

CINE ARTÚRICO Y NEOMEDIEVALISMO: DE EXCALIBUR (1981) A KING ARTHUR (2003)

Santiago Gutiérrez García
Universidad de Santiago de Compostela

El estudio del cine sobre la Edad Media plantea la cuestión de las relaciones entre la historia, la literatura y el discurso cinematográfico. En efecto, en la medida en que ha ido ganando peso entre la comunidad académica la concepción subjetiva del discurso historiográfico, se han abierto cauces de expresión en el estudio de la Historia que prescindan de la reverencialidad de la letra escrita. Tal evolución surge de la idea, expresada, por ejemplo, por P. Ricoeur¹, de que la Historia es sólo la refiguración de lo real, en tanto que esta se lleva a cabo por la interposición de un discurso que deshace las aspiraciones de objetividad científica. Este presupuesto posestructuralista, asumido hoy en día por no pocos autores, entre ellos, además del ya citado Ricoeur, por G. Duby o por H. White², admite que la comprensión del pasado está siempre mediatizada por un componente imaginario que acompaña a los hombres de todas las épocas y que lastra cualquier indagación retrospectiva. Bajo tal premisa se entienden observaciones, como la vertida por L. Febvre³ acerca de que cada sociedad organiza el pasado en

¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit. III: Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985. pp. 203 y ss.

² George Duby, *Diálogo sobre la Historia. Conversaciones con Guy Lardreau*, Madrid, Alianza Editorial, 1988; Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore / London, The John Hopkins University Press, 1992.

³ Lucien Febvre, *Combates por la Historia* [1953], Barcelona, Ariel, 1971, p. 245.

función de las necesidades que se le plantean en el presente, o la de R. A. Rosestone⁴, quien sostiene que “la Historia es un cuento que crea una explicación”.

La relativización del referente de veracidad que se acaba de exponer favorece, como señala el propio Rosestone⁵, que en este punto sigue a White⁶, la potenciación de nuevas posibilidades de representación que devuelven a la narración histórica el poder que tuvo en la época en que estuvo unida a la imaginación literaria. Pero tal consideración debe ponerse asimismo en relación con la renuncia a mantener la palabra como portadora de verdad, lo que ha abierto el camino al desarrollo de los medios audiovisuales, entre ellos el cine, como vía de conocimiento histórico.⁷ Una vez que se acepta la aludida imposibilidad de transmitir certezas históricas empíricamente comprobables, la atención se centrará en el sistema de relaciones intertextuales que permitan la aprehensión de la obra historiográfica por parte de un grupo social; o, dicho de otra manera, se atenderá al conjunto de referencias de que dispone un receptor y que determinan su acercamiento a dicha obra, ya sea en forma de citas, adaptaciones, referencias, etc, o incluso de parodias.⁸ El cine histórico, por tanto, se convierte en medio privilegiado para

⁴ Robert A. Rosestone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 170.

⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁶ White, *ob. cit.*, pp. 101-120.

⁷ Martha W. Driver, “Writing about Medieval Movies: Authenticity and History”, en *Film and History*, 29:1-2 (1999), p. 5; Idem, “More on Medieval Movies: Survey from the Field”, en *Film & History*, 29:3-4 (1999), p. 5; Robert A. Rosestone, “Introduction”, en *Revisión History. Film and the Construction of a New Past*, ed. R. A. Rosestone, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 3-4. White explica este proceso con los términos *Historiography* —o representación de la Historia por medio del discurso escrito e imágenes verbales— e *Historiophoty* —en la que la representación se lleva a cabo por medio del discurso fílmico e imágenes audiovisuales— (Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, en *American Historical Review*, 93 (1988), pp. 1193-1199). Este autor, que propone ambos discursos como complementarios, puesto que cada uno es apto para explicar mejor aspectos diferentes de la Historia, señala, de todas formas, que el discurso visual está más arraigado de lo que parece, según muestran las ilustraciones que adornan no pocos libros de Historia.

⁸ Michèle Lagny, *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997, pp. 199-200.

reflexionar acerca de la relación que un grupo mantiene con su pasado, en tanto en cuanto toda película reflejará de algún modo el momento en que se llevó a cabo.⁹ Se establece, así, un camino de ida y vuelta entre el cine y la sociedad, en el que aquel se convierte en objeto cultural en la medida en que ofrece una interpretación, no tanto del pasado como de la imagen de los tiempos pretéritos que tenía la sociedad en la que se realizó.¹⁰

Esta renuncia al estudio del discurso historiográfico fílmico como reflejo directo de la realidad¹¹, que era el fundamento de las teorías realistas, permite que la representación de la Historia busque no la reproducción de lo auténtico, sino la de lo posible, bajo las premisas de una concepción postmoderna de la Historia, en la que se tiene en cuenta, además de los ya mencionados condicionamientos de cada época contemporánea en la hermenéusis del pasado, la sustitución de la verdad por el mito.¹² Se deja paso, así, a la consiguiente poetización del conocimiento y, por lo mismo, se convierte en superflua la búsqueda de anacronismos cinematográficos, concebidos estos como una manifestación de la exigencia de exactitud histórica basada en la oposición falso - verdadero.

Al hilo de estas observaciones sobre el cine histórico, Rosestone¹³ se resiste a aplicar al cine histórico la distinción entre obras ficcionales y no ficcionales, por cuanto incluso este segundo caso, como bien muestran los documentales, se basa en el principio de narratividad que organiza, de acuerdo con una disposición lineal, imágenes en principio inconexas. La pretendida asepsia del material documental, por tanto, se

⁹ Rosestone, *ob. cit.*, p. 14; Paul Halsall, *Thinking about Historical Film*, en <<http://www.unf.edu/classes/medieval/film/thinkingabouthistoricalfilm.htm>> [fecha de consulta: 20-12-05].

¹⁰ Caroline Jewers, "Hard Day's Knights: *First Knight*, *A Knight's Tale* and *Black Knight*", en *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*, ed. M. W. Driver y S. Ray, Jefferson, McFarland, 2004, p. 193; Michèle Lagny, "Après la conquête comment défricher?", en *Cinéma et Histoire: autour de Marc Ferro*, ed. F. Garçon, Condé-sur-Noireau, Corlet, *CinémAction*, 65 (1992). pp. 30-31.

¹¹ Michel Marie, "Texte et contexte historique en analyse de films", en *Cinéma et Histoire: autour de Marc Ferro. CinémAction*, 65 (1992), p. 24.

¹² Vid. Rosestone, *ob. cit.*, p. 151.

¹³ *Ibidem*, pp. 16 y ss.

perdería en la labor de montaje, donde, además, entran en juego otros elementos no menos “falsos”, como los efectos sonoros o la música.

No obstante, si las anteriores premisas deben servir de base a cualquier acercamiento al cine sobre la Edad Media, la representación que la cultura occidental ha elaborado de los siglos medios se diferencia de la de otros períodos históricos por su mayor grado de irrealismo. Semeja como si dicha época acentuase la poetización del conocimiento histórico a la que se acaba de aludir, hasta el punto de que tiene lugar, y no sólo en el cine, una mitologización de sus elementos, en el sentido barthesiano del término. El mito, según Barthes¹⁴,

est une parole... Le mythe ne se définit pas par l'object de son message, mais par la façon dont il le profère, il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles.

De esta condición formal y no sustancial se deriva que el mito se origina en una elección de tipo histórico, en la que, por tanto, desempeña un papel fundamental la sociedad en la que surge. Esta dimensión social, unida a su condición de palabra, obligan a entender el mito como un signo y, por lo mismo, como objeto de un estudio semiótico. Ahora bien, frente a la lengua, que se consideraría un sistema semiológico primario, el mito se configura como un sistema semiológico secundario, caracterizado porque sus significantes se construyen a partir de los signos del primario, toda vez que estos han sido despojados de su significado original. En consecuencia, el mito elabora un nuevo significado a costa —o a partir de la superación— de los significados de un sistema sígnico primario.¹⁵

Desde el punto de vista que nos ocupa, la conversión en mito de los elementos constitutivos de la Edad Media —cuando no de la propia Edad Media como concepto— desemboca en un proceso de resemantización que conlleva diversas consecuencias. Por un lado, su popularización, favorecida por la diversificación de los medios de difusión, pero también la asunción de valores que entran en diálogo con la socie-

¹⁴ Roland Barthes, *Mythologies, suivi de Le Mythe, aujourd'hui*, en *Roland Barthes. Oeuvres complètes* [1957], ed. É. Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993, t. I, p. 683.

¹⁵ Barthes, *ob. cit.*, pp. 684 y ss.

dad que los produce. En este sentido, conviene tener presente las posibles cuestiones y respuestas que suscita el posmodernismo, al hilo de la quiebra de los valores asumidos por la modernidad, y que ha llevado a considerar la irrupción de una nueva Edad Media, donde al colapso tecnológico siguen la feudalización del poder, el reflujo de los Estados o el retiro del conocimiento a los nuevos monasterios de las universidades o las grandes corporaciones privadas.¹⁶

Mas, en el fondo, la caracterización de la Edad Media mitologizada por medio de rasgos como el irracionalismo en sus diversas manifestaciones —espiritualismo, lo sobrenatural, superstición, magia y hechicería—, el misterio, la barbarie o las tinieblas, no sólo responden a una construcción que encuentra sentido en el marco del pensamiento posmoderno, sino que demuestran la capacidad de adaptación del objeto mitologizable, cuya capacidad de satisfacer sucesivos horizontes de expectativas coadyuva en la pervivencia del mito y, por lo mismo, refuerza su propia condición, en tanto en cuanto su proyección diacrónica le otorga, paradójicamente, naturaleza ahistórica. Este continuo proceso de re-creación de la Edad Media a partir de la perspectiva que otorga el tiempo posterior a la propia Edad Media ha recibido el nombre de medievalismo.¹⁷ Así, no pasará desapercibido que buena parte de las características que hoy en día se le atribuyen a la época medieval se generaron hace apenas doscientos años, en el Romanticismo. No en vano, la Edad Media surge como concepto al calor del debate entre antiguos y modernos que se suscita entre los siglos XIV y XV, con la renovación del pensamiento que se ha denominado Humanismo.¹⁸ Contrapuestos a los valores positivos que los humanistas deseaban atribuirse, los siglos medievales nacieron bajo el signo de una connotación negativa —de ahí el apelativo de *media tempestas* que se les adjudicó—, que no hará sino reafirmarse al final de la Edad Moderna, cuando en el siglo XVIII

¹⁶ Umberto Eco, ed., *La nueva Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1974; Roberto Vacca, *La próxima Edad Media*, Madrid, Editora Nacional, 1973.

¹⁷ Kevin J. Harty, "Introduction", en *The Real Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern, and Asian Films about Medieval Europe*, ed. K. J. Harty, Jefferson, McFarland, 1999, p. 3; Leslie J. Workman, "Preface", en *Medievalism in Europe II*, ed. K. Verduin, Cambridge, Brewer & Boydell. *Studies in Medievalism*, 8 (1997), p. 1.

¹⁸ Jacques Heers, *La invención de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1995.

la Ilustración reactualiza la confrontación entre el pasado y el presente bajo los prejuicios de la idea de progreso.

