

SIMBOLISMO DEL PUENTE EN *THE MAN WHO WOULD BE KING* DE HUSTON Y KIPLING

Santiago García Ochoa
IES Manuel Chamoso Lamas, España
santiagogarciaochoa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4465-0860>

RESUMEN

El presente artículo estudia la presencia del puente en *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, John Huston, 1975), película representativa de la filmografía de su director que, como suele ser habitual en él, toma como punto de partida un texto literario (en este caso Huston también coescribió el guion). El minucioso análisis llevado a cabo pone al descubierto una considerable presencia del puente (más allá de la célebre escena final) que activa muchas de sus asociaciones simbólicas, especialmente aquellas vinculadas con el trasfondo ideológico del *hipotexto kiplingiano*, y contribuye a trabar toda la red de significantes que articulan el texto fílmico.

PALABRAS CLAVE: puente, John Huston, Rudyard Kipling, colonialismo, adaptación literaria.

SYMBOLISM OF THE BRIDGE IN HUSTON AND KIPLING'S *THE MAN WHO WOULD BE KING*

ABSTRACT

This article studies the presence of the bridge in *The Man Who Would Be King* (1975), a John Huston's representative film shot, as is usually the case, from an adapted screenplay (signed by himself). The meticulous analysis carried out reveals a considerable presence of the bridge (beyond the famous final scene) that activates many of its symbolic associations, especially those linked to the ideological background of the Kiplingian hypotext, and contributes to interconnect the entire network of signifiers that assemble the film text.

KEYWORDS: bridge, John Huston, Rudyard Kipling, colonialism, literary adaptation.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.08>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 159-201; ISSN: e-2386-8503

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



INTRODUCCIÓN

John Huston (1906-1987) cultivó casi todos los géneros, desde el cine negro al biopic, y llevó a la pantalla una interminable lista de autores literarios de lo más variopinta, tales como Dashiell Hammett, Tennessee Williams, Rudyard Kipling, Richard Condon, James Joyce o los mismísimos escritores bíblicos, como guionista y/o director, a lo largo de una dilatada trayectoria de casi medio siglo. Sin embargo, a pesar de esta enorme diversidad, su obra aparece recorrida por una serie de rasgos temáticos comunes. Sus personajes suelen ser marginados o rebeldes contrarios al sistema (antihéroes) animados por un profundo vitalismo que actúan de forma espontánea o poco meditada. Una misma estructura narrativa, empapada de la visión determinista del *cinema noir*, se repite en muchas de ellas (de forma totalmente explícita o en clave metafórica): la búsqueda de un botín que se frustra por culpa de la avaricia, las discrepancias y/o la presencia de una figura femenina, aunque este postrero fracaso permite a los protagonistas afianzar su propia identidad. Aparece ya en su ópera prima: *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), queda perfectamente definida en *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) y conoce su versión más depurada en *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, 1975).

Daniel Dravot (Sean Connery) es obligado a atravesar un puente colgante de cuerda que va a ser derribado de forma inminente por los salvajes pobladores de Kafiristán, pero en vez de achicarse ante su inminente destino, los incita a que corten las cuerdas cuanto antes y entona una vieja canción militar. Acaban de descubrir que no es un dios, y por lo tanto que los ha tenido engañados para poder ser su rey; él y su inseparable compañero Peachy Carnehan (Michael Caine), que lo observa sin poder intervenir y también canta. Hasta que el sumo sacerdote de Kafiristán ordena cortar el puente y Dravot cae al vacío (la cámara está situada muy cerca del suelo para impedir que podamos ver cómo su cuerpo se golpea con las paredes del barranco). Esta célebre escena, punto álgido del desenlace, encierra en sí misma todo el sentido de *El hombre que pudo reinar*, pero también el del relato homónimo de Rudyard Kipling (1888) en el que se basó Huston. Como ha escrito Lesley Brill, Dravot se encuentra consigo mismo ante el fracaso y la completa aceptación de su condición humana lo lleva a alcanzar la realeza y la divinidad verdaderas (Brill 1997, 42). Marcial Cantero subraya la importancia que adquiere la amistad entre los dos protagonistas, verdadero pilar de la película, cómo es el perdón de Carnehan lo que da fuerzas a Dravot y transforma su aparente fracaso en triunfo (Cantero 2003, 306-307).

Estas apreciaciones, al igual que otras vertidas por diversos críticos y especialistas, resultan certeras pero a la vez reduccionistas, ya que solo el minucioso análisis del simbolismo del puente a lo largo de toda la película permitirá captar el sentido completo de esta célebre escena homenajeada por Steven Spielberg al final de *Indiana Jones y el templo maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984). Evidentemente este simbolismo se articula a partir de diversas connotaciones y sentidos acordes con ese mundo de fracasados que se conocen a sí mismos tan propio de Huston, pero solo halla su sentido pleno en el sustrato ideológico *kiplingiano* sobre



el imperialismo británico. De hecho, aquí defendemos que el estilo de Huston, su *autoridad*, se fundamenta esencialmente en su condición de asiduo y voraz lector (McFarland y King 2017, xv), habida cuenta de que la gran mayoría de sus largometrajes de ficción son adaptaciones (casi siempre de novelas)¹. Tal y como admitió el propio cineasta en una célebre entrevista de 1965:

In fact, I often get the feeling that my films make themselves. By this I don't mean that I don't take part in the production process, but very often I couldn't tell you exactly how ideas start to crystallize. For example, I never start off by saying «I'm going to make a specific film», but some idea, some novel, some play suggests itself –very often it's something I read 25 or 30 years ago, or when I was a child, and have played around with in my thoughts for a long time (Bachmann 1965, 3)².

Esta dilatada fase previa de gestación, muchas veces inicialmente involuntaria, favorece el distanciamiento de los textos literarios, así como su integración dentro de un universo ficcional propio en el que los personajes se presentan sin paternalismos y son ocasionalmente ridiculizados, evolucionando su cine hacia una combinación de drama y comedia que se hará muy patente a partir de la década de los setenta. *El hombre que pudo reinar* resulta un caso paradigmático de todo esto cuyo análisis puede contribuir a desterrar el lugar común de que Huston fue un cineasta «neutro», carente de una personalidad que trascendiese a sus obras. Este tópico hunde sus raíces en la producción crítica de la década de los sesenta del pasado siglo, acorde con la primera formulación de la «política de los autores» francesa. Andrew Sarris, por ejemplo, incluye al cineasta norteamericano en un grupo que etiqueta como «less than meet the eye», y llega incluso a cuestionar el peso de su aportación en algunas de sus obras más conocidas y valoradas: «Huston has confused indifference with integrity for such a long time that he is no longer even the competent craftsman of *The Asphalt Jungle* [*La jungla de asfalto*, 1950], *The Maltese Falcon*, and *The African Queen* [*La reina de África*, 1951], films that owe more to casting coup than to directorial acumen» (Sarris 1968, 156). Aunque también habría que tener en cuenta las declaraciones vertidas por el propio cineasta en relación con su oficio y, sobre todo, la relevancia pública que fue adquiriendo su trayectoria vital, hasta situarse en muchos casos por encima de la de sus obras.

¹ De los 37 largometrajes de ficción dirigidos por Huston solo 5 contaron con guiones originales, a saber: *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961), *Freud, pasión secreta* (*Freud*, 1962), *El juez de la borca* (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), *Fobia* (*Phobia*, 1980) y *Evasión o victoria* (*Victory/Escape to Victory*, 1981).

² Más adelante el cineasta reconoce que este proceso no se cierra por completo con la escritura del guion: «Everything that happens in the process of making the film can contribute to the development of that film's story. But of course one always tries to remain within the bounds of the controllable as much as one can, to stay within the bounds of the script» (Bachmann 1965, 6). Es por ello que Huston prefirió filmar por el orden secuencial fijado en el guion, para que el propio progreso de la historia decidiera su curso, tal y como corresponde a su visión determinista de la vida.



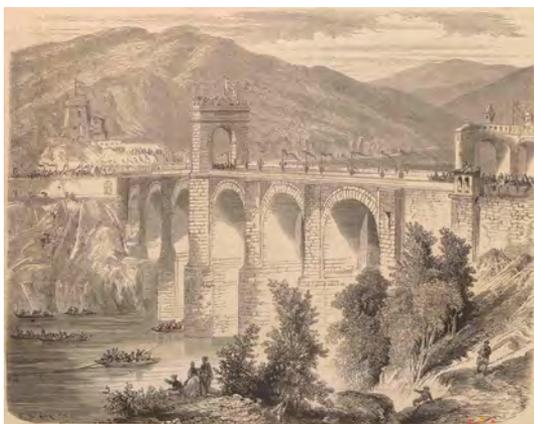


Fig. 1. Bendición del puente de Alcántara tras su restauración de 1860.
L'illustration. Journal Universel, 25 de febrero de 1860, p. 121.

UN SIMBOLISMO POLIVALENTE

La primera acepción de «puente», tal y como aparece recogida en los principales diccionarios de las lenguas occidentales, es la de una construcción que sirve para pasar de un lado a otro salvando un obstáculo (río, foso, valle, etc.). En un sentido más amplio, un «puente» también se define como una estructura que establece la continuidad entre dos puntos o elementos, como «puente nasal», «cable puente» o «puente de cuerda». Por último, el vocablo también se emplea con frecuencia metafóricamente, tal y como lo demuestra la expresión «tender un puente entre dos culturas».

Los puentes entendidos como obra de ingeniería tienen una larguísima historia, pero la primera civilización en emplearlos y construirlos de forma sistemática, tanto en lo que se refiere a la consistencia de la fábrica como a la lógica de su emplazamiento para dar continuidad a una densa red de carreteras que hiciera posible los flujos interurbanos del ejército y el comercio, fue la civilización romana. La creación de la red de calzadas (*viae*) mantenía frecuentemente ocupadas a las legiones cuando no estaban combatiendo (aunque las tareas manuales más extremas eran realizadas por esclavos y prisioneros), de manera que cada operación militar solía llevar aparejada una política viaria, eficaz propaganda material para los emperadores y la clase senatorial, símbolo palpable de su poder y de su legado, ya que sus sucesores debían asumir el compromiso de mantenerlas y repararlas contribuyendo a forjar su condición de *monumentum aere perennius*, al igual que los versos de Horacio según el propio poeta (*Odas* III, 30, 1). No en vano, las inscripciones del arco y el templete del puente de Alcántara consagran la obra al emperador Trajano dejando también constancia del nombre de su artífice, Cayo Julio Lacer, que hizo grabar la siguiente declaración de intenciones: *Pontem perpetui mansurum in saecula mundi* (reinscrita durante el reinado de Felipe IV) (fig. 1).





Fig. 2. Montaña de candados sobre el puente Milvio. Agencia EFE (publicada con ocasión del anuncio de su retirada en 2011).

Esta red de comunicaciones terrestres se puede considerar el mejor epítome de la civilización romana, un modelo que se extendió por el Mediterráneo entre los siglos I a.C. y III d.C. (*pax romana*) dando lugar a la primera misión civilizadora de la historia, conocida popularmente como romanización. Quizás por ello la literatura latina está plagada de aportaciones que nos ayudan hoy a completar los conocimientos sobre ingeniería compilados por los tratadistas Vitrubio y Frontino. Incluso en la poesía de Lucrecio, Virgilio o Estacio aparecen referencias de suma utilidad; es más, la descripción más completa que se conserva de la construcción de una vía (la *Via Domitiana*) no aparece en ningún tratado técnico, sino en uno de los poemas que Publio Papinio Estacio escribió para adular al emperador Domiciano (*Silvas*, IV, 3).

A lo largo de los siglos, los puentes romanos han sido objeto de innumerables remodelaciones, destrucciones y reconstrucciones, mientras los usos y costumbres en torno a ellos se han ido enriqueciendo hasta el punto de poder considerarlos auténticas estructuras vivas de fuerte valor etnológico conectadas con la sociedad de cada momento. Un buen ejemplo es el puente Milvio de Roma, construido originalmente en el 207 a.C. y renovado por completo tan solo un siglo después (109 a.C.), muy popular por los locales nocturnos de su entorno frecuentados por el mismísimo Nerón, lugar de fuertes resonancias cristianas a partir de la conversión de Constantino en el 312, y en fechas muy recientes, símbolo del amor duradero para millones de jóvenes adolescentes que, siguiendo a los protagonistas de las novelas de Federicco Moccia llevadas a la gran pantalla, decidieron colgar un candado en alguna de sus farolas y tirar la llave al río (fig. 2). Aquí emerge el carácter paradójico del puente: a su sentido eminentemente práctico de estructura que sirve para salvar un obstáculo de la vía sin romper la continuidad se le contraponen el valor etnológico que se manifiesta en las diferentes funciones que lo transforman en un hito del camino, algunas de ellas tan banales como la fiscal (el pago de impuestos) o la estratégica (su defensa o destrucción durante las guerras), aunque sin lugar a dudas



la que mejor encarna su naturaleza disruptiva es la de reclamo o imán para los suicidas, fenómeno que se acentúa especialmente en las modernas superestructuras de gran envergadura y altitud.

De hecho, en casi todas las culturas el puente simboliza el tránsito en un sentido espiritual y trascendente: el paso de lo sensible (la tierra) a lo suprasensible (el cielo), como la escalera de Jacob bíblica, el enlace entre las divinidades y los hombres o el paso de un estado a otro a través de un viaje iniciático o interior (de la impiedad a la piedad en el islam). Este simbolismo proviene sin duda de la temprana función ritual y litúrgica de estas obras de ingeniería, que choca nuevamente con su carácter centrífugo, presente ya de forma emblemática en torno al puente Sublicio de Roma, erigido y mantenido por el colegio de los pontífices, *collegium pontificum* (el cargo de *pontifex* deriva de las palabras *pontem facere*), en época republicana: durante los *idus* mayo, las vestales arrojaban al Tíber unas figuras fabricadas con juncos (*argei*) en sustitución de los ancianos que, según la creencia popular, serían ofrecidos como víctimas antiguamente (*sexagenarios de ponte*). El cargo de *pontifex maximus*, otorgado al sumo sacerdote del colegio de los pontífices, sería posteriormente asumido por el emperador en tiempos de Augusto, y finalmente adoptado por el cristianismo para designar al papa de Roma.

René Guénon (1886-1951), uno de los mayores expertos en doctrinas esotéricas tradicionales, incluyendo la masonería, rastreó el vocablo más antiguo del sánscrito para designar «puente»: *sétu*, que significa «vínculo» y deriva de la raíz *si*, «ligar»; por ello los hilos o la cuerda son su material primigenio:

Imaginemos un puente elemental, hecho de simples hilos, que son su modelo natural más ortodoxo, o una cuerda atada por ejemplo a un par de árboles que crecen en las riberas y que quedan así efectivamente «ligados» uno al otro por dicha cuerda. Las dos orillas simbolizan dos estados diferentes del ser y es evidente que la cuerda es en tal caso lo mismo que el «hilo» que une esos estados entre sí (Guénon 1995, 283).

En otras tradiciones el puente aparece identificado con un rayo de luz, el delgado filo de una espada o un solo tronco, pero solo el de cuerdas conserva el doble sentido de *sétu*: vínculo benéfico si un ser puede atravesarlo, atadura maléfica si no es capaz de lograrlo (Guénon 1995, 284). El puente curvo, que sube en una parte y baja en la otra, se identifica con el arco iris, símbolo de unión entre el cielo y la tierra, y por extensión con la lluvia, que representa el descenso de los influjos celestes al mundo terrestre; así la diosa griega Iris es la «mensajera de los dioses» y en el Génesis (9, 13) Dios dice: «pondré mi arco en las nubes; esa será la señal de mi alianza con la tierra» (Guénon 1995, 286)³.

