

## ALEJANDRO MAGNO EN EL CINE

ALBERTO PRIETO\*

BORJA ANTELA\*\*

### *Resumen.-*

Alejandro Magno es una figura que con el paso del tiempo ha estado tan asociada a la historia como a la ficción. Un repaso por las imágenes que el cine ha presentado del conquistador macedonio permite entender con mayor profundidad las consideraciones inherentes al personaje más allá de su aspecto histórico, y revisar los condicionantes e intereses con que se hicieron las películas protagonizadas por Alejandro. Para todo ello, las siguientes líneas se centran en las dos películas más próximas al personaje histórico, como son las de R. Rossen y O. Stone.

### *Abstract.-*

Alexander the Great is an historical character who, as time was passing by, has been equally associated to history as to fiction. A review of the images that cinema had presented about the Macedonian conqueror allow a best understanding the whole concepts properly acquired by the character, far away from his historical meaning, and to re-think the conditions and interests with which the films about him were made. For all them, the next lines explain the two films nearest to history: R. Rossen's and O. Stone's *Alexander the Great*.

*Palabras clave:* Alejandro Magno, R. Rossen, O. Stone, Historia del cine, Historiografía.

*Key words:* Alexander the Great, R. Rossen, O. Stone, History of Cinema, Historiography.

---

\* Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Ciencias de la Antigüedad y Edad Media. Investigador principal del proyecto *Vencedores y vencidos: imperialismo, control social y paisajes antiguos, 2007-2010* (MEC-DGICYT PB-HUM2007-64250/HIST) del Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España y del Grup de Recerca Consolidat AREA (Generalitat de Catalunya-UAB, SGR2005-00991). Correo electrónico: alberto.prieto@uab.es

\*\* Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Ciencias de la Antigüedad y Edad Media. Miembro del proyecto *Vencedores y vencidos: imperialismo, control social y paisajes antiguos, 2007-2010* (MEC-DGICYT PB-HUM2007-64250/HIST) del Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España y del Grup de Recerca Consolidat AREA (Generalitat de Catalunya-UAB, SGR2005-00991). Correo electrónico: borja.antela@uab.es

La celeridad con la que se produjo la conquista del Imperio persa y la juventud del propio Alejandro ha propiciado que desde la misma Antigüedad se exageren esos logros, constituyendo el mejor ejemplo *El nacimiento, hazañas y muerte de Alejandro de Macedonia* que se basaba a su vez en la *Vida y hazañas de Alejandro* atribuida al Pseudo Calístenes<sup>1</sup>. Esa tradición heroizada del rey macedonio ha continuado hasta nuestros días con la aparición de una gran profusión de obras culturales relacionadas con él.

Vidal-Naquet, al darle al rey macedonio el nombre de “Alejandro el romano”<sup>2</sup>, pretendía llamar la atención sobre el hecho de que gran parte de las fuentes sobre Alejandro que se conservan provienen de un momento histórico próximo a la muerte de César, siendo el libro XVII de la biblioteca de Diodoro Sículo el texto más antiguo con el que podemos contar para intentar aproximarnos históricamente al conquistador macedonio. También señalaba Vidal-Naquet que Alejandría fue el eje principal en el que se desarrolló el estudio histórico de Alejandro, debido a que allí se encontraba su tumba, y, además, fue el lugar donde se informaron sus biógrafos más antiguos como Ptolomeo Sóter, Clitarco (un jonio de Colofón, aunque cliente de Ptolomeo), Flavio Arriano o el mismo autor desconocido de la ya mencionada novela de Pseudo-Calístenes.

Desde la Edad Media hasta nuestros días se han realizado numerosas y continuas recreaciones heroizadas de este personaje<sup>3</sup> y, dentro de ello, como veremos más adelante, el cine no iba ser una excepción.

Dentro de esas visiones merece destacarse una obra poco conocida de Montero Díaz en la que señala cómo las dos estirpes legendarias que se fundían en los padres de Alejandro, la de los heráclidas y la de los eácidas o descendientes de Aquiles, contribuyeron a forjar su peculiar carácter, con lo que los datos mitológicos se convertían en fuentes históricas<sup>4</sup>.

Habría que señalar en otro sentido que el libro de Montero se publicó en una colección que en aquella época intentaba resaltar las biografías como el género histórico por excelencia, es decir, se intentaba destacar el papel del individuo en la historia fren-

---

<sup>1</sup> García Gual, C. (ed), *Nacimiento, hazañas y muerte de Alejandro de Macedonia*, Madrid 1999; Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Barcelona 1995; García Gual, C., *La antigüedad novelada*, Barcelona 1995, 39-55; García Gual, C., *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, Madrid 2002, 57-75.

<sup>2</sup> P.Vidal-Naquet, *Ensayos de historiografía*, Madrid 1990, 39-44.

<sup>3</sup> G. Highet, *La tradición clásica*, México 1954, v. I, 97ss.; cf. Mossé, Cl., *Alejandro Magno*, Madrid 2004, 226 ss.

<sup>4</sup> Montero Díaz, S., *Alejandro Magno*, Madrid 1944. De hecho lo que Montero hace no es más que seguir a D.S., XVII.1.1-5; Plu., *Alex.* 2 y Arr., *An.* I.11.8, quienes apuntaban este legendario parentesco como explicación de sus asombrosas conquistas.

te a las masas<sup>5</sup>. Precisamente la personalidad de Alejandro Magno se prestaba a esta visión y de ahí la profusión de obras realizadas en esa línea.

En relación a la España del primer franquismo cabe resaltar que la mayor influencia recibida correspondió a la historiografía alemana del *Altertumswissenschaft*, y dentro de ella habría que resaltar el nombre de J. G. Droysen<sup>6</sup>, padre del primer estudio histórico de carácter científico sobre Alejandro, así como del término *Hellenismus*, con el que pretendía defender la tesis de que la unión de Oriente y Occidente acometida por Alejandro preparaba el camino de la Historia hacia el triunfo de un dios único. Ya desde la obra de Droysen, y más aún en la posterior historiografía alemana, Prusia, identificada con Macedonia, encarnaría el modelo en el que se gestaría la llegada de una nueva época e incluso en la primera mitad del siglo XX servirían para justificar el expansionismo nazista sobre unos pueblos degenerados al igual que los que derrotaron Filipo II y su hijo.