De hecho, las líneas generales que hoy en día perfilan la Edad Media en la sociedad contemporánea proceden de las concepciones originadas en el siglo XIX y, aún antes, a finales del XVIII, y se elaboran, no siempre con fines peyorativos, al hilo de la contraposición citada. En tal consisten las propuestas romántica y postromántica, que oponen a los frutos más prosaicos del progreso ilustrado —ascenso de la burguesía, industrialización y materialismo— una época anterior a la corrupción de todo ideal, espiritual a pesar de brutal y atrayente incluso en sus penumbras. De este modo, es posible afirmar que el siglo XIX constituye, en gran medida, el horizonte mitogenético de la sociedad contemporánea, pues no pocas de las construcciones culturales vigentes en la actualidad proceden de esa centuria, entre ellas la representación del pasado y, dentro de esta, la de la Edad Media.¹⁹

En realidad, no pocos de los elementos que configuran nuestro mundo carecen de la condición atávica que se les concede y apenas si remontan a unos ciento cincuenta años de antigüedad. Conviene tener presente que la vocación historicista del XVIII y el XIX condujo a la invención de múltiples tradiciones que, como se aprecia en el volumen coordinado por E. Hobsbawm y T. Ranger²⁰, legitimaban a los grupos humanos que se organizaban en naciones a través de su pervivencia en el devenir del tiempo. En la medida en que una nación encontraba su origen en el pasado más remoto, con más autoridad podría aducir su condición natural. Y, si bien es verdad que este último aspecto, uno de los que fundamenta el mito, según observaba Barthes, sólo se aplica hoy en día a las realidades nacionales desde posturas nacionalistas²¹, no es menos cierto que muchos de los mitos nacionales forjados entonces

¹⁹ Vid., por ejemplo, las observaciones de Martha W. Driver y Sid Ray, “Preface: Hollywood Knights”, en *The Medieval Hero on Screen Representations from Beowulf to Buffy*, eds. M. W. Driver y S. Ray, Jefferson, McFarland, 2004, pp. 5-6, sobre el origen romántico del modelo de héroe medieval que impera en la cultura contemporánea.

²⁰ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, eds., *La invención de la tradición*, Barcelona. Crítica, 2002.

²¹ Ramón Maiz, *A idea de nación*, Vigo, Ediciones Xerais, 1997, pp. 13 y 112.

han logrado sobrevivir hasta la actualidad enmascarando su historicidad bajo el disfraz de dicha condición natural.

Al hilo de tales consideraciones, la resemantización de la Edad Media en estos años y la ya aludida asunción de valores en relación con la sociedad decimonónica desembocó, por ejemplo, en la conversión del castillo, no sólo en elemento paradigmático de los siglos medievales, sino en uno de los rasgos caracterizadores del espacio fantástico.²² No es casual, pues, que la novela fundacional del género gótico, *The Castle of Otranto* de Horace Walpole (1765), se sitúe, como indica su título, en una construcción de este tipo, en la que confluyen lo medieval y lo sobrenatural. Su pervivencia en la cultura contemporánea a través del cine remonta a las primeras manifestaciones de este medio de expresión, hasta el punto de que se encuentra entre los elementos consagrados por la filmografía medievalizante de G. Meliès, que F. Amy de la Bretèque²³ considera irrealista y fantástica y en la que la Edad Media desempeña un mero papel de trasfondo para aventuras, opuesta al modelo más libresco que encarna el cine de L. Gaumont y Ch. Pathé.

La consagración del castillo como representación del espacio de la fantasía y el misterio desemboca en su trivialización, una vez que avanza el siglo XX, gracias a su asociación con el ámbito de lo puramente lúdico, en el que la conversión en juego de la fantasmagoría potencia sus posibilidades escapistas en un marco de acentuada infantilización. Se comprende así que el castillo fuese adoptado como emblema de la corporación Disney, pionera en el proceso de parquematización de la sociedad, que, de su nombre, ha acabado por designarse como disneylandización.²⁴ El proceso de mediación cultural que se acaba se exponer desemboca en la paradoja de que los castillos más usados en la evocación actual de los siglos medios respondan a la estética romántica

²² Gilbert Millet y Denis Labbé, *Le fantastique*, Paris, Éditions Belin, 2005, pp. 216-219.

²³ François Amy de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 153-185.

²⁴ Arthur Lindley, "The Ahistoricism of Medieval Film", en *Screening the Past. An International, Refereed, Electronic Journal of Visual Media and History*. 18 (2005) <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstreleasefir598/ALfr3a.htm>> [fecha de consulta: 9-1-06].

de Victor Hugo o, incluso, a la estilización infantilizada de Disney.²⁵ Desde el punto de vista puramente cinematográfico, el castillo, junto al bosque, se erigen en elementos clave para las representaciones medievalizantes²⁶ y perviven como marca de género incluso en producciones vagamente medievales. Tal sucede, sin ir más lejos, en una de las películas que consideraremos en este trabajo, *King Arthur* de A. Fuqua (2003), en la que el muro de Adriano, el parapeto que recorría la isla de Bretaña de mar a mar y separaba el territorio romanizado de las tribus septentrionales de la actual Escocia, mimetiza los principales rasgos de las fortalezas canónicas.

Lo que demuestra esta consideración del siglo XIX como período mitogenético de la sociedad actual es que las construcciones culturales que maneja cada época proceden no tanto de referentes históricos remotos, sino, en general, de las elaboraciones de la época inmediatamente anterior, que actúa como intermediadora. Esta labor de filtrado, que, por lo demás, favorece la *mouvance* de las posibilidades interpretativas del mito, a la que ya hemos aludido, opera, como acabamos de ver, sobre la visión de la Edad Media, cuya transformación de período histórico en concepto favorece este tipo de elaboraciones. Pero asimismo se rastrea en el proceso de formación de otros elementos de la mitología cultural occidental; entre ellos, por lo que se refiere al presente trabajo, a las historias sobre el rey Arturo.

La pervivencia de estas durante más de mil años ejemplifican la capacidad de readaptación del mito, de tal manera que su evolución no es otra cosa que una sucesión de reinterpretaciones y reinventiones a partir de un material discursivo básico.²⁷ El origen de la figura de Arturo debe buscarse en el largo enfrentamiento que los pueblos bre-

²⁵ Michel Zink, “Projection dans l’enfance, projection de l’enfance: le Moyen-Âge au cinéma”, en *Le Moyen Âge au cinéma. Les Cahiers de la Cinémathèque*, 42-43 (1985), p. 1.

²⁶ *Ibidem*

²⁷ Jewers, *art. cit.*, p. 194; Norris J. Lacy, “Mythopoeia in *Excalibur*”, en *Cinema Arthuriana. Essays on Arthurian Film*, ed. K. J. Harty, New York, Garland, 1991, p. 121). Sobre esta *mouvance* del proceso hermenéutico, así como sobre los conceptos de sucesivos horizontes de expectativas y del lector como creador, aplicado todo ello al ámbito de la literatura medieval, vid. Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fina al XIV secolo*, Modena, Mucchi Editore, 1984, pp. 13-37.

tones mantuvieron con los invasores germánicos durante aproximadamente setecientos años. A medida que los recién llegados arrinconaban a los celtas en los extremos norte y occidental de Gran Bretaña, estos, acentuado su sentimiento de resistencia, se refugiaron en la creación de figuras mesiánicas que actuaran como discurso compensatorio. Sólo a partir del siglo IX Arturo, acaso un *dux bellorum* que combatió con fortuna a los germanos a comienzos del siglo VI, consiguió relegar a otros personajes que hasta entonces habían encarnado la esperanza en el resurgimiento británico. De tal estatuto habían disfrutado, por ejemplo, Cynan y Cadwallader, considerados los últimos monarcas celtas independientes, que todavía en el siglo X aparecen mencionados en *Armes Prydein Vawr* como los líderes de un hipotético levantamiento insular.

La lectura patriótica del mito artúrico se reinterpreta con el derrumbamiento del poder sajón y la conquista normanda, no sólo porque el incierto caudillo celta, convertido ya en monarca, permitía la legitimación de la nueva dinastía frente a sus rivales del continente —los Capetos franceses y el Imperio alemán—, sino porque la lectura política dejó paso a otra novelesca, en la que la pequeña nobleza que integraban los caballeros segundones se veía reflejada bajo el prisma idealizante de la literatura cortés.²⁸ Arturo se convierte entonces en protector de la caballería andante, la cual se dota de un código moral que justifique sus ansias de promoción social; y hasta tal punto recodifica los semas del mito originario, que el guerrero del siglo VI se inviste de los atributos reales de los siglos XII y XIII, inserto en un mundo que reproduce los trazos de la sociedad feudal. El éxito y el declive de la que se conoce como materia de Bretaña durante los últimos siglos de la Edad Media correrá paralela a la de los mecanismos de reafirmación social de la nobleza territorial y a la crisis que conduce a la pérdida de su hegemonía durante la desintegración del feudalismo.

El desigual interés que las ficciones artúricas despiertan durante los siglos XVI, XVII y XVIII se explican en parte por el descrédito que cae sobre la propia Edad Media. Pero, por lo que se refiere a la figura de

²⁸ Marie-Luce Chénierie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, pp. 7-31; George Duby, *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973; Erich Köhler, *La aventura caballeresca: ideal y realidad de la narrativa cortés* [1953], Barcelona, Sirmio, 1990.

Arturo, pesa no menos el lastre de su existencia histórica, que se daba por cierta en los siglos precedentes y que comienza a ser cuestionada en estos años, a medida que la historiografía adopta una metodología científica. Semejante será la suerte de otros personajes del universo artúrico, como Merlín, desacreditado como profeta político y mago, cuando no degradado a la condición de adivino de almanaque.

La recuperación se produce en el segundo tercio del siglo XIX, pero bajo los parámetros de la sociedad victoriana, convulsa por las transformaciones de la revolución industrial. La añoranza de un modo de vida perdido para siempre incluirá la exaltación de una Edad Media estilizada, que se encarna en los ideales de justicia y honor que se atribuían a la caballería artúrica. No obstante, y como exponente de esta labor de reelaboración bajo una óptica decimonónica, el mito de Arturo se recupera a comienzos de esa centuria, no tanto gracias a una indagación de los textos franceses medievales, que son los que crean la versión novelesca del mito en los siglos XII y XIII, sino a la lectura de la versión resumida que de estos que llevó a cabo, en la segunda mitad del XV, Thomas Malory y, sobre todo, a la de los relatos históricos que compuso a inicios del XIX el escocés Walter Scott. Según reconocen Ch. Brooks e I. Bryden²⁹, las obras de este autor, especialmente *Ivanhoe* (1819),

had a pervasive effect on English constructions of the medieval past well into the twentieth century, and provided much of the chivalric backdrop against which the Victorian would envisage the doings of Arthur and his court at Camelot.

Al hilo de una posible recuperación de los tiempos pretéritos, Alfred Tennyson, el poeta del Imperio Británico y autor de los *Idylls of the King*, se cuestionaba bajo qué condiciones eran recuperables los modelos culturales del pasado, admitiendo que más útil que buscar verdades en ellos resultaba su empleo como reflejo de las preocupaciones contemporáneas y como herramienta con la que proponer un orden social

²⁹ Chris Brooks e Inga Bryden, "The Arthurian Legacy", en *The Arthur of the English. The Arthurian Legend in Medieval English Life and Literature*, ed. W. R. J. Barron, Cardiff, University of Wales Press, 1999, p. 251.

alternativo.³⁰ Esta última opción sería desarrollada por el movimiento prerrafaelita, que profundizó en los aspectos revivalísticos del arturianismo decimonónico, con todo lo que ello conllevaba de aprehensión intuitiva del devenir histórico, de negación del presente y de su superación por medio de utopías regresivas, a veces, como muestra el caso de William Morris, desde posturas afines a postulados del socialismo revolucionario.³¹

De un modo u otro, la mitologización de la propia era victoriana a que ha procedido la cultura contemporánea inglesa implicó que los grandes referentes estéticos, morales y de comportamiento de esa época fuesen asimilados por amplias capas de la sociedad, hasta el punto de que por medio de su nacionalización han pasado a formar parte de los elementos que cohesionan la identidad colectiva del pueblo inglés. Dentro de este proceso se encuadra la concepción de la Edad Media, encarnada en el *revival* artúrico del siglo XIX, cuya visión caballerescas del mundo ha permeado incluso el ámbito de los juegos y deportes y su exigencia de *fair play*. A este propósito, resultan oportunas las observaciones de F. Mellizo³² sobre la cultura popular inglesa, elaborada, según este autor, a partir de “unas cuantas claves simples, mitos esenciales para la continuidad”, que constituirían el “núcleo político-cultural de la britanidad popular”, en cuyo centro se encontraría la figura de Arturo. Este, convertido en cumbre de la historia legendaria inglesa y sostén ideológico de su monarquía, ha acabado por protagonizar, por tanto, un curioso ejemplo de apropiación cultural, desde el momento en que ha sido asumido por aquellos a los que en un principio se dedicó a combatir, esto es, los anglosajones.