Por su parte, el psicoanálisis, cuyas asociaciones simbólicas se basan en el estudio de casos clínicos, ha identificado tradicionalmente al puente con el miembro viril masculino que conecta al padre con la madre, con el paso de la no vida

³ Para todas las citas bíblicas en castellano hemos recurrido a la traducción de La Casa de la Biblia (2006).



a la vida a través del proceso que comienza con la inseminación y culmina con el parto y viceversa (paso de la vida a la muerte, retorno al seno materno), a partir de las aportaciones de Ferenczi (1921, 211-213) y Freud (1933, 34).

EL PUENTE EN EL DISCURSO COLONIAL BRITÁNICO: «THE MAN WHO WOULD BE KING» (1888)

Según la tesis de la «misión civilizadora», los europeos defendieron que tenían la obligación moral de reorganizar la vida de los habitantes de las colonias en la segunda mitad del siglo XIX. Los ingleses, en concreto, se consideraban a sí mismos la cultura más avanzada del planeta, incluso muy por encima de otros pueblos europeos, como franceses, alemanes o belgas, y como tal pensaban que les correspondía formar al resto, «al mismo tiempo que se mantenían a distancia» (Ferro 2000, 43).

En su «Carta al Editor» de *The Times* del 4 de enero de 1878, el político y jurista James Fitzjames Stephen construye una alegoría sobre el poder británico en la India, desde 1859 bajo el gobierno de un virrey y la administración de un cuerpo de funcionarios civiles, recurriendo a la equiparación de ese poder con un inmenso puente que está siendo atravesado por una enorme masa de seres humanos procedentes de una tierra lúgubre y violenta que avanza hacia un país ordenado, pacífico y trabajador, heredero del legado del Imperio romano. El puente se apoya en dos grandes pilares: el poder militar y la justicia⁴. Stephen construyó su potente alegoría tan solo cinco meses antes de la inauguración del *Empress Bridge* sobre el río Sutlej, cuando el Raj británico estaba haciendo un enorme esfuerzo para llevar a cabo la acelerada expansión del ferrocarril en la India, que a finales de siglo dispondría de la quinta red más larga del mundo (Metcalf y Metcalf 2014, 146). Este sistema se construyó con dos objetivos esenciales: mejorar el rendimiento del subcontinente como colonia de explotación y, sobre todo, reforzar su defensa militar frente a la amenaza rusa, faceta en la que destacó especialmente la línea entre Lahore y Peshawar (1871-1887), que situó el ferrocarril a menos de veinte kilómetros del principal paso

⁴ A continuación reproducimos el texto original recogido en Stokes (1959, 300): «The British Power in India is like a vast bridge over which an enormous multitude of human beings are passing, and will (I trust) for ages to come continue to pass, from a dreary land, in which brute violence in its roughest form had worked its will for centuries—a land of cruel wars, ghastly superstitions, wasting plague and famine—on their way to a country of which, not being a prophet, I will not try to draw a picture, but which is at least orderly, peaceful, and industrious, and which, for aught we know to the contrary, may be the cradle of changes comparable to those which have formed the imperishable legacy to mankind of the Roman Empire. The bridge was not built without desperate struggles and costly sacrifices. A mere handful of our countrymen guard the entrance to it and keep order among the crowd. If it should fall, woe to those who guard it, woe to those who are on it, woe to those who would lose with it all hopes of access to a better land. Strike away either of its piers and it will fall, and what are they? One of its piers is military power: the other is justice by which I mean a firm and constant determination on the part of the English to promote impartially and by all lawful means, what they (the English) regard as the lasting good of the natives of India».



de montaña entre la India británica y Afganistán (el Khyber) y tuvo como broche final la inauguración del Lansdowne Bridge sobre el río Indo para darle continuidad plena en 1889 (Rogers y Baloch 2017, 14). A finales del siglo XIX «ferrocarril» funcionaba como sinónimo de «civilización» en cualquier discurso político legitimador del imperialismo, ya que estaba haciendo posible la integración económica y social de millones de personas (Ahuja 2005, 96). Esta coyuntura cobra un sentido más completo y preciso cuando la ponemos al lado de la demoledora crítica sobre la gestión de la Compañía de las Indias Orientales, bajo cuya tutela estuvo la India hasta la revolución de los cipayos (1857-1859), hecha a finales del siglo anterior por el político y filósofo Edmund Burke en su defensa del proyecto de ley East India Bill ante la cámara de los comunes (1 de diciembre de 1783):

England has built no bridges, made no high roads, cut no navigations, dug out no reservoirs. Every other conqueror of every other description has left some monument, either of state or beneficence, behind him. Were we to be driven out of India this day, nothing would remain, to tell that it had been possessed, during the inglorious period of our dominion, by anything better than the ouran-outang or the tiger (Burke 1784, 31-32)⁵.

Burke y Stephen coinciden en resaltar que la responsabilidad asumida por Inglaterra al poner un pie en la India debía materializarse en una intensa labor civilizadora y asistencial. Kipling lo consideraba el verdadero trabajo útil y práctico de los ingleses, mientras que los indios debían ser permanentemente supervisados en labores más sencillas y mecánicas (nunca lograrían pues atravesar por completo el puente que separa la barbarie de la civilización, o lo que es lo mismo, ser plenamente autónomos). Estas ideas están muy presentes en sus narraciones, sobre todo a partir de su abandono de la India en 1889⁶, en algunos casos a través de la sinécdoque del puente. Quizás el ejemplo más claro sea el ficticio puente Kashi sobre el río Ganges, dotado de una vía férrea y de otra para el paso de carretas, cuya finalización llena de gozo al ingeniero Findlayson, que dirige a toda una legión de trabajadores en «The Bridge-Builders», relato publicado originalmente en el *Illustrated London*

⁵ En cualquier caso, la gestión de la Compañía comenzó a cambiar de rumbo una década antes de la revolución de los cipayos, con el nombramiento de James Ramsay, marqués de Dalhousie, como gobernador general (1848-1856). Notable fue su interés por traer a la India las nuevas tecnologías que estaban transformando Europa y podían resultar cruciales para lograr la integración económica, política y cultural; especialmente el ferrocarril (implantó el sistema financiero que garantizaba a los inversores privados un 5% libre de todo riesgo), el telégrafo (tendió más de 7000 kilómetros de línea en territorio indio, aunque la unión con Inglaterra no se llevaría a cabo hasta 1865) y el servicio de correos (establecido en 1854) (Metcalf y Metcalf 2014, 112-117).

⁶ Unos años antes aparecen expresadas de forma radical en su correspondencia privada, en la acalorada respuesta a la pregunta de su prima Margaret Burne-Jones en una carta de 1885: «Do the English as a rule feel the welfare of the natives at heart?», de la que solo reproducimos la parte final: «Yes the English in India do do a little for the benefit of the natives and small thanks they get» (Gilmour 2002, 77-78).



News Christmas Number de 1893 e incluido posteriormente en el volumen recopilatorio *The Day's Work* (1898):

Findlayson, C.E., turned on his trolley and looked over the face of the country that he had changed for seven miles around. Looked back on the humming village of five thousand workmen; up-stream and down, along the vista of spurs and sand; across the river to the far piers, lessening in the haze; overhead to the guard-towers –and only he knew how strong those were– and with a sigh of contentment saw that his work was good. There stood his bridge before him in the sunlight, lacking only a few weeks' work on the girders of the three middle piers –his bridge, raw and ugly as original sin, but *pukka* –permanent– to endure when all memory of the builder, yea, even of the splendid Findlayson truss, has perished. Practically, the thing was done (Kipling 1898, 3).

En «The Undertakers», relato publicado originalmente en prensa periódica en 1894 (*New York World* y *Pall Mall Gazette*) y compilado al año siguiente en *The Second Jungle Book* (1895), el levantamiento de un puente trae consigo la desaparición del gran cocodrilo que le da nombre al lugar (Mugger), auténtico fetiche local y símbolo de la barbarie más despiadada que es abatido por los rifles de dos ingleses (uno de ellos había dirigido la construcción del puente).

«The Man Who Would Be King», relato largo incluido en el recopilatorio *The Phantom 'Rickshaw and other Eerie Tales* (1888)⁷, recrea la historia de dos exmilitares británicos (Peachy Carnehan y Daniel Dravot) convertidos en pequeños estafadores que se lanzan ellos solos a intentar conquistar y colonizar el irreductible territorio de Kafiristán. El relato está contado por un narrador homodiegético (un periodista), que conoce a los dos personajes, es testigo de la elaboración de su plan y, tras una elipsis de dos años, se reencuentra con Carnehan, el único superviviente de la aventura, que le cuenta la historia de su estrepitoso fracaso. No se proporcionan fechas precisas, aunque sí algunas referencias contextuales, como que los protagonistas sirvieron a las órdenes del general Roberts en la segunda guerra anglo-afgana (1878-1880), o que el periodista viaja en ferrocarril a Marwar Junction para coger luego el enlace hasta Jodhpore (tramo que se inauguró en marzo de 1885). Kipling trabajó en un periódico de Lahore (capital del Punjab), *The Civil and Military Gazette*, entre 1882 y 1887, y en otro de Allahabad (capital de las antiguas Provincias Unidas), *The Pioneer*, entre 1887 y 1889⁸, profesión que coincide con la del perso-

⁷ Junto con «The Phantom 'Rickshaw», «My Own True Ghost Story» y «The Strange Ride of Morrowbie Jukes». Se trata del n.º 5 de la colección *Indian Railway Library* publicada por A.H. Wheeler & Co. en Allahabad, surgida por iniciativa del propio Kipling de cara a reunir fondos para regresar a Inglaterra recopilando en ediciones baratas (su propio padre, John Lockwood Kipling, diseñaba las portadas) escritos suyos ya aparecidos en publicaciones periódicas. Solo en 1888 salieron de la imprenta seis de estos libritos, que se vendían exclusivamente en las estaciones de ferrocarril por una rupia.

⁸ De hecho, según Charles Allen, Kipling escribió «The Man Who Would Be King» entre viaje y viaje, cuando ya trabajaba para *The Pioneer*, en el periodo comprendido entre julio y noviem-



naje-narrador, aunque por razones obvias existe un especial interés por ocultar su nombre y el de la ciudad en la que se halla la redacción de su diario, recurriendo en el caso de este último a un nombre ficticio: *The Backwoodsman*⁹.

Carnehan y Dravot despliegan una aparente misión civilizadora sobre Kafiristán en una especie de versión paródica de la dominación inglesa, aquejada de serios síntomas de cansancio a finales de la década de los ochenta¹⁰: Dravot adiestra un ejército y forma una logia integrada por los sacerdotes y los jefes locales auto-proclamándose como Gran Maestre, mientras Carnehan ayuda a los *kafirs*¹¹ a arar la tierra, sale con parte del ejército a controlar los poblados cercanos, los enseña a construir «rope-bridges across the ravines which cut up the country horrid» (Kipling 1890, 92)¹² y hace un largo y penoso viaje al país de Ghorband, en el otro extremo de Afganistán, «with forty men and twenty rifles, and sixty men carrying baskets of turquoises» (Kipling 1890, 92), para conseguir un armamento escaso y de mala calidad (rifles Martini hechos a mano que se fabrican en los talleres del emir de Kabul y revenden los soldados de uno de sus regimientos). Dravot se expresa con las siguientes palabras: «Kings we have been these months past» (Kipling 1890, 95), cuando justifica, ante las dudas de Carnehan y del jefe de los Bashkai (apodado por

bre de 1888 (Allen 2007, 277). El escritor habría concluido pues «The Man Who Would Be King» poco tiempo antes de la publicación del volumen recopilatorio, lo cual explica que fuese el único de los cuatro relatos que todavía permanecía inédito.

⁹ Este sustantivo designa en el inglés británico al habitante de un área alejada de la gran ciudad y de la vida moderna (*backwoods*) (Collins 2023), lo cual evidentemente resulta aplicable a las colonias.

¹⁰ Entre 1875 y 1894 se frenó en seco la expansión, bajó la tasa de crecimiento y la hegemonía mundial británica comenzó a verse amenazada (Fernández 2006, 270-271). Sullivan considera el efímero reinado de Carnehan y Dravot como una «seedy version of the British Raj» (Sullivan 1993, 100).

¹¹ *Kāfir* quiere decir «infel», y Kafiristán «Tierra de los infieles», en referencia a que la región permaneció refractaria al dominio musulmán hasta finales del siglo XIX, momento en el que su nombre pasó a ser Nuristán («Tierra de la luz»), denominación de la actual provincia de Afganistán. Curiosamente, en el relato el gentilicio aparece solo en una ocasión, cuando Carnehan le cuenta al *alter ego* de Kipling que abandonaron la caravana antes de Jagdallak y se cambiaron las ropas porque «the Kafirs didn't allow Mohammedans to talk to them» (Kipling 1890, 83).

¹² Antes Carnehan había relatado cómo cayeron de uno de estos puentes sobre el primer poblado, seguramente porque se rompió (Kipling 1890, 85), claro anticipo de la suerte que correrá Dravot (aunque el hecho de que el personaje esté perturbado nos hace dudar en todo momento sobre la veracidad de lo que cuenta: ¿será esa caída la misma que la final, que todo lo inunda?), y más adelante, entre los logros que Dravot echa en cara al consejo de sacerdotes para convencerlos de la necesidad de tomar esposa, el efímero rey menciona la reparación de los puentes (Kipling 1890, 96). Kipling da pues a entender que los indígenas hacían puentes de cuerda poco resistentes (la impericia subraya su naturaleza incivilizada). El oficial Henry G. Raverty explica en sus tempranas (y seguramente poco fiables) «Notes on Kāfiristan» (1859) que los *kafirs* construían puentes de cuerda empleando pelo de cabra (Raverty 1859, 326-327). Entre los numerosos estudios y mapas que Carnehan y Dravot consultan en la redacción del periódico del *alter ego* de Kipling figura uno de Raverty (sin precisarse su título) y la voz «Kāfiristán» en la novena edición de la *Enciclopedia Británica*, que menciona como rasgo distintivo de la región la abundancia de «hair-rope bridges swinging over torrents» (Yule 1881, 821).



ellos Billy Fish), amigo y consejero, su intención de tomar esposa¹³ y fundar una dinastía (el parlamento y la Corona tardaron más de doscientos cincuenta años en decidirse a coger las riendas de la India).

La huella colonizadora de los dos personajes se puede equiparar con la de la Compañía de las Indias Orientales sobre la India según la crítica de Burke¹⁴. Carnehan y Dravot son pues dos cazadores de recompensas que ejercen un colonialismo irresponsable carente de todo código moral, aspecto que se hace especialmente tangible en el contrato por el que renuncian a las mujeres y a la bebida hasta ser reyes de Kafiristán (firmado en la redacción con el *alter ego* de Kipling como testigo): «a magnificent example of elaborate form and insubstantial content, a ridiculous and mock-heroic statement of self-encouragement, and a revelation of the weaknesses that will cause their downfall» (Meyers 1968, 718)¹⁵. Los puentes de cuerda que levantan en Kafiristán son tremendamente efímeros y de un material endeble, a diferencia del inmenso puente construido sobre los sólidos pilares del poder militar y

¹³ La causa directa del fracaso de la empresa de los personajes, ya que la mordedura en la cara de la mujer que le entregan los sacerdotes para tal fin destapará su verdadera naturaleza mortal. En el relato se recurre a las Escrituras para advertir de los riesgos que entraña tal enlace, en concreto Carnehan hace referencia a Proverbios (31,3): «No gastes tu fuerza con las mujeres, ni tu vigor con las que destruyen a reyes»; y al oscuro pasaje del Génesis (6,1-4), en donde se alude a los «gigantes», una especie de titanes orientales fruto de la unión entre «los hijos de Dios» y «las hijas de los hombres». Probablemente el autor bíblico recoge una tradición indígena cananea sobre la hierogamia, aunque le imprime un sentido completamente nuevo: «el hombre que desafía a Dios, acercándose a él contra su voluntad, como había hecho el Prometeo griego al escalar el cielo, es arrojado por Dios a la mortalidad, a la miseria de las criaturas» (Ravasi 1992, 140).

