



## *Alejandro Magno* de Oliver Stone: el mito de Proteo y la postmodernidad

Emilio José Álvarez Castaño<sup>1</sup>

Recibido: 20 de diciembre de 2022 / Aceptado: 9 de agosto de 2023

**Resumen:** *Alejandro Magno* de Oliver Stone es una película que no tuvo una buena acogida por parte del público ni de la crítica, sin embargo se trata de un largometraje que propone interesantes reflexiones contemporáneas a través la mitología que aparece. Los mitos hablan del carácter del protagonista y también de su destino formando parte de un conglomerado de alusiones que se pueden aglutinar en la figura de Proteo, dentro de un mensaje relevante en la actual postmodernidad.

**Palabras clave:** Alejandro Magno, Oliver Stone, Proteo, postmodernidad

### Oliver Stone's *Alexander*: The Myth of Proteus and Postmodernity

**Abstract:** Oliver Stone's *Alexander* is a film which was not well received by audiences and critics, however it is a film which offers interesting contemporary reflections through the mythology that appears. The myths deal with the main character's characteristics and fate, forming part of a conglomerate of allusions that can be brought together in the figure of Proteus, within a relevant message in the current postmodernity.

**Keywords:** Alexander the Great, Oliver Stone, Proteus, postmodernity

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El mito en la biografía de Alejandro Magno. 3. El mito en la película de Oliver Stone. 4. El mito de Proteo y la postmodernidad. 5. Conclusión. Bibliografía

**Cómo citar:** Álvarez Castaño, E. J. *Alejandro Magno* de Oliver Stone: el mito de Proteo y la postmodernidad. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 15, 2023, e85366

### 1. Introducción

La primera película no documental de Oliver Stone en el nuevo siglo es *Alejandro Magno* (*Alexander*, 2004). El interés del cineasta estadounidense por el conquistador macedonio se muestra en el hecho de que hizo diferentes versiones posteriores en 2005, 2007 y 2014. La versión de 2005 es la del director, donde Stone eliminó 17 minutos de metraje y añadió otros nueve. La de 2007 es la extendida, con una duración total de 214 minutos. La de 2014 es la definitiva, donde eliminó algún material, ya que pensó en la anterior había incluido demasiado, para alcanzar un total de 206 minutos. Como sucede con otros muchos de sus largometrajes, Oliver Stone es autor también del guion de *Alejandro Magno*, en este caso en colaboración con Christopher Kyle y Laeta Kalogridis. Hay que señalar aquí la presencia de Plutarco ya que su método de escritura no se diferencia en gran medida al de los guiones cinematográficos de películas históricas, puesto que su idea no es tanto

escribir historiografía como dar información sobre la vida personal. En el retrato que hace del biografiado, Plutarco va de lo mejor a lo peor de cada persona para que el lector encuentre un aviso y una enseñanza en ello, un método que Stone sigue (Petrovic 164-166).

Sin embargo, la respuesta tanto por parte del público como de la crítica no fue buena. Para explicar lo sucedido, Solomon relaciona ambos hechos al indicar que el fracaso en taquilla se debió a las malas críticas pero también al hecho de que *Troya* (*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004) también se estrenó entonces (36-37). Thomson y Scott señalan las referencias homosexuales como la causa por la que la película no tuviera una buena acogida en los Estados Unidos (8). No obstante, aunque la película de Stone no cumplió con diferentes expectativas, es una buena muestra para reflexionar sobre la figura de Alejandro Magno y para reformular la idea que se tiene de la Antigüedad desde la perspectiva contemporánea (Engen 113). Es decir, la película de Stone no es una historia de una conquista *per se*, sino un medio por el que el director

<sup>1</sup> Shandong University at Weihai  
Email: [telemilio@yahoo.es](mailto:telemilio@yahoo.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7020-9676>

explora los ideales de una sociedad en general (Asirvatham 104-106).

El presente estudio pretende llamar la atención sobre la relevancia que tiene la mitología en la película y de qué manera puede encontrar acomodo en el mundo contemporáneo postmoderno. Para ello, en primer lugar, se comprobará de qué manera la biografía de Alejandro Magno comenzó a acumular mitos y leyendas desde sus primeras aportaciones. A continuación, de comentará la presencia de los mitos en general en el largometraje de Oliver Stone. Por último, y ya buscando la implicación de la mitología en la postmodernidad, se propondrá la figura de Proteo como la más apropiada a tal efecto.

## 2. El mito en la biografía de Alejandro Magno

En el presente apartado se aludirán aquellos hechos de la biografía de Alejandro Magno de mayor relevancia al presente estudio, sobre todo aquellos que hacen referencia a aspectos míticos o legendarios.

Alejandro III de Macedonia (356 a. C.-323 a. C.), más conocido como Alejandro Magno o Alejandro el Grande, es hijo de Filipo II de Macedonia y Olimpia de Epiro. Su nacimiento aparece enmarcado por el advenimiento de sucesos extraordinarios, ya que Plutarco indica que ese día tuvieron lugar tres triunfos (dos bélicos y uno en una competición de carros de caballos), que se consideraron como buenos augurios (Plutarco III). Se duda sobre la paternidad de Filipo, de hecho, Plutarco, dentro de la leyenda, indica que Olimpia, antes de quedar embarazada, tuvo un sueño en el que un rayo caía sobre su vientre,<sup>2</sup> y que, asimismo, Filipo, en otro sueño, tuvo la imagen del abdomen de su mujer sellado con el rostro de un león, lo que identificó como un adulterio (Plutarco III). Por otro lado, Pseudo Calístenes, dentro la vinculación divina de Alejandro, indica que su padre fue Nectanebo II (I.1), faraón de Egipto a quien se le consideró en la corte de Filipo como un mago (I.4). Estas leyendas sobre su divinidad probablemente surgieron cuando Alejandro ya era rey para identificarlo como alguien destinado a conseguir grandes logros (Roisman y Worthington 188).<sup>3</sup> Además, tanto Filipo como Olimpia le inculcaron sus ambiciosos objetivos (Green 15-16).

