

BOLLYWOOD 1 - HOLLYWOOD 0: LA HUELLA DE ALEJANDRO III DE MACEDONIA EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

Óscar Lapeña Marchena
Área de Historia Antigua. Universidad de Cádiz

RESUMEN

El presente trabajo recopila las diferentes oportunidades en que el personaje histórico de Alejandro Magno, y también su imagen mítica, ha sido llevado a la pantalla cinematográfica y a la televisión.

PALABRAS CLAVE: Alejandro Magno, *peplum*, cine histórico.

ABSTRACT

The present work compiles the different ways in that the historical character of Alexander The Great, and also his mythical image, has been taken to the cinema and television.

KEYWORDS: Alexander the Great, *Peplum*, Historic Film.

Sin abandonar nunca el marco de los estudios sobre la percepción del Mundo Antigo a través de las diferentes manifestaciones de la cultura popular, y en especial, en su vertiente audiovisual, estas páginas quieren ser un sucinto comentario y análisis de la presencia del personaje de Alejandro Magno en las producciones cinematográficas y televisivas. Debemos precisar que junto a los hechos históricos protagonizados por el general macedonio, incluimos también a sus generales y aquellas otras historias que conforman lo que podríamos denominar el posterior mito de Alejandro. Están fuera de nuestro ámbito de estudio, por razones de espacio, todas las producciones cinematográficas que se limitan a situar su argumento dentro de las coordenadas temporales del mundo helenístico.

Establecida esta premisa inicial, creemos que sería necesario establecer con precisión los nuevos parámetros que deben regir los estudios sobre la percepción del Mundo Antigo en la sociedad occidental, en lo referente a las manifestaciones de la cultura popular y, en especial, a las industrias y formatos cinematográficos y televisivos. Hasta el momento, la mayoría de los trabajos publicados se ocupan del género denominado *peplum*, de su predecesor mudo de la primera y segunda década del siglo XX, y de las sucesivas resurrecciones del interés del cine por la Antigüedad en estos últimos años¹. Sin embargo, el ingente material fílmico y su naturaleza tan

dispar demandan una nueva definición y un nuevo modo de análisis. La imagen filmada y su discurso han narrado, interpretado y popularizado la historia y los mitos de la Antigüedad a través de sendas variadas. Es, pues, necesario definir un marco amplio que reúna todas esas manifestaciones, un esquema ágil y operativo que supere el estudio de un simple género cinematográfico cerrado en una cronología y en unas características que definen un código narrativo monolítico.

Tras esta aclaración retomamos nuestro discurso mencionando que hasta este momento hemos recopilado un total de treinta y cuatro producciones que se ocupan, de muy diversa manera, del personaje y del mito de Alejandro de Macedonia. Un somero repaso a los títulos nos permite afirmar que estamos ante un grupo dispar de producciones, tanto por las diferentes nacionalidades —hindúes, norteamericanas, británicas...—, como por las características externas de los productos: *epics made in Hollywood*, series de animación o filmes para televisión. El arco cronológico de estas obras abarca desde 1919 hasta el año 2006.

El primer dato que llama poderosamente la atención es que el cine no fijara su atención en Alejandro hasta una fecha tan tardía como la de 1917, justo tras el final de la I Guerra Mundial. Para entonces ya prácticamente todos los grandes personajes y episodios de la Antigüedad habían sido llevados al cine².

Entre las razones aducidas para explicar ese retraso se pueden encontrar las que observan el menor interés demostrado por el cine hacia Grecia en comparación con otras civilizaciones como, por ejemplo, Roma. Entre dichas razones subrayamos el escaso atractivo que Grecia despierta en el siglo XX debido a la ausencia, a lo largo de su historia, de episodios imperialistas o de persecuciones religiosas, de los que tanto jugo extrae el cine al permitir la emisión de un juicio moral sobre el mundo heleno³. A ello

¹ La crítica ha situado el resurgir del género a mediados de los años setenta; *Vid.*: SOLOMON, J. D. (2002): *Peplum. El Mundo Antiguo en el Cine*, Madrid, p. 15, en los años ochenta; *Vid.*: ELLEY, D. (1984) *The Epic Film. Myth and History*, Londres, p. 24, y tras el éxito en taquilla de *Gladiator* (R. Scott, 2000); *Vid.*: PARERA, J. (2000): «Gladiator, ¡Los que van a morir te saludan!», *Imágenes de Actualidad*, CXII, pp. 48-55, BIGORGNE, D. (2004): «Gladiator ou le retour du péplum-opera», *CinemaAction*, núm. 112, pp. 50-65, TROTTA, R. (2006): «Con i sandali nel mito. Il ritorno del peplum», VENTURELLI, R. (ed.), *Cinema Generi*, Genova, pp. 12-19.