¹⁴ De hecho los personajes inician su viaje como supuestos comerciantes (disfrazados de un sacerdote loco y su criado), para venderle molinetes al emir de Afganistán, como si se tratara de dos de los primeros representantes de la Compañía de las Indias Orientales (Pionke 2014, 345). Charles Allen llega a equiparar la ambición de Carnehan y Dravot con la del mismísimo Robert Clive, mientras la rebelión final de los *kafirs* tiene su trasunto en el Motín de los cipayos de 1857 (*Indian Mutiny*) (Allen 2007, 279-280). En este segundo caso las referencias presentes en el relato no pueden ser más explícitas: tras ser descubiertos, Dravot acusa a Carnehan de no haber sabido contralar a su ejército ni haberse percatado de que se preparaba una rebelión (*mutiny*), a continuación este se disculpa y admite: «This business is our Fifty-Seven» (Kipling 1890, 100).

¹⁵ Kipling se inspiró en aventureros reales de muy amplio espectro, como el mercenario norteamericano admirador de Alejandro Magno Josiah Harlan o el topógrafo William W. McNair, que atravesó la frontera disfrazado de médico musulmán acompañado de dos sirvientes, pero en el relato solo se menciona al rajá blanco de Sarawak, pequeño reino de la isla de Borneo que fue gobernado por la dinastía inglesa de los Brooke entre 1841 y 1946. Precisamente en 1888, el mismo año de la publicación del relato de Kipling, Charles Anthoni Johnson Brooke (Charles of Sarawak), sobrino del primer rajá James Brooke (James of Sarawak), aceptó convertir Sarawak en protectorado del Reino Unido. Dravot se refiere a este título en dos ocasiones. La primera en la redacción, a través del juego de palabras resultante de descomponer *Sarawak* y añadirle una «h» a la última sílaba (*whack* es un golpe fuerte), cuando explica sus planes al *alter ego* de Kipling: «We have slept over the notion half a year, and require to see Books and Atlases, and we have decided that there is only one place now in the world that two strong men can Sar-a-*whack*. They call it Kafiristan» (Kipling 1890, 75). La segunda justo antes de confesarle a Carnehan que quiere tomar una esposa: «Rajah Brooke will be a suckling to us» (Kipling 1890, 93).





la justicia de la alegoría de Stephen o del ficticio puente Kashi sobre el Ganges que aparece en «The Bridge-Builders». Incluso desde un punto de vista esencialmente práctico, la clave de su fracaso radica en la inexistencia de unas buenas comunicaciones terrestres (carreteras, vías de ferrocarril y puentes), pero también en la endeble comunicación establecida con los indígenas, a través de un mal uso de la masonería, otro «puente de cuerda», en este caso simbólico¹⁶.

De cualquier forma, la empresa de Carnehan y Dravot recrea a pequeña escala la expansión imperialista europea sobre los vacíos de los mapas occidentales (cuya edad dorada tuvo lugar entre 1870 y 1914), territorios todavía desconocidos o cartografiados como espacios ocupados por selvas, animales salvajes y seres infrahumanos o monstruosos. A una primera fase de exploración le seguían las de ocupación, delimitación de fronteras y articulación del territorio. El fundamento ideológico y moral del proceso lo hallamos en el capítulo cinco («De la propiedad») del *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil* (1690) de John Locke, cuando el padre del liberalismo explica cómo Dios entregó la tierra a los hombres para que la cercasen y la trabajasen, sacándola así de la barbarie; reside pues en la idea misma de que la propiedad es bienhechora para los hombres industriosos que saben sacar partido de ella (evidentemente los habitantes de las colonias quedan fuera de esta categoría). A los surcos de la tierra les sucederían después las carreteras y las vías del ferrocarril, tanto para tener bien controlado el territorio y poder desplazar las tropas como para poder sacar las materias primas y desarrollar el comercio colonial, de acuerdo con el modelo civilizador romano. En el proceso de conquista y colonización de Kafiristán emerge de forma muy clara este trasfondo ideológico, suplantando los dos protagonistas, especialmente Dravot, a la figura de Dios durante la primera fase de la entrega de la tierra (la pareja de granujas encarna pues al ansiado mesías que tantas veces los indígenas identificaron con el hombre blanco):

Then [tras la victoria militar] he and Carnehan takes the big boss of each village by the arm and walks them down into the valley, and shows them how to scratch a line with a spear right down the valley, and gives each a sod of turf form both sides of the line. Then all the people comes down and shouts like the devil and all, and Dravot says— «Go and dig the land, and be fruitful and multiply», which they did, though they didn't understand (Kipling 1890, 86)¹⁷.

¹⁶ La «carta» que Carnehan envía a Dravot para comunicarle su victoria militar sobre un poblado es también una «carta de cuerda parlante» («a string-talk letter»), según el sistema que habían aprendido de un mendigo ciego del Punjab. El *alter ego* de Kipling aclara que se trata de un trozo de cuerda enrollado a un palito según un código propio que encierra una frase (Kipling 1890, 88).

¹⁷ La referencia al Génesis (1, 28) es muy clara: «Be fruitful, and multiply, and replenish the earth, and subdue it». Para esta y las siguientes citas bíblicas en lengua inglesa hemos recurrido a la versión patrocinada por el rey Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia (1611), conocida como *King James Bible, Authorized Version* o *Authorized King James Version (KJV)*. Era la versión más popular entre el protestantismo inglés incluyendo a los escritores en general, y la que manejaba Kipling.

Esta forma de organización se opone radicalmente a la de los estados nativos de la India, en manos de cientos de príncipes de etnias y religiones diversas a pesar de depender del imperio británico, descritos al inicio del relato por el *alter ego* de Kipling como los peores lugares del planeta: «Native States were created by Providence in order to supply picturesque scenery, tigers and tall-writing. They are the dark places of the earth, full of unimaginable cruelty; touching the Railway and the Telegraph on one side, and, on the other, the days of Harun-al-Raschid» (Kipling 1890, 69)¹⁸. No en vano la parte central de su descripción: «They are the dark places of the earth, full of unimaginable cruelty» alude de forma explícita al libro bíblico de los Salmos (74, 20)¹⁹, versículo que Joseph Conrad también pondrá en la boca de Marlow, aunque en una versión más abreviada, al inicio de su devastadora *The Heart of Darkness* (1899): «And this also», said Marlow suddenly, “has been one of the dark places of the earth”» (Conrad 1899, 195)²⁰.

Pero la obsesión por articular la barbarie y rellenar los vacíos de los mapas de los ingleses llegó a desbordar con mucho los territorios incorporados al imperio, tal y como lo demuestra el proyecto de la «Scientific Frontier», frontera artificial diseñada a partir de las técnicas y las estrategias de la ciencia militar moderna que Inglaterra intentó levantar entre Afganistán y la India con un doble objetivo: entablar relaciones amistosas con las tribus afganas, susceptibles de ser incorporadas al ejército británico, y responder a la amenaza rusa (Johnson 2003, 710-714). Esencialmente se

¹⁸ La referencia al califa abbasí está sin duda atravesada por su tópica encarnación del estilo de vida fastuoso de la corte de Bagdad a partir de su aparición en *Las mil y una noches*. El inciso aparece motivado por la confesión de Carnehan, que planea chantajear al rajá de uno de estos principados (de nombre inventado, Degumber) que mató a la viuda de su padre atiborrándola de pimienta roja, la colgó de una viga y le pegó con una zapatilla hasta que la mató. Evidentemente esta tópica visión *eurocéntrica* de los estados gobernados por nativos no era una novedad en la literatura occidental del siglo XIX. En los capítulos XII y XIII de *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) Jules Verne introduce la preparación de un *suttee* clandestino (ceremonia india en la que la mujer es quemada junto a su recién fallecido esposo en una pira funeraria abolida por lord William Bentinck, gobernador general de la Compañía de las Indias Orientales, en 1829) que es frustrado por los protagonistas. Steven Spielberg recurre también a esta tópica visión, todavía más deformada, en su ya mencionado film-homenaje al universo *kiplingiano* *Indiana Jones y el templo maldito*. Memorable es la escena del suntuoso banquete cuyo menú incluye «delicatesen» tales como crías de serpiente vivas (*snake surprise*) o sorbete de sesos de mono (*chilled monkey brains*) que nada tienen que ver con la cocina india, esencialmente vegetariana.

¹⁹ «Have respect unto the covenant: for the dark places of the earth are full of the habitations of cruelty». Tradicionalmente se suele considerar que el Salmo 74 alude a la caída del reino de Judá bajo el yugo del imperio neobabilónico en el 587 a.C. El «pacto» que se menciona en el versículo 20 es la promesa de salvación que hizo Dios a su pueblo a cambio de obediencia y lealtad. Los «lugares tenebrosos» son aquellos relacionados con los enemigos de los judíos, en los que reinan la violencia y la opresión. Nuevamente desde la versión mesiánica impuesta por el colonialismo todos aquellos lugares que permanecen al margen de la supervisión europea (lo cual incluye también al cristianismo) son considerados como incivilizados.

²⁰ La expresión «the dark places of the earth» era común en el discurso religioso e imperialista del siglo XIX. J.H. Stape reproduce más de una treintena de citas que pudieron inspirar a Conrad (entre ellas la de Kipling) (Stape 2004, 144-161).





trató de lograr una perfecta organización logística que permitiera hacer llegar por ferrocarril las armas y los soldados que fueran necesarios en cada momento y lugar. Uno de sus ideólogos fue Frederick S. Roberts, militar que adquirió gran prestigio durante la segunda guerra anglo-afgana (1878-1880) y llegó a ser comandante en jefe de la India (1885-1893), incansable defensor de la mejora de las vías de transporte por encima de la construcción de fortificaciones: «There are no better civilizers than roads and railways; and although some of those recommended to be made may never be required for military purposes, they will be of the greatest assistance to the civil power in the administration of the country» (Roberts 1897, 408). No es pues un hecho baladí que Kipling haga constar en su relato de 1888 que Carnehan y Dravot sirvieron a sus órdenes. En la redacción del periódico, cuando explican sus planes al *alter ego* de Kipling antes de firmar el contrato, Dravot dice: «Up to Jagdallak, Peachey and me know the road. We was there with Roberts' Army» (Kipling 1890, 76). Ya en Kafiristán, antes de decidir tomar esposa para fundar una dinastía, Dravot hace descansar su anhelo de formar un imperio sobre la posibilidad de pacificar y adiestrar a las tribus de la zona (blancas, como los ingleses): «Two hundred and fifty thousand men, ready to cut in on Russia's right flank when she tries for India!» (Kipling 1890, 93).

El fatal error de pensar que ya se tiene sometido y conquistado un territorio, y lo que es más grave, colonizado, antes de haberlo articulado mínimamente, se llevará por delante la vida de los dos protagonistas. Dravot es despeñado desde un puente de cuerda, no sin antes conseguir el perdón de su compañero de fatigas: «I do», says Peachey. «Fully and freely do I forgive you, Dan» (Kipling 1890, 102). Peachy Talafierro Carnehan es crucificado entre dos pinos, aunque, como sobrevive, será puesto en libertad al día siguiente. Los *kafirs* creen que es un milagro y que es más dios que Dravot. La equiparación del personaje con la figura de Cristo es evidente, lo cual subraya su condición de falso mesías a la vez que condena el atrevimiento de los dos aventureros al atribuirse poderes divinos. Como todos los profetas (de Moisés a Mahoma), Cristo sirvió de puente entre los hombres y la divinidad. Según el Nuevo Testamento fue crucificado como rey de los judíos para alcanzar luego la condición de rey de todo el universo (*Christus Rex*). Por su parte, el maltrecho y lisiado Peachy Carnehan halla la fuerza necesaria para acometer su regreso a la India y contarle al *alter ego* de Kipling todo lo sucedido (fallecerá al día siguiente de revelar su mensaje²¹) en el recuerdo y la fe en su gran amigo Daniel Dravot, que incluso después de muerto lo acompaña y lo guía durante su largo viaje de un año de duración: «He never let go of Dan's hand, and he never let go of Dan's head. They gave it to him as a present in the temple, to remind him not to come again, and

²¹ Él mismo lo equipara con el Nuevo Testamento justo antes de iniciar la narración de los hechos: «It's true», said Carnehan, with a dry cackle, nursing his feet, which were wrapped in rags. «True as gospel. Kings we were, with crowns upon our heads—me and Dravot—poor Dan—oh, poor, poor Dan, that would never take advice, not though I begged of him!» (Kipling 1890, 82).

though the crown was pure gold, and Peachey was starving, never would Peachey sell the same» (Kipling 1890, 103)²².

Esta última parte del relato de Carnehan posee un carácter netamente fantástico y sobrenatural²³, entroncando directamente con la tradición romántica de Gustavo Adolfo Bécquer o Edgar Allan Poe, a pesar de que aquí el receptor de la historia del clásico personaje inculdo o perturbado, el *alter ego* de Kipling, contempla directamente la prueba irrefutable de que al menos el grueso de lo narrado debe ser cierto cuando Carnehan vacía sobre la mesa el saco que contiene la cabeza y la corona de Dravot. El estado de la primera se describe con cierto detalle: «the dried, withered head of Daniel Dravot! The morning sun that had long been paling the lamps struck the red beard and blind sunken eyes» (Kipling 1890, 103)²⁴ (fig. 3). Sin duda el frío contribuyó a frenar la fase colicuativa de su descomposición (el *alter ego* del escritor afirma que reconoce a Dravot a pesar de la deformación que ha sufrido su rostro), a mantenerla «viva» para que pudiera guiar a Carnehan y dar fe de la hazaña de los dos amigos; sin embargo, el intenso calor de la India contribuirá a borrar los rasgos faciales del personaje en poco tiempo, completándose la transformación de la cabeza en calavera. Carnehan sale a toda prisa del despacho, pero más tarde el periodista lo encuentra desfallecido y lo conduce a un asilo, donde muere al día siguiente. La pregunta de su encargado es muy significativa: «Is it true that he was half an hour bare-headed in the sun at mid-day?» (Kipling 1890, 104). Por su

²² Carnehan se siente tan unido a Dravot que cuando inicia el relato de los hechos en la redacción le confiesa al *alter ego* de Kipling: «There was a party called Peachey Taliaferro Carnehan that was with Dravot. Shall I tell you about him? He died out there in the cold. Slap from the bridge fell old Peachy, turning and twisting in the air like a penny paper whirligig that you can sell to the Amir— No; they was two for three ha'pence, those whirligigs, or I am much mistaken and woeful sore» (Kipling, 1890, 83-84). Nuevamente, hacia el final, justo antes de abordar la muerte de Dravot, dice: «But Peachey, Peachey Taliaferro, I tell you, Sir, in confidence as betwixt two friends, he lost his head, Sir. No, he didn't neither. The King lost his head, so he did, all along o' one of those cunning rope-bridges» (Kipling 1890, 102). Estos pasajes pueden servir para apoyar la hipótesis antes expuesta de que cuando Carnehan evoca su llegada al primer poblado diciendo que no cayeron del cielo sino de un puente de cuerda (Kipling 1890, 85) su mente está en realidad recuperando la imagen de la impactante muerte de Dravot.