Dentro de su infancia y años de formación, es conocida la anécdota del caballo que había comprado Filipo y que nadie podía domar. Cuando lo consiguió, Alejandro le dio el nombre de Bucéfalo. Filipo puso a Alejandro bajo la tutela de Aristóteles, quien lo formó en distintas materias y le inculcó el gusto por la lectura: leía la *Iliada* de Homero en sus campañas militares (McCarthy 16), que le dio la referencia del

ideal homérico del honor y la gloria (Roisman y Worthington 190; Green 4).

Después del asesinato de Filipo en 336 a. C. y tras apaciguar unas revueltas internas en el reino, Alejandro emprendió el plan de su padre de conquistar el imperio persa. Al dirigirse hacia el oriente, se detuvo brevemente en Troya para honrar la tumba de Aquiles (Arriano I.12), por las lecturas de referencia ya indicadas. Tras una primera etapa de conquistas de ciudades como Éfeso, Halicarnaso, Pérgamo o Mileto, a finales del 334 a. C. tuvo lugar el famoso episodio del nudo gordiano, del que se decía que quien lo deshiciera conquistaría Asia. Según las fuentes, Alejandro lo desató hábilmente o bien lo cortó con su espada (Plutarco X), lo que se ha interpretado como la voluntad de llevar a cabo una empresa de una forma u otra. En su camino hacia oriente, Alejandro también se dirigió a Egipto, reino controlado por los persas desde el 343 a. C., donde fue aclamado siendo nombrado faraón en noviembre del 342 a. C. (Arriano III.4-5), en consecuencia, tenía ascendencia divina (Fredricksmeier 199). Al año siguiente fundó la conocida ciudad de Alejandría, donde comenzó su política de inclusión en relación a los dioses de los pueblos conquistados, a diferencia de los persas, que los reemplazaban (Thomson 16).

Mucho se ha comentado sobre las relaciones entre Alejandro y Hefestión, compañeros de formación desde la niñez, especialmente en el terreno sexual. Así, hay estudios que indican que este tipo de relaciones entre ellos llegaron a la edad adulta, algo que no estaba bien considerado en algunas ciudades griegas como Atenas (Skinner 190; Sacks 16), y otros que observan que en Macedonia había tolerancia al respecto (Hubbard 143). Poco después del fallecimiento de Hefestión, Alejandro murió en el 323 a. C. en el palacio de Nabucodonosor II en Babilonia. Hay diversas teorías sobre su muerte, entre las que se encuentra la de envenenamiento (Schep et al. 72ss), aunque también se piensa que se debió al tifus o al cólera. De manera lógica, tras su muerte sus restos fueron objeto de veneración, recuerdo y culto, y en las dos generaciones siguientes a Alejandro, las leyendas se multiplicaron en las literaturas en lengua griega y latina posteriores (Stoneman 1-4).

El interés general por la figura de Alejandro Magno no es nuevo. Ya en vida, fue una referencia como estrategia militar y como emperador, desarrollándose lo que en la Antigüedad se llamó la *imitatio Alexandri*, que seguirán estadistas como Escipión el Africano, Pompeyo, Julio César, Marco Antonio, Augusto y Trajano (Gómez 386-387). Por otro lado, su figura ya fue criticada en la Antigüedad por Cicerón, Séneca o Lucano por su ambiguo comportamiento moral, o incluso Napoleón en la era moderna, pese a que lo imitó en su idea expansionista (Mín-

<sup>2</sup> Como es sabido, el rayo es uno de los elementos vinculados a Zeus y así aparece también en la *Iliada*, una obra muy del gusto de Alejandro Magno.

<sup>3</sup> Alejandro desarrolló su creencia en ser un dios, lo que le llevó a aceptar que se le divinizase en Egipto (Renault 116). Con posterioridad, en la toma de Tiro, Alejandro dice tener una visión de Heracles guiándole a la victoria y, tras la conquista de la ciudad, perdonó a los fenicios que se refugiaron en el templo de Heracles (Arriano II.24), es decir, el dedicado al dios Melqart (Bonnet 286-287), dentro de un proceso de sincretismo cultural en el que Alejandro fue incorporando los dioses de los pueblos que derrotaba, como se verá.

guez 24). Ya en pleno siglo XXI se puede ver la controversia que despierta su figura cuando se ha erigido alguna estatua en su honor (Thomson 14). En este sentido, Heuss describe la figura de Alejandro como una botella que se puede llenar de cualquier clase de vino (102), por lo que es lógico que cada interpretación sea una proyección de las aspiraciones de cada generación o de cada persona.

### 3. El mito en la película de Oliver Stone

La numerosa cantidad de referencias míticas que contiene el largometraje *Alejandro Magno* de Oliver Stone señala que se trata de un aspecto que no se debe pasar por alto si se quiere alcanzar una comprensión completa de la obra. La película tiene dos escenas en las que hay mayor información mítica concentrada, pero también existen otras muchas alusiones a lo largo de todo el metraje. Así, se comentarán a continuación ambas escenas y sus implicaciones y, después, se hará referencia al resto de referencias míticas que aparecen en el largometraje.

La primera escena en cuestión es la de Ptolomeo (Anthony Hopkins) dictando la biografía de Alejandro en la biblioteca de Alejandría, y la segunda la de Filippo (Val Kilmer) ilustrando a Alejandro (Colin Farrell) sobre distintos mitos en una cueva.