Posteriormente, otros historiadores han rebajado el excesivo papel que se le ha dado al rey macedonio, dentro de la visión historicista de raíz positivista que tendía a subrayar el papel del individuo en la historia. Precisamente la ruptura de esa orientación ha provocado que el énfasis por resaltar el papel del héroe en la historia lo hayan tomado los novelistas<sup>7</sup>. De este modo, las principales novelas históricas sobre el conquistador han destacado esta visión idealizada del personaje, mientras que los historiadores han intentado entender al personaje dentro de la Historia en la línea delineada hace tiempo por Childe<sup>8</sup>, quién escribió que Alejandro más que modificar el curso de la Historia lo que hizo fue seguirlo.

Para acabar con este apartado nos parece muy apropiado el recordar como en un conocido poema de Bertold Brecht, “Preguntas de un obrero que lee”, se critica sarcásticamente esa visión historicista y, precisamente, en el caso del propio Alejandro escribió lo siguiente: “*El joven Alejandro conquistó la India/ ¿Él solo?*”.

En suma, creemos que estos precedentes son importantes antes de adentrarnos en las visiones cinematográficas sobre Alejandro Magno. La vida del joven general macedonio ha sido un fructífero campo de inspiración para los cineastas<sup>9</sup>. Más allá de estas obras de menor entidad, en las siguientes páginas, centraremos nuestra atención,

<sup>5</sup> cf. Prieto, A., *La historia como arma de la reacción*, Madrid 1976, 50 ss.

<sup>6</sup> Sobre Droysen, *vid.* Antela-Bernárdez, B., “J. G. Droysen y el primer *Alejandro* científico”: *Gallaecia* 19, 2000, 219-249; Payen, P., “Droysen, l’Histoire d’Alexandre le Grand et l’État prussien”, en: Caucanas, S./ Cazals, R./ Payen, P. (eds.), *Retrouver, imaginer, utiliser L’Antiquité*, Toulouse 2001, 115-135.

<sup>7</sup> Mossé, *Alejandro...*, 250.

<sup>8</sup> Childe, V.G., *Teoría de la Historia*, Buenos Aires 1971, 70.

<sup>9</sup> Los ejemplos más relevantes son: *Alexander den store* (Mauritz Stiller, 1917), *Sikandar* (Sohrab Modi, 1941), *Goliath y la esclava rebelde* (Mario Caiano, 1963), *Alexander Senki* (Rin Taro, 1997). Desde aquí, destacamos especialmente *O Megalexandros* (Theo Angelopoulos, 1992).

esencialmente, en las dos películas más fieles a la historia de la figura de Alejandro, como son *Alexander the Great* (Robert Rossen, 1956) y *Alexander* (Oliver Stone, 2005).

### **ALEJANDRO MAGNO, ROBERT ROSSEN.**

El film de Rossen parte en ciertos momentos de una crítica al totalitarismo. Ese fuerte tono se debió a que en el 1953, este director se vio obligado a declarar en la “caza de brujas” emprendida por la Comisión de Actividades Antinorteamericanas. Por miedo delató a varias personas de la industria cinematográfica como miembros del partido comunista, al que el mismo había pertenecido. Sin duda, como en otros casos, este acontecimiento marcó claramente su posterior actividad. En primer lugar, el crispado ambiente que se vivía en Estados Unidos en aquellos años le indujo a trasladarse a Europa, donde filmó diversas películas, entre las cuales realizó Alejandro Magno, en 1955.

Esta película sufrió una grave amputación de 50 minutos por parte de la Metro Golwin Mayer. Irremediablemente, estos cortes dificultan la comprensión de algunos temas de la película, como el de la relación con su padre, el problema histórico de su intento por divinizarse, así como ciertas anécdotas sencillamente esbozadas en la película, o incluso el mismo final.

Para las localizaciones Rossen eligió España, con lo que los paisajes de la famosa batalla de Gránico corresponden a la zona del Jarama, mientras que otras escenas se filmarían en Málaga, El Molar y Manzanares.

Pese a la declarada intención de Rossen de utilizar la Vida de Alejandro escrita por Plutarco como base para el guión, lo cierto es que resulta impresionante el espectacular despliegue de información y contraste de fuentes que encontramos a lo largo de las diversas escenas que componen el film, donde llegan a tener cabida cuestiones marginales del conjunto de las llamadas fuentes de Alejandro, como es la aparición del egipcio Nectanebo (personaje que sólo aparece en el Pseudo-Calístenes) o incluso los discursos y discusiones de los oradores áticos Demóstenes y Esquines, quienes aparecen siempre en la película como una especie de pareja de contrarios, revelando una forma muy americana y bipartidista de entender la política. No obstante, pese a este amplio conocimiento de la historia contenida en los autores antiguos, la película destaca, sobre todo, la contraposición de caracteres entre Filipo y Alejandro, revelando éste ciertos rasgos edípicos, en algunos momentos, y, como telón de fondo las diversas concepciones del poder entre padre e hijo<sup>10</sup>.

Resulta interesante señalar que la película se inicia con una voz en *off* que nos dice que nada hay más hermoso que morir con valor y dejar tras de sí su fama imperecedera<sup>11</sup>, lo cual es ya una indicación de por donde va a ir el guión.

<sup>10</sup> Prieto, A., *La antigüedad filmada*, Madrid 2004, 61, fe de erratas.

<sup>11</sup> Renault, M., *Alejandro Magno*, Madrid 2004, comienza con la misma cita.

La primera escena nos lleva ante un templo en ruinas, con lo que posiblemente quiere dar la idea de que se está en Atenas. En ese lugar se asiste a un debate oratorio entre Demóstenes y Esquines en el que mientras el segundo defiende la política de Filipo de Macedonia, el primero la ataca.

La siguiente escena nos presenta a Filipo en el momento en que es informado de tres buenas nuevas, como son su victoria militar, la deportiva y el nacimiento de su hijo Alejandro, aunque el adivino egipcio Nectanebo afirma, con el visto bueno de su madre, que el niño era hijo de un dios. Solamente por los créditos sabemos que el egipcio es Nectanebo, quien según la leyenda del Pseudo-Calístenes sería el verdadero padre de Alejandro, aunque habría engañado a Olimpiade para que pensara que copulaba con el dios Amón. Este hecho permite comprender mejor la reacción hostil de Filipo, en la película, ante la presencia del egipcio. Nectanebo estaba en Pella en calidad de adivino y mago, aunque en realidad era el último Faraón, huido antes de la conquista de Egipto por Persia, lo que favorecería la legitimidad de Alejandro en Egipto, pues sería hijo del último faraón. Pese a ser absolutamente antihistórica, esta versión explicaría la completa certeza de Olimpiade de que había dado a luz a un dios.