²³ De hecho, tal y como se puede apreciar en el pasaje anterior, el personaje parece dar a entender que el fantasma de Dravot lo acompañó durante su viaje de regreso. Los espectros son el eje central de dos de los tres relatos que acompañan a «The Man Who Would Be King» en el n.º 5 de la popular colección *Indian Railway Library* («The Phantom 'Rickshaw» y «My Own True Ghost Story»), algo muy frecuente en las narraciones victorianas.

²⁴ La obsesión por conservar partes del cuerpo de los fallecidos a modo de reliquia, como forma de mantener vivo el vínculo con los seres queridos, es característico de la sensibilidad romántica. Uno de los casos más célebres fue el del corazón del poeta Percy B. Shelley, que se ahogó en 1822 y fue incinerado en la misma playa por iniciativa de su amigo Edward John Trelawny, que inicialmente quiso quedarse con la víscera en cuestión y entregar a su viuda, la célebre escritora Mary Wollstonecraft Shelley, solo las cenizas. Finalmente, la autora de *Frankenstein* recibió el corazón de su marido y lo mantuvo siempre consigo (envuelto en seda y guardado en su escritorio). La víscera recibiría definitivamente sepultura en 1889, junto con los restos del hijo de la pareja, Percy Florence Shelley, al año siguiente de la publicación de «The Man Who Would Be King».





Fig. 3. Detalle del grabado del artista escocés William Strang «The Man Who Would Be King» n.º 2: *Illustration to Rudyard Kipling's Short Stories*, 1900. Scottish National Gallery of Modern Art.

parte, el *alter ego* de Kipling se interesa por el saco, que ha desaparecido. El sol de la India ha terminado con las dos cabezas simultáneamente (recordemos que Carnahan había insistido en dos ocasiones en que perdió su cabeza al mismo tiempo que Dravot), como si lo fantástico acontecido en tierras ignotas no soportara la luz del conocimiento (de las tierras conocidas y articuladas por los ingleses).

La escabrosa e impactante imagen de la cabeza coronada de Dravot sobre la mesa del despacho de la redacción, que formalmente podría vincularse con un *memento mori* o una *vanitas*²⁵, resulta en realidad totalmente incompatible con esta iconografía (cuyo mensaje es «recuerda que morirás»), funcionando, muy al contrario, como una afirmación de que la dignidad no depende del éxito ni del fracaso mundanos, sino de la amistad (la hermandad), que puede prolongar la vida más allá de la muerte («recuerda que vivirás») ²⁶.

²⁵ El tema del *memento mori* tiene su origen en la costumbre de que un esclavo le recordase las limitaciones de sus hazañas a los generales victoriosos durante su desfile de entrada en Roma, según Tertuliano con la frase: «Respice post te! Hominem te esse memento!» (*Apologético*, 33). La misma idea aparece en la tradición judeocristiana muy bien sintetizada en el Eclesiastés (12, 5-8): «Porque el hombre va a su morada eterna, y merodean por las calles las plañideras. Antes de que se rompa el hilo de plata, y se destroce la lámpara de oro, se quiebre el cántaro en la fuente, y se precipite la polea en el pozo; antes que vuelva el polvo a la tierra de donde vino, y el espíritu vuelva a Dios, que lo dio. Vanidad de vanidades, dice Qohélet, todo es vanidad».

²⁶ Kipling toma la siguiente cita como excusa para dar comienzo a su historia: «Brother to a Prince and fellow to a beggar if he be found worthy» (Kipling 1890, 66). En su poema «Banquet Night», publicado por primera vez en *Debts and Credits* (1926), aparece una versión más extensa

Los tres personajes principales del relato son masones, tal y como queda claro durante el primer encuentro entre Carnehan y el *alter ego* de Kipling en el tren, cuando el primero le pide el favor al segundo de trasladarle un mensaje al tercero, Dravot, ocho días después, lo que lo involucra de lleno en la historia:

«I ask you as a stranger—going to the West». He said with emphasis.

«Where have *you* come from?» said I.

«From the East», said he, «and I am hoping that you will give him the message on the square—for the sake of my mother as well as your own» (Kipling 1890, 68).

Posteriormente los tres firman el contrato en la redacción del periódico, y antes de partir, Dravot le pide a su «hermano», el *alter ego* de Kipling, un recuerdo de su amabilidad, ofreciéndole la mitad de su futuro reino por la ayuda prestada. El periodista le regala el amuleto en forma de compás de la cadena de su reloj (Kipling 1890, 80)²⁷. Como ya se ha mencionado, una vez en Kafiristán, Carnehan y Dravot hacen un mal uso de la masonería, especialmente el segundo, ya que se aprovechan de que los jefes y los sacerdotes forman una logia muy parecida a las inglesas, incluso tienen grabados símbolos en las rocas y conocen diferentes tipos de apretones de manos (*handshakes*)²⁸, pero desconocen los rituales del «Tercer Grado» (*Third Degree*), para embaucarlos y hacerles creer que son «Gods and sons of Alexander, and Past Grand-Masters in the Craft, and was come to make Kafiristan a country where every man should eat in peace and drink in quiet, and specially obey us» (Kipling 1890, 90). Dravot emplea mal el compás (la ciencia del cielo, la espiritualidad), lo cual lo conduce al desastre y a la muerte. Pero el momento de su final, la imagen esencial de su ejecución en el puente de cuerda, aun funcionando como la perfecta iconografía del fracaso de la empresa colonial, pone también en escena la rehabilitación de su dignidad como hermano de la Orden. Veamos cómo.

que emana del mismísimo rey Salomón. No debemos olvidar que la divisa masónica por excelencia es «Libertad, igualdad y fraternidad».

²⁷ Gran parte de los símbolos que utiliza la masonería son herramientas de construcción (compás, escuadra, nivel, plomada). No debemos olvidar que «masón» proviene del francés *maçon* y quiere decir albañil, constructor. En inglés *mason* tiene el mismo significado. El compás alude al Dios arquitecto, como el triángulo con el ojo que todo lo ve. La figura del triángulo o de la pirámide ha funcionado además como puente entre los hombres y la divinidad desde tiempos remotos (al igual que el arco iris), ya sea por afinidad con elementos naturales, como el Monte Sinaí, del que se valió Moisés para llegar a Yahvé (Éxodo 19, 20), como por su identificación con diferentes estructuras arquitectónicas durante la Edad Antigua, como los zigurats de Mesopotamia o las pirámides de Egipto: «Ambos son la manifestación de un poder dirigente dominante y la expresión y símbolo del contacto establecido —hasta donde fue humanamente posible— con las fuerzas sobrehumanas» (Giedion 1992, 224).

²⁸ El apretón de manos especial funciona en la masonería como un acto simbólico que se emplea para que sus miembros puedan reconocerse sin recurrir a las palabras. Es un acto que anula la jerarquía social pero también señala el estatus interno de cada miembro y el compromiso entre todos ellos, lo cual dio lugar a las acusaciones de favoritismo y corrupción masónicas (Corfield 2024, 16).





Fig. 4. El triángulo isósceles invertido sobre la vista de un puente de cuerda afgano para peatones en el valle de Yarkhun (1935). Elaboración propia a partir de la fotografía n.º 191 de la colección Deutsche Hindukusch-Expedition 1935. Phototheca Afghánica.

Primero el personaje maldice a los *kafirs* y les pregunta retóricamente «D'you suppose I can't die like a gentleman?», en segundo lugar pide perdón a su amigo, que se lo concede «fully and freely», y en tercer lugar le da un apretón de manos («Shake hands, Peachey»). Por último camina justo hasta el centro del puente colgante, el vértice inferior de un triángulo isósceles invertido, o una escuadra, objeto que aparece bajo el compás en el emblema más conocido de la masonería (los otros dos vértices estarían en el comienzo y en el final del puente), y grita: «Cut, you beggars» (Kipling 1890, 102) (fig. 4). La escuadra representa la ciencia de la tierra, la virtud, que el personaje terminará de recuperar en su caída (es la figura complementaria del compás). Si el triángulo con uno de sus vértices hacia arriba, la pirámide o el montículo, es la encarnación de la divinidad o del contacto con ella, el triángulo invertido alude en cambio a aspectos terrestres y humanos: es la esquematización geométrica de la caverna o la cueva, del corazón y del Santo Grial, que contiene el «licor de la inmortalidad», recogido del cuerpo de Cristo por José de Arimatea (Guénon 1995, 166-167 y 322-323). Así, cuando los *kafirs* cortan las cuerdas del puente, rompen el hilo que une a Dravot con la vida terrenal, pero no pueden cortar los que lo vinculan con Carnehan y con el *alter ego* de Kipling, que escuchará la historia de la boca del anterior y la inmortalizará al ponerla por escrito. Es por tanto el triángulo formado por los tres personajes lo que proporciona la inmortalidad a Dravot²⁹. Recordemos

²⁹ En última instancia Carnehan, Dravot y el periodista aparecen unidos al Kipling de carne y hueso por unos hilos invisibles, como si de marionetas o de títeres se tratara, tal y como se refleja en el grabado del artista escocés William Strang «Kipling with Puppets» (1900), que servirá de frontispicio a innumerables ediciones de los relatos del escritor británico.



Fig. 5. Anuncio propagandístico del gobierno indio «One Country, One People». *India: A Reference Annual 1953*. Delhi: Ministry of Information and Broadcasting, 1953.

que según Guéron el vocablo más antiguo para designar «puente» (*sétu*) quiere decir «vínculo», que el «hilo» o la «cuerda» es su material primigenio y que el puente marca el paso del mundo de la muerte al mundo de la inmortalidad³⁰.

La prosa de Kipling y los puentes británicos en la India resultarían pues tan imperecederos como los versos de Horacio y los puentes romanos, ajustadas sinécdoques de un modelo civilizador y de civilización (la dominación colonial británica) que tuvo en todo momento como referente ese otro modelo al que representan tan dignamente los anteriores (la romanización). El protagonismo alcanzado por las obras de ingeniería a partir de la década de los cincuenta del siglo xx en una República de la India plenamente soberana, aunque integrada en la Commonwealth, resulta una muestra muy palpable de la permanencia del legado colonial británico, reconvertido ahora en emblema de la cooperación y el sacrificio colectivo. Así, en un anuncio del gobierno de 1953 encabezado por el eslogan «One Country, One People. Together They Work» se dice que el lenguaje del trabajo es lo que une a todos los habitantes de la India, por encima de sus diferencias de credo, etnia o lengua; y como ejemplo se muestra la imagen de un obrero junto a un enorme puente en construcción (Vittorini 2006, 166-167) (fig. 5). Simbólicamente, estas obras de ingeniería consistieron, en no pocas ocasiones, en la puesta al día y el

³⁰ En la masonería el triángulo y el número tres son la base de todo. Los oficios trabajan de tres en tres, y la divisa antes citada es también una trilogía: «Libertad, igualdad y fraternidad». La cuerda también juega un importante papel, simbolizando esencialmente las ideas de unión y protección, como en los rituales *cabl-tow* de la masonería operativa inglesa o en la «cadena de unión», cordel de doce nudos que hacen referencia a los signos del zodiaco (Guéron 1995, 290-291).



mantenimiento de los enormes y robustos puentes levantados y remodelados bajo el dominio británico, a pesar de que algunos de los más emblemáticos habían quedado en territorio pakistaní después de 1947, como el Lansdowne y el Empress Bridge. El trabajo práctico alabado por Kipling se convirtió pues en la base del progreso económico del nuevo estado, mientras el puente, que en su día sirvió a los indios para iniciar el tránsito de la barbarie a la civilización según la alegoría de Stephen, figura ahora como el nexo de unión entre todos ellos.

Una unión por encima de las diferencias culturales para alcanzar la máxima prosperidad que es también el fundamento de la Commonwealth, comunidad de estados soberanos conectados entre sí por el «puente» del legado colonial británico. Aunque evidentemente este espíritu solidario no triunfó en todas las ocasiones: uno de los casos más dramáticos fue el *apartheid* en Sudáfrica, que daría lugar en 1961 a la célebre sentencia del político australiano (primer ministro entre 1975 y 1983) Malcolm Fraser, en la que equipara la Commonwealth con un puente: «I regard the Commonwealth as a bridge between the people of different races and colours, and we must try to maintain this bridge» (Fraser y Simons 2010, 490).

EL PUENTE EN *EL HOMBRE QUE PUDO REINAR* (1975)

Algunos críticos han insistido en que la diferencia sustancial entre el relato de Kipling y la película de Huston radica en la sustitución del trasfondo ideológico o civilizador de los protagonistas literarios por el vacío enriquecimiento y la acumulación desmedida de poder de sus remedos fílmicos, fruto de la diferente consideración del imperialismo a finales del siglo XIX (momento de su apogeo) y en el último tercio del siglo XX (cuando había sido reemplazado por el neocolonialismo, o dependencia económica de los nuevos estados de sus antiguas metrópolis). En palabras de Carlos F. Heredero:

Lo que Huston se entrega a dejar claro son las razones fundamentales que mueven a sus dos protagonistas (al establecimiento imperial) para su actuación: de todas las correrías que llevan a cabo, sólo las riquezas (la dominación económica) les interesan, aunque no sean éstas, sino el abuso de poder (la corrupción del poder político) lo que origine su caída. Estamos en el reverso de la óptica complaciente hacia el colonialismo de Rudyard Kipling, autor al que, incorporado por Christopher Plummer, Huston hace aparecer con enorme respeto, al comienzo y al final de una narración estructurada como un largo flash-back (Heredero 1984, 170).

En realidad, es muy poca la distancia que separa a los granujas literarios de los personajes encarnados por Michael Caine y Sean Connery, ya que, como se ha aclarado en el apartado anterior, el objetivo de Kipling en su relato no era otro que el de criticar los excesos del imperialismo, en especial la mala praxis colonialista, equiparando a Carnehan y Dravot con los desaprensivos embaucadores de la Compañía de las Indias Orientales. Es cierto que esta crítica pierde gran parte de su sentido si se desplaza de finales del siglo XIX, cuando los colonizadores eran vis-



tos como los grandes benefactores que llevaban el progreso a los pueblos atrasados («leyenda rosa»), al último tercio del siglo siguiente, cuando el colonialismo era ya exclusivamente identificado con la explotación descarnada («leyenda negra»). Pero también lo es que este desplazamiento aparece atenuado por los intereses y las preferencias del cineasta que adaptó el relato de Kipling, ya que Huston estableció un temprano contacto (en la niñez) con la producción literaria del escritor británico, revisándola de forma constante a lo largo de toda su vida, lo cual favoreció su interiorización, tanto desde un punto de vista literario como ideológico. Según confiesa en sus memorias:

Kipling siempre ha sido denunciado como un imperialista a ultranza debido a sus puntos de vista nacionalista [sic] durante la guerra de los bóers. Sin embargo, siempre me ha parecido que la versión de Kipling del imperialismo no carecía de un valor de redención, especialmente en un país como la India, donde, antes de la llegada de los ingleses, la mayor parte de la población eran esclavos de un puñado de príncipes guerreros. La India es hoy día [la primera edición de las memorias es de 1980] una democracia –débil quizá, pero democracia al fin y al cabo– con una clase cada vez más educada y formada. Es interesante especular sobre si este desarrollo habría ocurrido y cuándo, en ausencia del feo rostro del imperialismo (Huston 1998, 454-455).

