

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

**Ambigüedad y reconocimiento:
lectura irónica de la Materia de Bretaña
en *Monty Python y el Santo Grial***

T E S I S

que para obtener el grado de

Maestría en Letras
(Literatura Comparada)

presenta

Mauricio Alberto Martínez Chimal

Asesor:

Dr. Lauro Zavala

México, 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A Alberto Buzali por su apoyo generoso; a Lauro Zavala por su saber y su paciencia; a Raquel, por demostrar la existencia del lado brillante de la vida.

Contenido

Introducción	4
1. La palabra transpuesta: cine y literatura	10
1.1. La llegada de las historias a la sala de cine.....	10
1.1.1. Relatos y adaptaciones.....	17
1.2. El problema de la fidelidad.....	22
1.2.1. Tramas y transposiciones.....	26
1.2.2. La solución de la comedia.....	30
2. El retorno de las fuentes: La muerte de Arturo en la tradición y la pantalla	34
2.1. Los caballeros de la imprenta.....	36
2.1.1. Los sucesores.....	41
2.2. Los caballeros de la cámara.....	43
2.2.1. Los caballeros de la mesa redonda (1953): códigos contrapuestos.....	44
2.2.2. Camelot (1967): el rey pacifista.....	51
2.2.3. Excalibur (1981): la metáfora y lo sagrado.....	58
2.2.4. Pretextos: Lancelot, el primer caballero (1995) y Rey Arturo (2004).....	66
2.2.5. Reducciones y clasificaciones.....	73
3. El caballero de sí mismo: Monty Python y el Santo Grial	75
3.1. Continuaciones y ocultamientos.....	75
3.1.1. Anomalías.....	77
3.2. La mecánica de la risa.....	79
3.3. Estrategias.....	85
3.3.1. Metalepsis y tácticas dilatorias.....	86
3.3.2. La paradoja del héroe.....	94
3.3.3. Entrelazamientos.....	99
3.3.3.1. Musicales.....	100
3.3.3.2. Cine de aventuras.....	102
3.3.3.3. Otros subgéneros.....	105
3.3.4. El final de la película.....	107
3.4. Ambigüedad y reconocimiento.....	110
Conclusión	113
Bibliografía y referencias	117

Introducción

El tema central de este trabajo es el conjunto de los intercambios intertextuales entre la tradición artúrica –en especial como aparece resumida en *La muerte de Arturo* (*Le Morte d'Arthur*, 1485) de Thomas Malory– y la película *Monty Python y el Santo Grial* (*Monty Python and the Holy Grail*, 1975) de Terry Gilliam y Terry Jones. Su hipótesis toma como ejemplo esta película, una de las más excéntricas y notables entre las que retoman figuras y episodios de la Materia de Bretaña, y es la que sigue: aunque los estudios sobre transposiciones cinematográficas de textos literarios se centran en la trama como elemento ineludiblemente central en los traslados, una transposición puede iluminar o referirse no a esos elementos concretos de una obra precisa sino a la propia *historia* de las transformaciones de ella, o aun de la tradición en la que se encuentra inserta, y entablar un diálogo con esa misma tradición, más que sólo recibir el influjo de una obra precursora.

Entre nosotros, son dos (todavía) las opiniones más habituales sobre trabajos con temas semejantes al de éste:

- a) que si un estudio comparatístico va a tocar obras ajenas a la literatura, debería ceñirse invariablemente a relaciones intertextuales que puedan explicarse como influencias sobre textos literarios, con lo que es posible eludir la “orfandad metodológica”¹ que frecuentemente se atribuye al cine; y
- b) que en el caso contrario –al emprender un examen de relaciones intertextuales que desemboquen en filmes, o en cualquier otra obra que no pueda ser entendida estrictamente como literatura– se comete una infracción que un comparatista no

¹ Peña Ardid, p. 13.

puede permitirse, porque da la impresión de ignorar o hasta oponerse al rigor de las divisiones disciplinarias o porque corre el riesgo de que su trabajo sea considerado indigno de la literatura comparada.

Sin embargo, no sólo es necesario tener en cuenta que un enorme caudal de estudios sobre cine, y en especial sobre su relación con la literatura y otras artes,² echan por tierra la noción de que proyectos como el de este trabajo carecen de precedentes. Además, la definición tradicional de la *influencia* artística, que establece relaciones jerárquicas y unilaterales y las centra en la precedencia,³ puede reconsiderarse a la luz de un hecho ineludible: los traslados que se dan entre la literatura y el cine, al igual que en todas las otras formas de traducción intersemiótica que Linda Hutcheon abarca con el término “adaptación”,⁴ se han convertido –querámoslo o no– en parte de nuestra aproximación no sólo al cine sino a la propia literatura.

Esta afirmación no se refiere sólo al hecho de que la mayoría de la población del mundo tiene su primer –o único– contacto con numerosas obras literarias por medio de las versiones fílmicas de éstas, sino también a que esta inversión aparente de las jerarquías tradicionales señala ricas posibilidades de reflexión sobre la intertextualidad que no siempre se toman en cuenta. Mary Orr ha observado que “a truly influential work may be one that knows its own increase by being central to others subsequently. Power is in having given to, not in usurping from”.⁵ Es posible que no todos los lectores de un texto –o los

² Muchos de los textos citados en este trabajo hacen referencia a trabajos en la especialidad que se remontan, cuando menos, a mediados del siglo XX. Por ejemplo, v. McFarlane, pp. 261 y ss.

³ En este enfoque tiene su origen la obsesión de muchos críticos influyentes –señaladamente, Harold Bloom– por la prioridad como eje de valoración y hasta componente psicológico ineludible de todo proceso de creación artística. Las definiciones del mismo Bloom (v. Bloom, pp. 15-16) siguen siendo las más socorridas entre quienes defienden estas ideas.

⁴ Hutcheon (2006), pp. 6 y ss.

⁵ Orr, p. 83.

espectadores de un filme– puedan o deseen siquiera articular esta noción, o experimentar sus efectos menos inmediatos y viscerales, que Hutcheon describe como sigue:

(...) the repetition with variation that is adaptation [implies an] ongoing dialogue with the past, for that is what adaptation means (...) [It] creates the doubled pleasure of the palimpsest: more than one text is experienced —and knowingly so. (...) This is the intertextual pleasure in adaptations that some call elitist and others call enriching. Like classical imitation, adaptation appeals to the “intellectual and aesthetic pleasure” (...) of understanding the interplay between works, of opening up a text’s possible meanings to intertextual echoing.⁶

Sin embargo, si tomamos en cuenta estos efectos, la “influencia” de la literatura sobre el cine puede verse como un proceso mucho más diverso y complejo:

[B]ecause influence has been seen only monodirectionally as ‘x’s’ influence on ‘y’, where ‘y’ comes temporally always after ‘x’, the wider possibilities of ‘y’ as positively influenced have been occluded. (...) By viewing influence from ‘y’, influence in its widest and most multiform senses is revived. The changes to ‘x’ that ‘y’ as predominant entail, such as redefinition, recognition or adaptation, makes ‘x’, essentially contributory, that is primary by being secondary. (...) [T]he pertinent model for influence here is ‘that which flows into’, a tributary that forms a mighty river by its confluences, or the main stream that comprises many contributors. Influence as baton to be passed on thus understands the ‘situatedness’ of texts (...) as a complex process of human (inter)cultural activity in spaces and times including those of subsequent readers.⁷

Los textos se abren a la percepción de sus relaciones intertextuales sin que su orden cronológico sea –como tampoco lo son las jerarquías establecidas para clasificar las artes– más que uno de los factores que pueden afectar dicha percepción en un contexto determinado. Aceptar esta noción, que vindica la importancia de la lectura y, por implicación, rechaza la idea de la tradición como una construcción monolítica, absoluta, dada para siempre y de forma definitiva e inmutable, permite que el estudio de los intercambios entre cine y literatura ilumine, por igual, a precursores y sucesores, y deje por lo menos constancia⁸ de las diferentes etapas en la constante mutación que sufren, como los

⁶ Hutcheon (2006), pp. 116-117.

