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0213890/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0151150/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0248126/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0238936/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0222024/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0346723/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0347304/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0420332/>
- http://www.imdb.com/title/tt0347473/?ref_=fn_al_tt_1
- <http://www.imdb.com/title/tt0367110/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0451850/>

- <http://www.imdb.com/title/tt0415908/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0449999/>
- http://www.imdb.com/title/tt0871510/?ref_=nmbio_mbio
- http://www.imdb.com/title/tt1024943/?ref_=nmbio_mbio
- http://www.imdb.com/title/tt1188996/?ref_=nmbio_mbio
- http://www.imdb.com/title/tt1562871/?ref_=nmbio_mbio
- http://www.imdb.com/title/tt1285241/?ref_=nmbio_mbio
- http://www.imdb.com/title/tt2176013/?ref_=nmbio_mbio
- http://www.imdb.com/title/tt2112124/?ref_=nmbio_mbio
- <http://www.imdb.com/title/tt0249371/>