Este fenómeno de intermediación sucesiva sobre la que se construye el mito artúrico hasta la actualidad se observa igualmente en otras tradiciones culturales, como la gallega, en la que se vincula a la formación de una conciencia identitaria fundamentada en una supuesta base étnica

³⁰ *Ibidem*, pp. 255-256.

³¹ Silvia Danesi, “La Edad Media revisitada: *The Pre-Raphaelite Brotherhood*”, en *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, ed. G. C. Argan, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 86; Antonio Pinelli, “La dialéctica del revival en el debate clásico-romántico”, en *ibidem*, pp. 47-48.

³² Felipe Mellizo, *Arturo rey (una especie de vida)*, Madrid, Magisterio Español, 1976, pp. 86-87.

celta. El arturianismo gallego implica una reelaboración estilizada del celtismo, una vez que los hallazgos arqueológicos someten a este a un fuerte descrédito —lo que no obsta, sin embargo, para que permanezca arraigado e inmune en el imaginario colectivo popular—. En un proceso explícito de planificación cultural, literatos de la primera mitad del siglo XX, como Vicente Risco o Ramón Cabanillas, galleguizaron las historias sobre Arturo, al que consideraron tan celta como Breogán y al que identificaron con el mesías de la Galicia sometida. Ahora bien, estos escritores, que marcaron la pauta para el arturianismo de autores posteriores, como Xosé Luís Méndez Ferrín o Darío Xohán Cabana —así, en la ambientación gallega de personajes artúricos o en el uso de un sincretismo pancéltico—, nutrirán sus escritos de algún texto medieval, como Malory o la *Demanda del Santo Grial* castellana, pero también de sus reelaboraciones decimonónicas, por ejemplo Tennyson y, sobre todo, la versión de la historia del Santo Grial que llevó a cabo Richard Wagner en su ópera *Parzifal*.³³

Por su parte, la transmisión del mito artúrico a Estados Unidos muestra las relaciones ambiguas de esta nación emergente con su ascendente cultural británico y, en un sentido más amplio, europeo.³⁴ Estas oscilan entre dos posturas complementarias: por una parte, la revivificación admirativa, a veces no exenta de nostalgia, de un pasado histórico del que carece el Nuevo Mundo, como sucede con la recreación del ciclo de relatos de Malory que compuso John Steinbeck en *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (1976); y por otra, la inversión satírica que representa *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) de Mark Twain, irrespetuosa con los mitos europeos —e, indirectamente, con el peso de su tradición libresco— en la que se contrapone la idea

³³ Vicente Risco, *Doutrina e ritual da Moi Nobre Orde Galega do Sancto Graal*, ed. de Joaquim Ventura, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, pp. 17-19. En esta filiación con Wagner coinciden con los primeros ejemplos de cine artúrico, como veremos a continuación.

³⁴ Alan Lupack, "The Figure of King Arthur in America", en *King Arthur's Modern Return*, ed. D. N. Mancoff, New York / London, Garland Publishing, 1998, pp. 121-136; Pamela S. Morgan, "One Brief Shining Moment: Camelot in Washington, D. C.", en *Medievalism in North America*, ed. K. Verduin, Cambridge, Boydell & Brewer. *Studies in Medievalism*, 6 (1994), pp. 185-211.

optimista de progreso basado en la razón y la ciencia a las ridículas supersticiones de la Europa medieval.³⁵

Sea como fuere, en la cultura popular el mundo de Arturo sirvió incluso de modelo a la *New Frontier* de John F. Kennedy, cuyas ilusiones, encarnadas en una pareja de gobernantes jóvenes y justos que hacen felices a su pueblo, adoptó la denominación de *The Camelot Myth*. Más allá de la Guerra Fría, su aprovechamiento ha continuado tanto durante la era Reagan, según muestra el ciclo de Indiana Jones, hasta llegar al *New World Order* y la guerra antiterrorista del mandato de George W. Bush.³⁶ No es de extrañar, por tanto, la fecundidad de la materia artúrica en la Norteamérica de los últimos ciento cincuenta años, pareja en todo caso a la que se observa en la propia Inglaterra, según demuestran las abundantes entradas dedicadas a literatura contemporánea de habla inglesa que contiene la *New Arthurian Encyclopedia*³⁷, o, desde el punto de vista académico, el volumen de estudios de esa procedencia que anualmente recoge el *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Association*.

Por lo que respecta a las recreaciones cinematográficas de las historias artúricas, deben ponerse en relación con el tratamiento que, en general, merece la Edad Media en dicho medio. Así, el cine medievalizante ejemplifica, en el marco del proceso de re-creación de los siglos medios, la literaturización de las indagaciones historiográficas a que hemos aludido con anterioridad, ya que, como señala Lindley³⁸ “far more medieval films... are based on folklore and romance... than on history”. Esto supone que la representación de esa época que ofrece el cine se basa en modelos literarios, pero, teniendo en cuenta el proceso de mediación histórica al que aludíamos más arriba, es lógico suponer que dicha labor de modelización no se realiza sobre de los textos medieva-

³⁵ Marcel Oms, “Les yankees à la cour du roi Arthur”, en *Le Moyen Âge. Les Cahiers de la Cinémathèque*, 42-43 (1985), p. 63.

³⁶ Susan Aronstein, “Not Exactly a Knight: Arthurian Narrative and Recuperative Politics in the Indiana Jones Trilogy”, *Cinema Journal*, 34:4 (1995), pp. 3-30; Jewers, *art. cit.*, p. 194.

³⁷ Norris J. Lacy, ed., *The New Arthurian Encyclopedia*, New York. Garland, 1996.

³⁸ Lindley, *art. cit.*, § 10.

les, sino a partir de las obras de los últimos doscientos años.³⁹ Más aún, una vez que el discurso fílmico consolida sus propios recursos expresivos, este actuará como código interpuesto, ya que es el cine el que crea la representación de la Edad Media de la que él mismo se nutre y que se extiende a toda la sociedad contemporánea, estableciendo de tal modo un doble nivel de ficcionalización.⁴⁰

Por lo tanto, a pesar de que, como afirma Amy de la Bretèque⁴¹, el cine sobre la Edad Media es un ejemplo de transmodalización textual, en la medida en que se alteran los modos de representación del hipotexto literario, este no se detiene ahí, ya que deja paso a un proceso posterior de recodificación. Al respecto, hay que tener en cuenta que el código cinematográfico se basa en la simplificación sistemática de sus referentes, en parte porque el cine impone una única narración sobre acontecimientos complejos⁴², pero también porque el discurso fílmico se adecua a la lógica de los medios de comunicación de masas, que buscan una difusión lo más amplia posible.⁴³ De acuerdo con esto, el cine, en tanto que consolidado como medio de expresión artística en América, participa del analfabetismo democrático de esa cultura, en la que el mensaje escrito queda relegado en favor del audiovisual. Todo lo anterior se aúna para concebir una Edad Media espectacularizada, inspirada en la puesta en escena de Cecil B. de Mille, en la que el asedio a castillos, los héroes dispuestos a luchar por las más variadas causas, las escenas de masas y de ejércitos en movimiento, con gran número de figurantes, con armaduras y jinetes al galope, se convierten en rasgos de género.⁴⁴ Esta se completaría a partir de 1954 con los amplios *travellings* por el bosque o los decorados de castillos con grandes salas y murallas imponentes de *Prince Valiant* de H. Hathaway, basado a su vez en el celeberrimo cómic de H. Foster, que había comenzado a pu-

³⁹ Oms, *art. cit.*, pp. 61-62.

⁴⁰ Jewers, *art. cit.*, pp. 192-3; David J. Williams, "Looking at the Middle Ages in the Cinema: An Overview", en *Film & History*, 29 (1999), p. 9.

⁴¹ Amy de la Bretèque, *ob. cit.*, p. 100.

⁴² Halsall, *ob. cit.*, *passim*.

⁴³ Oms, *art. cit.*, p. 62.

⁴⁴ Driver y Ray, *art. cit.*, p. 5; Oms, *art. cit.*, p. 61

blicarse en 1937.⁴⁵ El resultado ha sido una gramática visual previsible y reiterativa, que busca la complacencia de un público popular.⁴⁶

La fecha de realización de *Joan the Woman* (1917), la primera de las películas sobre la Edad Media de De Mille, indica el temprano interés de Hollywood por dicha época. Este se explica porque su representación irracionalista favorece su utilización espectacular, pero también, como observa Amy de la Bretèque⁴⁷, porque se encuentra lo suficientemente lejos cronológicamente como para plantear en las naciones europeas cuestiones en torno a sus orígenes, sus mitos fundacionales y, en general, su Historia, pero todavía lo bastante cerca como para que no resulte fría o ajena. Esta última dimensión descubre las posibilidades de la Edad Media a la hora de trazar relaciones analógicas con el presente, puesto que los problemas contemporáneos se presentan a través del distanciamiento que ofrece una época cuyos rasgos se someten a una disolución ahistórica.

Así, aun cuando se suele destacar la continuidad con la que el cine americano ha cultivado las ficciones medievalizantes, Oms⁴⁸ distingue diversas etapas de interés desigual, según los avatares políticos e ideológicos de los EE.UU. Su asociación con la propaganda expansionista remontaría a la Primera Guerra Mundial y habría conocido un nuevo impulso durante la crisis que siguió a 1929. Se rueda entonces un título emblemático de la voluntad intervencionista americana, *The Crusades* (1935), del ya citado De Mille. El desinterés que se extiende entre 1938 y la década de los '50 bien podría explicarse por el empleo de una propaganda más directa, relacionada con el esfuerzo bélico y el patriotismo de la II Guerra Mundial, y que se encarnaría en otros géneros cinematográficos, como el *western* o el propio cine bélico. Pero la reactivación de las películas sobre la Edad Media coincide, como sucediera en la primera mitad de siglo XX, con una crisis política; en este caso la Guerra de Corea y el consiguiente recrudecimiento de la Guerra Fría. A esta circunstancia habría que sumarle el desarrollo del cinematógrafo, que aumentó las posibilidades espectaculares del séptimo arte.

⁴⁵ Oms, *art. cit.*, pp. 61 y 66.

⁴⁶ Jewers, *art. cit.*, pp. 192-3.

⁴⁷ Amy de la Bretèque, *ob. cit.*, p. 13.

⁴⁸ Oms, *art. cit.*, *passim*.

Ahora bien, las características que se acaban de exponer insisten en un tratamiento cinematográfico de la Edad Media siempre subordinado a otros intereses, sean estos de tipo político o estético-espectacular. Por tal motivo se suele afirmar que el cine usa la Edad Media como simple trasfondo sobre el que exponer sus propias convenciones, cuando no mensajes subliminales de intención ideológica.⁴⁹ Se entiende entonces que la recreación de los tiempos medievales se base en una representación no ya irrealista, sino incluso ahistoricista, en la que la determinación histórica se establece sobre rasgos vagos adscribibles a lo que Lindley⁵⁰ denomina *any-time* o *no-time*. La Edad Media se definiría, entonces, como un período irreal situado entre dos épocas reales, Roma y el Renacimiento⁵¹. No debe extrañar, por tanto, la derivación hacia esa épica de los simulacros que recibe el nombre de fantasía heroica, épica fantástica o, incluso, género de espada y brujería, basada, entre otras, en las obras de R. E. Howard (*Conan el Bárbaro*, 1932) y J. R. Tolkien (*The Lord of the Rings*, 1954), cuya ruptura consciente de las coordenadas espaciales y temporales permite calificarla de pseudo-medievalista.