En la primera de ellas, Ptolomeo comienza su narración en una estancia rodeada de diferentes esculturas. Es significativo que cuando Ptolomeo comienza a hablar hay detrás de él una estatua de Hermes, que lleva el caduceo, lo que sitúa a Ptolomeo como el intérprete de la vida de Alejandro. A continuación, cuando Ptolomeo dice que Alejandro era un dios, detrás del él hay una estatua de Apolo, portando una lira, que recuerda la fatalidad del origen divino que afectó a Aquiles. Después identifica a Alejandro con Prometeo, al extender la civilización helénica. En ese momento, aparece la estatua de Zeus, quizás para recordar el origen divino de Alejandro o también para incidir en el precio que tuvo que pagar Prometeo por ayudar a la humanidad. Cuando Ptolomeo recuerda su juventud como general de Alejandro, camina junto a la estatua de un hoplita. Después, toca la estatua de Heracles, conocido héroe que superó los doce trabajos, entre otras hazañas, y dice que cuando Alejandro lo miraba pensaba que podía hacer cualquier cosa. A continuación, pasa por delante de la estatua de Apolo y afirma que, con la luz de Apolo, ellos podían ser mejores de lo que eran. Luego, pasa junto a la estatua de Atenea y dice que hubo grandes hombres pero solo un coloso, y es que Atenea era la protectora de los héroes épicos. Finalmente, mira el mosaico de la batalla de Gaugamela y se pregunta si un hombre así existió de verdad o lo idealizaron. Concluye que los hombres se levantan y caen, como

le sucedió a Prometeo, de ahí que, de nuevo, aparezca la estatua de Zeus. Al final de la película, cuando Ptolomeo acaba su relato, lo hace junto a una estatua de Dioniso diciendo que la tragedia de Alejandro fue su soledad y su impaciencia (Petrovic 176, 182). Como se comprueba, desde un primer momento se vincula a Alejandro con la inmortalidad de los mitos.

La segunda escena mencionada tiene lugar en la cueva, donde Filippo comenta con Alejandro algunos mitos que son de relevancia en el posterior desarrollo del personaje protagonista. La primera escena que se muestra en la cueva es la de Aquiles. Alejandro afirma que es su héroe favorito porque murió joven pero envuelto en gloria,<sup>4</sup> a lo que Filippo replica que no hay gloria sin sufrimiento. Después se habla sobre Prometeo, de nuevo, y se presenta como el amigo de los hombres. A continuación, se presenta a Edipo. Puesto que se trata de un personaje asociado habitualmente con componentes freudianos, es esa la interpretación que se ha querido ver (Asirvatham 106), pero el propio director salió al paso de tal afirmación indicando que dicha influencia es nimia y que hay que interpretar dicha relación a la luz de las tragedias de Sófocles y Eurípides (Platt 291). Es decir, desde la perspectiva de que el ser humano sufre y comete errores porque aprende demasiado tarde (Solomon 48). Finalmente, aparecen Medea y Heracles, destacándose de ambos que destruyeron a sus hijos (Petrovic 178). Después de presentarle las distintas narraciones míticas, Filippo le dice a Alejandro que toda grandeza viene de una pérdida y que los dioses lo juzgarán con severidad. Se insistirá en esta idea en la conversación que tiene Alejandro con Hefestión (Jared Leto) en el balcón del palacio de Babilonia. Además, Filippo afirma que la cueva donde se encuentran es un lugar solitario, una afirmación que repite Alejandro años más tarde: después de la batalla de Gaugamela, Ptolomeo recuerda que Alejandro le dijo en una ocasión que cuando están con los mitos es cuando más solos se sienten. Un nuevo ejemplo de la influencia de su progenitor, pero también de cómo el destino que los personajes mitológicos que aparecen aquí van a marcar en la vida de Alejandro.

Algunos de estos personajes míticos mencionados aparecen de nuevo en distintos momentos del largometraje. Así, justo después del primer parlamento de Ptolomeo en la biblioteca de Alejandría, la escena que se presenta es la de Alejandro de niño, quien se encuentra en una estancia en la que hay dos pinturas: Zeus con un rayo y Aquiles arrastrando el cuerpo de Héctor, que se pueden identificar con los símbolos de la tragedia y la épica, respectivamente (Petrovic 177). Llama la atención que Olimpia (Angelina Jolie) los presente como parte de su genealogía mientras, más tarde, se burla de Filippo por creerse un dios en los festejos que este organizó por su boda con Eurídice. En todo caso, justo después de presentar las dos pinturas,

<sup>4</sup> En la muerte de Hefestión en Babilonia, Alejandro le dice que el de ellos es un mito en el que solo creen los más jóvenes. Hefestión le responde que es un mito de lo más hermoso, por lo que se entiende que merece el esfuerzo luchar por él. De ahí que, cuando se emborracha después bebiendo de una gran copa, antes propone un brindis por los mitos.

Ptolomeo se hace eco de la creencia de que Alejandro era hijo de Dionisos o del mismo Zeus. Entonces la cámara se dirige a la pintura de este último, con el objeto de señalar su supuesta procedencia divina. De igual manera, cuando Olimpia menciona a Dionisos, la cámara enfoca una pequeña imagen de este dios y también otra de un toro, uno de los animales vinculados a esta divinidad. No en vano, ya en Oriente, tras la danza de Bagoas (Francisco Bosch), Alejandro propone un brindis por Dionisos. Por su lado, el dibujo de Aquiles muestra el destino que va a seguir Alejandro, un hecho instigado por su madre ya que Olimpia lo llama “mi pequeño Aquiles”. La comparación de Alejandro con Aquiles se encuentra ya en Plutarco, pero es probable que el propio Alejandro incentivase esta relación (Antela 91). Así, en la batalla de Gaugamela, Alejandro lleva el mismo casco que Aquiles en la pintura. Es significativo que cuando Alejandro cae en la batalla contra los indios, sus soldados lo llevan en un escudo que es una réplica del que Aquiles porta en la pintura en la habitación de Olimpia, con la cara de Medusa en el centro. A tal respecto, Ptolomeo piensa que si Alejandro hubiese muerto en la India habría entrado en el mito. Finalmente lo hará, aunque de otra manera, como se verá. Más tarde, cuando se embriaga bebiendo vino de una gran copa, ve en el fondo de la misma el rostro de su madre adoptando la forma de Medusa, en un nuevo recordatorio de la presencia que tiene Olimpia en su vida. Se puede afirmar que Alejandro incluso sobrepasa a Aquiles como su modelo al no perseguir a Darío en Gaugamela para ayudar a sus soldados. Por eso, una vez que ha fallecido, se insiste en la comparación, apareciendo de nuevo la pintura de Aquiles, y Ptolomeo comparando la gloria conseguida por ambos.