Posteriormente se contempla una estatua del *doríforos*, modelo típicamente vinculado a la imagen de Aquiles. La imagen volverá a aparecer con bastante frecuencia a lo largo del metraje. De un modo subliminal, Rossen parece desear continuar con la tradición de presentar al joven macedonio como un emulador del mítico Aquiles.

Como tutor de Alejandro, Aristóteles le inculca la idea de que la conquista de Macedonia era una misión sagrada e incluso que debía destruir a los persas porque estos eran inferiores. La gloria aparece como una constante en la película, perseguida por un Alejandro que se plantea la guerra como una forma de unión de los diversos pueblos<sup>12</sup>.

Seguidamente, se destaca la relación de Olimpiade con Dionisos a través de unos festejos en honor de dicho dios pero en un ambiente que muestra las notorias divergencias entre ambos cónyuges.

A continuación, se introduce el conflicto matrimonial, que aparece perfectamente retratada en las palabras que Alejandro dirige a Eurídice<sup>13</sup>, futura esposa de su padre, ya le dice que su padre tenía muchas esposas y concubinas<sup>14</sup>, con lo que desmonta la idea monógama de las relaciones matrimoniales griegas, ya que se sabe que Filipo II

<sup>12</sup> Rossen pone en boca de Alejandro la frase: “Nuestra cultura es la mejor: Tenemos el deber de conquistarlos, de instruirlos”, lo que parece hacer referencia a la construcción historiográfica de Alejandro como unificador de la humanidad, creada por Tarn, W., *Alexander the Great*, Cambridge 1979, vol. II, 399-449, una idea ya presente en los clásicos: Plu., *Moralia* 329A-D y 330D.

<sup>13</sup> Tanto Rossen como Stone emplean el nombre de Eurídice para referirse a la sobrina de Átalo, nombre que también emplea Lane Fox, R., *Alexander the Great*, London 2004, 18 ss.

<sup>14</sup> Guzmán, A./ Gómez Espelosín, F.J., *Alejandro Magno de la historia al mito*, Madrid 1997, 38.

se casó siete veces. En Eurídice se personifica el conflicto matrimonial, que adquiere su momento culminante en la escena del brindis de Átalo por la descendencia legítima de Filipo con su sobrina (Plu., *Alex.* 9.7-12; 10.5). En la película, Eurídice se suicida por la presión de Olimpiade, pero Átalo permanece vivo e incluso critica a Alejandro. Históricamente, Átalo se encontraba en aquel momento en Asia Menor. Una vez coronado rey, Alejandro condenó a muerte a Átalo por traición, enviando a Hecateo de Cardia para darle muerte (D.S., XVII.5.2.; Iust., X.1.3).

No obstante, sobre el tema de la sucesión conviene recordar que Alejandro no sustituía mecánicamente a su padre sino que requería la ratificación del ejército en armas, aprobación que también necesitaba de las ciudades miembros de la Liga de Corinto. En cambio, no aparece su confirmación como director de la Liga tesalia y de la anfictionía de Delfos.

En cuanto a la muerte de Filipo, la película presenta a un Pausanias inducido al tiranicidio por Olimpiade, quien le indica que ese era el mejor modo de ser recordado. Esta frase aparece en las fuentes como asociada a Calístenes<sup>15</sup>.

Para resaltar las posteriores relaciones de Alejandro con Barsine se introduce a ésta en las escenas en las que los griegos discuten si apoyarán o no a Macedonia en la guerra contra los persas. Aunque mas adelante en la película se habla de la Liga de Corinto, sin embargo da la impresión de que la reunión tuvo lugar en Atenas pero es dudoso de que asistiera Mennón y su mujer Barsine y tampoco está claro de que Alejandro fuese el que llevara todas las negociaciones en lugar de Antípatro, verdadero embajador de su padre, pero Rossen aprovecha este contexto para presentar un primer encuentro entre Barsine y Alejandro con el objetivo de que se comprenda su posterior atracción.

La conquista de Asia comienza con la toma del territorio persa con el ritual del lanzamiento previo de una lanza (*doriktetos chora*)<sup>16</sup>, con Troya como escenario<sup>17</sup> y nos devuelve al enfrentamiento entre Memnón y Alejandro, que adquiere un doble matiz gracias a la escena preparatoria de la batalla de Gránico, en la que Barsine expone a su marido las diferencias morales entre Atenas y Asia, donde Alejandro aparece como una posible solución, como una savia nueva, contra la situación corrupta del mundo oriental.

En la batalla Rossen sigue a Plutarco, especialmente en el episodio en el que Clito le salva la vida a su joven rey (Plu., *Alex.* 16.10-12). La victoria macedonia, sin embargo, no es completa hasta que los mercenarios griegos al servicio persa, liderados

<sup>15</sup> Prandi, L., *Callistene: Uno Storico tra Aristotele e i re macedoni*, Milano 1985.

<sup>16</sup> Mehl, A., "DORIKTETOS CHORA. Kritische Bemerkungen zum 'Speererwrb' in Politik und Völkerrecht der hellenistischen Epoche": *Anc. Soc.* 11/12, 1980-1981, 172-212.

<sup>17</sup> Pearson, L., *The Lost Histories of Alexander the Great*, Florida 1960, 10, considera evidente la intención de Alejandro de revivir episodios destacados de la *Ilíada*.

por Memnón, son masacrados por orden de Alejandro, con la intención clara de, como en Tebas, reprimir cualquier oposición o alternativa a su control era reprimida por la fuerza<sup>18</sup>, algo que volvemos a encontrar en el film durante la escena de la toma de Mileto, destruida por Alejandro según Rossen. Esta es, probablemente, la violación más flagrante de toda la película con respecto a la realidad histórica, ya que Mileto, que había sido destruida en realidad por los persas en 494, parece querer hacer referencia aquí a la destrucción de Tebas. Quizás Rossen pensaba que el espectador no entendería que Alejandro ejerciera la violencia desmedida contra una ciudad griega, y prefiere cambiar a la ciudad beocia por una de Asia, donde los persas podrían ser el enemigo. El botín aparece asimismo, tras la destrucción, como uno de los motivos de la conquista, tal y como parece desprenderse de la afirmación de Alejandro de que el saqueo y los despojos corresponde al vencedor (*Cyr.* VII.5.73; *Arist., Pol.* I.1255a6), en una clara justificación de la ley del más fuerte. Barsine es la pieza esencial del botín del joven rey, en un nuevo error histórico, ya que su captura real tuvo lugar en Damasco (*Plu., Alex.* 21.9). Es posible que el guionista estableciese una especie de mimetización entre Barsine y la tebana Timoclea, quién tras matar a su violador, durante el saqueo de aquella ciudad, fue llevada antes el rey macedonio y tras contarle lo ocurrido éste le concedió la libertad. En la película, de la conversación entre Barsine y Alejandro, se desprende un cierto sentimiento de mujer violentada, aunque la solución cinematográfica posterior no podía ser otra que la del triunfo del amor entre Alejandro y la griega Barsine<sup>19</sup>.