² *Neron essayant des poisons sur un esclave* (G. Hatot, 1896), *La Vie et Passion de Jésus-Christ* (L. Lumière, 1897), *Cleopatre* (G. Melies, 1897), *The last days of Pompeii* (W. Booth, 1900), *Quo Vadis?* (F. Zecca, 1901), *Salome* (O. Mester, 1902), *Ben Hur* (S. Olcott, 1907), *La Mort de Jules Cesar* (G. Melies, 1907), *La Momie* (Pathe, 1908), *Le retour d'Ulysse* (A. Calmettes, 1908), *Britannicus* (A. Calmettes, 1908), *La Morte di Socrate* (E. M. Pasquali, 1909), *Spartaco* (O. Gherardini, 1909), *Heliogabale* (A. Calmettes, 1909), *Teodora* (E. M Pasquali, 1909), *San Paolo* (G. De Liguoro, 1910), *Il ratto delle Sabine* (U. Falena, 1910), *Attila* (M. Bernacchi, 1910), *Messalina* (H. Andreani, 1910), *Didone Abbandonata* (L. Maggi, 1910), *Semiramis* (C. De Morlhon, 1910), *Bruto* (G. De Liguoro, 1910), *Catilina* (M. Caserini, 1910), *Agrippina* (E. Guazzoni, 1911), *Caio Graco Tribuno* (Latiun Films, 1911), *La Caduta di Troia* (G. Pastrone, 1911), *L'Odissea* (F. Bertolini, 1911), *La tragica fine di Caligula Imperator* (U. Falena, 1916).

³ *Vid.*: ccc, *op. cit.*, p. 53 ss y p. 67, McDONALD FRASER, G. (1988): *The Hollywood history of the world*. Londres, p. 13. La Grecia Antigua no tenía nada que ver con la civilización que los viajeros europeos vieron en el siglo XVII. PRIETO, A. (2004): *La Antigüedad filmada*. Madrid, p. 71 ss.

le añadimos la fragmentación política de la Grecia antigua, poco favorable a la transposición de un planteamiento narrativo maniqueo e infantil, propio del cine. Y además, y salvo excepciones⁴, la historia de Grecia no se vio popularizada en el siglo XIX con una novela histórica al estilo de *Los últimos días de Pompeya* (E. Bulwer Lytton, 1834), *Fabiola o la iglesia de las catacumbas* (Cardenal Wisemann, 1854), *Salambó* (G. Flaubert, 1862), *Ben-Hur* (L. Wallace, 1880), *Cleopatra* (H. Ridder Haggard, 1889), o *Quo Vadis?* (H. Sienkiewicz, 1896), que extendieron por la Europa pre-cinematográfica una imagen arquetípica y cerrada del mundo romano.

No olvidemos tampoco que la epopeya de Alejandro, aun reuniendo episodios espectaculares, no tuvo cabida en otro tipo de espectáculos decimonónicos, como los circos o los pirodramas, que ayudaron a forjar una determinada imagen de la Antigüedad en la Europa del siglo XIX⁵.

Esta conjunción de elementos podría explicar el poco interés del cine por la historia de la antigua Grecia y por Alejandro en particular, pero lo cierto es que esta afirmación debería ser matizada, por lo menos en cuanto a lo que concierne especialmente a la mitología griega, muy presente en el cine, bien sea en clave de espectáculo, adaptaciones literarias o en transposiciones en épocas posteriores y contextos muy diversos⁶.

Nuestro sucinto recorrido se inicia con las producciones realizadas en los años del cine mudo. La primera de ellas es *Alexander der Store* (M. Stiller, 1917), una coproducción entre Suecia y Dinamarca; la historia —una comedia burguesa y de costumbres— se basa en la obra teatral homónima de Gustav Esmann (1900) y, como sucederá en producciones posteriores, la cinta juega con el nombre y el mito del general macedonio, ya que el Alejandro el Grande del título no es sino el sufrido cocinero de un hotel de provincias. Dos años después se estrena el film alemán *Die Geächteten*, también comercializada como *Der Ritualmord* (J. Delmont, 1919). Es una película articulada en diferentes episodios, y uno de ellos se ambienta en el mundo griego y tiene a Alejandro de Macedonia como protagonista.

⁴ Las novelas de Mary Renault inspiraron *Alexander* (O. Stone, 2004). Vid.: CIMENT, M. & NIOGRET, H. (2005): «Entretien avec Oliver Stone. Alexandre, l'autre face du héros», *Positif*, núm. 527, pp. 9-13.

⁵ Por citar sólo un ejemplo, en 1889, en el teatro Olimpia de Londres, el circo Barnum presentó su espectáculo sobre Nerón y la destrucción de Roma. Vid.: VERDONE, M. (1952): «Del Film Storico», *Bianco e Nero*, núms. 7-8, y pp. 40-54. Más información sobre los pirodramas en MAYER, D. (1984-1985): «Romans in Britain 1886-1910. Pain's The Last Days of Pompeii», *Theatrephile*, II, 5, pp. 41-50.

⁶ A título de introducción proponemos: MACKINNON, K. (1986): *Greek Tragedy into Film*. Londres; VICH, S. (1990): «La Grecia clásica en el cine», *Historia y Vida*, 58, pp. 20-24; COLLOGNAT, A. (1994): «L'Antiquité au cinéma», *BAGB*, III, pp. 332-351; LILLO REDONET, F. (1997): *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid; VALVERDE GARCÍA, A. (1997): «Filmografía sobre la Grecia Antigua y la transposición de tragedias y mitos griegos a la actualidad», *Thamyris*, núm. 1; ÉLOY, M. (1998) «La mythologie grecque au cinéma», *CinémAction*, 89, 4, pp. 28-33; ÉLOY, M. (1998): «L'Histoire Grecque», *CinémAction*, 89, 4, pp. 42-47.