Sin embargo, la vaguedad de esta representación implica, asimismo, la versatilidad de los elementos sobre los que se forma esa Edad Media inasible e imprecisa. Quiere esto decir que muchos de sus componentes han adquirido tal grado de autonomía sémica que a menudo se muestran independientes de una posible versión original. Tal circunstancia, en fin, enlaza con las características de las obras medievales, que no disponían de los elementos de clausura textual que se emplean en la actualidad, fragmentarias y abiertas a continuas reelaboraciones.⁵² Por

⁴⁹ Martha W. Driver, "What's Accuracy Got to Do with It? Historicity and Authenticity in Medieval Film", en *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*, eds. M. W. Driver y S. Ray, Jefferson, McFarland, 2004, p. 19.

⁵⁰ Lindley, *art. cit.*, § 3.

⁵¹ Carl Rubino, "The invisible worm: ancients and moderns in *The name of the rose*", *SubStance*, 47 (1988), pp. 54-63.

⁵² Alberto Vârvaro, "Il testo letterario", en *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare*, eds. P. Boitani, M. Mancini y A. Vârvaro, t. II, *La produzione del testo*, Salerno Editrice, Roma, 1999, pp. 387-422; Alberto Vârvaro, "Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale", *Romania*, 119 (2001), pp. 1-75.

tal motivo, carece hasta cierto punto de sentido postular una versión prístina de las historias sobre el rey Arturo, cuando la propia Edad Media ofrece un sin fin de versiones y cuando, como hemos visto, por su vitalidad continúan elaborándose nuevas revisitaciones en los tiempos actuales. Al hilo de estas consideraciones, se puede aplicar a Arturo la distinción que hace Urrutia⁵³ entre las adaptaciones cinematográficas de obras literarias y las de los mitos. Estas segundas se caracterizan porque el objeto adaptado mantiene vida independiente de sus adaptaciones, tal y como muestran, entre otros, don Juan, Drácula o Frankenstein.

Al margen de esta característica, el cine artúrico presenta, frente al de la Edad Media, alguna otra peculiaridad en lo que afecta a su desarrollo. Por una parte, las primeras obras remontan a los inicios del arte cinematográfica, en los albores del siglo XX⁵⁴. Estas corresponden a las versiones filmadas de obras decimonónicas: el *Parsifal* wagneriano, que realizó Edwin S. Porter en 1904, y el *Launcelot and Elaine* de Tennyson, que rodó en 1909 Charles Kent.⁵⁵ Sin embargo, y a pesar de la continuidad que desde entonces mantienen las películas sobre el rey Arturo, el género no termina de fijar sus rasgos canónicos hasta los años '50. Así se explicarían las numerosas versiones mudas que se llevan a cabo de *A Connecticut Yankee* de Mark Twain. Las razones para este

⁵³ Jorge Urrutia, *Imago litterae. Cine, literatura*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1984, p. 10.

⁵⁴ Una visión comprensiva de la filmografía artúrica se encuentra en Kevin J. Harty, "A Complete Arthurian Filmography and Selective Bibliography", en *King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema*, ed. K. J. Harty, Jefferson, McFarland, 1999, pp. 233-263; Idem, "Cinema Arthuriana: A Comprehensive Filmography and Bibliography", en *Cinema Arthuriana. Twenty Essays*, K. J. Harty, Jefferson, McFarland, 2002, pp. 252-301, así como en Kevin J. Harty, "Arthurian Film", <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/acpbibs/harty.htm>> [fecha de consulta 20-5-06]. Bruce A. Beatie, "Arthurian Films and Arthurian Texts: Problems of Reception and Comprehension", en *Arthurian Interpretations*, 2 (1988), pp. 65-78, por su parte, en un recuento que se queda corto, alude a veintiuna películas desde 1921.

⁵⁵ Kevin J. Harty, "Lights! Camelot! Action! - King Arthur on Film", en *King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema*, ed. K. J. Harty, Jefferson, McFarland, 1999, pp. 5 y 8; Idem, "Cinema Arthuriana: An Overview", en *Cinema Arthuriana. Twenty Essays*, ed. K. J. Harty, Jefferson, McFarland, 2002, p. 7.

desfase cronológico estarían, según I. Keuchenius⁵⁶, en las limitaciones técnicas del cine de la época, que dificultaban la representación de las historias sobre el rey Arturo, pero también, en la incompatibilidad de estos relatos con el tratamiento que la cinematografía había dispensado hasta entonces a la Edad Media. En efecto, esta no tardó en ser asimilada al género de *swashbucklers* o espadachines, que difícilmente admitía, por ejemplo, la ruina final del reino artúrico, el adulterio de Ginebra y Lanzarote, el incesto de Arturo con su hermana Morgana o, en fin, la presencia de lo sobrenatural. Afirmaciones semejantes se encuentran en Amy de la Bretèque⁵⁷, quien tiene en cuenta igualmente la dependencia del cine medievalizante americano de otros géneros considerados canónicos, como el western.

El panorama cambia a partir de una obra fundamental, *Knights of the Round Table* de Richard Thorpe (1953)⁵⁸, que establece en líneas generales los rasgos que desde entonces se considerarán arquetípicos de las películas que analizamos. Thorpe se basó en Malory para ofrecer un enfoque parcial del universo artúrico, centrado en el triángulo Arturo-Ginebra-Lanzarote. El trasunto de situaciones contemporáneas se manifestaría en el tratamiento de la Inglaterra medieval a la manera de una comunidad asediada, comprensible en el contexto del enfrentamiento de los países anglosajones con los totalitarismos fascista y comunista durante la Segunda Guerra Mundial, primero, y, más tarde, la Guerra Fría. En concreto la obra de Thorpe se sitúa justo después de la paranoia de la caza de brujas desatada por el macarthysmo, de ahí la importancia que adquieren en ella conceptos como la lealtad y la traición⁵⁹, lo que a su vez permite interpretar la institución de la Mesa Redonda de acuerdo con los ideales de la democracia parlamentaria. Este mensaje político se combina con un tratamiento melodramático de la

⁵⁶ Iman Keuchenius, *Swashbucklers at the Round Table*, <http://www.members.chello.nl/keuchenius/swas.html>, 1998 [fecha de consulta: 6-3-06].

⁵⁷ Amy de la Bretèque, *ob. cit.*, p. 95.

⁵⁸ Richard Thorpe. *Knights of the Round Table*, Estados Unidos / Gran Bretaña, Metro-Goldwyn-Mayer, 1953.

⁵⁹ François Amy de la Bretèque, "La table ronde au far-west. Les Chevaliers de la table ronde de Richard Thorpe (1953)", en *Le Moyen Âge au cinéma. Les Cahiers de la Cinémathèque*, 42-43 (1985), pp. 101-102; Rebecca A. Umland y Samuel J. Umland, *The use of Arthurian legend in Hollywood film: from Connecticut Yankees to Fisher Kings*, Westport, Greenwood Press, 1996, p. 74.

relación a tres bandas de los protagonistas, en la que no tienen cabida el componente sobrenatural, a pesar de la presencia de Merlín y Morgana, ni, más sorprendente aún, cualquier referencia sexual explícita. Debido a la estrechez del código moral americano de comienzos de los '50, que traspasa al género del melodrama, el amor entre Lanzarote y Ginebra es puramente platónico, sin consumación carnal, y, en todo caso, anterior al matrimonio de Ginebra con Arturo. Por lo demás, mientras que Amy de la Bretèque⁶⁰ considera esta medievalización como un *western transposé*, Keuchenius⁶¹, en cambio, se inclina por la influencia del género de espadachines.

Si, como se suele afirmar, la película de Thorpe fijó el canon hollywoodiense para la cinematografía artúrica, este se refiere a unas pautas que, aunque se siguen de manera general, también son susceptibles de alteración. Como una ruptura consciente de la tradición establecida por Thorpe se puede considerar *Excalibur* de John Boorman (1981)⁶², cuya voluntad de innovación ha sido puesta de manifiesto en más de una ocasión.⁶³ Frente al enfoque parcial que ofrecía *Knights of the Round Table*, *Excalibur* concibió una narrativa totalizante, al estilo de los ciclos en prosa medievales, que comprendiese el surgimiento, el esplendor y el declive del reinado artúrico. La huella de Malory resulta, aquí sí, evidente y, junto a ella, el sustrato libresco que sustentaba el empeño de Boorman. Efectivamente, lo excepcional de la propuesta de este director en el contexto del cine de Hollywood ha intentado explicarse

⁶⁰ Amy de la Bretèque, *art. cit.*, pp. 99-100.

⁶¹ Iman Keuchenius, *First Knight*, <http://www.members.chello.nl/keuchenius/firs.html>, 1998 [fecha de consulta: 6-3-06]

⁶² John Boorman, *Excalibur*, Estados Unidos, Orion Pictures, 1981.

⁶³ Vid., por ejemplo, Amy de la Bretèque, *ob. cit.*, p. 296 o Jean-Philippe Domecq, "Glaive et terre vaine", en *Positif*, 247 (1981), p. 17. Esta voluntad de ruptura supone, en sentido inverso, la existencia de una tradición cinematográfica, que a menudo provoca lo que Norris J. Lacy, "Arthurian Film and the Tyranny of Tradition", en *Arthurian Interpretations*, 4 (1989), pp. 76-77, denomina *anxiety of influence*, presidida por la dialéctica entre innovar y mantenerse fiel al legado previo. Según observa el propio Lacy, ni siquiera Boorman se sustrae finalmente al peso de la tradición, el cual se manifiesta en la pretensión, en exceso ambiciosa, de ofrecer en una sola película toda la leyenda artúrica.

a partir de su origen inglés⁶⁴, por más que el universo de producción integre su obra en el universo cinematográfico americano.

Sin embargo, el trasfondo literario de *Excalibur* no puede obviar, como por otro lado es esperable, la existencia de diversos filtros culturales entre dicho filme y Malory. Sin negar la huella de este escritor, la presencia de otras obras medievales se revela mínima cuando se la compara con la de otras más recientes, procedentes, sobre todo, de la cultura anglosajona contemporánea. El propio director advertía, a este respecto, que sus primeros acercamientos a la literatura artúrica se realizaron por medio de Tennyson y T. H. White y que sólo más tarde tuvo acceso a Malory, Chrétien de Troyes o Wolfram von Eschenbach.⁶⁵ Mas, por otro lado, también se observa el influjo de otras manifestaciones artísticas, como sucede con la pintura decimonónica inglesa de tema artúrico. A pesar de que Masson⁶⁶ niega una posible influencia prerrafaelita, sobre todo porque la profundidad que conceden el tiempo y el espacio filmicos a *Excalibur* contradice la falta de perspectiva de esta escuela artística, este mismo crítico admite que alguna escena, como la del combate final entre Arturo y Modred, sí que posee una organización claramente pictórica. Esta observación se puede hacer extensiva a otras escenas, como la de la boda de Arturo y Ginebra⁶⁷ o aquella en la que Perceval —y no Girflet o Bedwir, como en los textos literarios— arroja al lago la espada del rey, convenientemente recreada por diversos pintores e ilustradores del siglo XIX, entre ellos el célebre A. Beardsley.

Sea como fuere la deuda icónica con las representaciones del siglo XIX se percibe, por ejemplo, en el uso de armaduras que, más que tomadas de la Edad Media, se basarían en la visión que de la Edad Media tenía la sociedad victoriana. Por esta razón se entiende también el empleo de metacronías⁶⁸, es decir, de elementos procedentes de diversas

⁶⁴ Jean Markale, "Excalibur ou l'impossible grand-oeuvre", en *Positif*, 247 (1981), p. 38.