Tras los acontecimientos de Mileto, los macedonios critican una traición ateniense, lo que supuso que no pudieran contar con los efectivos navales de Atenas, y por ello, a que Alejandro tomara la decisión de disolver la flota aliada. Las circunstancias históricas, sin embargo, fueron bastante más complejas<sup>20</sup>.

Darío, ante el avance macedonio, envía una carta a Alejandro en la que le regala un látigo, una pelota y unas monedas de oro, lo que merece la avariciosa respuesta de Alejandro, y prepara el desarrollo de la acción para la batalla final, que curiosamente sería Issos, y no Gaugamela. De ese modo el uso de los carros con guadaña y la táctica de abrir una brecha para atacar directamente al propio Darío se concentran en esta batalla lo cual es correcto. Asimismo, la aproximación de Alejandro a Darío representada en el mosaico de la casa del fauno en Pompeya, denominado *mosaico de Alejandro*, basado en un original de Apelles, estaba basado también en esa batalla aunque los acontecimiento posteriores indican que se trata de la batalla posterior. Con

<sup>18</sup> Arr., *An.* I, 16.6; *Plu., Alex.* 16.13-14. Vid. Tarn, W.W., "The massacre of the Branchidae": *CR* 36, 1922, 63-66; Parke, H.W., "The Massacre of the Branchidae": *JHS* 105, 1985, 59-68.

<sup>19</sup> Sobre Barsine, vid. Guzmán, A., *Plutarco- Diodoro: Alejandro Magno*, Madrid 1986, 60 n. 69.

<sup>20</sup> Vid. Ashley, J.R., *The Macedonian Empire: The Era of Warfare under Philip II and Alexander the Great*, Jefferson 1995, 86.

todo, es destacable el mencionar la fidelidad de algunos rasgos de las referencias que aparecen en todas las batallas del film, como la costumbre macedonia de cabalgar sin silla o la presencia de las *sarissas*, aunque estas no aparecen en pleno combate, sino que sencillamente son mostradas en los momentos previos, siempre levantadas, quizás debido a las dificultades que debía provocar el rodar con las *sarissas* desplegadas, que podía haber provocado más de un problema técnico. También es fiel a las fuentes el enfrentamiento entre Parmenión y Alejandro, y la voluntad de este de luchar a la luz del sol, y no aprovechar la ventaja de la noche, para que nadie pueda decir que ha hurtado la victoria o actuado como un ladrón, amparado en la oscuridad.

Tras la victoria macedonia, Darío huyó y fue asesinado por algunos de sus hombres, aunque el rey persa tendría aún tiempo de escribir a Alejandro una carta, que las fuentes emplazan antes de la batalla de Gaugamela, en la que cede a su hija por esposa para fusionar ambas dinastías. Rossen fusiona a la hija de Darío, Estatira, con Roxana, aunque sin eliminar la monogamia de Alejandro con Barsine. Aquí es donde resulta perceptible la ausencia del personaje de Hefestión, ya que Rossen sustituye al íntimo amigo de Alejandro por Clito. Asimismo, el primer plano de la mujer de Darío con un velo supone un claro vínculo para el espectador de Persia con el posterior mundo árabe.

La muerte de Darío pone fin a buena parte de la historia, ya que con él termina también la campaña panhelénica. El punto final de la misma, como es costumbre, aparece representado por la quema del palacio de Persépolis (Arr., *An.* III.18.11; Curt., V.7.3-7; D.S., XVII.72.2-6; Plu., *Alex.* 38.2-8), en el cual se responsabiliza del mismo a la instigadora cortesana Tais o Taide, que quería vengar el incendio de la acrópolis ateniense durante las Guerras Médicas<sup>21</sup>. Es Parmenión, y no Alejandro, quien considera que no deben destruirse las propiedades de uno mismo (Arr., *An.* III.18.11 ss.).

Una vez que Alejandro es señor de Asia, el film comienza a perder intensidad y aumenta el número de licencias y de errores históricos. Un buen ejemplo es el relato de las bodas masivas entre helenos y persas, incluido el propio Alejandro, que se casa con la hija mayor de Darío, el cual aparece en una escena poco antes de la muerte del rey, cuando en realidad se realizó con anterioridad y no en Babilonia sino en Susa (Plu., *Alex.* 70).

En otra línea hay que señalar que la India no aparece en el film, como tampoco antes habían aparecido ni Egipto, ni Siwah, ni siquiera Alejandría. De este modo, el asesinato de Clito tiene lugar en un espacio indeterminado de Persia, donde la mención de Dionisos revela que una de las fuentes del guión ha sido Curcio (Arr., *An.* IV.8-9; Curt., VIII.1-2; Plu., *Alex.* 50-52) y Rossen introduce todo el debate sobre la

---

<sup>21</sup> Hdt. VIII.33. Jeanmarie, H., *Dionysos: Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1991, 353 ss. ha planteado la posible relación del acontecimiento con la asociación por Alejandro de los atributos del dios Dionisos.

*proskynesis*, al tiempo que lo aprovecha nuevamente para poder retomar el conflicto edípico de Alejandro con su padre. Por último, conviene resaltar el debate entre los oradores áticos con respecto a la posibilidad de dedicar honores divinos, en vida, al conquistador macedonio<sup>22</sup>.

### **ALEJANDRO, OLIVER STONE.**

En el cine de Oliver Stone se observa, como una constante de su obra, una fuerte preocupación por los horrores de las guerras. De hecho, él mismo combatió en Vietnam, donde fue herido dos veces, obteniendo diversas condecoraciones como recompensa a su valor. Estas circunstancias explican su interés por el lado oscuro de las guerras, pero paralelamente también por el papel del héroe de guerra, es decir, de esa doble personalidad que él mismo vivió y que se puede contemplar en varias de sus películas. Por todo ello, gran parte de sus películas están centradas en el estudio de diversos y dispares personajes históricos como Kennedy, Nixon, Fidel Castro o Jim Morrison, en un claro interés por estudiar la personalidad de individuos que fueron o han sido líderes.