La primera vez que el cineasta pensó en adaptar «The Man Who Would Be King» fue tras el estreno de *La reina de África* (*The African Queen*, 1951), también ambientada en el contexto del colonialismo (al inicio de la I Guerra Mundial)³¹, aunque no fue hasta 1956, tras terminar *Moby Dick*, cuando intentó poner en marcha la producción, con Humphrey Bogart y Clark Gable como protagonistas, pero la enfermedad y la muerte del primero lo obligó a aplazar el proyecto³². En 1960, durante el rodaje de *Vidas rebeldes* (*The Misfits*), Gable quiso retomarlo, pero también murió. Finalmente, en 1973, tras *El hombre de Mackintosh* (*The Mackintosh Man*), el productor John Foreman, responsable también de la exitosa *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), animó a Huston a filmar la película, sugiriendo a la pareja formada por Paul Newman y Robert Redford como protagonistas. John Huston y Gladys Hill escribieron un guion y se lo enviaron a Newman, que quedó encantado con el texto, pero apuntó que los protagonistas tenían que ser ingleses: «¡Por el amor de Dios, John, consigue a Connery y Caine!» (Huston 1998, 455 y 462-463)³³.

³¹ Adaptación de la novela homónima de C.S. Foster publicada en 1935.

³² El interés de Huston por el cine de aventuras coloniales dio lugar entonces a *Las raíces del cielo* (*The Roots of Heaven*, 1958), sobre un francés, Morel, que en los años cincuenta del siglo xx emprende una campaña contra el exterminio de elefantes en el África ecuatorial francesa, adaptación de la novela homónima de Romain Gary publicada en 1956.

³³ No en vano las dos películas protagonizadas por el tándem Newman/Redford, *Dos hombres y un destino* y *El golpe* (*The Sting*, George Roy Hill, 1972), junto con *El hombre que pudo reinar*, que finalmente lo fue por el tándem Connery/Caine, prefiguran de forma muy clara los rasgos



Hill y Huston consideraron que era necesario explicitar la identidad del periodista (ahora Rudyard Kipling, con todas sus letras) y la de la ciudad en la que se encuentra su redacción (Lahore), aunque mantuvieron una denominación ficticia para el periódico: *The Northern Star*³⁴. Además, alteraron considerablemente la estructura narrativa del texto literario para que su película resultara más efectista e impactante: comenzaron la narración cuando Carnehan regresa maltrecho de Kafiristán concibiendo la práctica totalidad del film como un inmenso *flashback* que se abre con el primer encuentro entre Carnehan y Kipling y se cierra con la muerte de Dravot. Esta decisión provocó la desaparición de la figura del narrador principal del relato literario (el *alter ego* de Kipling) en favor del narrador cinematográfico característico de la focalización cero, que se alterna y se confunde con el narrador secundario, Carnehan. En cualquier caso, Hill y Huston subrayan el momento a partir del cual este personaje empieza a narrar lo sucedido a Kipling a través de la introducción de su *voice over* (cuando, acompañado de Dravot, atraviesa el paso Khyber), que reaparecerá en varias ocasiones, aunque, como ha apuntado Brill, en todo momento prevalece la focalización cero: «The information for most of the story comes from Peachy, but the camera nonetheless maintains a point of view separate from his. The «third-person» visual perspective of Huston's film thus puts another frame around both Peachy and Kipling, the character to whom he tells his story» (Brill 1997, 34).

Hemos dividido *El hombre que pudo reinar* en seis partes para facilitar su análisis: prólogo, que se desarrolla en el mercado de Lahore (1); regreso de Carnehan a la redacción de *The Northern Star* (2); dentro del *flashback* tienen lugar la presentación de los personajes (3), el viaje de la India a Kafiristán (4) y el desarrollo infructuoso de la empresa colonizadora (5); por último, la acción se desplaza de nuevo a la redacción y Carnehan deja la cabeza coronada de Dravot (6), momento en el que, a diferencia del texto literario, concluye la película.

En el prólogo se presentan unas escenas acompañadas de música tradicional india que supuestamente reflejan las actividades propias del mercado de Lahore a finales del siglo XIX (un hombre hipnotiza a una cobra, otro se mete dos escorpiones en la boca, una mujer bebe agua hirviendo, un niño se acerca dos serpientes a la cara), de una clara vocación propagandística muy acorde con el espíritu *kiplingiano* (a pesar de no tener equivalente exacto en el relato literario), cuyo mensaje se puede glosar en las siguientes palabras: unas gentes que se comportan así a pesar de la intensa labor civilizadora desplegada por los ingleses en la India nunca podrán ser plenamente autónomas.

esenciales del *buddy film* de los ochenta, subgénero centrado en presentar las bondades de la camaradería entre dos protagonistas masculinos de características físicas y psicológicas opuestas pero que resultan complementarias.

³⁴ Paradójicamente, como suele ser habitual en el cine, problemas diversos conducirían finalmente a que el país seleccionado para el rodaje, tanto de los escenarios de la India como de los de Kafiristán, fuera Marruecos, lo cual pondría a prueba la habilidad del genial director artístico francés Alexandre Trauner.

Justo a continuación se introducen los créditos sobreimpresos en negro acompañados de la música de «The Minstrel Boy», canción patriótica irlandesa que alude al pasado glorioso del pueblo irlandés y a su lucha por la libertad (fue escrita por Thomas Moore en homenaje a los caídos en la revolución de 1798): un mundo de arpas, bardos y espadas que se sitúa en las antípodas de los personajes, los bichos y los útiles del mercado (incluyendo los instrumentos musicales que tocan algunos indígenas), pero que prepara al espectador para contemplar una película de aventuras coloniales a la antigua usanza, tal y como explicitan las frases promocionales de *El hombre que pudo reinar*: «Long Live Adventure... and Adventurers!» y «Adventure in all its glory!», presentes en la parte superior de unos carteles con la imagen bien visible de Dravot y Carnehan agarrando sendos rifles. De hecho, «The Minstrel Boy» funciona como el auténtico *leitmotiv* musical de la película, reapareciendo en diversas ocasiones tanto en forma de música incidental como diegética (acompañado de la letra de una marcha militar en la boca de Dravot e interpretado por el ejército *kafiri*³⁵ comandado por los protagonistas), identificándose con el heroico espíritu (colonial) británico y contribuyendo por tanto a ennoblecer las acciones, casi siempre nada nobles, de unos personajes de muy dudosa reputación.

Hacia el final de los créditos, a través de un fundido encadenado, se introduce un plano general de Carnehan cojeando hacia la redacción de *The Northern Star* y «The Minstrel Boy» es reemplazada por una exótica melodía que genera el clima de misterio apropiado para el reencuentro entre el maltrecho superviviente de la aventura afgana y Kipling. Justo antes de ser interpelado por su misterioso visitante, este escribe concentrado en su escritorio los cuatro primeros versos de su poema «The Ballad of Boh Da Thone», publicado por primera vez en *Week's News* el 1 de septiembre de 1888:

Boh Da Thone was a warrior bold:
His sword and his rifle were bossed with gold,
And the Peacock Banner his henchmen bore
Was stiff with bullion, but stiffer with gore.

Entonces de la pluma de Kipling se desprende una gota de tinta, clara metáfora de la sangre derramada de Carnehan y Dravot, que ya han fracasado en su empeño por hacerse con el oro y las riquezas de Kafiristán (precisamente en el último verso se equipara la dureza del oro con la de la violencia o los hechos sangrientos)³⁶, aunque evidentemente el personaje del escritor todavía lo desconoce

³⁵ En la película, tanto en la versión original como en el doblaje español, se emplea la variante *kafiri* en lugar de *kafir*. En una ocasión, el *ghurka* Machendra Bahadur Gurung (Saeed Jaffrey), apodado por su regimiento Billy Fish, emplea la perífrasis *Kafiristan People* que se vierte al castellano como «kafiristanos».

³⁶ «The Ballad of Boh Da Thone» narra la historia de un célebre criminal birmano (Boh Da Thone), líder de una banda de ladrones y asesinos, perseguido por la compañía de soldados irlandeses del capitán O'Neil, que cuando cae herido exclama: «I'd give a hundred to look at his head». Pero O'Neil es apartado de esta misión y se casa. Entonces un empleado bengalí mata accidentalmente a



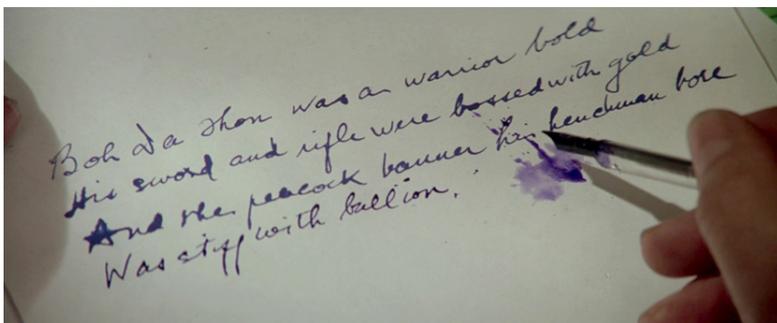


Fig. 6. La mancha de tinta sobre el pliego de Kipling (todos los fotogramas son capturas realizadas por el autor).

(fig. 6). Se trata de un guiño de carácter jocoso muy propio del estilo de Huston³⁷ con el que el cineasta se sitúa en la estructura de conocimiento por encima del Kipling encarnado por un excesivamente maduro Christopher Plummer (con más de 45 años, el doble de la edad del escritor británico en 1888). Sin embargo,

Boh Da Thone y envía su cabeza al capitán para reclamarle las cien rupias que una vez ofreció por poder mirarlo a los ojos. El criminal birmano corre pues la misma suerte que Dravot, y en ambos casos sus cabezas son empleadas para dar fe de su identidad. Gladys Hill y John Huston introdujeron en su guion otras referencias a obras de Kipling que solo a veces son desveladas y no siempre se muestran explícitamente en la pantalla, como la aparición del soldado Mulvaney (Paul Antrim) en el paso Khyber, personaje presente en *Plain Tales from the Hills* (1888) y *Soldiers Three* (1888), o la identificación del *ghurka* Billy Fish con un perro, tal y como Kipling hace en «The Drums Fore and Aft», relato incluido en *Wee Willie Winkie and Other Child Stories* (1889) (Glance 2017, 95-96).

³⁷ Veamos solo un par de ejemplos más. En una escena de *Fat City, ciudad dorada* (*Fat City*, 1972), con guion de Leonard Gardner a partir de su novela homónima de 1969, asistimos a la discusión entre dos entrenadores de boxeo: Ruben (Nicholas Colasanto) asegura entusiasmado que la sangre del joven y prometedor Ernie (Jeff Bridges), su actual protegido, es densa como la gelatina y de color negro, mientras Babe (Art Aragon) recuerda que Chavez tenía la orina tan transparente como el agua potable. Por corte neto se pasa a una escena nocturna exterior: Ernie y su novia se encuentran dentro del coche de él (acaban de hacer el amor) mientras fuera está diluviando (agua transparente) y el terreno se halla encharcado (de barro oscuro y denso). El púgil se ve obligado a salir para empujar porque el vehículo se ha quedado encallado pero resbala y se pone perdido. Todo parece presagiar su incierto futuro como boxeador. Nótese además cómo nuevamente se recurre a la identificación de la sangre con otra sustancia, en este caso el barro. En *El tesoro de Sierra Madre*, con guion de John Huston y B. Traven a partir de la novela homónima de este último publicada en 1927, el comentario jocoso del cineasta a costa de sus personajes incluye su propia presencia física en la diégesis (sin acreditar) a través del acaudalado norteamericano de traje blanco que transita las calles de Tampico (México) y da limosna tres veces en un mismo día al vagabundo en busca de fortuna, también norteamericano, interpretado por Humphrey Bogart. La tercera vez Huston increpa al mendigo diciéndole que a partir de ahora tendrá que buscarse la vida sin contar con su ayuda (aunque le dobla la limosna), contribuyendo así a que la narración prospere (y comience la aventura).

este desplante se reconduce inmediatamente hacia el profundo reconocimiento de Kipling como la fuente primaria de toda la narración en lo que podríamos muy bien considerar una ajustada trasposición cinematográfica del ya mencionado grabado del artista escocés William Strang «Kipling with Puppets» (1900): la violenta agitación del folio con los cuatro primeros versos de «The Ballad of Boh Da Thone» por una oportuna corriente de aire desencadena la entrada en escena de Carnehan como si el personaje saliese literalmente del papel escrito a pluma. Su maltrecha y deformada figura tarda en abandonar por completo la penumbra para hacerse del todo visible, es más, su aparición va incluso precedida de la sombra que proyecta su cuerpo en la pared (referencia implícita a la naturaleza del espectáculo cinematográfico).

Este segmento expresa de forma muy condensada, ya en los primeros minutos de la película, el alto grado de interiorización del universo *kiplingiano* por parte de Huston, su *autoridad* basada en una larga y dilatada destilación de los textos literarios. Si bien el escritor británico proporciona el universo ficcional, en la articulación del guion cinematográfico quien manda es Huston: por eso él y Gladys Hill decidieron alterar el orden en que se suceden los acontecimientos, literalmente *adelantar* al principio algo que en el relato literario sucedía en otro momento, así como reemplazar al *alter ego* de Kipling por el auténtico Kipling y arrebatárle la función de narrador.

En esta segunda parte de la película (regreso de Carnehan a la redacción de *The Northern Star*), y también en la tercera (presentación de los personajes), aparecen de forma explícita, al igual que en el *hipotexto* literario, las huellas positivas de la colonización: cómo los británicos llenaron el vacío de barbarie articulando el territorio de la India a través del desarrollo de los medios de comunicación (*The Northern Star*) y, sobre todo, de transporte (el ferrocarril). De hecho, simbólicamente Carnehan cuenta su historia a Kipling en la redacción de un periódico, el mismo lugar en el que este seguramente la convirtió en relato, instalaciones que también contienen la maquinaria que hace posible la difusión de la prensa escrita, prefiguración de la impresión y tirada del volumen recopilatorio de relatos en el que apareció «The Man Who Would Be King». Igualmente, Kipling y Carnehan se conocen gracias a la existencia de una densa red de ferrocarriles que mantiene bien conectado el noroeste de la India. Aunque no aparece ningún puente, la redacción y el ferrocarril comparten con el primero su capacidad para conectar dos puntos salvando el obstáculo o los obstáculos que los separan (a unos emisores con unos receptores y a dos localizaciones geográficas respectivamente), funcionando como claras metáforas o sinécdoques suyas (el ferrocarril incluye incluso la existencia de la infraestructura en cuestión).

La cuarta parte, el viaje hasta Kafiristán, con poca presencia en el texto literario, es transformado por los guionistas en una auténtica epopeya equiparable a las de los grandes exploradores como Livingstone, ya que Carnehan y Dravot deben superar accidentes (nunca mejor dicho) del relieve tales como el río Push-tukan (inventado por Hill y Huston) y, sobre todo, la cordillera del Hindú Kush. En ambos episodios los protagonistas aparecen minimizados por las sublimes fuerzas de la naturaleza (según la estética del romanticismo), especialmente frente a la



fiereza del Hindú Kush, de la que casi no consiguen salir con vida³⁸. La completa desaparición del elemento humano define pues estos escenarios naturales como un tercer espacio alternativo a la India colonizada y al Kafiristán incivilizado (Codell 2010, 41-42).