No disponemos de muchos datos al respecto de la película italiana *La Lanterna di Diogene* (L. Maggi, 1922); desconocemos si se trata de una cinta que reproduce el encuentro del filósofo cínico con el general macedonio⁷, o si se trata de una trama contemporánea que utiliza el título a modo de enseñanza moral. El metraje de la película no se corresponde con el de los colosales italianos realizados tras la I Guerra Mundial, que trataron de retomar la exitosa fórmula de comienzos del siglo XX⁸. Después de la Gran Guerra las cinematografías europeas entraron en una profunda crisis agravada por la llegada masiva a los mercados continentales de producciones estadounidenses. Para, en la medida de lo posible, hacer frente a esta situación, la industria cinematográfica italiana quiso resucitar el modelo del «Colosal» que tanto éxito había cosechado algo más de una década antes⁹. Tal vez *La Lanterna di Diogene* responda a este intento o, como en el caso del film reseñado de 1917, se trate de una película de acción contemporánea que utiliza el recurso de la Antigüedad y a Alejandro sólo como reclamo publicitario.

La última producción del periodo mudo que consignamos es la hindú *Chandragupta and Mahatma Chanakya* (Producción Star Film, 1924). No debe extrañar que una cinematografía, en principio alejada de las raíces clásicas, se haya interesado por Alejandro Magno. La marcha del ejército del general macedonio hacia Oriente supuso una seria amenaza exterior para los reinos hindúes. Alejandro, Sikandar en las fuentes orientales, aparece como el antagonista de Chandragupta, Sandracotos para los escritores grecolatinos. Fundador de la dinastía Maurya y unificador de la India, Chandragupta contacta fugazmente con Alejandro, aunque será posteriormente, una vez muerto aquél, cuando Chandragupta se apodere de las posesiones macedonias en la India. Lo logrará estableciendo un pacto con el general Seleuco Nicanor, sancionado con la alianza matrimonial entre Helena, hija de Seleuco, y Chandragupta¹⁰. Por su parte, Chanakya es el mentor del futuro monarca hindú, una suerte de Sócrates que forma y aconseja al rey.

La expedición de Alejandro a la India dejó como herencia una débil construcción que desapareció a los pocos años sin dejar prácticamente huella en la cultura hindú. Intentaba reconstruir la frontera más oriental del Imperio Persa justo cuando allí se estaba formando el Imperio Maurya, que acabaría por recuperar las posesiones conquistadas, de manera efímera, por Alejandro¹¹. Posteriormente, y

⁷ Plu. *Alex.* XIV. Arr. *An.* VII, 2. Véase también: BUORA, M. (1973-1974) «L'Incontro fra Alessandro e Diogene; tradizione e significato», *Tai istit, Veneto*, núm. 132, pp. 243-264.

⁸ Otros metrajes significativos: *Quo Vadis?* (E. Guazzoni, 1912): 2250 m. *Cabiria* (G. Pastrone, 1914): 4.000 m. *Fabiola* (E. Guazzoni, 1917): 2.258 m. *Messalina* (E. Guazzoni, 1923): 3.373 m.

⁹ *Vid.*: QUARAGNOLO, M. (1963): «Le due Rome nel vecchio cinema», *Bianco e Nero*, núm. 3, pp. 20-34, p. 27, BRUNETTA, G.P. (2001): *Cent anni di cinema italiano, vol. I*, Roma-Bari pp. 132 ss. BERNARDINI, A. & MARTINELLI, V. & TORTORA, M. (2005): *Enrico Guazzoni, regista pittore*, Cosenza, p. 59.

¹⁰ Plu. *Alex.* LXII. Just. XV. Curt. VIII, 4, 23-30.

¹¹ LEVI, M.A. (1977): *Introduzione ad Alessandro*, Milán, p. 270.

desde el año 308, Seleuco Nicanor se enfrentaría a Chandragupta. El conflicto tocaría a su fin cuando, en el 303, Seleuco le entrega las satrapías de Gandhara, Gedrosia y el este de Arachosia, a cambio de quinientos elefantes de guerra. El acuerdo se cierra, como ya apuntamos, con el matrimonio entre Chandragupta y la hija de Seleuco, Helena. Los elefantes desempeñarán un papel fundamental en la siguiente victoria de Seleuco sobre Antígono. Años más tarde, en el 212, Antíoco planea sin éxito extender sus límites hasta las satrapías hindúes, ya en posesión del Imperio Maurya¹².

Retornando al comentario cinematográfico, consignamos las películas de los años treinta y cuarenta. La razón de establecer un límite en la fecha simbólica de 1950 radica en que a partir de dicha década el Mundo Antiguo recibirá un interés especial por parte del cine¹³, entrando de lleno en una fase de esplendor, los años del *peplum* más genuino. Además, en esos años, la televisión se consolida primero, en Estados Unidos y luego en Europa, como una industria de ocio, forzando al cine a refugiarse en el recurso de la espectacularidad¹⁴. Y dentro de los items que más dosis de colosalismo podían ofrecer estaba la particular visión cinematográfica del Mundo Antiguo.