Estas ideas también están presentes en su *Alejandro*, ya que se trata de una reflexión sobre los conquistadores y los anhelos secretos que mueven a la conquista, y cómo los mejores impulsos se pueden degradar con el tiempo<sup>23</sup>.

El inicio del film parece tener cierto carácter cosmogónico, ya que Filipo aparece mostrando a su hijo una especie de cueva cuyas paredes contienen una serie de pinturas con temas mitológicos (Medea, Edipo, Prometeo), de los que parecen derivarse diversos temas que posteriormente Stone iría insertando en la propia vida de Alejandro. De este modo, Alejandro es presentado nuevamente como un personaje que imita al mito, llevándolo a la práctica a lo largo de su propia vida y convirtiéndolo en historia, al tiempo que la ficción modela a su vez la historia. Esta escena introductoria es como una especie de radiografía del fantasma del poder<sup>24</sup>.

Al salir de ese lugar, Filipo aconseja a su hijo que se cuide de las mujeres porque eran más peligrosas que los hombres. De hecho esa advertencia misógina era frecuente en la antigüedad y el mismo Agamenón se lo advierte a Odiseo en el Hades (Hom., *Od.* XI.405 ss.). Con todo, el valor histórico de esa máxima pretendía presentar el conflicto de intereses, tanto pasional como político, que mantenían los progenitores de Alejandro, al mostrarnos la desconfianza que Filipo sentía por

<sup>22</sup> Sobre la petición de divinización, Din. *Frg.* 102; Plu. *Lyc.* 27; Lycurg. *Frg.* 159; Hyp. *Dem.* XXXII; Hyp. *Epit.* VIII.21s; Arr. *An.* IV.11.6. Una óptica general, con bibliografía, en Antela-Bernárdez, B., *Alexandre e Atenas*, Santiago de Compostela 2005, 200 ss.

<sup>23</sup> Rodríguez, H.J., “La historia de una ficción”: *Blanco y negro cultural*, 30 de diciembre de 2004, 54 ss.

<sup>24</sup> Quintana, A., “El fantasma del poder”: *La Vanguardia, Cultura*, 26 de enero 2005, 27.

Olimpiade. Este conflicto es uno de los ejes de la película, y nuevamente se presenta como una especie de complejo edípico<sup>25</sup>, aunque, a partir de la muerte de Filipo, Alejandro hereda paulatinamente la desconfianza de su padre hacia la bacante Olimpiade.

El *Alejandro* de Stone parece que no quiere perseguir al *eje del mal* simbolizado por el sistema despótico persa, sino establecer una comprensión multiétnica de los pueblos del orbe mediante un gobierno ecuménico, aunque los paralelismos del film de Stone con la “cruzada” emprendida por G. Bush es más que obvia<sup>26</sup>, debido esencialmente a la identificación del territorio invadido por Alejandro con el que ahora mismo se encuentra bajo el dominio de las armas norteamericanas, siempre respaldados ambos proyectos bélicos en aras del progreso, aunque con divergencias en los objetivos finales de ambas<sup>27</sup>. De este modo, frente al claro pragmatismo de la campaña del presidente Bush, Stone presenta un Alejandro idealista, aunque las circunstancias pervirtieron su primitivo plan, a causa del aumento de la paranoia del joven conquistador provocada por su temor hacia las conspiraciones cortesanas.

Al igual que el Nixon recreado por Stone, Alejandro sufría una angustia interior que lo atormentaba constantemente, además de debatirse entre elegir la vía racional aprendida de su maestro Aristóteles o seguir los impulsos dionisiacos, de clara inducción materna, que le asemejaban al cantante Morrison en *The Doors*, ya que en cierto sentido batallas y conciertos tenían ciertos paralelos<sup>28</sup>.

De todas formas, aunque el mismo director trasladara a la película una visión actual del mundo no es lícito juzgar a la película exclusivamente desde el presente. En una entrevista Stone defendía la película diciendo que para tener una visión más correcta de la actual ocupación militar sería necesario que pase más tiempo ya que aún no ha terminado<sup>29</sup>. Con todo, a pesar de este memorial de buenas intenciones el objetivo real del director se puede observar en el grito de guerra que el rey macedonio dirige a sus tropas en Gaugamela: “¡Por la libertad!”.

Una cosa es la existencia de frases o arengas como la que se ha mencionado, y otra diversa es la de comentar si la imagen que se da del pasado tiene consistencia. En esa línea el principal asesor histórico de la película y prestigioso historiador de Oxford, Robin Lane Fox<sup>30</sup>, expresó acertadamente cómo a muchos de los críticos no

<sup>25</sup> Similar al “complejo de Aquiles”, enunciado por Shive, D.M., *Naming Achilles*, Oxford 1997, 21ss.

<sup>26</sup> Como evidencia el claro parecido físico del actor Raz Degan (Dario III) con el prófugo Bin Laden.

<sup>27</sup> Rodríguez, H.J., “El mapa de mundo”: *Dirigido por 340*, diciembre 2004, 16-19.

<sup>28</sup> Quintana, “El fantasma...”, 27.

<sup>29</sup> Lerman, G., “Entrevista a Oliver Stone: Soy un creador no un historiador”: *Dirigido por 340*, diciembre 2004, 20

<sup>30</sup> Su obra sobre Alejandro, considerada un clásico por algunos especialistas y la base de la película de Stone, deja bastante que desear en cuanto a documentación y rigor, y pese a su proclamada intención

les interesaba comprobar si el guión era correcto históricamente hablando, sino que era una vergüenza para los americanos porque describía cómo se invadía un país, precisamente Irak e incluso Afganistán, con el agravante, además, que murieron varios miles de sus habitantes simplemente porque se negaban a rendirse al invasor. Para Lane Fox hay que contemplar aquellos hechos tanto desde las perspectivas del pasado como del presente sin desvirtuar los datos que conocemos sobre aquellos hechos. En otra línea recordaba también cómo las ideas racistas o el comportamiento sexual de Aristóteles, marcadamente misógino<sup>31</sup>, no era ninguna invención del guionista sino que constituían las propias ideas del intelectual helénico<sup>32</sup>. Aunque Stone suavizó esas ideas, en la película Aristóteles expone que era diferente yacer por lujuria que yacer juntos en la sabiduría y la virtud, realizando así un claro alegato a favor de las relaciones homosexuales, abriendo la vía para la justificación ante el espectador de las relaciones entre Alejandro y Hefestión, un tema que ha sido uno de los aspectos más criticados de la película, debido a la intensa atención que recibe en la película la bisexualidad de Alejandro, que funciona como uno de los motores de la acción<sup>33</sup>. De hecho la bisexualidad de Alejandro ya había aparecido tanto en las novelas históricas como en una novela de Klaus Mann, que inicialmente tituló como *Alejandro hijo de la utopía*. En ella, el autor centra la clave de la muerte de Clito en que éste no correspondió a las demandas amorosas de su rey<sup>34</sup>.