Otra de las asociaciones hace referencia a Heracles. En su primera entrada en Babilonia, donde es aclamado tras derrotar a Darío, cruza la mirada con un león enjaulado, un hecho que la cámara capta ralentizando la imagen. Ptolomeo recuerda que, cuando Alejandro devolvía las tierras conquistadas a sus reyes, sus soldados se preguntaban si no estaba lanzado a imitar la carrera de Heracles. En una fiesta que tiene lugar en Babilonia, a su regreso de Extremo Oriente, Alejandro aparece utilizando la cabeza de un león como yelmo, tal como hizo el héroe con el león de Nemea. De hecho, al ascender al trono de Macedonia, Alejandro cultivó su imagen iconográfica eliminando cualquier cabello de su frente para formar una melena como la de un león (Palagia 43). Tras beber de un trago una gran copa de vino a petición popular, cae enfermo. Puesto que el envenenamiento es una de las tesis que se han considerado para explicar su muerte, Ptolomeo hace un comentario proleptico en el momento en el que Alejandro decide abandonar India y recuerda que Heracles murió envenenado por un error de su mujer. En el momento de su muerte, Alejandro vuelve a decir que el mito se hace realidad porque ha llegado más lejos que Heracles, ya que desde pequeño le preguntaba a su maestro por qué

las tierras de Asia solo las conocían por las hazañas narradas en los mitos.

La alusión a Edipo merece un comentario más extenso ya que hay que entenderla desechando la perspectiva psicoanalítica, como se ha indicado, puesto que en realidad se propone una reflexión sobre alguien que se mueve entre las influencias que quieren ejercer sobre él sus progenitores. De igual manera lo mostró en 1956 Robert Rossen en el otro largometraje estadounidense sobre Alejandro Magno. En la película de Oliver Stone la conversación en el balcón del palacio real de Babilonia presenta a un héroe que ya alcanzado la fama pero que se ve asediado por los constantes pensamientos sobre sus padres. Por eso, cobra sentido que Clito (Gary Stretch) y Roxane (Rosario Dawson) sean los sustitutos de Filipo y Olimpia cuando estos no están físicamente a su lado.

En el caso de Clito, resulta significativo que, en la discusión que este tiene con Alejandro reprochándole decisiones que Filipo no habría tomado, Alejandro vea una imagen de su padre diciendo las mismas palabras que Clito justo antes de enfurecer para atravesar con una lanza a Clito. Para subrayar esta relación, el asesinato de Filipo se narra en analepsis justo después del asesinato de Clito.

En Roxane, Alejandro ve que tiene una apariencia e incluso atributos de una serpiente, como su madre. Es algo que refleja la danza que baila ante Alejandro, momento en el que se intercala un breve primer plano de una pantera rugiendo. Para la representación de dicho baile, Stone habló con el coreógrafo Piers Gielgud y este trabajó con un tipo de danza iraní que evoca a Kali, una diosa india vinculada a la muerte. De manera significativa, los bailarines llevan cuchillos para añadirle una nota de mal agüero a la música de la flauta. Así, se puede entender que Roxane será letal a pesar de su atracción sexual, ya que acabará con Hefestión (Lane Fox 79). Además de la pantera, también aparece un oso enjaulado. Se trata del animal asociado a la divinidad lunar Artemisa, diosa de la caza, los animales salvajes, los nacimientos, la virginidad y las doncellas. Como animal lunar encarna una de las dos caras de la dialéctica de este mito, por lo que tiene el doble significado de sacrificador y sacrificado (Chevalier y Gheerbrant 790), un hecho que encuentra su acomodo en la relación entre Roxane y Alejandro. Poco después resulta lógica la reacción de Roxane cuando, en la noche de bodas, ve que Hefestión está abrazado a Alejandro, en un momento en el que aquel le ha dado a este un anillo y le ha dicho que siempre lo considerará un sol (como Apolo). Los preliminares sexuales entre Alejandro y Roxane, por consiguiente, son violentos y están pensados para que recuerde el intento de violación de Filipo a Olimpia al comienzo del largometraje (Solomon 43), de igual forma que el asalto de Alejandro a Roxane tras la muerte de Hefestión tiene similar paralelismo (Lane Fox 57). Alejandro hace como que ruge (como un león) cuando Roxane (como una pantera) forcejea con él y le golpea en la cara. Alejandro logra calmar en un primer momento a Roxane y entonces le dice