⁶⁵ Michael Ciment, "Deux entretiens avec John Boorman", en *Positif*, 247 (1981), pp. 20-21. Según Umland y Umland. *ob. cit.*, xi, estos tres autores constituyen las principales referencias literarias de la cinematografía artúrica.

⁶⁶ Alain Masson, "Geoliad Gwad (*Excalibur*)", en *Positif*, 247 (1981), pp. 30-31.

⁶⁷ Amy de la Bretèque, *ob. cit.*, p. 126.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 72-73.

épocas, puesto que las rodela carolingias o las corazas o las armaduras de los siglos XIV y XV pierden su caracterización cronológica al confluir en la ensoñación ahistórica de la mirada decimonónica.⁶⁹ De igual manera, este medievalismo mediatizado se observa en otros aspectos de la película, como la música, cuyos temas centrales proceden de Wagner y de la adaptación de los *Carmina Burana* de Carl Orff.

El sustrato libresco, que, como veremos, otorga a la película una mayor complejidad semántica que otras semejantes realizadas en Hollywood, no impide, de todas formas, la influencia endógena cinematográfica. Tal circunstancia habría que ponerla en relación con la función de modelo que ejerce la obra de Thorpe. Y es que, aun cuando *Excalibur* constituya una propuesta heterodoxa dentro de la cinematografía artúrica, no deja de recurrir a algunas de las soluciones ya empleadas en *Knights of the Round Table*. Entre estas deudas directas se encontrarían la escena de la boda de Arturo y Ginebra y el *travelling* de ambos camino del altar entre la multitud; la espada de la soberanía clavada en la piedra por Uther y no por Merlín o por intervención divina; el primer encuentro entre Arturo y Lanzarote, en el que ambos combaten por un motivo banal y sobre el que asientan su amistad; la confabulación de Mordred y Morgana para destruir el reino de Arturo; o la perdición de Merlín a manos de Morgana —en *The Knights...* envenenado y en *Excalibur* encerrado en una gruta—. Algunas de estas soluciones narrativas se pueden explicar por la transmodalización del discurso literario al filmico, que obliga a un proceso de simplificación de los referentes narrativos. Tal sucedería, por ejemplo, con la “muerte” de Merlín a manos de la hermana de Arturo, sin duda consecuencia de prescindir del personaje de la Dama del Lago. Pero otras no se justifican de este modo, por lo que hay que pensar que son préstamos conscientes, adoptados del nuevo modo de relatar que consolida Thorpe.

La ruptura frente a este último procede, como ya hemos apuntado más arriba, tanto de la pretensión de Boorman de condensar todo el

⁶⁹ Con la mirada decimonónica de la Edad Media, *Excalibur* -y otras películas de tema artúrico- comparte también la nostalgia por un pasado que nunca ha existido y cuya mejor encarnación es el mito del rey Arturo (E. Jane Burns, “Nostalgia Isn’t What It Used to Be: The Middle Ages in Literature and Film”, en *Shadows of the Magic Lamb: Fantasy and Science Fiction in Film*, eds. G. Slusser y E. S. Rabkin, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1985, pp. 86-97).

ciclo artúrico en una sola película, como de la densidad sónica con la que crea una atmósfera irreal, vagamente medieval y dominada por fuerzas sobrenaturales. El mundo de *Excalibur* opone la barbarie de los tiempos de Uther al mito civilizador, finalmente frustrado, de la caballería artúrica. Dos grandes pecados van a hacer imposible la labor de regeneración: la codicia y la lujuria, que en el fondo se presentan entremezclados, en tanto que la mujer es encarnación de la soberanía, es decir, del poder sobre la tierra. El elemento femenino, manifestación de la fecundidad, la naturaleza y la renovación de la vida, se contrapone a la violencia instintiva de la clase guerrera, exclusivamente masculina, que lucha entre ella por apropiarse de las posesiones ajenas, incluyendo las mujeres. La perdición de Uther vendrá por haber deseado a la mujer de Gorlois, al que traiciona tras haber firmado ambos un pacto para repartirse el reino. De igual forma, la caída de Arturo se origina en el adulterio de Ginebra, de ahí que aquel clave su espada, símbolo del poder legítimo, entre su mujer y Lanzarote, que duermen abrazados —un detalle, por cierto, que en última instancia procede de la leyenda de Tristán e Iseo—. La frase de este último al despertar explica la trascendencia del tal acto —“A king without a sword; the land without a king!”—, ya que supone toda una abdicación implícita.

El penúltimo episodio del filme lo constituye la búsqueda del grial, que, ausente todo componente cristiano, se pone al servicio de la interpretación naturalista del mundo que hace de Arturo su legítimo gobernante y la base sobre la que se sustenta la armonía del reino. Por tal causa, el motivo de la *terre gaste* debe ponerse en relación con la ya mencionada escena del bosque y el vacío de poder que sigue tras la renuncia al trono del rey y de Lanzarote, el elegido de la reina, que opta por abandonar el siglo y hacerse eremita. La interpretación naturalista, en fin, también permite comprender no sólo por qué Arturo asume los papeles de Rey Pescador, tullido y estéril, al que está destinado el servicio de la misteriosa copa, sino por qué esta, convertida en recipiente de abundancia y fecundidad, y Arturo son uno solo. La escena clave de este particular sería la de la segunda visita de Perceval al castillo del grial, a donde llega desnudo y purificado, tras haber estado a punto de morir ahogado y haber perdido en el agua sus armas de caballero. Pues bien, a la pregunta sobre a quién sirve la copa y a quién encarna esta, Perceval responde: “Yes, You [Arturo] and the land are one”.

En esta línea se sitúa un elemento como el dragón, el mito que emplea Merlín para explicar las fuerzas de la naturaleza que rigen la Creación y la dimensión trascendente que se deriva de esta. Como explica el mago al joven monarca, todo lo que forma el mundo natural es manifestación del dragón, incluyendo Excalibur, la espada salida de las aguas y que concede la soberanía, “forged when the world was young, and bird, and beast, and flower were one with man, and death was but a dream”. La dimensión psicoanalítica de la metáfora del dragón remitiría, no ya a la importancia que tienen el inconsciente, la magia y la ensoñaciones en el cine de Boorman, sino a la concepción de la propia Edad Media como era primordial irracional, trasunto de la infancia.⁷⁰ Una de las manifestaciones del dragón será el color verde⁷¹, símbolo de la naturaleza, que aparece cada vez que se hace presente el mundo de lo sobrenatural. Por tal motivo, se refleja en la hoja de Excalibur en los momentos trascendentales de la película. Al margen de que en los textos artúricos medievales el verde ya indicaba lo maravilloso, la relación explícita con el dragón activa otros referentes, que envían hacia un fondo cultural celta más o menos impreciso, pero que, de cualquier modo, está bien asentado en la cultura popular. Su consideración como animal ctónico ha propiciado su aprovechamiento como símbolo político, según muestra su uso en la bandera de Gales; del mismo modo que el verde se considera, en general, el color representativo de Irlanda.⁷² De esta manera Boorman establece lazos implícitos con un fondo cultural europeo más allá de la parafernalia guerrera del cine de Hollywood.

La renuncia a presentar la época caballerescas como una edad de oro igualitaria y justiciera, que suele dominar en las representaciones anglosajonas del mito artúrico, puede considerarse consecuencia del mencionado distanciamiento cultural. En este sentido, hay que tener en

⁷⁰ Ciment, *art. cit.*, pp. 19-20; Michel Sineux, “Un héros de notre temps”, en *Positif*, 247 (1981), pp. 35-36; Zink, *art. cit.*, p. 5

⁷¹ La película muestra algún otro juego cromático, como el que se establece entre las armaduras negras de la época de Uther y las blancas del reinado de Arturo. El cambio de unas por otras indica el paso de una edad de caos y barbarie a otra de armonía y civilización (Jean-Marie D’Heur y J. De Groeve, “Arthur, *Excalibur* and the enchanter Boorman”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, t. III, p. 426).

⁷² Vid. Markale, *art. cit.*, p. 28 sobre la supuesta influencia de la cultura irlandesa en Boorman.

cuenta el *Lancelot du Lac* de Robert Bresson (1974), una de las escasas producciones artúricas francesas, que muestra el conflicto interior del protagonista ante las contradicciones de su comportamiento y el código ético que aspira a seguir. Idéntico significado posee la herida nunca cicatrizada del Lanzarote de Boorman, que simboliza, además, los desequilibrios internos que llevarán a la ruina a la caballería artúrica. La crisis del componente utópico del reino de Arturo, extensible a los individuos que lo componen —incluyendo un Merlín irónico y desencañado, sabedor de que todo ideal acabará por sucumbir— ayuda, sin embargo, a situar la película en su tiempo y, sobre todo, a comprender la representación del pasado que se elabora durante esos años.

Por lo que se refiere al cine, la crisis de la cultura occidental que tiene lugar durante los años '70 se refleja, por ejemplo, en la aparición de héroes problemáticos o anti-héroes. Al menos en este aspecto *Excalibur* sería exponente tardío de esa década, pues no hay que olvidar que la aludida película de Bresson sólo la anticipa en siete años. No obstante, la obra de Boorman puede ponerse asimismo en relación con un cambio en la percepción del pasado medieval, pues no en vano, un año después, en 1982, John Millius estrena *Conan the Barbarian*. Más aún, de 1978 es la adaptación de Ralph Bakshi sobre la trilogía *The Lords of the Rings* de J. R. R. Tolkien, en formato de dibujos animados ante las dificultades técnicas del cine de la época para llevar a la pantalla la complejidad del mundo de la Tierra Media. Quiere esto decir que la propuesta de Boorman coincide, desde el punto de vista cronológico, con el paso al cine de la Edad Media, no irreal, sino ilusoria, que encarnaba el género de la épica fantástica, la épica fingida de la postmodernidad que tanto predicamento habría de tener en años sucesivos.⁷³

⁷³ No por casualidad, en esa misma coyuntura, el cine de ciencia ficción se renueva con dos títulos dispares: el primer filme de la serie de *Star Wars* de George Lucas (1977) y *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), sobre cuyas relaciones con el cambio cultural en la forma de entender la Edad Media cinematográfica no podemos detenernos por falta de espacio. En todo caso, si *Excalibur* recupera el tono épico en la representación de la Edad Media, según ponen de relieve Amy de la Bretèque, *ob. cit.*, p. 350 y Umland y Umland, *ob. cit.*, p. 130, lo haría bajo los presupuestos de una época de crisis. que busca la fantasía y la irrealidad inquietantes como medio de expresión.

Catorce años después, en 1995, David Zucker vuelve al cine artúrico con *First Knight*.⁷⁴ Esta reactualización debe situarse en el contexto del rearme moral americano, que se había iniciado con el mandato de R. W. Reagan (1981-1989) y que culminó su sucesor, G. H. W. Bush (1989-1993), con la primera guerra de Irak. Si se ha llegado a considerar a Indiana Jones como el caballero de la era Reagan, el protagonista de *First Knight*, el Lanzarote interpretado por R. Gere, lo sería de la América individualista de los '90 y del *New World Order*, que se inicia tras la caída del bloque comunista y la consagración de los Estados Unidos como única superpotencia mundial.⁷⁵ Ahora bien, estas pretensiones de hegemonía sin rival chocan con el desconcierto que provoca un orden planetario todavía sin definir, en el que se perfila el surgimiento de un nuevo enemigo, el mundo árabe, que renueva bajo otras condiciones la idea de ciudad sitiada, garante de la libertad, tan recurrente en la historia de América.