⁷ Orr, pp. 83-84.

⁸ En Sánchez Noriega, pp. 38-43, se mencionan discusiones y textos relevantes.

textos, los motivos, los temas y las ideas de todas las culturas, y que sólo se diversifica en nuestro tiempo dominado por la cultura audiovisual.

Además, con este enfoque más abierto de estudio –como se ha demostrado⁹ se puede constatar que las marcas tradicionales de “dignidad” de los traslados intertextuales, como la fidelidad del arte “menor” al “mayor” o la preservación de una supuesta “esencia” presente en los textos cronológicamente más antiguos, están lejos de ser características centrales de las transposiciones más ricas e interesantes. Un texto puede reconocer sus fuentes no sólo de modo literal, sino también mediante su estructura, su énfasis en elementos que otras versiones ignoran o su actitud ante la tradición.

En el caso de las películas basadas en la materia de Bretaña y en *La muerte de Arturo*, una observación atenta permite descubrir las formas habituales de reconocimiento: apropiación pero a la vez referencia y re-presentación de los textos literarios que les sirven de base, en versiones artúricas que van desde las adaptaciones clasificadas como “cine de arte”, como las de Robert Bresson (*Lancelot du Lac*, 1974) o Luis Buñuel (*Tristana*, 1970), hasta los productos de Hollywood. Los filmes no conducen necesariamente a la lectura de los textos, pero pueden estimularla de formas distintas al optar por diferentes interpretaciones que pueden insertarse no sólo en una posible historia de las lecturas (adaptaciones, transposiciones, versiones) literarias sino también en la del cine mismo: como parte de su relación, siempre rica y problemática, con el resto de la cultura que lo rodea.

Monty Python y el Santo Grial es una película sobresaliente porque puede, en cierto sentido, efectuar la operación inversa y leerse desde la historia literaria: el filme no sólo

⁹ Véase, por ejemplo, el trabajo de la propia Peña Ardid, y también su análisis de la influencia del cine sobre varias novelas (Peña Ardid, pp. 155-211).

remite a los textos artúricos de maneras inusitadas y se distancia del grueso de las películas que utilizan al Rey Arturo, sino que su tratamiento cómico esconde un conocimiento profundo y una postura crítica bien definida de los textos artúricos y de la tradición medieval, así como de las transformaciones de ambos. El filme es una parodia feroz, que reduce al absurdo cualquier pretensión de sublimidad de sus fuentes, pero los alcances de su propuesta se revelan cuando, más allá de tratar cómicamente ciertos momentos y personajes familiares de las historias artúricas, termina rebelándose contra su propia trama y, de hecho, contra la idea misma del cine como arte esencialmente narrativo y deudor de la tradición de la novela moderna. Esta rebelión se apoya firmemente en la recensión y el reconocimiento hechos por Malory de los mitos artúricos, y en la forma en que Malory (el texto creado por Malory) se convirtió en (re)fundador de su propia tradición, mucho más antigua que la novela moderna y por lo tanto imposible de ser juzgada sólo por sus postulados. Así, a la vez que subvierte lo que una lectura superficial consideraría “propio” de las historias de Arturo, *Monty Python y el Santo Grial* enfatiza otros elementos de su tradición que el cine comercial nunca ha podido asimilar –los pone, por así decir, nuevamente ante nuestros ojos– y sugiere, como se verá, que su pleno redescubrimiento no se encuentra en una lectura que se subordine al presente ni de la narrativa ni del cine actual de occidente.

* * *

El primer capítulo de este trabajo trata las relaciones intertextuales entre literatura y cine y ofrece un panorama somero de sus comienzos, que se remontan a la propia invención del cinematógrafo y, en especial, a la relación temprana de éste con el teatro la cultura de masas. Se mostrará que las adaptaciones, transposiciones o versiones literarias –salvo en el caso excepcional de la obra de Georges Méliès– llegaron relativamente tarde en los

primeros años del cine, y por esta razón su desarrollo ha estado siempre en tensión (y a veces en conflicto) con las reglas del cine como espectáculo que comenzaron a establecerse en esa época. Asimismo se mostrarán algunos de los problemas que se producen al examinar el proceso complejo por el que un arte se “convierte” en otro.

El segundo capítulo resume la importancia de *La muerte de Arturo* como conclusión del antiguo ciclo artúrico y fuente de la tradición moderna de las versiones de la historia de Camelot, y continúa con un examen de cómo esa tradición se desvía hacia el cine y se ramifica en él, retomando elementos de los textos pero empleándolos con fines diferentes y adaptándolos –en el sentido más pragmático del término– según exigencias artísticas, técnicas y, sobre todo, mercantiles.

Por último, el tercer capítulo propone un análisis de *Monty Python y el Santo Grial* a partir de su guión, con un énfasis especial en el carácter excéntrico y aun radical de sus estrategias narrativas y, a la vez, en su idea del medioevo y su visión, clara y sumamente lúcida, de la tradición a la que pertenece, de su evolución e incluso de su posible agotamiento, al haberse vuelto para la gran mayoría una porción del cine-espectáculo a la Hollywood.

Mientras escribo esta introducción, una versión musical de la película de Monty Python se presenta con gran éxito en los Estados Unidos. Es una relectura complaciente del guión original del filme, que trivializa sus logros.¹⁰ Pero éstos, como los de la tradición que lo precede, siguen estando pese a todo cerca de nosotros, e invitan a cierto tipo de diálogo. Las páginas que siguen pretenden alimentar una nueva conversación sobre estos asuntos.

¹⁰ Sam Anderson desaprueba la puesta en escena en estos términos: “Python was formed in reaction to exactly the kind of lazy comedy represented by *Spamalot*—what Michael Palin once described as the ‘easy, catchphrase reaction’ (...). Their ambition was to create a new species of comedy; *Spamalot*'s ambition is to extend the Python brand to a more lucrative and less demanding demographic.” (Anderson, Internet)

1. La palabra transpuesta: cine y literatura

Oh, don't grovel... do get up! If there's one thing I can't stand is people groveling!