que el mito se hace realidad, y toma un papel, supuestamente la *Iliada* de Homero. Pero la lucha entre ellos continúa y ella lo amenaza con un cuchillo. Stone asocia entonces a Roxane con las amazonas, ya que se muestra a horcajadas sobre Alejandro. Por tanto, se puede pensar también en Aquiles con Pentiselea (Carney 155). De hecho, Plutarco se hace eco de que Alejandro pudo haber conocido a Amazona (Plutarco 46. 1-2). Alejandro no tarda en darle la vuelta a la situación y situarse sobre ella, en una imagen de la que se puede inferir cómo el culto europeo domina a la salvaje asiática, lo que es una analogía de la misma conquista militar (Harrison 235). Pero Stone también presenta a Roxane en la noche de bodas como una segunda Olimpia. Ambas llevan brazaletes con forma de serpiente; pero mientras que el de Olimpia es de oro, el de Roxane es de plata. De ahí que Alejandro se lo quite y que, a la mañana siguiente, cuando la cree dormida, le diga que no quiere que sea un reflejo de su madre. Pero en la escena también se entremezcla la imagen de Olimpia dictando una carta que dirige a su hijo mostrando su disconformidad con el matrimonio de este. No obstante, los paralelismos continúan. Roxane viaja con el séquito y las tropas de Alejandro, pero separada de él, como separada está Olimpia en Pella, quien no deja de reclamarle que vuelva y se una a ella. Además, Roxane es celosa como lo es Olimpia y, de la misma forma, se entromete en las ambiciones imperiales de Alejandro dándole órdenes (Asirvatham 106). Más tarde, cuando Roxane le indica que está embarazada, el rechazo que muestra Alejandro revela a Heracles como una de los arquetipos que tiene, ya que dicho héroe asesinó a su mujer y sus hijos (Platt 290), de ahí que piense que su futuro hijo será desafortunado, y también aparece la imagen de Medea, que hizo lo propio con su descendencia.

Dentro de este entramado mitológico, Stone relaciona a varios animales con ciertos personajes. Ya se ha señalado que el león apunta a Heracles. Además, las serpientes aparecen asociadas a Olimpia en numerosas ocasiones y la pantera a Roxane (Solomon 49), como se ha visto. Por su parte, el águila como animal de Zeus aparece en la doma de Bucéfalo que lo reconoce como futuro rey (Petrovic 178) y Filippo le dice a Clito que a Alejandro aún le queda dentro algo de titán. También hay un águila en el cielo antes de la batalla de Gaugamela como augurio de victoria y con Ptolomeo afirmando que Alejandro empezó a ser un mito.<sup>5</sup> Acabada la misma, en el momento en el que Alejandro se preocupa por sus soldados heridos, al primer plano de uno de los ojos de Alejandro le sucede otro idéntico del ojo del águila, mientras que la voz de Ptolomeo indica que Alejandro era entonces el soberano de todos. Finalmente, Olimpia sabe que Alejandro ha muerto cuando precisamente ve un águila caer.

#### 4. El mito de Proteo y la postmodernidad

Alcanzado este punto, cabe preguntarse de qué manera se pueden aglutinar estas referencias mitológicas en la figura de Alejandro Magno dentro de una de las reflexiones que propone la película de Oliver Stone en el contexto de la postmodernidad. Para ello, se comentarán otras alusiones a mitos que no se han señalado aún y de qué manera Proteo es el mito más apropiado para ello.

En efecto, en el largometraje se pueden encontrar más referencias mitológicas. A su llegada a Babilonia, una de las grandes avenidas tras las puertas de la ciudad está escoltada por esculturas de grifos a ambos lados. Desde la Antigüedad Clásica, son animales que protegen tesoros de valor incalculable (Friar 173). Al tener cuerpo de león y cabeza de águila, reúnen dos de los principales animales relacionados con Alejandro. La naturaleza híbrida de este animal se encuentra también en unos toros alados que aparecen en tres ocasiones en el largometraje: en la llegada de Alejandro a Babilonia, a su regreso y justo después de su muerte. En el primer caso, se trata de un anticipo de los lamasus como elemento apotropaico en las puertas de la ciudad y en el palacio. Similar carácter protector tiene el faravahar (o farohar), término persa para designar a un espíritu representado por un sol alado al que se le incorporó una figura humana a partir del reinado de Darío I y que aparece también en el palacio real, después de que Ptolomeo afirme que Alejandro era querido por todos. Dentro de esta asimilación de la simbología persa por los macedonios, cabe destacar que, en la muerte de Hefestión, el grito de dolor de Alejandro lleva aparejada la imagen de un relieve del rey Darío dando muerte a un monstruo, de nuevo de morfología híbrida, que es la representación de Ahriman. En el *Avesta* también recibe el nombre Angra Mainyu y es el espíritu atormentador o del mal, que se opone a Spenta Mainyu, el principio ordenador de la creación en el zoroastrismo. Se trata de los dos polos de dicha religión, similar a los conceptos del yin y el yang taoístas (Dalov 170). Por tanto, este detalle se puede interpretar como la muerte de las dos partes de un todo, dentro de la rica polisemia de imágenes que aparece en el largometraje.

Esta polisemia viene dada, en el caso recién citado, por la fusión de conceptos de diferentes culturas que Alejandro trató de unir. En los títulos de crédito del comienzo de la película se suceden por medio de la técnica del fundido encadenado el rostro de Darío, letras griegas, jeroglíficos egipcios, el faravahar y dos imágenes de Alejandro: la primera reproduce la estatua ecuestre en bronce de Alejandro Magno en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles y la segunda muestra un primer plano del conquistador tal como aparece en el conocido mosaico hallado en la Casa del Fauno de Pompeya. A todo ello le sigue el vuelo de un águila y, finalmente, un

<sup>5</sup> En su arenga, Alejandro se dirige a algunos soldados en concreto, quienes responden a sus preguntas no verbalmente sino con rugidos o alaridos, dentro de otra referencia animal.

busto de Alejandro Magno idealizado como Helios mientras aparece el título del largometraje y suena en ascenso la música de Vangelis. La escena con la que abre la película es la muerte de Alejandro en Babilonia, donde aparece el faravahar y primeros planos del rostro de Ptolomeo y la mano de Alejandro dejando caer el anillo en su último aliento. Estos tres elementos vuelven a aparecer al final de la película, con el añadido de unas tomas desde la óptica de Alejandro, que tiene recuerdos de su vida, y que acaba con el faravahar convirtiéndose en un águila, dentro de la deseada unión de Oriente y Occidente, que fue su objetivo vital.