Las siguientes seis producciones que mencionamos son de nacionalidad hindú. En 1947 la India logra su independencia, y la mayoría de los filmes que citamos se fechan en los años previos, momento en el que se estaba formando una identidad común más allá del proteccionismo colonial. Podemos establecer paralelismos con lo sucedido en Italia a comienzos del siglo xx, cuando la burguesía urbana necesitaba un fuerte grado de cohesión cultural y política y lo logró, en buena medida, gracias a los mensajes del cine histórico italiano, que mostraba en la pantalla las glorias del pasado para que, desde el presente, se construyera una identidad común levantada sobre el orgullo de pertenecer y continuar una gloriosa tradición histórica¹⁵.

De la primera de estas cintas apenas disponemos de datos; se trata de *Chandragupta*, una producción de la East India de 1934, dirigida por Abdul Rashid Kardar. Cinco años después, en 1939, ven la luz dos películas: en *Chanakya* (Sisir Kumar Bhaduri, 1939) el actor Chhabi Biswas interpretó a Alejandro / Sikandar, Biswanth hizo lo propio con Chandragupta y el director de la cinta se reservó el papel del mentor Chanakya. De ese mismo año es *Mathru Bhoomi* (H.M. Reddy, 1939), que narra la historia de amor entre la hija de Seleuco y Chandragupta en el marco de las guerras que enfrentan a ambos; al final Seleuco volverá derrotado a

¹² GREEN, P. (1990): *Alexander to Actium. The Historical Evolution of the Hellenistic Age*, University of California, pp. 293 y 327.

¹³ Con títulos como *Samson and Delilah* (C.B. DeMille, 1949), *Fabiola* (A. Blasetti, 1949), *Ulisse* (M. Camerini, 1955), o *Le Fatiche di Ercole* (P. Francisci, 1958).

¹⁴ ROUSSEAU, O. (2000) : «In CinemaScope. Peplum Americain et format large, spectacle total», *Positif*, núm. 468, pp. 86-90.

¹⁵ ATTOLINI, A. (1991): «Il Cinema», CAVALLO, G. & FEDELI, P. & GIARDINA, A. (eds.): *Lo Spazio letterario di Roma Antica*, Padua, vol. IV, pp. 431-493, p. 444. CODELLI, L. (1971): «Les debuts du cinema italien», *Positif*, núm. 127, pp. 51-56, p. 53.

Grecia mientras los amantes se casan. El film fue prohibido por las autoridades británicas; la causa era que, aunque la historia se refería a la heroicidad de los hindúes del pasado, el público identificaba a los macedonios de la ficción con los ingleses, y la expulsión de unos podía ser vista como un mensaje independentista por otros¹⁶.

De la siguiente cinta sólo podemos aportar los datos básicos: *Chandra Gupta Chanakya* es el título; su director fue C.K. Sachi para la Calcuta Kali Films, y el año de producción 1940¹⁷. Del año siguiente es *Sikandar* (Sorba Modi, 1941), coproducción entre la India e Irán, que se centra en el enfrentamiento entre Alejandro (Prithviraj Kapoor) y el rey Poro (Sorba Modi), al tiempo que tiene lugar la historia de amor entre el conquistador macedonio y Rossana (Vanamala). La joven hindú suplica al rey Poro para que no mate a Alejandro durante la batalla, lejos de ello, ambos dignatarios acaban cerrando un tratado y una duradera amistad. En el reparto destaca la presencia de Aristóteles¹⁸.

Cerramos este apartado cronológico con *Samrat Chandragupta* (Jaysant Desai, 1945). De nuevo nos encontramos con la amistad entre el monarca y el general de Alejandro, Seleuco; la hija de éste se casa con el rey hindú, evitando así caer en manos del malvado Antígono.

En la década de los cincuenta encontramos algunos factores decisivos para el posterior tratamiento de la Antigüedad en el cine. El principal de ellos es la extensión de la televisión en la cultura occidental; ello forzó a la industria cinematográfica a la búsqueda desesperada de la espectacularidad, en todos los aparatos, para competir con la nueva manifestación cultural. Justo al inicio de la década reseñamos la primera producción televisiva sobre Alejandro; se trata de la británica *Adventure Story* (M. Barry & T. Rattigan, BBC, 1950); el papel del caudillo macedonio estuvo interpretado por Andrew Osborn. Las realizaciones televisivas sobre la Antigüedad se solían acercar más a las puestas en escena teatrales, frente a la apuesta decidida por la espectacularidad que efectuaba el cine.

La segunda producción televisiva es *The triumph of Alexander the Great*, un capítulo de la serie norteamericana *You are There*, estrenado el 27 de marzo de 1955. La estructura de la serie consistía en que el comentarista, Walter Cronkite, entrevistaba a los grandes personajes de la historia, al tiempo que se convertía en testigo excepcional de los acontecimientos históricos¹⁹. El director del capítulo fue Sydney Lumet y el actor que interpretaba a Alejandro, E. G. Marshall.