Dios, en *Monty Python and the Holy Grail*¹¹

1.1. La llegada de las historias a la sala de cine

La invención del cinematógrafo no es, como se sabe, un hecho que pueda situarse de manera incontrovertible en un sitio y un lugar determinados. Como afirma Román Gubern, su aparición es “consecuencia, ante todo, del progreso científico de una época más que del esfuerzo de un hombre”,¹² y en verdad durante todo el siglo XIX hubo numerosos aparatos distintos que fijaban y representaban el movimiento –todos con nombres tan caprichosos como *fantascopio*, *estroboscopio* o *zoótropo*, que buscaban ocultar su uso trivial como atracciones de feria– compitiendo por el reconocimiento popular mientras se trabajaba en la resolución de los diversos problemas que la nueva tecnología planteaba. Lo que ahora llamamos cinematografía es el producto de la labor de todos estos precursores.¹³

Del mismo modo, la aparición del cine como forma artística: como aplicación concreta de las cámaras y proyectores cinematográficos, interesada no en la novedad del movimiento en el visor o la pantalla sino en qué efectos estéticos podían producirse mediante ese movimiento, es el producto de varios desarrollos más o menos independientes. Y no todos enfatizaron los mismos usos del cinematógrafo ni siquiera coincidieron, como parece-

¹¹ Chapman, p. 22.

¹² Gubern, p. 19.

¹³ Aunque en general se acepte que las primeras cámaras tomavistas verdaderamente eficaces fueron las desarrolladas por Thomas Alva Edison, y las primeras proyecciones exitosas, las de los hermanos Antoine y Louis Lumière. (Gubern, pp. 15-20.)

ría razonable suponer actualmente, en su capacidad de servir como vehículo de historias. Las razones por las que el cine se encaminó, en general, a ser un arte eminentemente narrativo (y dedicado a ciertos géneros, y obligado a acatar ciertas reglas), merecen atención.

Es verdad que “al colocar su cámara cinematográfica de manera que, durante la proyección, el espectador pudiera identificar lo que él veía con lo que había visto el objetivo, Louis Lumière demostraba (...) el potencial dramático de su invento”.¹⁴ El gesto no era solamente análogo al del fotógrafo pionero de pocas décadas atrás, sino también a los de los antecesores del fotógrafo: el pintor, o el dibujante, que desde una posición frontal representaban la realidad –o proponían una imagen que se simulaba representación– respetando los esquemas consagrados desde el Renacimiento, incluyendo la identificación de la mirada del espectador, sujeto trascendental, con la del observador/artista. Sin embargo, y a pesar de las célebres impresiones que causaron en sus espectadores cortos tempranos como *La llegada del tren a la estación de La Ciotat* (*L’Arrivée d’un train à la Ciotat*) o *El regador regado* (*L’Arroseur arrosé*; ambos de 1895), ninguno de los hermanos Lumière creyó realmente en el cine como herramienta creativa, y apenas ampliaron o continuaron sus primeros experimentos narrativos.

La influencia mayor en el aprovechamiento de ese potencial del cine –y en el establecimiento de las reglas que, para bien o mal, lo condicionan y gobiernan– no provino de científicos sino de artistas formados en las artes escénicas, y más tarde, de hombres de negocios.

El caso más célebre en el primer grupo es el de Georges Méliès, fundador del cine fantástico y primer gran artista del truco cinematográfico, quien era director del teatro

¹⁴ Chevallier (v. Internet).

Robert Houdin cuando acudió a la histórica primera proyección de los Lumière.¹⁵ Su *Cenicienta* (*Cendrillon*, 1899), a partir del cuento recopilado por Perrault, y su *Viaje a la luna* (*Voyage dans la lune*, 1902) –que sólo retoma algunas imágenes de Jules Verne–, son las primeras películas inspiradas de modo directo por el valor estético de un texto literario;¹⁶ además, sus filmes son los primeros en los que puede discernirse, sin duda, el desarrollo consciente de una historia por medio de una *puesta en escena* concebida expresamente para el cinematógrafo, aunque parta de las convenciones teatrales y el modo tradicional de representación en el escenario y no llegue a emplear elementos del discurso fílmico que luego serían fundamentales, como el montaje:

La cámara se coloc[a] en la posición del espectador trascendental situado en el centro del patio de butacas del teatro a la italiana, la superficie de la imagen e[s] plana, la tela pintada [refuerza] el efecto de bidimensionalidad y los actores interpreta[n] dirigiéndose hacia los hipotéticos espectadores, sin dar la espalda al público.¹⁷

En realidad –y aunque sólo ahora, *a posteriori*, pueda apreciarse claramente–, la labor de Méliès fue el “primer gran paso”, la mayor hazaña intelectual y artística, en el proceso de creación y refinamiento de lo que hoy llamamos lenguaje cinematográfico, en tanto empleó la cámara deliberadamente como herramienta creativa al *fabricar* sus vistas. Además, al aprovechar su experiencia teatral como base para su trabajo, logró que el cine quedara inserto desde muy temprano en la tradición antigua¹⁸ de los trasvases y bastardías intertextuales entre las artes de occidente.

Sin embargo, aun Méliès subordinaba con frecuencia al *spectacle*, a la sorpresa y la maravilla puras de la imagen, los argumentos –no pocas veces esquemáticos– de sus películas, y su propuesta creativa no se convirtió de modo directo en el centro de ninguna tradi-

¹⁵ Gubern, p. 25.

¹⁶ Las razones de esta precisión se verán en las páginas siguientes.

¹⁷ Quintana, p. 65.

¹⁸ Sánchez Noriega, pp. 23-28.

ción fílmica. Por el contrario, su lugar es el del gran innovador pero también el del gran excéntrico: el artista inasimilable.

Con menos fama y talento, pero más influyentes en la práctica actual del cine como herramienta para la creación de mundos ficcionales, debe mencionarse a los primeros sucesores de los Lumière en tanto realizadores-empresarios, que establecieron la industria del cine como espectáculo. Ellos reunieron, para sus propios fines, la voluntad creativa de Méliès con la capacidad meramente imitativa, pero riquísima, de las más aburridas cámaras tomavistas.

Se pueden destacar dos ejemplos notables y muy tempranos. El primero es *El hundimiento de la flota de Cervera* (*The Sinking of Cervera's Fleet*, 1898), falso documental del estadounidense Edward Hill Amat que, como varios otros estrenados casi al mismo tiempo, pretendía ser una vista tomada *in situ* de la batalla de la Bahía de Santiago de Cuba, durante la guerra entre los Estados Unidos y España.¹⁹ Provisto de un argumento estrambótico para “explicar” la tarea imposible de filmar la batalla –en realidad se rodó en Chicago con la ayuda de maquetas–, el filme pretendía mostrar la derrota española tal como se conocía gracias a los medios impresos, y su falsedad sería evidente para cualquier espectador actual; sin embargo, en su momento volvió muy popular y se tomó por auténtico. Tratar de explicar semejante credulidad arguyendo que el país se encontraba en guerra, y sumergido en un ambiente de patriotismo que propiciaba la asimilación acrítica de la propaganda, podría ser suficiente pero impediría apreciar el rasgo más interesante del suceso: casi con seguridad, nunca antes una falsificación, una ficción hecha por medio del cinematógrafo, había producido una ilusión de *realidad* tan poderosa.

¹⁹ Herbert (v. Internet).