En este sentido es procedente cuestionarse sobre la relevancia que tienen estas naturalezas híbridas, transformaciones, metamorfosis, asimilaciones y demás fenómenos similares y si son posibles categorizarlas en una figura en concreto dentro de la postmodernidad en la que se creó la película, que utiliza un contexto histórico para proponer una reflexión contemporánea. Para ello, se comentarán, en primer lugar, las vinculaciones entre Proteo, como personaje mítico relacionado con cambios de forma, y Alejandro Magno; a continuación, se harán unas reflexiones sobre la situación de Proteo en la mitología y cuál es su presencia en la contemporaneidad.

En efecto, según algunas tradiciones, Proteo era un rey de Egipto que acogió a Dionisos (Pseudo-Apolodoro 3.5.1), por lo que tiene estos dos puntos en común con Alejandro Magno. De manera añadida, cabe reseñar que Dionisos es un dios ambivalente que abarca opuestos en numerosas categorías vitales, de hecho, el mito y el ritual dionisiaco implicaban puntos de vistas opuestos y a cuestionarse sobre ciertos valores de la vida (Bierl 259). No obstante, la comparativa no queda en este nivel.

Como es sabido, numerosas narraciones míticas tienen distintas versiones y existen conexiones entre diversas de ellas. Esa fragmentación de los relatos míticos, y también dichas relaciones, encuentran en la metamorfosis un reflejo de una estructura desestructurada, es decir, en una identidad que se transforma, como la de Proteo, que es un mito polivalente (Alcover 488). En definitiva, un corpus mítico es fragmentario sin dejar de ser uno (García 128), por lo que se puede tomar a Proteo como figura metafórica o simbólica de ese cambio. De hecho, la imagen de Proteo se asocia con la construcción de un campo de conocimientos complejo en el que también hay transformación por las interpenetraciones, lo que lo convierten en un territorio que posee una imagen estable, sin código interpretativo maestro (Flor 24). Con más cercanía a los tiempos presentes, Lipovetsky identifica a Proteo con la postmodernidad y a Prometeo con la modernidad e indica que ambos provienen del mismo tronco y que han instituido, por caminos distintos, la aventura de apropiarse de los datos de su historia (64). Pero la postmodernidad, que también es un fenómeno polivalente (Orozco 9), implica un grado aglutinador tal que hoy en día Prometeo se ha transformado en Proteo, ya que no tiene sentido

buscar a los dioses y vengarse de ellos. Todo está ya explorado, pero también todas las formas humanas pueden reinventarse (Ferrer 85). Por ello, términos como “realidad/modernidad líquida”, “multifrenia” o “personalidad proteica” se han acuñado para describir los tiempos de la postmodernidad (Manolov 1077). Por ello, dentro de la postmodernidad, en aquellos momentos en los que un cierto orden se desvanece, surge una visión sintética y metamórfica de la realidad y, esta naturaleza camaleónica se vincula con la figura de Proteo (Aguirre 416).

De manera añadida, hay que indicar que el fenómeno del intercambio de identidades apunta también al teriomorfismo (Thom 66). Aunque no hay una frontera ontológica entre seres humanos, animales, vegetales y objetos, las potencias míticas en diferentes religiones de lugares como Egipto, Asia Menor, Creta y Grecia tienen una concreción real en el antropomorfismo, el zoomorfismo y el teriomorfismo (Lévy-Bruhl 185; Lévi-Strauss 221). También en la misma Biblia cristiana, donde el atributo de las alas aparece asociado a la divinidad (Sal 57:2, Ex 19:4, Dt 32:11). Aunque no se puede hablar propiamente de teriomorfismo aquí (Wagner 160-161, 187), sí que se trata de una forma de distanciar a Dios de la humanidad y presentarlo como un ser numinoso. Por tanto, de la misma forma que la antropomorfización no rebaja a Dios a la categoría de ser humano, tampoco aquí el teriomorfismo lo reduce a un animal (Zwan 10-11). En cuanto a las manifestaciones artísticas contemporáneas, el teriomorfismo no se debe solo a razones contingentes (ecológicas, bioéticas) o históricas, sino que hay profundas implicaciones relacionadas con el mito (Andersen y Bochicchio, 14-15). Para Alejandro Magno, los relatos sobre Heracles se podían aprovechar para justificar e incluso magnificar su plan de completar el sueño de Filipo de ir hacia Asia. Heracles, semihumano y semidiós, es un héroe polivalente de quien los monarcas macedonios podía seleccionar aquellos rasgos que más deseaban destacar, como es el caso de explorar nuevos territorios para expandir los suyos por medio de la conquista (Ferrario 336). A partir de aquí, la propia literatura ha enriquecido los relatos sobre Alejandro Magno para presentarlo como una figura compleja y polivalente (Rubanovich 229). En el caso de *Alejandro Magno* de Oliver Stone por medio de una amalgama de mitos que, metafóricamente agrupados dentro de una figura que se puede asociar con Proteo, también buscan un mensaje contemporáneo.

## 5. Conclusión

Una muerte trágica en plena juventud de alguien que en vida contó con una gran aceptación y reconocimiento por parte de otros son rasgos comunes de aquellas personas que se convierten en santos, dentro de la devoción religiosa, o mitos, dentro del mundo laico o de la religiosidad grecolatina (mitos), y que, desde entonces, sus vidas se ven ensalzadas.

De igual manera, también surgen otros testimonios que discrepan de esta visión (Bondar y Doretto 3-5). Así, Alejandro Magno aparece como el imperialista, el tirano, el promotor de la hermandad mundial, el homosexual, el bisexual, el héroe, el dios, el hombre, etc. Es decir, la figura de Alejandro se convierte en un acertijo porque todas las visiones pueden coexistir (Petrovic 182-183), y, como se dijo, cada interpretación es una proyección de lo que cada generación o persona quiere ver en él.