Un año más tarde nos encontramos con la primera revisión de la historia de Alejandro en clave y formato *epic made in Hollywood*. *Alexander the Great* (R. Rossen, 1956)²⁰, se inscribe dentro del catálogo de personajes de la Antigüedad que fueron

¹⁶ Vid.: RAJADHYAKSHA, A. & WILLEMEN, P. (1994): *Encyclopaedia of Indian Cinema*, New Delhi, p. 261.

¹⁷ www.ccat.sas.upenn.edu/indiancinema

¹⁸ Vid.: RAJADHYAKSHA & WILLEMEN, *op. cit.*, p. 272 ss.

¹⁹ Vid.: CODELLI, L. (1984): «L'Age d'or de la television americaine», *Positif*, núm. 277, pp. 40-44, p. 41 ss.

²⁰ Vid.: NISBET, G. (2006): *Ancient Greece in Film and Popular Culture*, Exeter, p. 90 ss.

revisados por la cinematografía estadounidense en el arco cronológico de unos quince años, desde *Samson and Delilah* (C.B. DeMille, 1949), hasta *The fall of the Roman Empire* (A. Mann, 1965)²¹. En el transcurso de esos años la industria del cine mostró la Antigüedad siempre desde puntos de vista espectaculares, y también desde la constante oposición entre Egipto/Judaísmo, Roma/Cristianismo, en una permanente dialéctica maniquea que trasladaba el conflicto contemporáneo entre el bloque capitalista y su oponente comunista al pasado²². Dentro de ese conjunto de títulos, la película de Robert Rossen es la única cinta ambientada en la historia de Grecia. Ya desde la escena inicial, con Demóstenes arengando a la guerra a los atenienses bajo un cielo azul cristalino, el film se presenta como una sólida y amarga reflexión sobre el declive del idealismo en la política y la inevitable corrupción que deriva del manejo del poder²³.

Los años cincuenta concluyen con la película hindú *Samrat Chandragupta* (Babubhai Mistri, 1958). A lo largo de la narración, Sandracoto/Chandragupta, el futuro fundador de la dinastía Maurya, aprende las tácticas militares de la mano del general Seleuco; esos mismos conocimientos le permitirán alcanzar la realeza y convertirse en libertador de su pueblo tras derrotar al propio Seleuco. Y todo ello unido a su historia de amor, en clave contemporánea, con Helena, la hija del diádoco macedonio.

En la década de los sesenta consignamos tres producciones concentradas en los años que se suelen definir como los que certificaron el final del *peplum*. De 1963 es la coproducción italo-francesa *Goliat e la schiava ribelle* (M. Caiano, 1963). En esta oportunidad el papel de Alejandro en la trama es tangencial. La historia se inicia con la firma de un tratado entre el general Macedonio y Marzio, sátrapa de Lidia, para cerrar así la alianza frente a Darío. Antes de partir para la conquista de Persia, Alejandro deja en la corte del sátrapa a la joven Cori, que planea casarse con el forzado Goliat, pero el cortesano Artaferne envenena a Marzio y acusa a Cori del crimen. Goliat, tras huir de prisión, encabeza el levantamiento contra el usurpador²⁴. Alejandro, avisado de las tropelías que se estaban cometiendo en su ausencia, regresa a Lidia, vence a Artaferne y proclama a Goliat y a Cori como los nuevos monarcas lidios. La película utiliza todos los recursos narrativos y dramáticos genuinos del *peplum*: presencia de un forzado, usurpación del poder por parte de un cortesano y proclamación final de los reyes legítimos. Alejandro —interpretado por Gabriele Antonini—, más

²¹ Con títulos como *Salomé* (W. Dieterle, 1953), *Julius Caesar* (J.L. Mankiewicz, 1953), *The Ten Commandments* (C.B. DeMille, 1956), *Ben Hur* (W. Wyler, 1959), *Spartacus* (S. Kubrick, 1961), o *Cleopatra* (J.L. Mankiewicz, 1963). El esplendor del *epic* coincide con la Guerra Fría. Vid.: SOBCHACK, V. (1990): «Surge and splendor: a phenomenology of the Hollywood Historical Epic», *Representations* núm. 29, pp. 24-49, p. 40.

²² Vid.: NADEL, A. (1993): «God's Law and the Wide Screen: The Ten Commandments as Cold War Epic», *PMLA*, CVIII, 3, pp. 415-430.

²³ Vid.: SEARLES, B. (1990): *Epic! History on the big screen*, New York, p. 35, AZIZA, C. (1998): «La séquence du professeur», *CinémAction*, 89, 4, pp. 95-97.

²⁴ GIORDANO, M. (1988): *Giganti Buoni. Da Ercole a Piedone (e oltre) il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*, Roma, p. 177.



que un estratega aparece en pantalla como el habitual héroe *peplumita*, ya que su presencia conlleva la imposición de la justicia y el final del poder ilegítimo, restituyendo el orden dinástico; una tarea que realizan todos los héroes del género, ya se llamen Hércules, Ursus, Maciste o, como en este caso, Alejandro.