Ese mismo año, igualmente en los Estados Unidos, se estrenó *La Pasión* (*The Passion Play*) de Henry C. Vincent. También una entre varias cintas semejantes²⁰ que buscaban explotar el filón de la religiosidad popular,²¹ la de Vincent adaptaba una representación de la pasión de Cristo que se monta en Oberammergau, Baviera, desde el siglo XVII. El tema pío del filme tuvo un éxito enorme, reportado en los diarios de la época: nadie puso reparos, según parece, al ver de que la película hubiese sido rodada en invierno, en el techo del Grand Central Palace en Nueva York, entre decorados que se caían y a la vista de otros edificios de la ciudad, llenos de curiosos. En el caso de este nuevo subgénero, la fascinación que producían las imágenes proyectadas se aparejaba al reconocimiento, siempre placentero –y, casi con seguridad, nunca antes experimentado de forma tan plena en visionados cinematográficos– de una trama conocida, central y venerada por la cultura de occidente. Y, por supuesto, en proyecciones como la de esta película podrían hallarse las primeras muestras claramente visibles del ir al cine como *ritual* de manera análoga al ir al teatro; vale decir, por la capacidad de la pantalla de mostrar “lo tremebundo y lo miserando”²² que provoca, mediante su imitación, la descarga de las emociones.²³

La irrupción decisiva de las tramas en el cine tiene lugar, pues, en filmes como éstos, que difícilmente podrían considerarse grandes obras de arte. Pero Amet, Vincent y sus numerosos colegas, todos dedicados exclusivamente a buscar beneficios económicos y convencidos de que, para obtenerlos, bastaba satisfacer las apetencias ya conocidas de su

²⁰ Gubern (p. 33) menciona la francesa *La Passion du Crist* (1896); una versión más, de 1898, fue obra de Georges Hatot y Louis Lumière, en una de las últimas filmaciones del segundo.

²¹ Y ser contrapeso, en la percepción pública, de las primeras películas *galantes* (las *blue movies* que producían compañías como la Biograph) que comenzaban a verse como un problema de moral pública en varios países. V. Musser (Filmografía).

²² Aristóteles, p. 145.

²³ La consideración, como se ve, es un lugar común, pero para validarla, además de la antigüedad de las referencias, debe considerarse (como se verá en las páginas siguientes) la rapidez con la que el cine adoptó la función imitativa del realismo decimonónico.

público, afectaron más que Méliès las *convenciones* del cine posterior al proliferar y empeñarse en competir. Gracias a la mera *cantidad* de sus filmes, terminaron por prevalecer y subordinar a sus intereses la que es, hasta hoy, la parte más visible de la producción fílmica mundial. Lauro Zavala observa que “[las] películas cuyos temas atraen el interés coyuntural de distintos públicos son la expresión sintomática de pliegues históricos precisos (nudos culturales), y responden a contextos reconocibles para un observador atento”;²⁴ el primero de esos nudos se ató –aprovechando la metáfora– para unir el hilo de formas populares de la comunicación de masas, el teatro y, en mucha menor medida, la literatura de Europa y América a fines del siglo XIX con la naciente cinematografía. Así, de las cinco vertientes “fundacionales” del cine: documental, espectáculo fantástico, propaganda, ficciones voluptuosas y devotas,²⁵ las últimas tres usan el cinematógrafo expresamente para crear nuevas versiones de prácticas discursivas ya conocidas²⁶ y siguen siendo populares, con diversas modificaciones, hasta hoy.

El cine se volvió pronto a la literatura como fuente de tramas. Sin embargo, los temas y tratamientos de los precursores del cine-como-espectáculo se habían asentado ya en la conciencia popular, al condicionar el horizonte de expectativas de la gran mayoría de los espectadores: éstos se educaban en el ver películas al mismo tiempo que las primeras compañías de cine comenzaban a dejar paso, de ambos lados del Atlántico, a estudios y distribuidoras construidas a partir de los ejemplos de Vincent y Amet. El código de exigencias y

²⁴ Zavala (1990), p. 83.

²⁵ A las que pronto, como se verá, se agregó una más, que podríamos llamar cine tremendista, especializado en la violencia y con una fuerte carga moralista.

²⁶ En cuanto a los otros dos, se puede argumentar que el documental surgió como una consecuencia natural de los primeros experimentos con cámaras cinematográficas (y a imitación de los géneros de la fotografía más populares), y el cine fantástico de la formación teatral y el ansia de experimentación de Méliès, aunque también del interés popular por el invento y sus capacidades, alentado por el anhelo positivista del progreso, todavía vigente en la época.

prejuicios que se formó a causa de este proceso (y que permaneció por décadas como un conjunto de meras reglas tácitas) desapruaba la experimentación con el cinematógrafo como fin en sí misma; apuesta por el cine como espectáculo popular y aun como versión profana, y modernizada, de rituales más antiguos; apela a los apetitos y emociones más viscerales; propone siempre un acuerdo explícito con la ideología y la moral dominante de su tiempo y (por lo común) sólo se aventura a más cuando ha satisfecho todos los requisitos anteriores.

El “estado hipnótico en el que nos sumerge la pantalla de cine”²⁷, y cuya verdad podemos constatar desde nuestra experiencia común de espectadores, no es igual para todos ni en todas las circunstancias. Como también escribió Zavala,

el sustrato mítico de cada espectador [, que] consiste en el conjunto de creencias y valores que se ponen en juego en sus prácticas culturales [...] puede determinar las expectativas que un espectador tiene antes de ver una película, y está definido por sus experiencias formativas, por su identidad cultural y por su visión del mundo.²⁸

Sin embargo, durante ya más de un siglo, este sustrato mítico ha estado –por lo menos para los espectadores de occidente– determinado en buena medida por el propio cine. El proceso es circular –de los deseos percibidos a los “productos” para satisfacerlos y a cómo éstos influyen en los deseos– y en su interior se encuentran, en compañía diversa y no siempre cómoda, numerosos textos literarios que han sido llevados al cine como argumentos de películas.

²⁷ Zavala (1990), p. 81.

²⁸ *Ibíd.*

Tres casos concretos que merecen examen están, nuevamente, en las primeras décadas de la cinematografía, pues señalan el paso de la narrativa –y en especial la novela– a su posición de privilegio entre las fuentes de argumentos fílmicos.²⁹

1.1.1. Relatos y adaptaciones

Comenzando el siglo XX, numerosos filmes iniciaron un nuevo subgénero, nutrido de anécdotas criminales y estampas sórdidas a las que Román Gubern ha atribuido una influencia semejante a la de “los folletinistas de la primera mitad del XIX”³⁰ y ha colocado en la tradición “de Dumas y de Sue (...) del melodrama victoriano y de la truculencia del Grand Guignol”.³¹

De esta corriente violenta y, en el fondo, moralista, antecesora del cine policial y de varias otras vertientes, destaca la obra de Ferdinand Zecca, director de la compañía Pathé, quien en *Historia de un crimen* (*Histoire d'un crime*, 1901) y *Las víctimas del alcoholismo* (*Les Victimes de l'Alcoolisme*, 1902) rodó por primera vez tramas hechas de forma deliberada y consciente, para el nuevo medio, aprovechando el montaje y diferentes encuadres y colocaciones de la cámara para enfatizar el sentido dramático de sus escenas. En especial, el segundo filme es interesante porque, al modo de Méliès, Zecca se inspiró en la novela *La taberna* (*L'Assommoir*) de Émile Zola, un estudio descarnado de su tema; sin embargo, Zecca tiene más interés que Méliès por las estructuras narrativas, y procura, también por vez primera de modo consciente –aunque no, cabe suponer, articulado–, resolver “un problema fundamental (...) la dificultad de encontrar un equilibrio entre la reproducción fílmica

²⁹ El proceso transcurrió paralelamente a la primera etapa de exploración de las posibilidades de la cámara de cine más allá de las innovaciones de Méliès, desde el descubrimiento del montaje por parte de los directores de la llamada Escuela de Brighton hasta Griffith y Eisenstein. Gubern, pp. 42-45.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 49 y ss.