Es significativo cómo, al final de la película de Oliver Stone, el viejo Ptolomeo decide corregir la reflexión que hace sobre la incredulidad que tenían los soldados macedonios en el sueño de Alejandro y le pide al escriba que la elimine y que indique que murió de fiebre, en un nuevo ejemplo en el que la imagen que se tiene de Alejandro Magno se puede adaptar a aquello que se desee. Se trata de una reflexión final que hace junto a la estatua de Dionisos para, finalmente, glosar la contribución de Alejandro mientras mira una estatua de este, quien también figura inmortalizado entre las imágenes de los dioses, puesto que ya se ha convertido en un mito. Ptolomeo, además, conserva en su vejez el anillo que se le cayó a Alejandro tras morir este y que, a su vez, fue el que le regaló Hefestión diciéndole que siempre lo consideraría un sol puesto que esperaba que su sueño iluminase a los hombres. Años más tarde, es Ptolomeo quien, como historiador y testigo de la historia, transmite su experiencia vital y sus reflexiones para

que sirvan de orientación a las futuras generaciones y estas busquen respuestas en la historia.

El espectador de *Alejandro Magno* de Oliver Stone forma parte de estas generaciones que, ahora como espectadores de un texto audiovisual, se ven interpeladas sobre la actualidad de los mitos antiguos y, a partir de aquí, se cuestionen sobre otros nuevos. La muerte de Alejandro al principio y al final de la película plantea una estructura cíclica, como la que se encuentran en el relato de mitos cíclicos como el de Cristo o el del propio Dionisos. En estos dos últimos hay paralelismos ya que se encuentran una muerte violenta, un entierro, una metamorfosis y una vuelta a la vida (Campos 23). Alejandro también tuvo una muerte trágica y la metamorfosis que experimentó su recuerdo y su legado lo han llevado a la inmortalidad que supone ser un mito. En este caso, el mito donde puede encontrar mejor acomodo es el de Proteo quien, por su imagen aglutinadora, cambiante y contradictoria, también está vinculado con la postmodernidad. Una postmodernidad que, en la búsqueda de nuevos mitos, toma la figura poliédrica de Alejandro Magno dentro de esta versión de Oliver Stone para reflexionar sobre las dudas y las contradicciones que puede tener cualquier ser humano, incluso si cree ser un dios. Asimismo, la película hace de Alejandro Magno, dentro de su cualidad proteica, un supermito bajo el que se encuentran otros muchos mitos que construyen su carácter, su destino y que alcanza a su mayor empresa que fue la propia unión entre oriente y occidente.

## Bibliografía

- Aguirre Martínez, Guillermo. “Disolución, hibridismo, atomización y fantasmagoría en el arte moderno y contemporáneo”. *Universum*, vol. 16 no. 2, 2021, 415-436.
- Alcover, Esperanza. “*De Praescriptione Haereticorum* de Tertuliano. Estudio”. *Estudios Eclesiásticos* 75, 2000, pp. 473-500.
- Andersen, Karin y Bochicchio, Luca. “The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change”. *Forma*, vol. 6, 2012, pp. 12-23.
- Antela Bernárdez, Borja. “Alejandro Magno o la demostración de la divinidad”. *Faventia*, vol. 29 no. 1, 2007, pp. 89-103.
- Arriano, Lucio Flavio. *Anábasis de Alejandro Magno, libros I-III*. Tra. Antonio Guzmán Guerra. Gredos, 1982.
- Asirvatham, Sulochana R. “The Half-Baked Melting Pot of Oliver Stone’s *Alexander*”. *The Classical Outlook*, vol. 84 no. 3, 2007, pp. 104-107.
- Bierl, Anton. “The Deeper Structure of Religious Discourse in Aristophanes’ *Wealth*: Plutos, the Eiresione, Metaphor, and the Reevaluation of the Vegetation Paradigm”. *Dioniso*, vol. 10-11, 2020-2021, pp. 255-298.
- Bondar, César Iván y, Doretto, Celeste Marlene. “Muerte trágica y santificación popular: Tranquilina González y La Pilarcita”. *Argus-a*, vol. 9 no.33, 2019, pp. 1-24.
- Bonnet, Corinne. “Phoenician Identities in Hellenistic Times: Strategies and Negotiations”. Josephine Crawley Quinn y Nicholas Vella (eds.). *The Punic Mediterranean. Identities and Identification from Phoenician Settlement to Roman Rule*. Cambridge U. P., 2015, pp. 282-298.
- Campos Rodríguez, Vanessa Brasil. “Dionisos y Cristo: bebida sagrada, sangre y verdad. Encuentros míticos y estéticos del vino con sus dioses”. *Trama y Fondo*, vol. 50, 2021, pp. 23-31.
- Carney, Elizabeth D. “Olympias and Oliver: Sex, Sexual Stereotyping, and Women in Oliver Stone’s *Alexander*”. Paul Cartledge y Fiona Rose Freeman (eds.). *Responses to Oliver Stone’s Alexander Film, History, and Cultural Studies*. University of Wisconsin Press, 2010, pp. 135-167.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Tra. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, 2007.
- Dalov, Beatrice. *The Sound of Aurora Australis: A History of Australia’s Musical Identity*. Sussex Academic Press, 2022.
- Engen, Darel Tai. “Oliver Stone’s *Alexander*: Personal Concerns and Poor Timing”. *The Classical Outlook*, vol. 84 no. 3, 2007, pp. 113-117.
- Ferrario, Sarah Brown. *Historical Agency and the “Great Man” in Classical Greece*. Cambridge U. P., 2014.