El siguiente título es *Alexander the Great* (P. Karlson, ABC, 1964), el episodio piloto de una serie televisiva norteamericana sobre Alejandro que nunca llegó a realizarse; de hecho la cinta no se estrenó hasta 1968. El capítulo había sido realizado para captar la atención de la audiencia y garantizar su fidelidad en próximas entregas; por ello recreaba la batalla de Issos y mostraba a Alejandro entre bailes exóticos, como la reencarnación de un moderno Dioniso. Todo ello se completaba con un reparto de actores muy conocidos para el público norteamericano (Adam West, John Cassavetes, Joseph Cotten, Simon Oakland...). Para completar el aparato publicitario, se alimentó el rumor de que la cinta mostraba una orgía que jamás se rodó²⁵.

Escasos son, de nuevo, los datos que tenemos sobre otra cinta hindú, en este caso *Sikandar-e-Azam* (Kedar Kapoor, 1965); pero ellos permiten afirmar que la trama recrea el conflicto entre el rey Poros (Prithvirak Kapoor) y Alejandro (Dara Sing)²⁶. Cinco son las producciones fechadas en la década de los setenta: la primera de ellas es *Jak se Moudry Aristóteles Stal jeste Moudrejsim* (J. Brdecka, 1970); se trata de un cortometraje de animación checoslovaco que recrea la relación de Alejandro con su mentor Aristóteles²⁷.

The Man Who Would Be King (John Huston, 1975) es una película que juega con el mito de Alejandro de Macedonia. En pocas palabras, el argumento del film cuenta las peripecias de unos aventureros británicos en el desconocido reino de Kafiristán; uno de los buscavidas (Daniel Dravot) se hace pasar por el descendiente de Alejandro Magno para así robar las riquezas de la ciudad. Pero el falso heredero macedonio acaba por creer que es realmente un nuevo Alejandro y, adoptando las vestiduras y los modos de un verdadero soberano helenístico, prefiere permanecer al frente de sus dominios. Finalmente, su esposa Roxana descubre el engaño. Como estamos teniendo ocasión de comprobar, al cine le interesan tanto las vivencias del estratega macedonio como el óptimo juego que el desarrollo de su mito podía brindar a los guionistas.

A continuación le toca el turno a dos nuevas producciones hindúes: *Sikandar* (Sai Paranjape, Childer Film Society, 1976), y *Chanakya Chandragupta* (N.T. Rama Rao, Cine Studios, 1977): de nuevo la historia del fundador de la dinastía Maurya (interpretado por el propio director de la cinta), y su mentor Chanakya (el actor Nageshwara Rao Akkineni), en la que Alejandro de Macedonia y sus generales desempeñan papeles secundarios²⁸.

²⁵ Vid.: www.agonybooth.com/alexander

²⁶ Vid.: www.ultraindia.com

²⁷ Vid.: RONDOLINO, G. (1974): *Storia del cinema d'animazione*, Torino, p. 221.

²⁸ Vid.: www.spicevienna.org

Los años setenta culminan con un nuevo ejemplo de cine de animación: *Nodul Gordian* (Z. Szilagyí, 1979)²⁹. La trama de la película rumana desarrolla el famoso episodio del nudo de la ciudad de Gordio que aguardaba la espada o el ingenio que fuera capaz de desenmarañarlo³⁰. Este episodio inicia lo que podemos llamar el propio culto a la personalidad de Alejandro ya en la Antigüedad, puesto que el corte del nudo auguraba un destino maravilloso.

En la década de los ochenta las producciones se concentran al principio y al final de la misma. *O Megalexandros* (T. Angelopoulos, 1980) es una nueva relectura del mito de Alejandro concebida como alegoría de la historia griega contemporánea. Alejandro es, en esta oportunidad, un bandido de comienzos del siglo XX en cuya trayectoria vital se introducen paralelismos con las hazañas del general macedonio³¹.

Por su parte, *The search of Alexander the Great* (P. Syskes, TV, 1981) es una ambiciosa producción de la televisión británica —4 capítulos con un total de 240 minutos de duración— que recrea de manera exhaustiva la biografía del personaje, elaborando lo que, en términos cinematográficos, se llamaría un *biopic*.

En el año 1989 se fechan las otras dos realizaciones de la década sobre Alejandro. *Stelio/Alexander the Great* (Hossein Fahmi, 1989) es uno de los episodios del film franco-egipcio *Iskanderija, kamen oue kamen/Alexandria again and forver*. Como bien indica su título, se trata de un homenaje filmado a la milenaria capital del Delta del Nilo. El episodio que nos ocupa es una evocación de la fundación de la ciudad por parte de Alejandro; la política urbanizadora tanto del macedonio, como luego de sus generales, perseguía, sin olvidar las razones propagandísticas, la unión de las elites greco-macedonias e indígenas dentro de un patrón urbano, la *polis* clásica, adaptada a las nuevas necesidades gubernamentales de las monarquías helenísticas³².