³¹ *Ibíd.*

ca y los procesos retóricos de construcción de la realidad característicos de la ficción”³² al incorporar el montaje como recurso expresivo y a la vez procurar que sus vistas, aunque producto de una planeación cuidadosa y rodadas en condiciones controladas, ocultaran al máximo su artificialidad. La intención, por supuesto, era simplemente obtener ganancias a partir del interés en las historias crudas que ya tenía, en ese tiempo, un público numeroso, educado en las formas más simples y superficiales del naturalismo y atraído aún por la mera noción del movimiento proyectado. La manera en que Zecca logró un efecto emotivo, visceral, análogo al de sus fuentes tiene mucho que ver, como se ha dicho, con esa mayor “inmediatez” de la imagen fílmica, entendida como un signo inequívoco de la “realidad” de lo mostrado por ella.³³

Este proceso (del que aún falta ver el paso, por analogía, de recursos empleados en los textos escritos a la pantalla) se ha llamado, simplemente, “adaptación”, pero el término es problemático cuando se le emplea para definir el acto de crear un guión fílmico a partir de un texto literario. De acuerdo con Sergio Wolf, “adaptación”

[r]emite a la ciencia médica en la medida en que la literatura haría las veces de objeto díscolo, inasible [...] aquello que no consigue integrarse a un sistema. De modo complementario, entonces, el cine sería lo establecido, el formato rígido y altivo que exige que todo se subordine a él de la peor manera; en síntesis, el *statu quo*. O más aún: la literatura sería un sistema de una complejidad tal que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más que pérdidas o reducciones, o limitaciones que desequilibrarían su entidad. El cine como electroshock o píldora tranquilizante de la literatura.³⁴

³² Quintana, p. 69.

³³ *Op. cit.*, pp. 62 y ss.

³⁴ Wolf, p. 15. Wolf continúa defendiendo la autonomía del cine, que no debería –afirma– examinarse de acuerdo con idea alguna de “fidelidad” a las fuentes, en tanto este otro término, también fuente de dificultades, implica una noción “moral”, de preeminencia incontestable de la fuente literaria. Esta otra discusión se abordará más adelante.

En efecto, no siempre se tiene en cuenta que, como ha escrito Linda Hutcheon, cualquier traslado intertextual es “an ongoing dialogical process”.³⁵ Los exámenes que ponen en juego la definición estrecha criticada por Wolf, y que siempre terminan por reducir la crítica a un juicio de valor inapelable sobre la superioridad del libro precursor sobre la película sucesora (o viceversa),³⁶ no sirven para la comprensión de lo hecho por Zecca y luego, con una técnica todavía más refinada, por Edwin S. Porter, camarógrafo y director para la compañía Edison, quien unió elementos de la cultura popular de los Estados Unidos con el ejemplo del melodrama tremendista para crear, famosamente, *El gran robo del tren* (*The Great Train Robbery*, 1903): no sólo el primer *western* de la historia sino también el primer ejemplo de *relato* fílmico en su forma fundamental, transpuesto³⁷ de los textos populares que fueron su modelo: no una transcripción de otra historia, sino, de acuerdo con la más amplia definición de Linda Hutcheon, “a creative and interpretive transposition of a recognizable other work or works [...] a transcoding into a different set of conventions”.³⁸

Zavala³⁹ ha apuntado (como lo han hecho también, desde la perspectiva de su propio trabajo, Alfred Hitchcock⁴⁰ y otros cineastas) que el cine es afín al llamado “cuento clásico”, cuya preceptiva fue elaborada en el siglo XIX por Edgar Allan Poe y otros. Cier-

³⁵ Hutcheon (2006), p. 21.

³⁶ No es ilícito confrontar los méritos, dentro de sus disciplinas respectivas, de una historia filmada y su contraparte literaria. Pero concluir, por ejemplo, que *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli es un filme trivial –y que está muy lejos de ocupar en la historia del cine un sitio análogo al que ocupa el texto de Shakespeare en la historia de la literatura– es, aunque cierto, el mero establecimiento de una jerarquía, que no dice nada sobre la obra literaria, sobre la fílmica ni sobre la relación entre ambas. Y lo mismo se puede decir de “análisis” contrarios, en favor del cine: *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock es en efecto una cinta mucho más importante que su fuente, la novelita de Robert Bloch, pero aun las razones de esta diferencia son imposibles de percibir si no se profundiza en el análisis más allá de los lugares comunes: la reseña de casos particulares, las generalizaciones sobre el cine o la literatura (y su “lugar” o “pertinencia” en tal o cual época), etcétera.

³⁷ A partir de aquí se empleará la palabra “transposición”, que es la propuesta por Wolf (Wolf, p. 16) y uno de los términos cruciales en la definición de Hutcheon, como se verá enseguida.

³⁸ Hutcheon (2006), p. 33.

³⁹ Zavala (2003), pp. 31 y ss.

⁴⁰ Truffaut, pp. 57 y ss.: “(...) un cuento raramente se deja en reposo, lo que lo aproxima a una película (...)”

tamente, desde los mismos hermanos Lumière, las proyecciones de cine se prestaban –por diversas razones materiales y económicas–⁴¹ a lograr la misma “unidad de impresión”⁴² que logra un cuento hecho a partir de la teoría poeiana, en tanto la casi totalidad de esos filmes tempranos estaban hechos para ser vistos sin interrupciones en una sola sesión.⁴³ Además, sin embargo, las estrategias empleadas por Zecca y Porter⁴⁴ para interesar a su público permiten de forma natural su examen a partir de ideas extrapoladas de la teoría literaria.

La más importante de esas estrategias es el suspenso, entendido como el estado de expectación, curiosidad e incertidumbre producido en el lector (al igual que en el espectador) por medio de “la estructura del relato narrado o representado”⁴⁵ y que capaz de hacerlo ansiar el desarrollo de los hechos subsecuentes en la trama. Tres figuras retóricas pueden señalarse entre las que producen este efecto;⁴⁶ la primera, la *gradación* o

progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso [o] a la inversa⁴⁷

es la más visible en los filmes de Zecca y Porter, tanto en la serie de escenas que muestran el efecto acumulativo y devastador del abuso del alcohol en *Las víctimas del alcoholismo* como en el orden de las escenas decidido por Porter, y que muestra una violencia

⁴¹ La más evidente: el deseo de *maximizar* el número de espectadores –y de boletos pagados– de un mismo filme que sólo se puede proyectar un número limitado de veces.

⁴² Poe (v. Internet).