El Hindú Kush aparece descrito de forma muy sintética y efectiva a través de una sucesión de estridentes choques de platillos y redobles de tambor sincronizados con planos de corta duración de los picos de la cordillera. La irrupción de la *voice over* narradora de Carnehan precede a este montaje sincopado: «So we starts forward into those bitter cold mountain parts and never a path broader than the back of your hand». Tras su cese, esta termina de perfilar el verdadero sentido del Hindú Kush al identificarlo con el fragor de la batalla en la que se encuentran inmersas las montañas permanentemente; mientras vemos a los protagonistas tomados en un plano general: «The mountains was tall and white like wild rams, they was always fighting, so you couldn't sleep for the din of their fighting»³⁹. A continuación, reaparece el montaje sincopado para terminar siendo absorbidos los aventureros por el sublime paisaje en un plano de gran angular netamente impresionista. Vamos a detenernos en este punto porque coincide con la primera aparición de un puente en la película, aunque se trata de un puente natural que solo puede asimilarse con las infraestructuras humanas en un sentido figurado o simbólico, a pesar de que, como enseguida tendremos ocasión de comprobar, Carnehan emplea el sustantivo *bridge* para designarlo.

Dravot camina agarrado a una mula (pronto la nieve lo cegará por completo) mientras entona los primeros versos del himno «The Son of God Goes Forth to War» (Reginald Heber, 1812) con la melodía de «The Minstrel Boy» (la misma canción que entonará momentos antes de su muerte):

The Son of God goes forth to war,
a kingly crown to gain;
His blood-red banner streams afar!
Who follows in His train?

Los versos adelantan parte de la trama de la película: la letra dice que el hijo de Dios va a luchar para conquistar una corona real, en alusión a Jesucristo⁴⁰,

³⁸ Según Ibn Battuta, viajero musulmán del siglo XIV, el nombre de la cordillera quiere decir «Asesino hindú» (*Hindoo slayer*), debido a que muchos de los esclavos indios morían al atravesarla de camino al Turkestan (Lee 1829, 97-98).

³⁹ Evidentemente esta poética caracterización del Hindú Kush está tomada del texto literario (Kipling 1890, 83-84).

⁴⁰ Con ello se alude a la identificación entre la labor de Cristo y la de sus seguidores, en este caso los europeos que se lanzaron a colonizar oscuros territorios ajenos a la fe, es decir, a la imposibilidad de llevar a cabo la misión civilizadora al margen del cristianismo, aspecto que, como ya hemos comprobado resulta recurrente en el texto *kiplingiano*. De hecho, «The Son of God Goes Forth to War» fue escrito para conmemorar el día de San Esteban (26 de diciembre), primer mártir que derramó su sangre por proclamar su fe en Jesucristo.





Fig. 7. Carnehan y Dravot atraviesan el puente de hielo.

y Dravot será confundido con el hijo de un dios pagano y coronado rey de Kafiristán⁴¹. Carnehan le advierte del peligro de provocar un alud, pero su amigo le contesta desafiante: «If a king can't sing, it ain't worth being King», y sigue cantando. Los aventureros atraviesan un puente de hielo (fig. 7) y se topan con dos enormes efigies protectoras que señalan el inicio de Kafiristán. Siguiendo el consejo de Dravot, Carnehan dispara para comprobar si los gigantes son humanos, pero los tiros provocan la caída del paso natural:

Dravot: What was that?

Carnehan: Our bridges have been burnt, so to speak.

Dravot: What do you mean?

Carnehan: The one we just crossed isn't there no longer.

La popular frase hecha británica a la que recurre Carnehan «Our bridges have been burnt» evoca el simbolismo del puente como transición de un estado a otro: «If you burn your bridges, you do something which forces you to continue with a particular course of action, and makes it impossible for you to return to an earlier situation or relationship»⁴². La frase expresa de forma muy ajustada una filosofía de

⁴¹ En el relato de Kipling estos versos aparecen en otra ubicación bien distinta, lo cual hace que funcionen como balance en lugar de como premonición: Carnehan los entona cuando sufre una insolación, tras haber abandonado ya la redacción del periodista, en el epílogo que, como ya adelantamos, Huston no incluyó en su película. Seguramente por ello el escritor británico reemplazó la palabra «God» del himno original de Heber por «Man», en alusión al fracaso de una misión civilizadora mal concebida por los protagonistas (Kipling 1890, 104). En el guion de Huston y Hill Dravot canta los primeros versos del poema de Kipling «The Young British Soldier», una de las *Barrack Room Ballads* publicadas por el escritor tras su retorno a Inglaterra en 1889 (esta concretamente en el *Scots Observer* del 28 de junio de 1890), en lugar del himno de Heber (Huston y Hill 1974, 40-41).

⁴² Definición de «burn one's bridges» (Collins 2023). En el doblaje al castellano de la película se prefirió reemplazar la frase hecha, menos empleada por los hispanohablantes, por su sentido literal: «Que ya no podemos volvernos atrás, Danny».

vida basada en el avance sin contemplaciones: la de los dos protagonistas (también la del propio Huston⁴³). Sin embargo, la caída del puente natural en sí misma es una imagen que, siguiendo con el carácter premonitorio de esta escena, inevitablemente hay que relacionar con la caída del puente de cuerda⁴⁴.

Los aventureros continúan su camino, pero enseguida se encuentran aislados: una enorme grieta les impide seguir adelante. Dándolo todo ya por perdido, se refugian bajo el saliente de una roca, encienden una hoguera y comienzan a rememorar sus gestas. Sus voces y sus risas provocan un gran alud. Lo que resulta del todo extraordinario es que la avalancha rellene por completo la grieta sin pasarles por encima⁴⁵, abriéndoles de nuevo el camino. Este, en apariencia, gratuito *deus ex machina* cinematográfico disfrazado de arbitrario fenómeno de la naturaleza (no incluido en el relato literario) debe leerse en realidad como otra broma de Huston⁴⁶. No es pues baladí que sea el humor, literalmente las risas de Carnehan y Dravot burlándose de su inminente destino, lo que lo cambie todo de golpe.

En la quinta parte de la película, su núcleo duro, se desarrolla la fracasada empresa colonizadora de Kafiristán, que comprende el adiestramiento militar de los indígenas, la conquista violenta del territorio a través de la guerra, la coronación de Dravot como rey dios, la recepción de un inmenso tesoro, la administración de justicia por el nuevo soberano, la construcción de un puente de cuerda para comunicar la ciudad sagrada de Sikandergul y el intento de fundar una dinastía para perpetuarse en el poder.

El adiestramiento de los indígenas se presenta con un tono casi paródico, especialmente cuando Carnehan se ensaña con un *kafiri* muy torpe, pidiéndole rei-

⁴³ No en vano fue ideada por Huston y Hill, al igual que la presencia del paso de hielo y la de las dos estatuas.

⁴⁴ Curiosamente, en el texto literario de Kipling Carnehan se refiere a este trance final cuando relata su periplo por el Hindú Kush (Kipling 1890, 83-84) en un pasaje (reproducido anteriormente) que pudo inspirar a los guionistas la escena del puente de hielo.

⁴⁵ Tal y como le sucedió a la expedición de geógrafos que intentó llegar a Kafiristán varios años antes. Así se lo había adelantado Kipling y se lo constatará su único superviviente en Er-Heb, el *ghurka* Billy Fish, que vive bien integrado entre la población indígena hablándoles de las grandezas de la cultura victoriana (recordemos que en el relato Billy Fish era el jefe de uno de los poblados conquistados por Carnehan y Dravot): «Large mountain is falling on the head of Colonel Robertson and others. Everybody buried except your servant». Esta expedición fue inventada por los guionistas, aunque el apellido del coronel coincide con el de la primera persona que pasó un tiempo prolongado entre los *kafirs*, el médico y militar sir George Scott Robertson: su primer viaje a la región tuvo lugar entre 1889 y 1891 (al poco tiempo pues de publicarse el relato de Kipling).

⁴⁶ El cineasta ya había socorrido de una forma similar a la pareja protagonista de *La reina de África*, con guion adaptado del propio Huston y James Agee: cuando la pequeña embarcación que da nombre a la película se queda varada y todo parece perdido, la infatigable Rose Sayer (Katharine Hepburn) reza una oración y esa misma noche, mientras duermen, cae el diluvio y el agua pone de nuevo en circulación al African Queen. La salvación final de los personajes también sucede, en este caso a diferencia de *El hombre que pudo reinar*, *deus ex machina*: el barco de guerra alemán Königin Luise choca con los torpedos caseros fabricados por Charlie Allnut (Humphrey Bogart) que todavía permanecen bien situados en la proa del African Queen, a pesar de haber sufrido un violento naufragio, justo cuando Rose y Charlie ya tienen la soga al cuello para ser ahorcados como traidores.

teradamente al soldado *gurkha* que les sirve de intérprete que le haga entender sus órdenes⁴⁷. Ya en el campo de batalla, su rápido avance no se deberá a la estrategia militar de los dos exsargentos⁴⁸, ni a la buena formación de sus soldados, sino al hecho de que en la primera contienda una flecha impacte sobre la bandolera de Dravot, los indígenas crean que es inmortal y lo identifiquen con el hijo de Sikander⁴⁹. El interminable desfile de soldados *kafiri* provenientes de todas las aldeas vencidas, vestidos con ropas de colores distintos, al son de «The Minstrel Boy» (primero interpretada por una banda indígena, luego como música extradiegética), resulta realmente grotesco.

Tras ser coronado como rey dios en Sikandergul y recibir el enorme tesoro de Alejandro Magno, Dravot administra justicia sobre la marcha, dictando leyes en función de las necesidades de cada caso, hasta el punto de que se lía haciendo cuentas para calcular las vacas que debe pagar un ganadero que se ha aprovechado de la costumbre local de sancionar el adulterio femenino con el pago de ganado al marido agraviado. A continuación, promulga una ley para que exista una reserva de grano y ningún pueblo, como el del hombre que viene a pedirle ayuda (el suyo se ha incendiado), se quede sin alimento. Dravot imparte justicia con el amuleto del reloj de Kipling⁵⁰ colgando de su cuello y una flecha de oro en la mano, atribui-

⁴⁷ El ejército es uno de los pilares de la idiosincrasia británica, es el artífice del imperalismo, pero también de la monarquía parlamentaria inglesa desde el momento en que, en plena guerra civil del parlamento contra Carlos I, Cromwell comenzó a adiestrar las nuevas tropas que en 1645 pasarían a constituir el New Model Army, punto de partida del ejército profesional británico, tal y como se recoge en *Cromwell* (Ken Hughes, 1970). El adiestramiento de *El hombre que pudo reinar* muy bien podría contemplarse como una versión paródica, preludio del fracaso en la organización política de Kafiristán, del que aparece en esta superproducción británica consagrada a ensalzar la figura de Cromwell.

⁴⁸ Ambos visten el uniforme de la infantería británica propio de los años ochenta: casaca roja y salacot blanco, y van armados con sendos rifles Martini-Henry (dos de los veinte que compraron con el dinero que le sacaron al rajá de Degumber). Billy Fish va armado con un fusil más antiguo (un Snider-Enfield) y con el icónico cuchillo largo curvo de los *ghurkas*, el *kukri*.

⁴⁹ Episodio inventado por los guionistas para poder conectar con el espectador cinematográfico del último tercio del siglo xx, no versado en los detalles asociados al empleo que Dravot hace de la masonería en el relato literario. De hecho en el film se incluye una definición de la Orden a través de la conversación que Kipling mantiene con el escéptico comisionado de distrito que ordena detener a los dos granujas en la frontera de Degumber:

District Commissioner: Just what is Masonry, Kipling?

Kipling: Oh, It's an ancient order dedicated to the brotherhood of man, under the all-seeing eye of God.

District Commissioner: We should have done well to leave that sort of things behind us in England, my friend. It can never work here.

Kipling: There are tales that it did work here, before we ever came. Some audacious scholars even trace it back to the builders of Solomon's Temple.

District Commissioner: Old wives' tales, I suspect.

Kipling: Yes, in all likelihood, sir.

⁵⁰ Tal y como sucede en el relato, el personaje recibe el colgante del reloj como regalo antes de iniciar su viaje, aunque a diferencia de aquel en la película este objeto tendrá un decisivo protagonismo cuando el sumo sacerdote de la antigua acrópolis helenística, Kafu Selim (Karroom Ben Bouih), intente verificar la inmortalidad de Dravot: la presencia del amuleto en su pecho terminará



tos de un falso poder que está empezando a cegarlo: pide a Carnehan que, como el resto, se incline ante su presencia. El irónico comentario de este (a través de su voz narradora) no se hace esperar: «You have to take your hat off to Daniel Dravot. He dealt out justice as tough he wrote the book». La escena parece una burla, casi una parodia, de la idoneidad de la presencia inglesa para controlar, guiar y asistir en todo momento a los indígenas de sus colonias⁵¹.

La figura del autocomplaciente Daniel Dravot con la flecha de oro bajo el brazo, protagonista absoluto del encuadre, da paso, a través de un fundido encadenado, a la primera aparición del icónico puente de cuerda, que permite el acceso directo a Sikandergul, situada entre dos profundos valles. Se trata de una breve escena que condensa en un solo plano la finalización de sus obras bajo la dirección de Carnehan, ausente del encuadre en todo momento, contraponiéndose así hábilmente los caracteres de los dos protagonistas (idealismo vs. pragmatismo⁵²): un *zoom* de retroceso nos muestra el puente de punta a punta, deteniéndose sobre tres nutridas filas de *kafir*s bien acompasadas en el trabajo colaborativo (fig. 8). La presencia de Carnehan se hace patente sin embargo a través de su voz narradora: «Peachy was the general of all his armies, but there was no more battles to be fought. So, Danny put him to building a bridge that would span the chasm bellow the Holly City. It'd help keep Peachy occupied until the spring came». Esta breve escena posee un innegable carácter simbólico que va mucho más allá del relato literario en sentido estricto, evocando diversos elementos propios del discurso colonial y postcolonial en torno al puente a los que ya nos hemos referido⁵³.

de convencerlo de que se trata del verdadero hijo de Sikander. Kafu Selim ordena levantar la mesa de un altar que lleva el mismo símbolo grabado en su reverso y los personajes comprueban atónitos que, como ellos, los *kafir*s también son masones. En el relato aparece un episodio en el que el símbolo del mandil de Dravot coincide con el que aparece en una piedra sagrada de Imbra, la deidad principal de Kafiristán (Kipling 1890, 90-91). Todo lo referente a Sikander, el nombre que le dieron los persas a Alejandro Magno (quiere decir «guerrero», «defensor»), es, evidentemente, invención de los guionistas.

⁵¹ Resulta inevitable relacionar al juez Daniel Dravot con el alocado juez Roy Bean (Paul Newman) de *El juez de la horca*, exforajido obsesionado con extender la civilización al oeste del río Pecos (Texas) tras sufrir un violento ataque en Vinegaroon que dicta leyes improvisadas sobre la marcha, levanta una incipiente ciudad y también terminará perdiéndolo todo. Recuérdese que Huston concibió *El hombre que pudo reinar* para el productor John Foreman, pensando que Newman interpretaría a Dravot; no en vano sus dos películas inmediatamente anteriores, ambas a las órdenes de Foreman, este irreverente biopic sobre el legendario *saloon-keeper* norteamericano (guion original de John Millius) y *El hombre de Mackintosh* (adaptación de la novela de Desmond Bagley *The Freedom Trap* [1971] firmada por Walter Hill) estaban protagonizadas por él.

⁵² Es Carnehan quien siempre idea los planes y resuelve todos los imponderables de la aventura. Recuérdese que simbólicamente los dos personajes viajan hasta la frontera disfrazados de un sacerdote loco (Dravot) y su sirviente (Carnehan), según uno de los planes de este, estereotipos que remiten en última instancia a la contraposición entre don Quijote y Sancho (indiscutible germen del *buddy film*). Suya es la idea de prolongar el engaño tras el impacto de la flecha en la bandolera de Dravot, aunque con una única finalidad práctica: saquear el país con mayor celeridad. En absoluto pensaba Carnehan que esa decisión pudiera contribuir a desatar el idealismo trastornado de su compañero.