En la coproducción anglo-egipcia *Out of Time*³³ (Andr Kawadri, 1989), nos volvemos a encontrar con el culto al mito alejandrino. La cinta narra la búsqueda llevada a cabo por un arqueólogo aventurero de la tumba de Alejandro; la detectivesca indagación —iniciada gracias al hallazgo casual de un misterioso amuleto— se desarrolla en Grecia y en Alejandría. La narración sigue los mecanismos de un film de acción en donde la tumba y el propio Alejandro son sólo una excusa; pero a pesar de ello, sigue viva la fascinación que el personaje despierta con el paso de los siglos.

²⁹ Vid.: BENDAZZI, G. (2003): *Cartoons. 110 años de cine de animación*, Madrid, p. 344.

³⁰ Arr. An. II, 3. Just. XI, 7.

³¹ Vid.: KOLIODIMOS, D. (1999): *The Greek Filmography, 1914 through 1996*, Londres, p. 347, MONTINARO, B. (1982) : «Notes sur le tournage d'Alexandre le Grand», *Positif*, núm. 250, pp. 5-9, RAMASSE, F. (1983) : «Alexandre le Grand», *Positif* núm. 262, pp. 64-65, TORREIRO, C. (1999): «O Megalexandros. Alejandro el Grande», *Nosferatu*, núm. 24, pp. 70-73.

³² Vid.: GÓMEZ ESPELOSÍN, F.J. (2001): *Historia de Grecia Antigua*, Madrid, p. 305 ss.

³³ También se comercializó con los títulos de *The serpent of the death* y *Sebak maa el zaman*.



Radicalmente diferentes entre sí son las cinco películas sobre Alejandro de los años noventa. La primera de ellas, *Chanakya* (Chandra Prakash Dwivedi, TV, 1990), es un monumental producto televisivo de Shagun Film de la India, dividido en 47 episodios —1.680 minutos de duración—, a lo largo de los cuales Alejandro y sus generales aparecen de modo puntual³⁴. Sin abandonar el formato televisivo anotamos *Eye of Osiris* (1991), capítulo 188 de la serie *MacGyver*. Asistimos otra vez al conocido argumento de la expedición arqueológica en busca de la tumba de Alejandro; lejos de indagar acerca de su legado ideológico y político, el telefilm se reduce al simple relato de misterio y acción.

Por esa misma senda camina la cinta norteamericana *Gladiator Cop* (N. Rotundo, 1995). Como indica el título del film, el protagonista es un luchador que ha adoptado «Gladiator» como sobrenombre en los cuadriláteros. Su preparador, llamado Parmenión, le ofrece la espada de Alejandro de Macedonia, que había sido robada de un museo, para que haga frente a un rival que resulta ser la reencarnación de un cabecilla mongol. Para cerrar el círculo de fantasía, el propio «Gladiator» es, a su vez, Alejandro Magno reencarnado; de ese modo ambos pueden continuar luchando a través de la eternidad³⁵. El recuerdo del general macedonio queda ya reducido a unas simples habilidades, no ya militares, sino de combate.

Muy diferente es *Lysippos Epouisen* (N. Franghias, 1996)³⁶, que está a caballo entre el docudrama y el film experimental y que cuenta la historia de Lisipo, el escultor oficial de Alejandro. La cinta, lejos de seguir alimentando al personaje fantástico, prefiere explorar los nuevos senderos del arte abiertos tras la empresa alejandrina y desarrollarlos en el marco de la nueva mentalidad helenística.

El siglo XX termina, por lo que se refiere a las producciones sobre Alejandro, con *Alexander Senki* (Y. Kanemori, TV, 1997); serie televisiva de animación en la que intervinieron Japón, Corea del Sur y Hong Kong y que vuelve a narrar la historia de Alejandro, sólo que en esta oportunidad traslada los acontecimientos al futuro, en un relato de ciencia ficción. La epopeya del general macedonio admite, como estamos viendo, múltiples y muy variadas lecturas.

Pasamos ya a nuestro último bloque cronológico, el referido a las realizaciones del siglo XXI. La primera de ellas es *High Adventure* (M. Roper, 2001). En esta coproducción entre Canadá, Reino Unido y Bulgaria, estamos de nuevo frente al arqueólogo aventurero (que lleva el sospechoso nombre de Chris Quatermain), que viaja a África dispuesto a encontrar el paradero de la tumba de Alejandro. El nada original punto de partida narrativo se completa con la presencia de un supuesto descendiente del general macedonio que, a pesar del paso de los siglos, continúa custodiando el misterioso emplazamiento. Estos filmes de aventuras siguen y mez-

³⁴ Concretamente en los episodios número 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 y 19. Vid.: <http://www.indiandvdwala.com>

³⁵ La película es una versión más o menos reconocida de *Highlander* (R. Mulcahy, 1986).

³⁶ Vid.: www.interlive.com/lysippos

clan la estela de los personajes creados por H. Rider Haggard junto con la figura cinematográfica de Indiana Jones.

Del mismo año es la norteamericana *The Pharaoh Project* (B. Tanenbaum, 2001)³⁷. La trama de esta película se articula alrededor de la clonación y vuelta al presente de destacados personajes históricos, entre ellos, Ramsés II, Gengis Khan, Helena de Troya, Juana de Arco y Alejandro de Macedonia. La salvedad es que todos ellos se presentan como una terrible amenaza para la civilización contemporánea.