⁴³ *Monty Python y el Santo Grial* tiene un apunte interesante y juguetón sobre la costumbre, hoy en desuso, del intermedio, que por décadas fue el único obstáculo de la plena unidad de efecto en el visionado de largometrajes en muchos países: la película ofrece uno..., 10 minutos antes del final; v. Gilliam, 24, 3:36. (Todas las referencias a películas se harán de esta forma: el primer número indica la sección –“escena”– en la edición en DVD de la cinta discutida, y el segundo el tiempo, dentro de dicha escena, en que da comienzo la secuencia o el parlamento citado. Los detalles sobre las ediciones empleadas se encuentran en la sección “Filmografía” de la lista de fuentes.)

⁴⁴ Quien también, como se verá, fue el “director” de la primera versión fílmica de la materia de Bretaña.

⁴⁵ Beristáin, p. 475.

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 243.

cada vez mayor y más cercana al espectador: las imágenes⁴⁸ de los asaltantes que detienen el tren dan paso al asalto propiamente dicho, incluyendo el asesinato de un pasajero, luego a la persecución de los bandidos y por fin, tras la refriega que conduce a su captura, a un primer plano del actor George Barnes, como jefe de los malhechores, apuntando con su pistola hacia la cámara y disparando.⁴⁹

En esta última imagen, que no puede situarse de manera lógica en el orden temporal llevado hasta entonces por la película y sólo puede suponerse un atisbo del pasado (si no una representación totalmente *ajena* a la narración misma), puede verse la anacronía u “orden no canónico del relato”,⁵⁰ decidido artificialmente para incrementar las posibilidades de expectación o, como en el caso concreto del primer plano de Barnes, para sorprender al público con una toma que, de manera imprevista, rememora y subraya la violencia más allá de los límites de la propia pantalla.

Finalmente, la anisocronía o “desfasamiento de la duración dado entre la temporalidad de la historia relatada y la temporalidad del discurso que da cuenta de ella”⁵¹ es la figura –en esos filmes tempranos– más rica en posibilidades para el cine, por cuanto el montaje cinematográfico, a medida que se desarrolla como la herramienta fundamental del discurso audiovisual, permitirá su uso para una gran variedad de propósitos expresivos. En *El gran robo del tren*, la duración del asalto se contrae enfatizando las escenas culminantes y proponiendo varias elipsis que ahorran a los espectadores los largos desplazamientos de los bandidos y enfatizan solamente sus tropelías.

⁴⁸ Gubern, pp. 54-55.

⁴⁹ Con esto Porter consiguió, de forma deliberada, involucrar al público en la proyección de modo aún más eficaz que *La llegada del tren a la estación de La Ciotat*, famosa por los revuelos que causó durante las primeras funciones del cinematógrafo Lumière.

⁵⁰ Beristáin, p. 47.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 62.

A partir de aquí, y cada vez con mayor fuerza a medida que se extiende el aprovechamiento de estas posibilidades concretas de transposición, el cine puede aprovechar de maneras más y más diversas los efectos logrados por textos literarios para “imitarlos” en sus obras. Por supuesto, como indica Brian McFarlane, los sistemas de significación de la literatura y del cine son muy diferentes: “[...] the verbal sign, with its low iconicity and high symbolic function, works conceptually, whereas the cinematic sign, with its high iconicity and uncertain symbolic function, works directly, sensually, *perceptually*”.⁵² Pero si bien no siempre puede decirse que todos los espectadores de cine tienen la misma “posición de autosconciencia respecto al producto fílmico”⁵³ que a veces se atribuye a los públicos de la actualidad, sí es posible en cambio constatar el atractivo constante que la “inter textualidad palimpsestosa” (la que se produce “if the receiver is acquainted with the adapted text”)⁵⁴ ofrece el cine desde Porter y sus émulos.

1.2. El problema de la fidelidad

A medida que el cine se volvía un medio masivo, y que las representaciones audiovisuales⁵⁵ se acercaban a ocupar el lugar central que previamente había ocupado la letra impresa en la comunicación y la cultura de occidente, una polémica larga y compleja se entabló entre quienes defendían al cine y quienes, no pocas veces al verlo como obra de “autodidactas e incultos aventureros”⁵⁶, lo despreciaban y lo juzgaban indigno de comparación con artes más venerables. Semejante discusión tenía, en realidad, un precedente en el debate sobre los méritos de las artes visuales y la literatura, que se remonta a la tradición clásica y

⁵² McFarlane, pp. 26-27.

⁵³ Quintana, p. 272.

⁵⁴ Hutcheon (2006), p. 21.

⁵⁵ Sartori, pp. 29-31.

⁵⁶ Gubern, p. 58.

en la que se enfatizó muchas veces el comentario de las formas de intercomunicación y equivalencia entre las diferentes disciplinas.⁵⁷ A comienzos del siglo XX, sin embargo, la disputa condujo al menos a una transformación muy llamativa en la percepción de la cinematografía.

En 1908, la compañía Pathé fundó en Francia la sociedad Film d'Art, con la idea de dignificar al arte *populachero* de la cámara por medio de la creación de filmes hechos con base en textos clásicos, o bien creados por escritores famosos, e interpretados por celebridades del teatro. El resultado de estos esfuerzos, que se reprodujeron en varios otros países por vía de otras tantas productoras “de arte”,⁵⁸ no contribuyó al desarrollo del lenguaje fílmico, pero sí consiguió la consagración, en el ámbito de la teoría, de un desequilibrio en el juicio de las relaciones entre cine y literatura debido al otorgamiento de una jerarquía estética diferente –más baja– al cine: para “redimirse”, el cine debía subordinarse a la forma artística superior. Para esa crítica, los ejemplos disponibles en la cinematografía no ofrecían sino razones para preferir el “respeto” en las adaptaciones, cuando menos, como la mejor forma de llamar la atención sobre los textos literarios en los que se basan las versiones fílmicas. André Bazin resumió esta actitud no siempre desacertada, pero sí optimista:

Todo sucede (...) como si la temática del cine hubiera agotado lo que podía esperar de la técnica. Ya no basta con inventar el montaje rápido o un cambio de estilo fotográfico para conmover. El cine ha entrado insensiblemente en la edad del argumento (...) en una reinversión de las relaciones entre el fondo y la forma. No porque ésta se haga indiferente, todo lo contrario (...) sino porque toda esta ciencia tiende a la desaparición, a la transparencia, delante de un asunto que hoy somos capaces de apreciar en sí mismo, y sobre el que nos hacemos cada vez más exigentes (...) el cine no puede conquistar nada más en superficie. (...) Mientras espera que la dialéctica de la historia del arte le devuelva [una] deseable e hipotética autonomía, el cine asimila el formidable capital de asuntos elaborados, amasados a su alrededor por [la literatura y el teatro] a lo largo de los siglos. Se las apropia porque las necesita (...) Haciéndolo, no la sustituye, sino

⁵⁷ V. Peña Ardid, pp. 113 y ss., y en especial su comentario a Mario Praz y las referencias a la constante discusión sobre las fortalezas de cada arte, así como a las analogías entre éstas.