Con todo, este difícil aspecto del film tuvo su repercusión fuera del celuloide, cuando unos abogados griegos demandaron a la película por las insinuaciones homosexuales que aparecen, y al parecer, por el deterioro que esto suponía para un héroe nacional de la República Helénica. Y es que, aunque la bisexualidad era algo normal en la sociedad helénica, en la película se trata de una forma velada, ya que la única escena de amor que se muestra es entre Roxana y Alejandro. Sin duda, el público norteamericano no hubiese podido digerir explícitamente una escena entre Hefestión y su rey, en la que Stone hubiese puesto imágenes a la máxima de que Alejandro solo fue derrotado por los muslos de Hefestión (Ael., *VH.* 12.7; D.L., VI.23). El énfasis

---

de presentar una nueva aproximación a Alejandro, lo cierto es que en muchos aspectos está más próxima a la novela histórica que de un trabajo serio sobre el macedonio: vid. Badian, E., "Review: Robin Lane Fox, *Alexander the Great*": *JHS* 5, 1974, 229-230; Briscoe, J., "Review": *CR* 26, 1936, 232-235.

<sup>31</sup> Madrid, M., *La misoginia en Grecia*, Madrid 1999, 320-328. Aristóteles asignaba un papel secundario a la mujer e incluso alababa la homosexualidad si no era pasiva: vid. Cantarella, E., *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid 1991, 93 ss.

<sup>32</sup> Lane Fox, R., "¿Porqué todo el mundo odia esta película?": <http://www.elmundo.es/metropolis/2004/12/31/cine/1104447606.html> y "Entrevista BBC Charging for Alexander": <http://www.bbc.co.uk/7bbcfour/documentaries/features/charging-alexander.html>

<sup>33</sup> Sobre la homosexualidad en la corte macedonia, vid. Plu., *Alex.* 10.5-6; Iust., IX.6.5-8, Arr., *An.* II. 15.5; Arist., *Pol.* 1311a.16.

<sup>34</sup> Mann, K., *Alejandro*, Barcelona 2004, 117.

que se le concede a esas relaciones lo marca el hecho de que la película se inicia con el último suspiro del héroe macedonio mientras un anillo se desliza de su dedo y cae al suelo. Como si de la célebre película de Orson Welles, *Ciudadano Kane*, se tratase, sólo faltaba que el difunto conquistador macedonio pronunciase en su estertor la palabra “*Rosebud*” para que el espectador percibiera un detalle simbólico en esa frase, ya que después sabremos que ese anillo era el regalo de bodas de Hefestión<sup>35</sup>.

No es cuestión de insistir en esta cuestión ya que es un tema en el que las fuentes antiguas no presentan ninguna duda sobre la actitud de Alejandro tras la muerte de Hefestión e incluso los mismos funerales que se celebraron en su honor o la reclamación para su amigo del estatuto de héroe<sup>36</sup>. Por el contrario, lo que sí habría que destacarse es el excesivo protagonismo político que se le quiere dar a Hefestión -y que contrasta claramente con la ausencia del personaje en la obra de Rossen- cuando a la muerte de Filipo fuera el más que íntimo amigo de Alejandro el que levantara el brazo del príncipe, proclamándolo rey, ya que como aparece en la película de Rossen el ejército en armas era el único que tenía atribuciones para ello<sup>37</sup>.

Más allá de este particular, el film *Alejandro* parece querer basar una buena parte de su fidelidad en el hecho de que la historia sea relatada por Ptolomeo, uno de los generales y *hetairoi* de Alejandro, fundador de la dinastía lágida en Egipto, y fuente principal de la *Anábasis* de Arriano, nuestra fuente más fiable para la aproximación a la vida del conquistador macedonio. Ptolomeo dicta sus memorias sobre Alejandro en un emplazamiento lleno de papiros que pretende ser la biblioteca de Alejandría, primer gran error de la película, teniendo en cuenta que la fundación de este mítico espacio de cultura de la Antigüedad fue fundado por Ptolomeo II Filadelfo, con lo que la presencia de Ptolomeo I en la biblioteca sería imposible históricamente, como pasa también con el Faro de Alejandría, visible al fondo de la escena, ya que fue construido posteriormente.

La mitología tiene una presencia capital en la obra, pero siempre como una 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 del sufrimiento en aquellos que, como Prometeo o Aquiles, intentaron grandes empresas. En este sentido, resulta extraña la relevancia que Stone cede a lo largo del metraje al mito de Prometeo, quizás queriendo mimetizar el papel civilizador del titán con las acciones del macedonio.

<sup>35</sup> Rodríguez, H.J., “El mapa de mundo.”: *Dirigido por*, 340, diciembre 2004, 16-19.

<sup>36</sup> Tras la muerte de Hefestión, Alejandro ordenó que fuera honrado como un héroe: Arr., *An.* VII.14.7 y VII.24.6; Plu., *Alex.* 75.3-4; D. S., XVII.115.6; Iust., XII.12.12.

<sup>37</sup> Vid. Briant, P., *Antigone le Borgne*, Paris 1973, 235-350, con bibliografía.

La figura de Aquiles aparece también como una gran fuente de inspiración para Alejandro, aunque Aristóteles señalaba al joven Alejandro, la incapacidad por controlarse que tuvo Aquiles, aspecto al tampoco fue ajeno el rey macedonio con sus diversos arrebatos, de los cuales el asesinato de Clito o el producido tras la muerte de Hefestión constituyen los ejemplos más destacados.

Visto de ese modo, el Alejandro de Stone se compone de una clara fluctuación basculante entre la actitud racional de Prometeo y la ausencia de auto-control de Aquiles, que sería la base de esa sensación denominada *pathos* que desde la Antigüedad definía el carácter del joven rey macedonio<sup>38</sup>.