Alexander (O. Stone, 2004) vio al fin la luz tras tres años de realización y después de que fracasara un primer intento en 1986³⁸. El film, en formato de coproducción entre Francia, Estados Unidos, Alemania y Holanda y, aun compartiendo algunas características con otras superproducciones coetáneas sobre el Mundo Antiguo —*Gladiator* (R. Scott, 2000), *Troya* (W. Petersen, 2004), *The Passion of the Christ* (M. Gibson, 2004)—, continúa la senda de obras de su director que analizan las relaciones de poder, la ideología imperialista y el papel del líder³⁹. Oliver Stone narra la historia del macedonio con toda la carga épica de una nueva Iliada o una nueva Odisea donde Alejandro/Ulises afronta el implacable viaje hacia Ítaca, sólo que esta vez Ítaca es el sueño de un Imperio levantado sobre unas bases desconocidas hasta ese momento⁴⁰. Rodada en Malta, Marruecos, Tailandia y en los estudios Pinewood del Reino Unido, *Alexander* condensa la espectacularidad en dos batallas (Gaugamela y el combate contra el rey Poros), y en la reconstrucción digital de Babilonia. Además, la película mantiene la tradición del cine norteamericano de utilizar acentos modernos para definir a los personajes. Lo habitual era que, en las cintas sobre la Antigüedad, los judíos, cristianos y esclavos hablaran con acento norteamericano, mientras los malvados —egipcios y romanos— emplearan el acento inglés. En el film, los macedonios se distinguen por su acento irlandés, mientras los griegos utilizan la pronunciación inglesa⁴¹.

En la película estadounidense *The True Story of Alexander the Great* (J. Lindsay, 2005), volvemos a encontrarnos con otro ejemplos del género de los docudramas o documentales que alternan escenas de ficción. Es un producto distribuido únicamente en el mercado del vídeo, donde la recreación de los episodios históricos se muestra en paralelo a las explicaciones didácticas. Este tipo de formato narrativo referido al Mundo Antiguo se ha hecho relativamente habitual en los últimos años⁴².

³⁷ Vid.: CARMONA, L.M. (2006): *Los 100 grandes personajes históricos en el cine*, Madrid, p. 35.

³⁸ Vid.: CIMENT & NIOGRET, *op. cit.*, p. 9.

³⁹ *JFK* (1991), *Nixon* (1995), *Comandante* (2003), *Looking for Fidel* (2004).

⁴⁰ Vid.: BOURGET, J.L. (2005) : «Alexandre. L'homme qui voulut être dieu», *Positif*, núm. 527, pp. 6-8, p. 6, TROTTA, *op. cit.* p. 16.

⁴¹ Vid.: McDONALD FRASER, *op. cit.*, p. 6, WYKE, M. (1997): *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, New York, p. 23 y pp. 133 ss. MALONE, P. (1998): «Jesús en nuestras pantallas», MAY, J.R. (ed.): *La Nueva Imagen del Cine Religioso*. Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 95-113, p. 110, BOURGET, *op. cit.*, p. 7.

⁴² *Colosseum: a gladiator's story* (T. Remme, TV 2003), *Pompeii: the last day* (P. Nicholson, TV 2003), *Hannibal* (A. Bazalgette, TV, 2006).



Nuestro recorrido cronológico culmina con *Alexander the Great from Macedonia* (J. Merhi, 2006). Siguiendo con la tónica de recientes producciones —*Nerone* (E. Castiglione, TV 2001), *Julius Caesar* (U. Edel, TV 2002), *Hercules* (R. Young, TV 2005)—, la película se ocupa de la juventud del héroe, su período de formación y educación. Esta tendencia cinematográfica y televisiva de rejuvenecer a los héroes de la Antigüedad pretende hacerlos más atractivos a los ojos de un público consumidor de ficción también más joven y, por regla general, con menos conocimientos de Historia Antigua.

A todo este material reseñado le queremos añadir el comentario, no a una película, y sí a una escena concreta, censurada en su momento. El film es *Cleopatra* (J.L. Mankiewicz, 1963), y la escena es la que reproduce una supuesta conversación entre la reina egipcia y Julio César ante el sepulcro de Alejandro Magno. El diálogo versaba acerca del sueño del general macedonio sobre un nuevo mundo levantado sobre la base de la concordia entre los pueblos; y en la pantalla Cleopatra hacía suya esa idea pacifista frente a César, paradigma del militarismo romano. No creemos que la censura se fijara en la escena por el mensaje pacifista, sino más bien por el hecho de que una mujer, Cleopatra, no apareciera como la devoradora de hombres a la que estamos habituados, y sí como una mujer portadora de una clara ideología pacifista⁴³. El cine ha mantenido vivo el retrato exótico y oriental de Cleopatra, elaborado por los dictados de Augusto; una reina helenística convertida en paradigma de la vampiresa contemporánea, capaz de decidir sobre su vida sexual y sentimental pero absolutamente negada para cualquier tipo de ideología política.

⁴³ Vid.: ROYSTER, F.T. (2003): *Becoming Cleopatra. The shifting image of an icon*, New York, p. 93 ss.