⁵⁸ Sánchez Noriega, pp. 32-33.

todo lo contrario. El éxito del teatro filmado sirve al teatro, como la adaptación de la novela sirve a la literatura. Hamlet en la pantalla no hace más que aumentar el público de Shakespeare, un público que en parte al menos descubrirá el gusto de ir a escucharlo en la escena. *Le Journal d'un curé de campagne*, visto por Robert Bresson, ha multiplicado por diez los lectores de Bernanos.⁵⁹

A la vez, los creadores de cine –aunque siguieran produciendo filmes despreciados por la alta cultura– comenzaron a advertir, del mismo modo en que lo habían hecho en su momento los empresarios teatrales, la enorme rentabilidad de la traslación directa, de la adaptación en el sentido más simple y estricto, de textos literarios que tuviesen ya la posibilidad de atraer la atención del público; en especial, de aquellos que ya eran parte de la tradición, como en el caso de los relatos bíblicos, o bien de géneros o autores populares. Por lo tanto, parte de la intención de numerosas adaptaciones pioneras fue que el traslado del material fuese “inmediatamente reconocible”, vale decir, que sus episodios y personajes centrales pudieran identificarse y equipararse sin dificultades con los de su fuente.⁶⁰

Para McFarlane, la explicación es simple: “[cinema’s] huge and durable popularity is owed to what it most obviously shares with the novel. That is, its capacity for narrative”.⁶¹ En todo caso, los dos impulsos de origen diverso ya descritos llevaron, de modo curioso, a que una porción apreciable de la crítica académica estuviese de acuerdo con las convenciones de la cultura popular: para una y otras, durante mucho tiempo, ha sido válida la idea (proveniente en principio de la crítica realista) de que la virtud central de las transposiciones cinematográficas es esa *fidelidad*, el “respeto” o el “apego” con el que la historia contada en el texto literario se traslada de sus fuentes al guión y a la realización cinematográfica. Y esta noción de fidelidad, como en los tiempos de Ferdinand Zecca, sigue concen-

⁵⁹ Bazin, pp. 185-186.

⁶⁰ Además, como se ha visto, en algunos casos las filmaciones se proponían tan sólo documentar espectáculos ya conocidos o de reciente éxito, por lo que la semejanza: la *fidelidad* de la representación en su sentido más estricto y limitado, era imprescindible.

⁶¹ McFarlane, p. 12.

trada, casi siempre, en la superficie: en la “unidad sintáctico-temática”⁶² de la trama, que debe preservarse en lo esencial. Sólo si así sucede puede afirmarse (siguiendo a Peter Torop) que el traspaso del texto literario “refleja” cualidades de éste, y permite el reconocimiento de su “esencia” incluso en quienes no conozcan la fuente literaria.⁶³

Es posible entender las transposiciones fílmicas dentro del ámbito más amplio de las traducciones intersemióticas, como ha hecho el mismo Torop al considerar⁶⁴ las diferentes posibilidades de transposición de temas o tramas literarios a la pantalla; pero incluso él considera que las “ideas de jerarquización, dependencia, inferioridad [siguen dominando] los trabajos sobre las adaptaciones”.⁶⁵ Sin embargo, para ver esto no es necesario acercarse a los trabajos académicos: con fines triviales, y a la vez con mucha más frecuencia y difusión, abundan los textos y notas periodísticas que rastrean y tabulan las desviaciones acumuladas en la historia fílmica de un tema o una obra, los conteos de “errores” en las versiones fílmicas de un libro, etcétera. En todos estos casos, el acento queda en el problema de la fidelidad entendido como una cuestión con sólo dos respuestas posibles: o se *cuenta* lo mismo que un texto literario concreto o se toman libertades: se transgrede, y la traducción fílmica se vuelve, como en el lugar común, una traición.

Un argumento al que se ha recurrido en ocasiones para oponerse a estas ideas implica la defensa del guionismo: el afirmar que éste, como la dramaturgia, es un género literario con sus propias reglas y dificultades, su propia tradición, sus propios autores grandes o influyentes, sus propios cánones y anticánones. Otras veces se matiza: el trabajo de los guio-

⁶² Beristáin, p. 352.

⁶³ V. la enunciación de las semejanzas fundamentales entre la narración cinematográfica y la literaria en Torop, p. 24.

⁶⁴ Torop, p. 30.

⁶⁵ Peña-Ardid, p. 28.

nistas es un paso intermedio en la creación de una obra visual, pero ésta siempre necesita del texto, aun si rara vez haya una película que se limite estrictamente a poner en imágenes una versión “terminada” de su guión.⁶⁶ Sin embargo, la visión más difundida de la “conversión” de un texto literario en una película sigue siendo la de que el proceso equivale a transcribir ese texto “en el formato” del guión, con los parlamentos asignados apropiadamente, las descripciones convertidas en acotaciones para escenógrafos y buscadores de locaciones y toda la información que no pueda “pasarse” a imágenes asignada a un *voice over*⁶⁷ que valida, refuerza o simplemente describe lo que capta la cámara. De esta idea simplista viene la de que la fidelidad a las fuentes es relativamente fácil, además de meritatoria, y las desviaciones pueden atribuirse por lo común a descuidos condenables o, si algo, a vanidades del o los realizadores, que pretenderían sólo “inspirarse” en sus fuentes, en vez de “basarse” en ellas de forma respetuosa.⁶⁸

1.2.1. Tramas y transposiciones

Para contemplar otras posibilidades del examen de una transposición de la literatura al cine, se puede comenzar por recordar que el proceso

por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante diversas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguiza-

⁶⁶ Carrière, pp. 14-15.

⁶⁷ En esta concepción de las transposiciones no tienen cabida, por supuesto, las discusiones sutiles sobre las analogías posibles entre los elementos del discurso literario y los del fílmico, ni las tipologías, en ocasiones muy elaboradas, que se han elaborado alrededor de las funciones narrativas de los recursos propios del cine. (V. Sánchez Noriega, p. 41.)

⁶⁸ Cuando mucho, si una versión fílmica es juzgada de manera favorable se llega a considerar otra posibilidad: que el *auteur* de la película haya cometido una traición deliberada de las fuentes para impulsar su propia “visión”; que el texto haya sido sólo un pre-texto. Su reducción a este estado se justifica sólo si la obra resultante es bien recibida, por supuesto. McFarlane comenta un caso concreto –la realización de *Cabo de miedo* de Martin Scorsese– en McFarlane, pp. 171-193.

ciones, sumarios, unificaciones o sustituciones) en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico⁶⁹

es más complejo de lo que suponen la mayoría de los espectadores comunes, los narradores e incluso los lectores especializados. Como es claro en la definición de José Luis Sánchez Noriega que antecede, toda versión implica la necesidad de modificaciones: de partir de las diferencias fundamentales entre los códigos del cine y los de la literatura, para reconocer que el texto debe y *puede* re-crearse a la hora de pasar de un arte (o un medio) a otro. Esto no significa negar de plano la noción de influjo ni, mucho menos, de traspaso. Incluso

en el caso de traducciones [transposiciones] diferentes de un mismo texto [que] existen simultáneamente en la cultura, incluyendo versiones cinematográficas y puestas en escena, todas son especificaciones de un mismo texto y obras de arte autosuficientes.⁷⁰

Es decir: en sentido estricto, no hay conversión posible, si tal palabra se emplea para designar un traspaso exacto o absoluto: sólo son posibles aproximaciones a ciertos aspectos y elementos de un tipo de discurso con los códigos de otro. Y estas aproximaciones pueden juzgarse desde los códigos de su fuente, desde los suyos propios y también en relación con la propia historia de las transposiciones. Como ha escrito Hutcheon, “By their very existence, adaptations remind us there is no such thing as an autonomous text or an original genius that can transcend history, either public or private. They also affirm, however, that this fact is not to be lamented.”⁷¹

Este último enfoque es importante si se considera que la transposición de una historia implica siempre, debido a la imposibilidad de “transformar” cabalmente un código en otro, una alteración de las posibilidades de la semiosis, no sólo por la diferencia entre los

⁶⁹ Sánchez Noriega, p. 47.