Quiere esto decir que, a pesar de que Zucker tiene presente el legado de obras previas, como *Excalibur* o, por supuesto, *Knights of the Round Table*, la presencia de elementos caracterizadores del mito artúrico se reduce al mínimo: apenas se identifican los tres personajes protagonistas —Lanzarote, Ginebra y Arturo— y la ciudad-estado de Camelot. Hasta tal extremo se lleva tal maniobra que, más que simplificación, se puede hablar de despojamiento referencial, pues incluso el título de la película se ve afectado por la omisión de cualquier clave que envíe al citado universo ficcional.⁷⁶ Sin Merlín, Morgana, Perceval, Galván o el Grial, la presencia de un personaje como Malagant, sin relevancia en el cine artúrico, responde al deseo de realzar el lugar preponderante del triángulo principal y de los conflictos que en su seno se suscitan y no a una posible referencia libresca que envíe al *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes.⁷⁷

⁷⁴ Jerry Zucker, *First Knight*, Estados Unidos Columbia Pictures, 1995.

⁷⁵ Jewers, *art. cit.*, pp. 196-198.

⁷⁶ Jewers, *art. cit.*, p. 195; José Luis Sánchez Noriega, "El Primer Caballero", en *Cine para leer. 1995*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1996, pp. 443-444; Fernando Trullols, "El Primer Caballero", en *Film Historia*, VI:1 (1996), p. 76; Umland y Umland, *ob. cit.*, p. 94.

⁷⁷ La tradición artúrica conoce a Malagant o Meleagant por haber sido el raptor de Ginebra, historia esta que parece proceder de un fondo legendario del que se

Ahora bien, junto a esta vinculación con el género del melodrama, sobre el que volveremos a continuación, la ambientación medieval y ar-
túrica de *First Knight* semeja un simple trasfondo decorativo que sirve de vehículo a una fábula política. La idealización de la sociedad justa y benéfica que representa Camelot se sustenta en la autorrepresentación de la democracia americana, que lleva a convertir una institución aristocrática y feudal, como la Mesa Redonda, en una especie de asamblea parlamentaria presidida por un *primus inter pares*, Arturo, que cree en los valores de la igualdad, la justicia y la libertad. La muerte de este último y la implícita sucesión que encarnan Lanzarote y Ginebra se explican, no sólo por las exigencias de un *happy end* que contraviene toda la tradición cultural previa, sino por la pretensión de insistir en la perdurabilidad de las instituciones democráticas y los ideales de que estas son portadoras. El rey muere, pero Camelot permanece. A falta del Grial y de la perfección espiritual inherente a su búsqueda, Camelot se propone como meta alternativa de naturaleza cívica e ideológica.⁷⁸

El referente positivo del reino de Arturo se contrapone con la mal-
dad sin matices del rebelde Malagant, cuya figura parece construida sobre el mito de la caída de Lucifer. El malo de *First Knight* fue en un tiempo el caballero preferido de Arturo, como el Diablo fue el ángel más cercano a Dios, y ambos se rebelaron llevados por su soberbia. Además, Malagant llega a tentar a Arturo, del mismo modo en que el Diablo lo hizo con Jesús, prometiéndole el gobierno del mundo —*Mt* 4, 1-11; *Lc* 4, 1-13—. ⁷⁹ Tal componente otorga una dimensión cósmica a la lucha planteada entre dicho caballero y Arturo y, de manera implícita, a la América que se opone a las tiranías contrarias al Nuevo Orden Mundial. Este enfoque providencialista cristiano, al situar en una perspectiva escatológica el conflicto entre civilización y barbarie, entronca

nutrió el *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes. Gracias a este *roman* el personaje y la historia del rapto de la reina se incorporan a los ciclos en prosa del siglo XIII —*Lancelot-Graal*, *Tristan en prose*, *Guiron le Courtois*, *Prophecies de Merlin*— y, a través de estos, a Thomas Malory. Vid. Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 291-292.

⁷⁸ Umland y Umland, *ob. cit.*, pp. 196-7.

⁷⁹ Las referencias están tomadas de Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, eds., *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

con la concepción de Norteamérica como pueblo elegido y ofrece un respaldo de tipo religioso a su supremacía planetaria.

La grandeza de los ideales que plantea *First Knight* explica la evolución de su protagonista, al que en la primera parte de la película se muestra como un desarraigado, cínico y sin valores. El modelo del personaje, en este caso, se encuentra en el *western* y en el tipo del *maverick loner*, cuya acción particular redundaba en el interés general.⁸⁰ Hasta tal punto es así, que se reproduce la complicidad entre jinete y montura, según muestran las órdenes que Lanzarote le da a su caballo por medio de silbidos y que hace que, por momentos, el héroe recuerde a la figura del Lone Ranger —el Llanero Solitario—. Algún otro detalle acerca la película al género del oeste, como el ejército de Camelot, que se inspira en los casacas azules, o el episodio en el que las tropas de Malagant atacan el carruaje de Ginebra, que se basa en los asaltos a diligencias del Far West.

Las más que evidentes vinculaciones con el *western* podrían explicarse como contrapeso a una excesiva presencia de los elementos melodramáticos, no ya para otorgarle a la película un tono épico que no se pretende, sino para situarla en la línea del cine de aventuras. Se reproduce así el binomio clásico de lo que se espera del cine medievalizante: aventuras y amor. Lo que se intenta contrarrestar, entonces, son las libertades con que se tratan algunos elementos de la ambientación artúrica, especialmente el final cerrado, con la muerte de Arturo y la bendición a la pareja de amantes, que contradice toda la tradición artúrica anterior.⁸¹ Pero, por otra parte, este recurso al género americano por antonomasia, aunque constante en el cine de la Edad Media, debe ponerse en relación, por lo que toca a *First Knight*, con una revisitación del *western* a partir de la segunda mitad de los años '80 —por ejemplo, en 1985 se estrenan *Silverado* de Lawrence Kasdan y *Pale Rider* de Clint Eastwood— y que se prolonga durante la década de los '90, espe-

⁸⁰ Jewers, *art. cit.*, p. 196; Umland y Umland, *ob. cit.*, p. 97.

⁸¹ El final también sería criticado por la utilización del ritual vikingo en el funeral de Arturo. Para Umland y Umland (100 y 129), los ataques motivados por esta circunstancia no fueron sino una excusa por la libre utilización del material ficcional artúrico, pues también Boorman recibió juicios desfavorables por causa semejante.

cialmente con las oscarizadas *Dancing with wolves* de Kevin Costner (1990) y *Unforgiven*, asimismo de Clint Eastwood (1992).⁸²

La figura del protagonista, por tanto, presentará un doble proceso de reactualización de referentes: desde el punto de vista literario, en lo que afecta a la re-construcción de un personaje medieval, y su correspondiente cinematográfico, pues sitúa el héroe del *western* en el contexto ideológico de los '90. Por una parte, y de acuerdo con lo esperable para los héroes clásicos del cine, dispuestos a defender una noble causa, si bien es el deseo que siente por la reina, es decir, su interés particular, el que propicia su establecimiento en Camelot, su egoísmo no tarda en ponerse al servicio de los ideales que representan Arturo y su ciudad. Será la entrega desinteresada por la comunidad la que le redima y la que se ofrezca como moraleja compensatoria en el marco del individualismo y la competitividad sociales de los años '90. Pero, por otro lado, y he aquí la novedad, esta conversión sólo se puede llevar a cabo tras el correspondiente ajuste de cuentas con el pasado, con ocasión de la campaña de Arturo en Leonís, durante la que supera el trauma infantil de la muerte de sus padres.⁸³

Este detalle, que no es extraño al cine de Hollywood —se encuentra, por ejemplo, en la contemporánea *Braveheart* y volveremos a verlo en *King Arthur* de A. Fuqua—, enlaza con los lastres hedonistas y narcisistas de la sociedad actual y las continuas llamadas a liberar el niño que llevamos dentro.⁸⁴ El héroe de los noventa, aunque distanciado e irónico, debe mostrárenos humano, con momentos de debilidad, vulnerable y presto al llanto, como el paciente de una terapia psicológica, un lector de manuales de autoayuda o un invitado a un *talk-show*. Este proceso de reencuentro con la infancia se extendería a otros pormeno-

⁸² Aunque la recuperación del *western* durante estos años se puede explicar a partir de la recuperación del aliento épico de la América de Reagan —aspecto este aplicable a *Silverado*—, las revisitaciones de dicho género no están exentas de un tono autoparódico, cercano a veces a la caricatura. Tal sucede, por ejemplo, con *The Quick and the Dead* de Sam Raimi (1995) y, sobre todo, con *Wild Wild West* de Barri Sonnenfeld (1999), en la que el *western* confluye con el *steampunk*. La propia *Unforgiven* se distancia de la épica por medio de un tono crepuscular y desengañado que insiste en los aspectos miserables de la vida en el Oeste.

⁸³ Umland y Umland, *ob. cit.*, p. 97.

⁸⁴ Vicente Verdú, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 56 y ss.

res, como la apariencia de Camelot, con sus sillares claros y sus tejados azules, que recuerdan, más que a las miniaturas medievales, al castillo de Disneylandia.⁸⁵ En tal caso, el retorno a la niñez que a menudo se identifica con los siglos medios se entrecruzaría con la puerilización de la realidad parquetermatizada, donde la aventura sólo puede desembocar en un *happy end* edulcorado y nada perturbador.

Entre estos elementos inquietantes se encontraría la relación entre Lanzarote y Ginebra. El adulterio entre ambos se reduce al plano de los deseos, de tal modo que toda la película gira en torno al conflicto interior que se plantea a ambos personajes, enfrentados con el deber de la fidelidad debida a Arturo y a Camelot. Finalmente, la dimensión carnal de su pasión sólo se concreta en un beso, aunque la lógica implacable, desde el punto de vista moral, que propone la utopía artúrica americana obliga a pagar el castigo correspondiente por ese único momento de debilidad que se permiten Lanzarote y Ginebra.

La explicación para el tratamiento que *First Knight* dispensa a este aspecto de la historia artúrica se encuentra, es obvio, en la revolución neoconservadora que, tras irrumpir en los años '80, se consolida en la década de los '90. Basta con comparar la versión que sobre este particular ofrecía *Excalibur* catorce años antes, cuya explicación mítica del adulterio —que, por lo demás, no rehuía un tratamiento explícito de la relación sexual entre los amantes— atenuaba una posible interpretación en clave moral-religiosa. En la obra de Zucker, por el contrario, una vez que se elimina el componente sexual, la culpabilidad de Lanzarote y Ginebra procede del engaño en que ambos han mantenido a Arturo y, sobre todo, de la debilidad que supone anteponer sus intereses particulares a los de la comunidad. Nótese que, aunque Lanzarote decide quedarse en Camelot por su atracción a la reina, idéntico motivo decide

⁸⁵ Jacqueline Jenkins, "The Aging of the King: Arthur and America in *First Knight*", en *King Arthur's Modern Return*, ed. D. N. Mancoff, New York / London, Garland Publishing, 1998, p. 207. Por lo demás, la omnipresencia del azul —o, en su defecto, del gris entre plateado y azulado— en Camelot sirve para reforzar la lectura política de la película, puesto que se trata de uno de los colores de la bandera americana. En este sentido, se contraponen al negro del reino de Malagant, en un juego cromático tan simple como el maniqueísmo Bien-Mal que impregna toda la obra. Pero además, el azul se erige en el color por antonomasia de la postmodernidad y de la "nada encantadora" de lo que Verdú, *ob. cit.*, pp. 285-286, denomina el capitalismo de ficción.

que abandone la ciudad una vez que ha jurado fidelidad con su ingreso en la Mesa Redonda.