Pese a la inspiración que la figura comedida y racional de Aristóteles parece querer imponer en la mente de Alejandro, lo cierto es que la corte macedonia esbozada por Stone tiene poco de mesurada, con un Filippo alcoholizado como jefe de ceremonias. En este sentido, cabe resaltar un par de aspectos. El primero de ellos, esa imagen del rey macedonio, similar a una bestia sin control, que llega incluso al intento de asesinato de Olimpiade como fruto de su borrachera y de la mediación de las serpientes de Dionisos que tan poco parecen agradar a Filippo. Los vínculos de Olimpiade con los ritos báquicos han sido a menudo citados en las fuentes, y parece que la figura de Dionisos tenía en Macedonia una presencia esencial<sup>39</sup>, que podría servir para explicar algunos de los aspectos más oscuros de la fase final de la carrera de Alejandro. El segundo aspecto está relacionado con el tema de la homosexualidad, ya que Stone se aventura a presentar en una serie de planos secundarios, la violación de Pausanias por parte de Átalo y otros nobles macedonios, que quizás podrían tener el objetivo por parte de Stone de justificar la posterior homosexualidad del héroe de la película. Esta escena tiene lugar en los días previos al asesinato de Filippo, pero también en el contexto del enfrentamiento entre padre e hijo por causa de los problemas sucesorios desencadenados por el matrimonio de Filippo con Cleopatra, sobrina de Átalo, y del episodio del brindis de éste por el nacimiento de un príncipe de estirpe macedonia ya que Olimpiade era una epírota.

Oliver Stone decide pasar casi en silencio por los conflictos entre Macedonia y las *poleis* griegas, infravalorando la importancia histórica de las mismas, y haciendo desaparecer de la historia personajes tan destacados como el mismo Demóstenes, para dar un salto en la acción y desde Pella nos conduce hasta Gaugamela. La acción aparece sencillamente relatada de manera sucinta, gracias a un mapa absolutamente antihistórico. Por ello, de nuevo, como en la obra de Rossen, el espectador se queda sin Egipto, sin Alejandría, sin Siwah y sin Asia Menor. Más aún, pues se repite la fu-

<sup>38</sup> Ehrenberg, V., *Alexander and the Greeks*, Oxford 1938, 52 ss.

<sup>39</sup> Sobre los cultos dionisiacos *vid.* Mirón, D., “La leyenda de Olimpia, madre de Alejandro Magno”, en: Cid, R.M./ Castillo, M. (eds.), *Mitos femeninos en la cultura clásica*, Oviedo 2003, 256; Dickie, M.W., “The Dionysiac Mysteries in Pella”: *ZPE* 109, 1995, 81-86.

sión de los acontecimientos de la batalla de Issos con la de Gaugamela. No obstante, existen diversos errores en esta representación de la batalla. La presencia del águila, posible referencia al estandarte persa, puede explicarse como el deseo de imitar la escena relatada por Homero del águila enviada por Zeus a los griegos como prueba de su prometida victoria<sup>40</sup>, algo a lo que Alejandro parece hacer referencia cuando dice que los macedonios tiene a Zeus de su parte, lo que no deja de recordar al slogan típicamente americano: “*with god from our side*”. Asimismo, Alejandro porta en su coraza la cabeza de medusa, tanto en las fuentes clásicas como en la película, lo que potencia nuevamente la asimilación con su modelo, Aquiles.

Las escenas de Gaugamela planteada por Stone tienen mucho más que comentar. No solo resulta evidente el parecido de Darío III con Bin Laden, sino que el ejército persa es una especie de caótico gigante, que contrasta con el orden de la formación macedonia. Sin embargo, no todo es criticable, y en el film puede presenciarse una recreación de Gaugamela que no debe estar muy lejos de cómo ésta sucedió realmente, aunque en la reunión preparatoria de la misma vuelva a defenderse el genio de Alejandro como verdadero desencadenante de la victoria, frente a la oposición de sus generales, siempre representados por la figura de Parmenión.

Tras la victoria, la película se centra de nuevo en la caracterización biográfica, dejando a un lado el resto de la campaña, y centrando el interés en el exotismo de oriente, como revela claramente la aparición del harén de Darío<sup>41</sup>, más cercano a *Las mil y una noches* que a la realidad histórica del Imperio Aqueménida, del que Alejandro elige al eunuco Bagoas<sup>42</sup>, en una especie de traición del lujo oriental a la fidelidad para con Hefestión. Esta primera toma de contacto con las mujeres persas parece querer facilitar la comprensión posterior de las famosas bodas de Susa y a la política de integración entre Oriente y Occidente que en ocasiones parece querer promover el realizador, como ha sido apuntado *supra*. En este sentido, resulta curiosa la mención posterior por parte de Ptolomeo de su concubina Thais, a la que atribuye su deseo de asentarse en Alejandría de Egipto, en clara referencia a la gran influencia que las mujeres han adquirido durante la campaña y en los vínculos emocionales que se han ido desarrollando con el territorio defendido<sup>43</sup>.

Tanto en Babilonia como en la persecución de Darío, o incluso en la elección de Roxana como esposa, el Alejandro de Stone pretende aproximar al espectador a un hombre cuyo sueño se va desvirtuando al tiempo que vaga por oriente, como que-

<sup>40</sup> Hom., *Il.* 245-253. Plu., *Alex.* 33.1 cuenta que Alejandro invoca a Zeus, pidiéndole la victoria.

<sup>41</sup> Apresado junto con la familia del Gran Rey, en Damasco, y no en Babilonia.

<sup>42</sup> Sobre Bagoas, Plu., *Alex.* 67; Curt., VI.5; X.1. *Vid.* Badian, E., “The Eunuch Bagoas: A Study in Method”: *CQ* 8, 1958, 144-57.

<sup>43</sup> Este aspecto de los ejércitos helenísticos ha sido estudiado por Chaniotis, A., “Foreign Soldiers - Native Girls? Constructing and Crossing Boundaries in Hellenistic Cities with Foreign Garrisons” en: Chaniotis, A./ Ducrey, P., (eds.), *Army and Power in the Ancient World*, Stuttgart 2002, 99-113.

riendo recordar las palabras que al inicio había declarado Aristóteles: “Oriente acostumbra a tragarse a los hombres y a sus sueños”. Alejandro se convierte en un vagabundo errante, al que sus hombres cada vez entienden menos y temen más. Cuanto más al oriente se encuentran, mayor parece la distancia entre Alejandro y sus macedonios. Se suceden las ejecuciones al tiempo que aumenta la megalomanía del joven rey, que tiene su clímax en el asesinato de un Clito claramente asociado a los intereses de Filipo y al complejo edípico de un Alejandro que no acepta la crítica e intenta imponer el culto a su divinidad mediante la *proskynesis*.