⁵³ Curiosamente, en la versión del guion de la que disponemos, fechada el 15 de noviembre de 1974 (la película se rodó entre enero y abril de 1975), este único puente de cuerda (recordemos





Fig. 8. La laboriosa construcción del puente de cuerda que comunica Sikandergul.

La envergadura de la obra obliga a la participación de decenas de indígenas, convirtiendo a Carnehan en un remedo de los ingenieros ingleses, como Findlayson. El espíritu solidario y colaborativo que transmite la estampa puede también equipararse con el del anuncio propagandístico de la India postcolonial «One Country, One People. Together They Work»: resulta imposible localizar a Carnehan en la pantalla, como si su presencia al frente de la obra se hubiese diluido en todos y cada uno de los constructores. En el relato de Kipling no se proporcionan detalles sobre el tamaño de los puentes ni el número de indígenas involucrados en su construcción, pero todo hace suponer que son de menor envergadura que el de la película de Huston.

La construcción del puente de cuerda aparece además tras haberse evidenciado que el poder militar y la administración de justicia desplegados por los colonizadores, los dos pilares del robusto puente de la alegoría de Stephen, son muy poco consistentes, invirtiéndose con ello el sentido original de dicha figura retórica: expresar la solidez, ahora debilidad, del poder de Inglaterra, ahora de Carnehan y Dravot, en la India, ahora en Kafiristán.

Otro encadenado funde las obras de finalización del efímero puente colgante con un plano general de aves volando (fig. 9), síntoma inequívoco del final de la estación de las lluvias y por lo tanto de que ha llegado el momento de pensar en marcharse. Carnehan se asoma a la ventana y comenta ilusionado: «Look, Danny, the geese, skeins of them flying north! Another fortnight and the pass should be open! Now, what we ought to do is make camp high up on the mountain and wait on the weather». Si los gansos se van al norte, Carnehan y Dravot deben preparar su regreso a Inglaterra (largarse, huir con el botín). Las aves son una metáfora del alma humana y se relacionan con la liberación espiritual (desde el fénix de la mito-

que en el relato literario se menciona la construcción y la reparación de varios) ya existía antes de la llegada de Dravot y Carnehan (Huston y Hill 1974, 85-86).





Fig. 9. La laboriosa construcción del puente de cuerda se funde con los gansos del cielo.

logía griega), por lo que este plano, asociado con el que lo precede, podría interpretarse como un adelanto de la redención final de Dravot (la caída de su cuerpo a la tierra y el ascenso de su alma al cielo)⁵⁴. Aunque también se podría entender como otra broma *houstoniana* expresada esta vez en forma de augurio: «el puente en construcción tiene muy poco futuro porque es tan liviano y frágil como las aves». De hecho, las aves son las portadoras de los buenos y los malos augurios⁵⁵, su capacidad de volar las convierte en mediadoras entre la tierra y el cielo (el cristianismo las identifica con los ángeles)⁵⁶. Las pinturas murales de la estancia en la que se desarrolla toda la escena, representaciones naturalistas de plantas y pájaros volando, refuerzan este simbolismo.

Un Dravot completamente enajenado confiesa a su camarada que ha decidido no regresar con él a Inglaterra porque se considera predestinado a ocupar el trono de Kafiristán, y ha decidido tomar como esposa a la joven *kafiri* llamada

⁵⁴ *Los que no perdonan* (*The Unforgiven*, John Huston, 1960), con guion de Ben Maddow y Alan Le May a partir de la novela homónima de este último publicada en 1957, se cierra con un plano similar: los granjeros que la protagonizan han visto destruidas todas sus posesiones por el violento y devastador ataque final de los indios *kiowa*, y con ello la posibilidad de vender el ganado en Wichita para promocionar socialmente, pero los hermanos Zachary han logrado la liberadora victoria espiritual sobre sus enemigos al conseguir mantener al margen de la tribu a su hermana adoptada Rachel (Audrey Hepburn), robada a los *kiowa* por el padre de la familia cuando era solo un bebé.

⁵⁵ La etimología del vocablo no puede ser más oportuna: proviene del latín *augurium*, que a su vez viene de *augur*, el sacerdote que en la antigua Roma interpretaba el vuelo de los pájaros.

⁵⁶ En *Moby Dick*, con guion de Ray Bradbury y John Huston a partir de la novela homónima de Herman Melville publicada en 1851, las dos apariciones de la diabólica ballena blanca van acompañadas de la presencia de bandadas de pájaros. No en vano el capitán Ahab (Gregory Peck) grita lo siguiente con ocasión de la segunda y decisiva entrada en escena de Moby Dick: «Mastheaders, the birds mark the place. Watch the birds!». La película se cierra con un plano de las aves sobrevolando el ataúd de madera que salvó la vida a Ishmael (Richard Basehart), el marinero que relata la historia, aludiéndose en este caso a su condición espiritual y de mediadoras entre la tierra (el mar) y el cielo.

Roxanne⁵⁷ para que le proporcione descendencia. Los dos amigos discuten: Carnehan le pide que no se complique la vida con mujeres recordándole el contrato, pero Dravot considera que este ya ha expirado (tal y como sucede en el relato). El rey de Kafiristán explica entonces su colosal proyecto de futuro:

The bridge we are building is the first of many. They'll tie the country together. A nation I shall make of it with an anthem and the flag. I shall treat on equal terms the viceroy and other kings and princes. When I've accomplished what I set out to do, I'll stand one day before the queen, not kneel, mind you, but stand like an equal and she'll say: «I'd like you to accept the Order of the Garter as a mark of my esteem, cousin». She'll pin it on me herself. It's big. I tell you, it's big!⁵⁸.

El personaje se refiere a los puentes imprimiéndoles un doble sentido. De forma material permitirán cohesionar el territorio salvando «the ravines which cut up the country horrid» según el relato literario (Kipling 1890, 92), tal y como ya habían hecho los ingleses en colonias como la India, fundamentalmente a través de la expansión del ferrocarril. En un sentido ya más figurado permitirán acercar a sus gentes y mantener al país unido, de acuerdo con el simbolismo colonial y postcolonial del puente como homogeneizador de la diversidad étnica y cultural de las colonias primero y nexo de unión de las gentes de los países resultantes de la descolonización (bajo el paraguas de la Commonwealth) después. «They'll tie the country together», la frase empleada por Dravot, recuerda mucho a «One Country, One People. Together They Work» (el eslogan del gobierno indio); en ambos casos se alude a un mismo espíritu ya presente en la escena de la construcción del puente de cuerda. Tan emblemático valor le concede Dravot a los puentes que los menciona por delante de dos de los símbolos más reconocibles de cualquier nación: su himno y su bandera.

Pero si analizamos el simbolismo del puente en relación con el deseo del incipiente monarca de tomar esposa para fundar una dinastía, entonces el elemento funcionará además como una adecuada metáfora de la continuidad del poder real/

⁵⁷ El mismo nombre de la mujer que Alejandro Magno tomó como esposa, según el supuesto texto de la *Enciclopedia Británica* que Carnehan lee en voz alta en la redacción de *The Northern Star*: «Kafiristan. 10 000 square miles. Mountainous terrain. Religion: unknown. Population: unknown. Conquered by Alexander in 328 B.C. According to Herodotus, he defeated King Oxyartes whose daughter, Roxanne, he subsequently took to wife...». Y decimos supuesto porque nada se parece el presente texto a la verdadera entrada de la *Enciclopedia*, muy rica en información y detalles (otra cosa bien distinta es que todos ellos sean precisos o ciertos). Destaca especialmente el escaso protagonismo concedido a Alejandro Magno, al que solo se menciona para subrayar la incorrecta genealogía griega de los *kafirs*, tradicionalmente considerados descendientes de sus tropas (Yule 1881, 821). Sin embargo, al abordar la religión aparece lo siguiente: «The temples are said to be stored with the accumulated spoils of ages» (Yule 1881, 822), afirmación coherente con el tesoro de Sikander inventado por los guionistas.

⁵⁸ En el guion de Huston y Hill el diálogo aparece de forma algo diferente: evidentemente Dravot no menciona los puentes y en su lugar junto al himno y la bandera introduce como tercer elemento «a standing Army» (Huston y Hill 1974, 106).



divino, que pasa de padres a hijos de forma ininterrumpida⁵⁹. Este simbolismo conecta indirectamente con la identificación entre puente y pene establecida por el psicoanálisis, faceta que se explotará durante los preparativos de la boda.

La escena se cierra de forma abrupta, con un exaltado Carnehan que deja plantado a su antiguo compañero de fatigas y se marcha dando un portazo: «And may you rot in hell, Daniel Dravot!». No en vano en ella hemos asistido a la escisión del interés común de los protagonistas (engañar a los indígenas para saquear el país) en dos objetivos claramente diferenciados: regresar a Londres con el tesoro de Sikander (Carnehan) y ser el rey vitalicio de Kafiristán (Dravot), algo que no sucede en el relato. Si retomamos ahora la iconografía de las aves volando (los gansos que Carnehan ve por la ventana y los pájaros pintados en las paredes de la estancia) podremos constatar que representa en sentido literal los intereses del primero (regresar) y en sentido figurado, metafórico, los del segundo (su imaginación vuela tan alto como ellas).

El anuncio de la boda causa estupor en los sacerdotes, que no creen posible enlazar la estirpe divina con la mortal, aunque piden que sea Imbra, el principal dios de los *kafir*s cuya colosal escultura preside la ciudad sagrada⁶⁰, quien tenga la última palabra. La tensión va en aumento y se suceden los malos presagios. Carnehan termina de separar su parte del tesoro mientras conversa con Billy Fish, que llega a la siguiente conclusión: «But then, priests must be mistaken about Imbra. He not angry because god marrying a mortal but because son of man pretend to be god». Su razonamiento condensa de forma muy clara el sentido del oscuro pasaje del Génesis (6, 1-4) al que se hace referencia en el relato de Kipling.

El nuevo puente de cuerda cobra un especial protagonismo durante el ritual de la llegada de Roxanne la víspera de la boda: no en vano comunica la ciudad sagrada de Sikandergul (aislada en la cima de un cerro) con la tierra de los mortales, y por lo tanto hace posible el acceso de la novia hasta la morada del rey dios Sikander II. Se trata de la segunda aparición física del puente de cuerda en la película, la primera totalmente concluido. Roxanne lo atraviesa seguida de su séquito para llegar hasta Dravot, que aguarda sentado en su trono (fig. 10). El puente puede contemplarse pues como una prolongación del personaje (él mismo lo mandó construir), más exactamente como su propio miembro viril, ya que el fin esencial del enlace entre el (falso) dios y la mortal es la procreación de un heredero.

⁵⁹ En la siguiente escena, el anuncio a los sacerdotes de sus intenciones, Dravot lo expresa de la siguiente manera: «From Sikander the First to Sikander the Second was a long time between kings and a country needs a king like a king needs a crown, one is the glory of the other. Therefore, I shall leave a son behind me who will in turn, beget other sons so the royal succession will be unbroken and kings will be guaranteed forever. To which end, I have chosen a wife: Roxanne of Khawak».

⁶⁰ El ídolo se representa como una figura humana dotada de un único y gigantesco ojo buscando la afinidad con el símbolo de la masonería, que, recordémoslo, es también la marca de Sikander.



Fig. 10. Roxanne atraviesa el puente de cuerda para llegar hasta Dravot.

El mordisco de la novia que hace sangrar a Dravot pone al descubierto todo el engaño⁶¹ y echa por tierra, en sentido estricto y figurado, todas las riquezas griegas del tesoro de Sikander, ya cargado en las mulas, tal y como sucede en *El tesoro de Sierra Madre* con el polvo de oro. Pero aún hay más: la huida resulta imposible. Billy Fish muere heroicamente y Carnehan y Dravot serán conducidos hasta el puente de cuerda, que, como en el relato, servirá de escenario al ritual de la definitiva ruptura de los lazos entre la civilización británica (europea) y la *kafiri* (indígena), aunque también al de la eterna consolidación del nexo que une a los dos amigos. Este episodio adquiere un considerable desarrollo en la película, sobredimensionando la emotividad y el dramatismo. Veamos cómo.

Dravot pide perdón a Carnehan por haber sido tan vanidoso y no dejarlo regresar millonario, que le contesta: «That I can, and that I do, Danny. Free and full and without let or hidrance». Entonces el falso rey dios asume satisfecho: «Everything's all right, then» y entona los tres primeros versos del himno «The Son of God Goes Forth to War» con la melodía de «The Minstrel Boy», tal y como cuando atravesaban el Hindú Kush⁶²:

⁶¹ Como suele ser habitual en el cine de Huston, una mujer se presenta como desencadenante del fracaso de los protagonistas. Dravot figura pues como una víctima más dentro del misógino universo ficcional houstoniano, como antes lo fueron el viejo doctor Erwin Riedenschneider (Sam Jaffe), que dilata su huida para deleitarse viendo bailar a una jovencita y es capturado por la policía en *La jungla de asfalto* (con guion de Ben Maddow y John Huston a partir de la novela homónima de William R. Burnett publicada en 1949); la familia Zachary, que ve frustrados sus deseos de promocionar socialmente por culpa de la ascendencia *kiowa* de la hija adoptiva (Audrey Hepburn) en *Los que no perdonan*; o el juez Roy Bean (Paul Newman), que pierde todo su imperio mientras acude a ver el espectáculo de su idolatrada Lily Langtry (Ava Gardner) en *El juez de la horca*.

⁶² La letra adquiere en cambio ahora un sentido muy distinto al de entonces, tras haber quedado constatado que el verdadero pecado de Dravot no fue suplantar a un dios pagano, sino la deslealtad hacia un compatriota, amigo, militar de igual graduación y hermano de la Orden. El hecho





Fig. 11. Dravot comienza a cantar poco antes de su caída del puente.

The Son of God goes forth to war,
a kingly crown to gain;
His blood-red banner streams afar!

Los *kafir*s sujetan a Carnehan y Dravot es obligado a cruzar el puente de cuerda. El personaje se pone su corona de oro y camina solemnemente hasta la mitad (mientras, Kafu Selim ordena destruirlo), entonces se detiene, increpa a los indígenas y comienza a cantar la tercera estrofa del himno de Heber (fig. 11):

A glorious band, the chosen few
on whom the Spirit came;
twelve valiant saints, their hope they knew,
and mocked the cross and flame.

El triunfo frente al fracaso característico del cine de Huston se hace extensible a Carnehan, que también canta, interpretando ambos a dúo los tres siguientes versos⁶³.

He met the tyrant's brandished steel,
the lion's gory mane;
He bowed his head the death to feel:

de que el himno vaya acompañado de la música de «The Minstrel Boy» también introduce el espíritu trágico y a la vez heroico de los tres primeros versos de esta canción:

The Minstrel-Boy to the war is gone,
In the ranks of death you'll find him;
His father's sword he has girded on

⁶³ De aquí en adelante la letra se altera cambiando la tercera persona del plural por la del singular, sin duda para referirse a Cristo en lugar de a los doce apóstoles. Con ello se quiere hacer extensiva a Dravot la identificación entre Cristo y Carnehan presente en el relato.