La contención en el plano sexual sería extensible a otros pormenores del filme, como por ejemplo la violencia. Aun cuando, *First Knight* comparte los presupuestos generales del cine medievalizante en lo que se refiere a las escenas bélicas, los combates que en ella se muestran atenúan su carga de violencia por medio de una efusión mínima de sangre, cuyo resultado son muertes limpias y asépticas. El mismo propósito se busca al evitar que mueran los personajes principales de la historia —aquellos individualizados por un nombre—, de modo que, excepto Malagant y Arturo —y este, de manera apacible—, sólo lo hacen combatientes anónimos.⁸⁶

No obstante, la actitud pacata de Zucker sería más una constante que una excepción, al menos por lo que se refiere al tratamiento que al respecto ha dispensado la cinematografía artúrica de Hollywood.⁸⁷ En efecto, la reducción al plano de lo puramente moral de la pasión entre la reina y Lanzarote se encontraba ya en *Knights of the Round Table* en donde, como sucede con *First Knight*, se convertía en vehículo para un tratamiento melodramático. La posibilidad de que el filme de Thorpe haya actuado como referente se refuerza por la coincidencia en algún motivo que sirve para atenuar la culpabilidad de la relación prohibida. Tal es lo que se pretende, por ejemplo, al situar el encuentro entre Lanzarote y Ginebra antes de que esta se case con Arturo, lo cual justifica el surgimiento del amor entre ambos en la medida en que sería anterior al compromiso matrimonial entre Arturo y Ginebra.⁸⁸ En cualquier modo,

⁸⁶ Jenkins, *art. cit.*, p. 203. El peso del pensamiento neoconservador en la atenuación de la violencia de *First Knight* se reafirma ante la interpretación subversiva que asume la propuesta antagonica que, en este aspecto y por esos mismos años, realiza Quentin Tarantino con *Reservoir Dogs* (1992) y *Pulp Fiction* (1994).

⁸⁷ Sin embargo, la constricción de las estrecheces morales sobre la materia artúrica antecede a las primeras muestras cinematográficas, pues ya se encuentran en los *Idylls of the King* de Tennyson. Este autor, por ejemplo, que se dirigía a la clase media victoriana, omitía toda referencia al origen incestuoso de Mordred (Umlad y Umlad, *ob. cit.*, p. 3).

⁸⁸ También cumplen esta función la escena que antecede al beso entre ambos personajes y que permite reinterpretarlo como un signo de despedida (Jenkins, *art. cit.*, p. 204) o la sanción final del propio Arturo al futuro matrimonio entre los dos amantes.

la obra de Zucker no debería plantearse como una regresión a los modelos estéticos e ideológicos de mediados del siglo XX, sino como una apuesta comercial segura, que neutraliza el riesgo asumido en algunas de sus propuestas con la asunción de buena parte de una ideología y una estética *soft*, refrendadas por las tendencias de la América de los '90.

El último acercamiento, por el momento, del cine americano a la historia del rey Arturo⁸⁹ lo constituye *King Arthur* de Antoine Fuqua (2004).⁹⁰ Su inspiración se encuentra en las teorías sobre la posible identificación del rey bretón con un general de origen dalmata al servicio de Roma, que al mando de la Legio VI Victrix, en la que formaban tropas procedentes de Sarmacia, estuvo destinado en Armórica a mediados del siglo II d. C.⁹¹ Quiere esto decir que *King Arthur* se postula como una ruptura consciente de la tradición que sustentaba —y constreñía— toda la cinematografía artúrica, sustituyendo los referentes literarios por los históricos. En este sentido, Fuqua traza un camino de ida y vuelta a la búsqueda de la supuesta verdad que habría originado el mito literario, cerrando un círculo en el que se mezclan ficción e historicidad. Ninguna otra película como esta muestra la debilidad de las fronteras entre los discursos ficcional y historiográfico, pues se establece en el ámbito ambiguo en el que el segundo se noveliza por influencia del primero.

Al margen de la fiabilidad de la teoría sármata a la hora de identificar al Arturo histórico, la propuesta de *King Arthur* se basa en la novedad

⁸⁹ Mientras se redactan estas páginas tiene lugar el estreno de *Tristán e Isolda* dirigida por Kevin Reynolds y producida por 20th Century Fox (2006), que, a pesar de que no se considera en sentido estricto materia artúrica, se incluye en la materia de Bretaña. La distinción entre ambos conceptos se mantiene más clara en los textos medievales que hoy en día, cuando se tiende a su equiparación. Vid., al respecto, Jean Frappier, “La matière de Bretagne: ses origines et son développement”, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. IV:1, eds. J. Frappier y R. R. Grimm, *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Heidelberg, Carl Winter Verlag, 1978, p. 184. Para la película de Reynolds, vid. <<http://www.tristanandisoldemovie.com/>> [fecha de consulta 20-5-06], página oficial en la que se destaca su condición de historia de amor, tomando como referente la pareja de amantes paradigmática que constituyen Romeo y Julieta: “Before Romeo & Juliet there was Tristan & Isolde”.

⁹⁰ Antoine Fuqua, *King Arthur*, Estados Unidos, Touchstone, 2004.

⁹¹ Sobre esta teoría y la incierta figura del Arturo histórico, vid. Kenneth H. Jackson, “The Arthur of History”, en *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, ed. R. S. Loomis, Oxford, Oxford University Press, 1959, pp. 1-11.

que aporta la confrontación entre unos supuestos datos históricos y la tradición literaria que los habría deturpado. Pero su supuesta originalidad no es tal cuando se pone en relación con otras propuestas semejantes surgidas en la década anterior, tal y como demuestran *Bran Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola (1992) y *Mary Shelley's Frankenstein* de Kenneth Branagh (1994). En estos dos casos se plantea una ruptura con la imagen codificada de los mitos del vampiro y el hombre artificial por medio de la recuperación, respectivamente, de las novelas en que por primera aparecen ambos personajes y que se retoman bajo la categoría de textos fundacionales.⁹²

Ahora bien, este género de propuestas consisten más en correcciones a la trayectoria del mito que en verdaderas indagaciones sobre sus orígenes, hasta el punto de que no renuncian a asumir elementos tomados de la propia tradición mítica. Así se explica que *King Arthur* incluya personajes tardíos, ajenos a las fuentes arcaicas de la materia artúrica, como Lanzarote, Galahad, Bors -o Bohort- o incluso figuras que, como Merlín y Tristán, pertenecen a la historia y las leyendas británicas, pero que sólo se relacionan con Arturo a partir del siglo XII, cuando el fondo de tradiciones celtas insulares pasa al dominio lingüístico románico. Huelga añadir, bajo estas premisas, que a duras penas resultaría verosímil en *King Arthur* una relación amorosa entre Lanzarote y Ginebra, que Fuqua no se atreve a desarrollar, pero que sí plantea de manera implícita por medio de miradas cruzadas entre ambos personajes o, simplemente, a través de la importancia que se le concede al propio Lanzarote. Hay que tener en cuenta que este último, documentado sólo a partir de la segunda mitad del siglo XII, aparece desde el primer momento en la materia artúrica como amante de la reina, aspecto este que determinará su fortuna literaria. Sólo la fama que así consigue justifica su presencia en el filme.

Sin embargo, la ausencia de relaciones amorosas entre Lanzarote y Ginebra se explica desde otros puntos de vista, pues en general *King Arthur* prescinde de cualquier elemento melodramático en favor de un

⁹² Una última vuelta de tuerca, dentro de la campaña de promoción de la película, la constituye la edición como libro del guión de esta, obra de James V. Hart, lo que no deja de ser una versión de la novela de Stoker pasada por el filtro de la representación cinematográfica.

componente épico.⁹³ Se entiende así la frialdad con que se desarrolla la relación entre Arturo y Ginebra, en la que se mezclan la gratitud de esta última hacia quien le ha salvado la vida y la mutua admiración heroica. No cabe la sentimentalidad en la que se presenta, al final de la película, como la pareja fundacional de una nueva monarquía que ha de enfrentarse a una época de anarquía y salvajismo. No resulta descabellado considerar la posibilidad de que este espíritu épico, que impregna a no pocas películas del Hollywood actual y desplaza del nudo argumental los aspectos sentimentales y amorosos, derive del tono bélico y patriótico del que se ha teñido el discurso oficial norteamericano. De todas formas, nos parece igualmente legítimo plantearse una cuestión como esta en sentido contrario. Esto es, en qué momentos de la historia del cine americano, especialmente después de la II Guerra Mundial, ha estado ausente dicho mecanismo de movilización ideológica y espiritual y hasta qué punto han sido una excepción las etapas en que esto último ha sucedido —ligadas, en todo caso, a momentos que se han vivido como crisis, según muestran los años '70.

No obstante, el nuevo heroísmo cinematográfico, del que participa la película de Fuqua, se impregna de aspectos novedosos que no se observaban en las producciones de décadas anteriores. A este respecto, el aporte más original de *King Arthur* reside en ubicar la historia artúrica no en la Edad Media feudal, sino en el Bajo Imperio Romano, bajo la presión de las invasiones germánicas. No pasa desapercibido que el filme se inscribe en una corriente de recuperación del pasado clásico, iniciada en el cambio de milenio con *Gladiator* de Ridley Scott (2000) y continuada con películas como *Alejandro Magno* de Oliver Stone (2004) o *Troya* de Wolfgang Petersen (2004). Esta revisitación de la Antigüedad, que no se ha limitado al cine, se percibe asimismo en la aparición de otros productos audiovisuales, como series para televisión (por ejemplo, *Roma* (2005)⁹⁴) o los sempiternos juegos para PC (como los de la serie *Imperium*).⁹⁵

⁹³ Miguel Ángel Huerta, “Rey Arturo”, en *Cine para leer. Julio-Diciembre, 2004*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2005, p. 203.

⁹⁴ Producida por la HBO y la BBC. *Roma* se estrenó en Estados Unidos en agosto de 2005. Vid. información sobre la serie en <<http://www.hbo.com/rome/>> [fecha de consulta, 31-8-06].

⁹⁵ FXinteractive publicó *Imperium*, el primer juego de la serie, en 2002. Le siguieron *Imperium II: la conquista de Hispania*, en 2003, e *Imperium III: las gran-*

Las razones para esta moda resultan muy variadas, aunque no serían ajenas las posibilidades espectaculares de los grandes movimientos de masas y la arquitectura monumental —implícitas, incluso, en la reconstrucción arqueológica de documentales televisivos como *Roma*—, que se asocian con la civilización clásica. En este particular se puede hablar de un ajuste de cuentas con el *cine de romanos* de mediados del siglo XX y el colosalismo de sus grandes superproducciones⁹⁶, ya que las nuevas tecnologías digitales desbordan las posibilidades de los rudimentarios efectos especiales de antaño. Mas, por otro lado, esta misma espectacularización de la recreación histórica favorece su deriva hacia el ámbito de la acronía, lo que explica la inclusión ocasional, en el seno de este resurgimiento audiovisual de la Antigüedad, de elementos inspirados en la mitología clásica. En estas condiciones tiene lugar la confluencia de las culturas grecorromana, germánica y celta en relatos de aventuras que se sitúan ya a medio camino de la épica fantástica, tales como las series de televisión *Hercules: The Legendary Journeys* (1995-1999) y *Xena: Warrior Princess* (1995-2001), en las que las pretensiones de reconstrucción histórica ceden ante la magia y lo maravilloso.⁹⁷

A pesar de sus pretensiones historicistas, *King Arthur* se acerca por momentos a este último género, tanto en lo que se refiere a su ambientación septentrional —lejos, por tanto, del referente mediterráneo que es propio de la cultura clásica—, como en la descripción que se hace de los pueblos bárbaros, sean estos pictos o sajones. Destaca, al respecto,

des batallas de Roma, en 2004. Vid. <<http://fxinteractive.com/home.htm>> [fecha de consulta, 31-8-06].

⁹⁶ Tales como *Quo Vadis* de Mervyn Leroy (1951), *Ben Hur* de William Wyler (1959) o *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz (1963), junto a las producciones bíblicas de Cecil B. de Mille —así, *Samson and Delilah* (1949) o *The Ten Commandments* (1956)—. Con todo, para el colosalismo cinematográfico de la Antigüedad —no sólo la grecolatina— actúa como modelo *Intolerance* de David W. Griffith (1916).