- Ferrer, Christian. "Entre Prometeo y Proteo". *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 6, 1991, pp. 82-87.
- Flor, Fernando R. de la. "Barroco en la Posmodernidad: los destinos de un estilo". *Astrágalo*, vol. 19, 2001, pp. 21-34.
- Fredricksmeier, Ernst A. "Alexander, Zeus Ammon, and the Conquest of Asia". *Transactions of the American Philological Association*, vol. 121, 1991, pp. 199-214.
- Friar, Stephen. *A New Dictionary of Heraldry*. Alphabooks / A & C Black, 1987.
- García, Mariano. "Reescritura de mitos aborígenes en dos novelas de la primera mitad del siglo XX: *Hombres de maíz* de M. A. Asturias y *Macunaíma* de Mário de Andrade". *Mitologías hoy*, vol. 19, 2019, pp. 123-131.
- Gómez Espelosín, Francisco Javier. *La leyenda de Alejandro*. Universidad de Alcalá, 2007.
- Green, Peter. *Alexander the Great and the Hellenistic Age*. Phoenix, 2007.
- Harrison, Thomas. "Oliver Stone, Alexander, and the Unity of Mankind". Paul Cartledge y Fiona Rose Freeman (eds.). *Responses to Oliver Stone's Alexander Film, History, and Cultural Studies*. University of Wisconsin Press, 2010, pp. 219-242.
- Heuss, Alfred. "Alexander der Grosse und die politische Ideologie des Altertums". *Antike und Abendland*, vol. 4, 1954, pp. 65-104.
- Hubbard, Thomas K. "Peer Homosexuality". En Thomas K. Hubbard (ed.). *A Companion to Greek and Roman Sexualities*. Wiley-Blackwell, 2014, pp. 128-149.
- Lane Fox, Robin. "Alexander on Stage: A Critical Appraisal of Rattigan's *Adventure Story*". Paul Cartledge y Fiona Rose Freeman (eds.). *Responses to Oliver Stone's Alexander Film, History, and Cultural Studies*. University of Wisconsin Press, 2010, pp. 55-91.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Weidenfeld and Nicholson, 1966.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *Primitive Mythology*. University of Queensland Press, 1983.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Tra. Carmen López y Felipe Hernández. Anagrama, 1990.
- McCarthy, N. *Alexander the Great*. Viking, 2004.
- Manolov, Manol. "Influence of Categories in Modernity in the Consciousness of Young People". *Psychology*, vol. 10, 2019, pp. 1077-1094.
- Mínguez, Víctor. "La huida de un rey. Reflejos de un mosaico pompeyano en las versiones de Alejandro de Robert Rossen (1956) y Oliver Stone (2005)". *Millars*, vol. 45, no. 2, 2018, pp. 17-37.
- Orozco Barba, Humberto. "Presentación". Humberto Orozco Barba (coord.). *Postmodernidad en el mundo contemporáneo*. Iteso, 1995, pp. 9-23.
- Palagia, Olga. "The Image of Alexander in Ancient Art". Richard Stoneman (ed.). *A History of Alexander the Great in World Culture*. Cambridge U. P., 2022, pp. 42-64.
- Petrovic, Ivana. "Plutarch's and Stone's *Alexander*". Irene Berti y Marta García Morillo (eds.). *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Franz Steiner, 2008, pp. 163-250.
- Platt, Verity. "Viewing the Past: Cinematic Exegesis in the Caverns of Macedon". Paul Cartledge y Fiona Rose Freeman (eds.). *Responses to Oliver Stone's Alexander Film, History, and Cultural Studies*. University of Wisconsin Press, 2010, pp. 285-304.
- Plutarco. *Vidas paralelas: Alejandro-César*. Tra. Jorge Bergua Cavero. Gredos, 2021.
- Pseudo-Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Tra. Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Gredos, 1985.
- Pseudo Calístenes. *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Tra. Carlos García Gual. Gredos 1977.
- Renault, Mary. *Alejandro Magno*. Ediciones Folio, 2004.
- Roisman, Joseph y Worthington, Ian (eds.). *A Companion to Ancient Macedonia*. Wiley-Blackwell, 2010.
- Rubanovich, Julia. "A Hero Without Borders: 3 Alexander the Great in the Medieval Persian Tradition". Carolina Cupane y Bettina Krönung (eds.). *Fictional Storytelling in Medieval Eastern Mediterranean and Beyond*. Brill, 2016, pp. 210-233.
- Sacks, David. *Encyclopedia of the Ancient Greek World*. Constable & Co, 1995.
- Schep, Leo J. et al. "Was the Death of Alexander the Great due to Poisoning? Was It Veratrum Album?". *Clinical Toxicology*, vol. 52 no. 1, 2014, pp. 72-77.
- Skinner, Marilyn B. *Sexuality in Greek and Roman Culture*. Wiley-Blackwell, 2013.
- Solomon, Jon. "The Popular Reception of *Alexander*". Paul Cartledge y Fiona Rose Freeman (eds.). *Responses to Oliver Stone's Alexander Film, History, and Cultural Studies*. University of Wisconsin Press, 2010, pp. 36-51.
- Stoneman, Richard. "Introduction: Formation and Diffusion of the Alexander Legend". Richard Stoneman (ed.). *A History of Alexander the Great in World Culture*. Cambridge U. P., 2022, pp. 1-13.
- Thom, René. "Morfología e individuación". *Sé cauto*, vol. 22-23, 2004, pp. 66-74.
- Thomson, Dorothy J. "Alexander and Alexandria in Life and Legend". Richard Stoneman (ed.). *A History of Alexander the Great in World Culture*. Cambridge U. P., 2022, pp. 14-41.
- Thomson, Henry y Scott, Ian. *The Cinema of Oliver Stone*. Manchester U. P., 2019.
- Wagner, Andreas. *Gottes Körper: Zur alttestamentlichen Vorstellung der Menschengestaltigkeit Gottes*. Gütersloher Verlagshaus, 2010.
- Zwan, Pieter van der. "The Ideal Body in the Hebrew Bible Compared to That in Transpersonal Psychology". *Journal of Semitics*, vol. 27 no. 2, 2018, pp. 1-18.