En ese instante un indígena termina de romper las cuerdas y Dravot se precipita⁶⁴ sin entonar el último verso de la estrofa, que Carnehan pronuncia desgarradoramente en solitario: «Who follows in His train?»⁶⁵. Todo está perfectamente dosificado para cargar de intensidad el punto culminante del clímax de la película: los planos de los dos amigos se alternan con los de un único indígena cortando laboriosamente las cuerdas que sujetan el puente del lado de la ciudad sagrada, el ruido de los machetazos enturbia el dueto y además se introduce una música extradiegética para potenciar más si cabe el dramatismo y la emotividad. A ello hay que sumarle que, como ya indicamos al inicio, la caída de Dravot se presenta en un solo plano general, con la cámara estratégicamente situada para que, a pesar de realizar esta una leve panorámica vertical descendente, el borde del barranco nos impida ver su parte más escabrosa, como si la tierra absorbiese al protagonista de golpe, ratificándose con ello su recién asumida condición humana⁶⁶. Aunque también se puede entender que es condenado a una eterna caída al vacío (la barbarie según el discurso colonial británico) que llenaba el puente de cuerda (epítome de su frustrada misión civilizadora). Así, esta planificación, que seguramente respondió ante todo a condicionantes de índole práctica (hubiera resultado complicado e incluso de mal gusto mostrar de forma realista la secuencia completa de la caída), terminaría generando una enorme riqueza significante⁶⁷.

⁶⁴ Justo cuando el himno dice que Él inclinó la cabeza para sentir su muerte. La identificación Cristo/Dravot no puede ser más clara. En la canción original no se hace referencia a la cabeza, sino a los cuellos (*necks*) de los apóstoles. El cambio tiene sentido porque, como ya sabemos, una vez muerto los *kafir*s le cortarían la cabeza al protagonista. Recordemos que «The Son of God Goes Forth to War» fue escrito para conmemorar el día de Saint Stephen, el primer mártir del cristianismo, y un mártir es un *alter Christus*.

⁶⁵ En el doblaje español de la película solo se respetaron los versos de la primera estrofa del himno de Heber (entonados por Dravot nada más ser perdonado), aunque se cambió «Dios» por «Sikander». El resto se alteró considerablemente para convertir a Carnehan y Dravot en sus protagonistas y romper la simbiosis entre lo cristiano y lo militar, reorientándose el primer componente hacia la exaltación épica:

La gloria es mar de infinitud
de espíritu y pudor.
Dos hombres van de ella en pos
y buscan su esplendor.
La espada extienden sin temor
y triunfan contra el mal.
Saben luchar hasta el final
y mueren con honor.

⁶⁶ Este retorno a la tierra del protagonista supone en última instancia equiparar su caída con la de Adán, que tras pecar fue convertido en mortal por Dios, condenando con él a toda la humanidad futura a una vida de esfuerzo y trabajo hasta el final, cuando la muerte retornará al hombre a la materia de la que originariamente fue hecho. La referencia completa del Génesis (3,19) es la siguiente: «Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, de la que fuiste formado, porque eres polvo y al polvo volverás». También se pueden invocar los versículos del Eclesiastés (12, 5-8) a los que nos hemos referido anteriormente, ya que la vanidad, frecuentemente denominada soberbia, es el mayor pecado posible, y en él incurrieron tanto Adán como Dravot.

⁶⁷ Para filmar la toma el equipo levantó bajo el puente una estructura compuesta por decenas de grandes cajas de cartón vacías recubierta de una gruesa capa de gomaespuma. Huston pagó





Fig. 12. Carnehan se funde con Kipling para volver del pasado al presente.

El episodio de la muerte de Dravot⁶⁸ supone la definitiva unión de los dos protagonistas en uno solo al descender el falso rey dios, ataviado con su peculiar disfraz, al pragmatismo (no en vano se cae al barranco) y elevarse Carnehan, vestido con su uniforme de sargento, al idealismo (enseguida iniciará el viaje de regreso guiado tan solo por el espíritu del fallecido)⁶⁹. La voz de este último resuena muy profunda, con eco, al finalizar el último verso del himno (se pregunta «quién lo seguirá»; se refiere a Cristo, pero también a Dravot) porque en ese punto concluye el extenso *flashback* que ocupa la práctica totalidad de la película y la acción retorna a la redacción de *The Northern Star*, fundiéndose el plano medio del personaje agarrado por los *kafir*s con otro de Kipling horrorizado (fig. 12), subrayándose con

un extra de 10 000 dólares a Joe Powell, el especialista que reemplazó a Connery, por lanzarse desde una altura de más de veinte metros (Meyers 2011, 363-364). Las imágenes y los comentarios sobre el rodaje pueden verse en *Call It Magic* (Ed Apfèl y Lawrence Tetenbaum, 1975), *making of* promocional de *The Man Who Would Be King* incluido en la edición norteamericana en Blue-ray de la película (Warner Home Video, 2011).

⁶⁸ Nuevamente existen importantes diferencias entre el clímax de la película y el previsto en el guion de rodaje fechado el 15 de noviembre de 1974: en este último los dos amigos atraviesan el puente juntos tras perdonar Carnehan a Dravot, pero el primero tropieza y se agarra instintivamente a una cuerda (justo antes Dravot grita: «It's me they want, Peachy. Save yourself!»), lo cual le permitirá incluso bajar a recoger la corona del difunto rey de Kafiristán, cuyo cuerpo ha caído dando tumbos hasta impactar con una roca (Huston y Hill 1974, 124-128). Nótese cómo esta versión de la escena se parece bastante más al ya mencionado homenaje final de *Indiana Jones y el templo maldito* que la que finalmente se rodó (indudablemente Spielberg conocía el guion de noviembre del 74).

⁶⁹ Según el propio Huston: «The two men in this picture are indeed one man, and it's a dialogue that one man has with himself. They are divided into two men, because it cannot be all that introspective, in film. When the story calls for them to be divided, it's a kind of a division of a single personality, and when they come together again, the individual is united. One half of 'him', as one half of ourselves very often does, falls prey to that illness that attacks us when we get to high places, *folie de grandeur*. Imagining that we are more than we are. Gods, in fact. The other one is that half of ourselves that chides us and says that we are absurd» (Bachmann 1976, 22).



Fig. 13. La cabeza de Dravot según Huston.

ello el vínculo existente entre Dravot, Carnehan y Kipling; el triángulo tan bien construido en el relato.

El maltrecho colonizador frustrado describe la caída de su compañero hasta estrellarse contra las rocas; su propia crucifixión, mostrando como prueba las llagas de sus manos (se presenta pues como un segundo *alter Christus*); y su largo viaje de vuelta a la India ayudado por la cabeza del rey depuesto. Luego se despide apresuradamente dejando un objeto envuelto en piel sobre la mesa. El film se cierra tras descubrir el propio Kipling esta segunda prueba de mucho mayor calado: la cabeza coronada de Daniel Dravot, personaje que finalmente no hallaría la inmortalidad en una dinastía real sino, gracias a la narración de Carnehan, en el relato que Kipling escribirá de inmediato y en la película a la que este dará lugar, que ahora toca su fin (con ello el texto literario y el fílmico quedan entrelazados de forma inextricable en un ciclo infinito). Quizás por ello Huston situó como último plano la cabeza coronada sobre la mesa, encuadre muy cercano formal y temáticamente a una *vanitas*: a diferencia del texto literario aquí es casi una calavera, enfatizándose con ello el efímero poder terrenal de Dravot⁷⁰ (fig. 13). La cámara se acerca con un *zoom* a la corona y esta se desenfoca por completo para subrayar que las letras y el audiovisual son más duraderos que el oro, emulando con ello Huston al mismísimo Horacio.

⁷⁰ La *vanitas* barroca, subgénero pictórico de la naturaleza muerta que reflexiona sobre la fugacidad de la vida, suele incluir en sus composiciones calaveras acompañadas de coronas y otros objetos que aluden al poder y los placeres terrenales. El reencuentro entre Kipling y Dravot (el periodista se ve obligado a sentarse por el impacto que le produce el aspecto del último rey de Kafiristán) parece además la glosa audiovisual de un conocido pasaje del *Discurso de la Verdad* (1671) de Miguel Mañara: «Repara, hermano mío, que esto sin duda has de pasar, y toda tu compostura ha de ser deshecha en huesos áridos, horribles y espantosos, tanto que la persona que hoy juzgas más te quiere, sea tu mujer, tu hijo ó [sic] tu marido, al instante que expires se ha de asombrar de verte; y á [sic] quien hacías compañía has de servir de asombro» (Mañara 1878, 14).

No en vano sobre esta imagen se superponen la correspondiente música incidental y los créditos⁷¹.



⁷¹ En la versión del guion de noviembre del 74 el mismo Carnehan entrega a Kipling la corona de oro, pero no aparece la cabeza de Dravot.

REFERENCIAS

- AHUJA, Ravi. 2005. «The Bridge-Builders»: Some Notes on Railways, Pilgrimage and the British «Civilizing Mission» in Colonial India». *Colonialism as Civilizing Mission. Cultural Ideology in British India*, editado por Harald Fischer-Tiné y Michael Mann, 95-116. London: Anthem.
- ALLEN, Charles. 2007. *Kipling Sahib. India and the Making of Rudyard Kipling*. London: Little, Brown.
- BACHMANN, Gideon. 1965. «How I Make Films: An Interview with John Huston». *Film Quarterly* 19 (1): 3-13.
- BACHMANN, Gideon y HUSTON, John. 1976. «Watching Huston». *Film Comment* 12 (1): 21-22.
- BRILL, Lesley. 1997. *John Huston's Filmmaking*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURKE, Edmund. 1784. *Mr. Burke's speech, on the 1st December 1783: upon the question for the Speaker's leaving the chair, in order for the House to resolve itself into a committee on Mr. Fox's East India Bill*. London: J. Dodsley. <https://archive.org/details/mrburkesspeecho00burkgoog/mode/2up>.
- CANTERO, Marcial. 2003. *John Huston*. Madrid: Cátedra.
- CODELL, Julie F. 2010. «The Ideological Adventure of *The Man Who Would Be King*». *John Huston. Essays on a Restless Director*, editado por Tony Tracy y Flynn Roddy, 33-46. Jefferson: McFarland.
- COLLINS. 2023. *Collins English Dictionary*. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>.
- CONRAD, Joseph. 1899. «The Heart of Drakness». *Blackwood's Edinburgh Magazine* (165). <https://archive.org/details/1899heartofdarknessconradfebmaraprilblackwoodsmagazine>.
- Corfield, Penelope J. 2024. «Egalitarian greetings: the social spread of the handshake in urbanizing Britain, 1700–1850». *Urban History*: 1-20. <https://doi.org/10.1017/S0963926824000385>.
- FERENCZI, Sándor. 1921. «Die Symbolik Brücke». *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* (7): 211-213. <https://archive.org/details/InternationaleZeitschriftFuumlrPsychoanalyseVii-1921Heft2/mode/2up>.
- FERNÁNDEZ, Antonio. 2006. *Historia Universal: Edad Contemporánea*. Barcelona: Vicens Vives.
- FERRO, Marc. 2000. *La colonización. Una historia global*. México: Siglo XXI.
- FRASER, Malcolm y SIMONS, Margaret. 2010. *Malcolm Fraser. The Political Memoirs*. Carlton: The Miegunyah Press.
- FREUD, Sigmund. 1933. *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. https://archive.org/details/Freud_1933_Neue_Folge_k.
- GIEDION, Sigfried. 1992. *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Madrid: Alianza.
- GILMOUR, David. 2002. *The Long Recessional. The Imperial Life of Rudyard Kipling*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- GLANCE, Jonathan G. 2017. «A Screenplay-centric Analysis of Huston's *The Man Who Would Be King*». *John Huston as Adaptor*, editado por Douglas McFarland y Wesley King, 91:103. Albany: State University of New York Press.
- GUÉNON, René. 1995. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós.
- HEREDERO, Carlos F. 1984. *John Huston*. Madrid: JC.



- HUSTON, John. 1998. *Memorias*. Madrid: Espasa Calpe.
- HUSTON, John y HILL, Gladys. 1974. *John Huston's The Man Who Would Be King* (guion de rodaje fechado el 15 de noviembre). <https://cinephiliabeyond.org/empires-end-john-hustons-the-man-who-would-be-king/>.
- JOHNSON, J.A. 2003. «Russians at the Gate of India? Planning the Defense of India, 1885-1900». *The Journal of Military History* 67 (3): 697-743.
- KIPLING, Rudyard. 1890. «The Man Who Would Be King». *The Phantom 'Rickshaw and other Eerie Tales*, 66-104. Allahabad: A. H. Wheeler & Co. <https://archive.org/details/phantomrickshaw00kiplrich>.
- KIPLING, Rudyard. 1898. «The Bridge-Builders». *The Day's Work*, 1-44. London: Mcmillan. <https://archive.org/details/dayswork07kiplgoog>.
- LA CASA de la Biblia. 2006. *La Biblia didáctica*. Madrid: SM/PPC.
- LEE, Samuel (ed.) 1829. *The Travels of Ibn Batuta*. London: The Oriental Translation Committee. <https://archive.org/details/in.gov.ignca.21238/page/n7/mode/2up>.
- MAÑARA, Miguel. 1878. *Discurso de la verdad: dedicado a la alta imperial majestad de Dios*. Madrid: Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro. <https://patrimoniodigital.ucm.es/s/patrimonio/item/445603>.
- McFARLAND, Douglas y KING, Wesley. 2017. «Editors' Introduction. Huston as Reader». *John Huston as Adaptor*, XIII-XIX.
- METCALF, Barbara y METCALF, Thomas R. 2014. *Historia de la India*. Akal: Madrid.
- MEYERS, Jeffrey. 1968. «The Idea of Moral Authority in "The Man Who Would Be King"». *Studies in English Literature 1500-1900* 8 (4): 711-723.
- MEYERS, Jeffrey. 2011. *John Huston: Courage and Art*. New York: Crown Archetype.
- PIONKE, Albert D. 2014. «The Epistemological Problem of British India in Rudyard Kipling's "The Man Who Would Be King"». *Victorian Literature and Culture* 42 (3): 335-350.
- RAVASI, Gianfranco. 1992. *El libro del Génesis (1-11)*. Barcelona/Madrid: Herder/Ciudad Nueva.
- RAVERTY, Henry G. 1859. «Notes on Káfiristan». *Journal of the Asiatic Society of Bengal* 28 (1-5): 317-368. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.24458/mode/2up>.
- ROBERTS, Frederick S. 1897. *Forty-One Years in India. From Subaltern to Commander-in-Chief*, vol. 2. London: Richard Bentley and Son. <https://archive.org/details/fortyoneyearsini02robe/mode/2up>.
- ROGERS, Ayesha y BALOCH, Gulam. 2017. «The Values and Significance of the Colonial Steel Railway Bridges of Pakistan». *Built Heritage* 1 (4): 11-21. <https://doi.org/10.1186/BF03545654>.
- SARRIS, Andrew. 1968. *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*. New York: E.P. Dupont.
- STAPE, J.H. 2004. «The Dark Places of the Earth: Text and Context in *Heart of Drakness*». *The Conradian* 29 (1): 144-161.
- STOKES, Eric. 1959. *The English Utilitarians and India*. Oxford: Oxford University Press. <https://archive.org/details/dli.ernet.507470>.
- SULLIVAN, Zoreh T. 1993. *Narratives of Empire: The Fictions of Rudyard Kipling*. Cambridge: Cambridge University Press.



- VITTORINI, Simona. 2006. «Representing the Nation: Competing Symbolic Repertoires in India». Tesis doctoral. University of London. <https://eprints.soas.ac.uk/29237/>.
- YULE, Henry. 1881. «Káfiristán». *The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences and General Literature*, 9.^a ed., XIII, 820-823. Edinburgh: Adam and Charles Black. <https://archive.org/details/encyclopaedia-britannica-9ed-1875/Index%20193479114.23/>.