⁹⁷ El desarrollo de este subgénero televisivo tiene lugar en la segunda mitad de los años '90. Junto a las ya mencionadas *Hercules: The Legendary Journeys* y *Xena: Warrior Princess*, se produjeron otras series, también sindicadas, como *Conan* (1997-1998), *Young Hercules* (1998-1999) o *Beastmaster* (1999-2002), cuyos títulos reflejan la deriva hacia la épica fantástica que acabamos de señalar. Sin embargo, lejos de ceñirse al ámbito de las *Syndicated Television Series*, la moda de la mitología clásica salta a la gran pantalla en 1997 con *Hercules*, película de animación de la Walt Disney Pictures, dirigida por Ron Clements y John Musker. Este tipo de producciones preparan el camino que culmina en 2004 Wolfgang Petersen.

el personaje de Ginebra, convertida en experta guerrera y arquera infalible, cuyo parecido con Xena se extiende también a su sucinta vestimenta a base de correas de cuero.

Desde una perspectiva ideológica, *King Arthur* retoma el motivo de la civilización contra la barbarie, que tan rentable resulta para la interpretación —y la apropiación— del mito artúrico, si bien su pretensión de ser el relato de una gesta fundacional otorga a este nuevas implicaciones. La película refleja el momento en que Roma y la Iglesia han dejado de ser referentes de libertad y justicia, de ahí que la evacuación de Bretaña cree un vacío no sólo político sino también en el sistema de valores imperantes. En este particular resulta clave el episodio de la villa de Marius Honorius, en la que se muestra la explotación a la que los colonos romanos someten a los bretones nativos⁹⁸, y la conversación entre Alecto y Arturo, en la que el primero, tras anunciar la muerte de Pelagius, le descubre a este la inexistencia de la Roma ideal que imaginaba, basada en los principios humanistas de la tolerancia y el humanismo.

De esta manera, Fuqua plantea la renovación de dichos principios igualitarios por parte de un pueblo emergente que supere la inevitable decadencia del viejo Imperio. El resultado será la asunción de este papel por parte de los británicos, que reúnen el vigor de las tradiciones vernáculas —representadas por los pictos— y la herencia cultural romana. El símbolo de esta unión es Arturo, hijo de padre romano y madre bretona —esta, identificada implícitamente con su patria británica—. La escena final, con la boda de Arturo y Ginebra, resulta adecuado epítome a esta reelaboración de la doctrina medieval de la *translatio studii et imperii*, según la cual una vez más el conocimiento y el poder legítimo se trasladan de este a oeste. *King Arthur* sostiene que el relevo de Roma como

⁹⁸ Motivo que, inserto en el cine de Hollywood, remite al referente inevitable del *western*. Así, los pictos, falsamente identificados con los celtas británicos, asumen el papel de los indígenas americanos, mientras que los romanos se identifican con los colonizadores europeos, cuya supuesta superioridad cultural no encuentra paralelo en el plano moral. Bajo este enfoque, los pictos recuerdan a los indios tanto por sus atuendos como por sus tatuajes, que se asimilan a las pinturas de guerra de estos últimos, o por su apego por la vida natural. Algún otros pormenor de la película refuerza la filiación con el *western*, como el asalto al carruaje del obispo Germanus, lo que, en definitiva, acerca la propuesta de Fuqua a *First Knight* y al conjunto del cine artúrico.

referente del mundo Occidental lo han tomado los países de ascendencia británica, es decir, Gran Bretaña y, por extensión, Estados Unidos a través de la figura de Arturo y de su conversión en mito nacional.⁹⁹

Bajo esta perspectiva se comprende mejor el tratamiento que reciben los invasores germanos, reducidos al papel de amenaza terrible, símbolo del caos y la destrucción indiscriminada. Su deshumanización permite obviar cualquier clase de explicación acerca de sus motivos para la conquista, al tiempo que impide que ninguno de ellos alcance la categoría de personaje. Su condición de simple alteridad negativa refuerza, por oposición, el papel positivo del bando bretón y propone como irreconciliable el enfrentamiento entre dos bandos que encarnan el Bien y el Mal de manera absoluta. Su planteamiento básico coincide con el de *First Knight* —y, por extensión, repetimos, con el de buena parte de la cinematografía artúrica—, aunque *King Arthur* profundiza en su carga dogmática de manera proporcional al maniqueísmo con que describe este conflicto. Recordemos que al menos Malagant poseía un mínimo de profundidad psicológica, puesto que conocíamos su antigua pertenencia a Camelot y su caída a causa de su ambición.

Por tal motivo, si el filme de Zucker encontraba sentido en el momento de incertidumbre que se crea en la primera mitad de los años '90, tras el fin de la Guerra Fría, el de Fuqua se sitúa una vez que Occidente ha identificado su nueva amenaza en el mundo islámico y, sobre todo, después de que Estados Unidos se haya revelado vulnerable en septiembre de 2001.¹⁰⁰ Este nuevo enemigo, además, resulta más temible

⁹⁹ Asimismo, como sucedía en *Excalibur*, los personajes femeninos —no sólo la madre de Arturo, según acabamos de señalar—, serían encarnaciones de la soberanía. También Ginebra, con la que, al casarse, Arturo accede a la condición de rey de Bretaña. Téngase en cuenta que Ginebra se entrega a Arturo el mismo día en que este decide no viajar a Roma y permanecer al frente de la defensa del Muro de Adriano. La propia Ginebra habría sido la principal responsable de este cambio de actitud, después de que, durante la travesía desde la quinta de Marius Honorius, le hubiese recordado sus orígenes britanos y hubiese concertado un encuentro con Merlín para darle a conocer la causa del pueblo picto.

¹⁰⁰ Vid., en cambio, Kate McCallum, "The Great Idea: The historical epic feature and the creation and making of *King Arthur*", en *Script* (2004), p. 34, en donde se establece el paralelo con el referente más lejano, aunque muy explotado por el cine norteamericano, de la crisis de Vietnam. No pasa desapercibido, al respecto, que la aplicación a los sucesivos enemigos de Estados Unidos de este tipo de planteamiento

en tanto en cuanto no encarna un proyecto político alternativo, como era el comunismo, sino que basa su antagonismo en elementos más esenciales, de naturaleza espiritual y escatológica. El relevo que en la película se produce entre los romanos y los sajones como invasores de Bretaña refleja este cambio en el referente de oposición, así como la diferencia cualitativa existente entre ambos: el antiguo, basado en la opresión y la imposición de un sistema económico opresivo; la nueva, asociada a la simple destrucción.

El trayecto que recorre el protagonista de *King Arthur* encuentra no pocos paralelos con el de Lanzarote en *First Knight*, sólo que el cinismo inicial de este se sustituye ahora por un idealismo bienintencionado que no acierta a escoger la causa correcta. El proceso de conversión de Arturo se inicia con el choque ante el recién llegado Germanus, representante de los poderes temporal y espiritual del Bajo Imperio, y con la expedición a la villa de Marius, que le revela la brutalidad del sistema de colonización romana. Curiosamente, los valores que defiende el personaje de Fuqua afectan por igual a la esfera de la política y de la religión -Arturo es, además de seguidor de la herejía pelagianista, un convencido defensor de la libertad de culto-. Tal vez haya en este particular un eco de la indistinción que entre ambos ámbitos establece la sociedad americana contemporánea. No en vano, el discurso de G. W. Bush en su lucha contra el terrorismo apela a argumentos tanto políticos como religiosos de inspiración bíblica, según los principios de su conservadurismo neoevangelista.

Por último, el paralelo entre los protagonistas de ambas películas se reafirma con ocasión del reencuentro de Arturo con sus raíces británicas. Este se produce, a semejanza del Lanzarote de Zucker, tras la obligada reconciliación con su pasado, que se lleva a cabo por medio de un *flash-back*. Así se nos desvela, de nuevo, el trauma infantil causado por la muerte de sus progenitores, sobre todo la de su madre, ya que, como le revela Merlín, su lucha en las filas romanas se debe al amor por esta y no al odio hacia sus compatriotas pictos. Esta revelación elimina el último obstáculo que le impedía abrazar la causa de Bretaña. Con-

to proviene de la simplicidad que al respecto muestra el pensamiento americano, que explica sus conflictos de acuerdo con un esquema maniqueo de lucha entre el Bien y el Mal.

vertido en apátrida tras la desaparición de la Roma que había soñado, Arturo, émulo de los Padres Fundadores, se dispone a crear una nueva patria con los sólidos cimientos de sus valores igualitarios.

Las anteriores observaciones sobre el cine artúrico revelan el papel destacado que este desempeña en el conjunto de la filmografía medievallizante. En tanto que ficciones a medio camino de la historia legendaria, la literatura y la mitología popular, su éxito cinematográfico se debe a idénticos motivos sobre los que, en siglos pasados, había basado su popularidad; es decir, a la facultad de ofrecer un material narrativo básico muy conocido, adaptable a las exigencias de sucesivos receptores a lo largo del tiempo. También, es obvio indicarlo, a la apropiación que de ellas ha llevado a cabo la cultura anglosajona, dominante durante el último siglo. Por esta razón, las historias sobre el rey Arturo han llegado a condensar buena parte de los rasgos que se atribuyen a la Edad Media, desde que el Romanticismo elaboró su visión retrospectiva de este período histórico, entre ellos la vaga acronía de una época incierta, en la que se difuminan las fronteras que separan la realidad y la ficción. Así, Arturo fue en el siglo XIX portador privilegiado de los valores de la cultura victoriana -estabilidad, justicia paternalista y ensoñación nostálgica de las costumbres caballerescas-, mientras que en el XX ha conseguido asumir los principios del discurso oficial norteamericano —democracia parlamentaria, igualitarismo, libertad—. Sólo si se tienen en cuenta, por un lado, la idoneidad del cine a la hora de propagar a nivel mundial esta ideología y, por otro, la necesidad de reafirmación cultural —y a veces nacional— a través de este mecanismo de autorrepresentación, se explicará la insistencia con la que el cine occidental, sobre todo el de los Estados Unidos, ha llevado a la pantalla la figura del legendario monarca bretón.

Gutiérrez, Santiago, "Cine artúrico y neomedievalismo: de *Excalibur* (1981) a *King Arthur* (2003)", *Revista de poética medieval*, 21 (2008), pp. 85-123.

RESUMEN: La literatura artúrica ha proporcionado al cine uno de los temas más recurrentes en sus recreaciones de la Edad Media. Por este motivo, las

películas sobre el rey Arturo revelan buena parte de los procedimientos de reinención a los que, en la época actual, se ha visto sometido dicho período histórico. Este proceso de recodificación, acentuado por la adaptación de las obras literarias al lenguaje cinematográfico, favorece la utilización de la Edad Media como elemento distanciador a la hora de exponer las inquietudes y la ideología de la sociedad contemporánea, lo que convierte al cine en un campo privilegiado a la hora de estudiar el neomedievalismo de los últimos cien años. El presente artículo muestra la reinterpretación de la Edad Media que lleva a cabo el cine artúrico de la segunda mitad del siglo XX, centrándose, para ello, en *Excalibur* (1981), *First Knight* (1995) y *King Arthur* (2003).

ABSTRACT: Arthurian literature has provided cinema one of the most frequent subject for their recreations of the Middle Ages. For this reason, films about king Arthur reveal most of the methods of reinvention to which, actually, has been subjected that historical age. This process of recodification, stood out by the adaptation of the literary works to the cinematographical language, supports the use of the Middle Ages as distance resort to exhibit the interest and the ideology of the contemporary society. So, cinema is a outstanding field for studying neomedievalism during the last hundred years. This article shows the reinterpretation of the Middle Ages carried out by the arthurian cinema in the second half of the XXth century, for which it analyze *Excalibur* (1981), *First Knight* (1995) and *King Arthur* (2003).

PALABRAS CLAVE: Neomedievalismo. Literatura artúrica. Cine. Cine artúrico.

KEYWORDS: Neomedievalism. Arthurian Literatura. Cinema. Arthurian Cinema.