Con todo, el silencio ante la quema de Persépolis no puede ser tomada a la ligera, y devuelve la película al momento actual y la campaña norteamericana en Mesopotamia, donde no sería bien recibida una clara demostración de los daños colaterales producidos por la guerra, especialmente la destrucción de un patrimonio histórico y cultural de los vencidos, que siempre aparecen en el plan de Alejandro como aliados asociados a la victoria de occidente. No obstante, aún queda lugar en todo ello para la crítica del narrador Ptolomeo a estas poblaciones, pues al referirse a las gentes del Indo las define como “tribus empujadas por fanáticos religiosos a morir por sus extraños dioses”, en una más que descarada crítica a la Yihad islámica y a los acontecimientos del 11 de Septiembre.

El asesinato de Clito sirve a Stone para retomar el conflicto entre padre e hijo. Sin embargo, los acontecimientos que envuelven la muerte de Filipo son bastante poco inteligibles en el retrato planteado por Stone, debido especialmente a que el espectador piensa en la boda de éste con la sobrina de Átalo, totalmente legal en una tradición como la macedonia que permitía la poligamia regia<sup>44</sup>, cuando en realidad el regicidio perpetrado por el injuriado Pausanias tiene lugar en la boda entre la hermana de Alejandro, Cleopatra, y su tío Alejandro el Moloso, hermano de Olimpia, un enlace con poco romance. La muerte de Filipo, por otra parte, aparece como resultado de las intrigas de Olimpiade a la que Alejandro increpará por su responsabilidad en la eliminación del resto de los posibles pretendientes, incluida la sobrina de Átalo y su hijo recién nacido. Este hecho pretende explicar, en la película, el distanciamiento de Alejandro de la influencia perniciosa y obsesiva de su más que protectora proge-nitora.

A continuación vuelve de nuevo a Oriente, a la India y a la guerra, con la batalla del Hidaspes, en la que la escena no hace justicia a la realidad de la historia, con un campo de batalla imposible, plagado de árboles<sup>45</sup>, donde la sensación que prevalece no es la de la victoria macedonia, sino la del desastre y el fin del sueño de Alejandro,

<sup>44</sup> Mirón, “La leyenda ...”, 256. Sobre la poligamia de los reyes macedonios, *vid.* Cohen, G.M., “The Diadochoi and the New Monarchies”: *Athenaion* 52, 1974, 178-179; Carney, E., “The Politics of Polygamy: Olympias, Alexander and the Murder of Philip”: *Historia* 41, 1992, 169-89.

<sup>45</sup> *Vid.* Hammond, N.G.L., *Alejandro Magno: Rey, General y Estadista*, Madrid 1992, 299.

que parece morir al tiempo que Bucéfalo. El mítico caballo de Alejandro tiene su propia escena de protagonismo en una de las elipsis narrativas introducidas por el realizador, cuando relata, siguiendo las fuentes<sup>46</sup>, el momento de la adquisición del caballo, una escena muy emotiva en la que Stone extrae todo el jugo a la clásica relación niño-mascota que tan rentable resulta a la industria americana del séptimo arte.

Con todo, el momento culminante de la batalla, con el enfrentamiento individual entre Poro y Alejandro, es una nueva demostración del conocimiento de Oliver Stone de las fuentes, o quizás del asesoramiento del omnipresente Lane Fox, ya que la imagen aparece copiada de la famosa acuñación de la moneda de Poro.

La muerte de Alejandro, sobrevenida en Babilonia, aparece como una especie de consecuencia del impacto producido por la pérdida de su querido Hefestión, lo que provoca a Alejandro un primer momento de ira descontrolada en el que intenta asesinar a Roxana, a la que cree responsable, en una posible referencia al mito de la hasta el momento olvidada Medea. Pero Roxana está embarazada y Alejandro, en una reminiscencia del bárbaro salvajismo del comportamiento de su padre con su madre, posible fuente de explicación al trauma psicológico que parece envolver al conquistador, vuelve a ser dueño de sí, para poco después morir, quizás de pena, con su “*rosebud*” personal al dejar caer el anillo que Hefestión le había regalado.

### **FLORES EN EL CABELLO: EL ALEJANDRO SIN ESPADA.**

Pese a que en las dos representaciones cinematográficas que hemos revisado con mayor detalle la impresión más favorecida de la figura Alejandro Magno haya sido su carácter de militar invicto, de imparable azote del bárbaro en una loca búsqueda ciega por extender hacia Asia la dominación racional y de costumbres de la siempre modélica Hélade, en su sentido más conceptual, lo cierto es que hay muchas otras imágenes que se podrían haber aprovechado del macedonio, no siempre obligatoriamente violentas, y quizás mucho más didácticas y rentables como espejos del pasado en que plantear soluciones de futuro a los interrogantes del presente. Si bien la guerra fue su cometido continuo, no sería justo olvidar que en el momento en que Alejandro considera la conquista terminada, una vez sus tropas han forzado el retorno, el macedonio, tras atravesar el desierto, decide convertir su ejército en una comitiva de comediantes que se muestran ávidos de fiesta y muy lejanos a la práctica bélica, tocando música y cantando, con coronas de flores en los cabellos, al más puro estilo antibelicista. De nuevo cabe considerar plenamente todos los aspectos de un personaje complejo, demasiado fuerte como para no ser nocivo, y replantear su devoción por Aquiles desde otro prisma. Siempre que se habla de Aquiles, suele hacerse referencia a su carácter funesto, a su cólera destructiva, a su avidez de sangre troyana. Pero muchos prefieren olvidar que Aquiles no quería ir a la guerra, y que para evitar

<sup>46</sup> Plu., *Alex.* 6.1. Sobre Bucéfalo, Anderson, A. R., “Bucephalas and his legend”: *AJP* 51, 1930, 1-21.

ser reclutado se vistió de doncella, y se escondió en un harén en la isla de Esciros, donde conoció a Deidamia y su amor, que tuvo como fruto a Neoptólemo, ancestro de Alejandro<sup>47</sup>. Aquiles, el del escudo de Auden, no sólo era un destructor: en el fondo, en su corazón, existía un deseo de insumisión. Como escribió Kafka, “hoy, –nadie lo duda– no hay ningún Alejandro Magno. Hay muchos que saben matar, (...) muchos llevan espada, pero sólo para esgrimirla, y quien les sigue sólo consigue marearse”<sup>48</sup>. Muchos llevan espada. Indudablemente demasiados.

---

<sup>47</sup> Ov., *Ars.* 1.689-705; Apollod. III.13.174. Gomá, J., *Aquiles en el Gineceo*, Valencia 2007, 43-48.

<sup>48</sup> Kafka, F., “El Nuevo Abogado”, en: *La metamorfosis y otros relatos*, Barcelona 1995, 123-125.