⁷⁰ Torop, p. 18.

⁷¹ Hutcheon (2006), p. 111.

códigos de la fuente y de la transposición de ésta sino porque los “grados de complejidad”⁷² de las significaciones en el texto ya transpuesto pueden provenir de lecturas aquejadas de “incompetencia intertextual”,⁷³ incapaces de percibir sino una fracción de lo que el texto fuente puede decir al centrarse solamente en algunos de sus aspectos. En realidad, este desgaste puede llegar a ser tan pronunciado⁷⁴ que la historia, a fuerza de simplificaciones, puede quedar reducida a unas pocas imágenes o incluso a una sola, estática, de narratividad casi nula: un lugar común o un mitema.⁷⁵

Aun esas imágenes, “postales” de un texto previo que se nos niega en su casi totalidad, son condensaciones de numerosos significados, temas y/o episodios que en efecto resumen, aunque sea de manera imperfecta, el campo de interpretaciones posibles de sus fuentes en el momento en que se lleva a cabo la transposición;⁷⁶ sin embargo, para intentar al menos entrever esa información escondida –disminuida– hace falta la conciencia de sus transformaciones y de la forma en que se efectúan. Y esta forma depende, siempre, de un conjunto de factores que se ramifican en varias direcciones.

Cuando en una tradición o industria fílmica aparece una nueva transposición de un texto literario, ésta es siempre “infidel” aún más allá de los cambios inevitables en toda tra-

⁷² Pimentel, p. 179.

⁷³ *Ibíd.*

⁷⁴ No sólo en una transposición, sino en varias a lo largo del tiempo, e incluso en transposiciones que no parten de la fuente original sino de *otras* transposiciones, intermedias. En los capítulos siguientes se verá más sobre este asunto.

⁷⁵ Ejemplos del repertorio popular: *Romeo y Julieta* como el cuadro del enamorado ante un balcón, *Hamlet* como el joven de mallas que sostiene un cráneo y *Don Quijote de la Mancha* como el viejo delgado en un caballo mísero, atacando un molino de viento. Todos ellos vienen acompañados de significados de orden estético y moral, además, que no necesariamente tienen relación alguna con el contexto de las obras en que aparecen. V. Plett, p. 80.

⁷⁶ Aun en las circunstancias más adversas, esta ínfima posibilidad de preservación es siempre posible, y es en ella donde el cine ha demostrado –además de su eficacia para la creación de un *espacio mítico* hecho de tales imágenes y enriquecido con las que el propio cine ha fijado en la cultura de occidente (Sánchez Noriega, p. 35)– una capacidad referencial semejante a la que proclamó Bazin (v. *supra*): los iconos creados por el cine pueden, en efecto, invocar (al menos en algunos casos) la atención de los espectadores/lectores y dirigirla a otros textos: si no a la lectura plena de las fuentes, al menos a porciones de ellas.

ducción intersemiótica: se aparta de su fuente, además, para crear un discurso que satisfaga sus propias necesidades. No todas tienen el mismo peso en todos los casos, pero, de ellas, las más fáciles de ver son siempre las artísticas –que deben examinarse con atención a las diferentes fuerzas y designios que pueden intervenir en la hechura de una película–⁷⁷ y las económicas: en la mayoría de los casos, los cineastas deben preocuparse por crear filmes que los espectadores quieran ver, y por lo tanto deben atender a las apetencias de su momento. “La orientación hacia las características del texto fuente”, explica Torop, “determina el dominante del análisis; la aceptación, la consideración del lector y la cultura receptora determinan el dominante de la síntesis”.⁷⁸

Sin embargo, ninguna transposición se da en el vacío: así como todas tienen una fuente, todas se insertan en una historia previa de versiones, si no del texto concreto que les sirve de base, sí de textos afines.⁷⁹ El conjunto de estos textos, de sus versiones, y de la forma en la que unos y otras son recibidos y se integran –o no– en la cultura fílmica de su tiempo, puede afectar no sólo el sentido, los códigos, la estructura dramática, los temas y las estrategias retóricas de las nuevas versiones, sino incluso influir en cuáles transposiciones se realizan efectivamente y cuáles no.⁸⁰ De modo notable, ciertos *énfasis* de las transposiciones –episodios y personajes que se prefieren de las fuentes, tonos, perspectivas, fragmentos concretos de texto que se trasladan directamente al guión, etcétera– pueden

⁷⁷ Y que no siempre pueden describirse como producto exclusivo de la voluntad del director, como quiere la teoría del autor.

⁷⁸ Torop, pp. 29 y ss.

⁷⁹ Esto se ha visto con más frecuencia, desde luego, en relación con textos que en efecto han sido transpuestos en más de una ocasión, desde las obras de Shakespeare hasta algunos *bestsellers*.

⁸⁰ Uno entre muchos ejemplos es *The Aryan Papers*, un proyecto concebido en los años ochenta por Stanley Kubrick a partir de la novela *Wartime Lies* (1977) de Louis Begley. La película –acerca de la lucha de una madre judía y su hijo por escapar de la persecución nazi– estaba en fase de preproducción cuando el estreno de *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg, y su gran éxito al tratar el mismo tema, llevó a Kubrick y sus productores a abandonar la filmación, para evitar que la película resultara eclipsada o pareciera una imitación; v. “Frequently Asked Questions” (Internet).

consagrarse como rasgos repetidos –necesarios– por numerosos filmes a lo largo de los años. En este campo tan extenso de cruces intertextuales, los diálogos –y los filmes– más interesantes son los que toman en cuenta la multiplicidad de sus propios precursores e influjos.⁸¹

1.2.2. La solución de la comedia

Un subconjunto de las transposiciones cinematográficas muy rico en posibilidades – justamente porque su punto de partida es la conciencia del cruce intertextual– es el de las relecturas genéricas en clave humorística. No siempre se percibe este hecho, debido a que la ironía –como motor de la parodia o el pastiche– es un recurso habitual de la ficción contemporánea y, más aún, porque su uso se ha vuelto trivial, hasta el punto de que la primera reacción de la mayoría de los lectores (o espectadores) de un texto paródico es que lo parodiado, aquello que se altera por medio de la ironía, no es en verdad *atacado*, puesto en crisis, ni en el sentido en el que la comedia o la sátira de la antigüedad podían atacar problemas sociales precisos, o flaquezas humanas, ni en ningún otro. En cambio, se diría, la parodia *aligera*: vuelve amable, superficial, irrelevante lo que toca, de tal modo que es posible consumirlo como un objeto de goce más y luego desecharlo. Éste es un error grave porque sólo reconoce como irónica una de las muchas formas de inversión semántica: precisamente la opuesta a la que Linda Hutcheon aún presentó como paradigmática al escribir que

la burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una cesura burlona, una reprobación latente.⁸²

Por el contrario –como la misma Hutcheon anotó posteriormente– la definición popular contemporánea de *parodia* sigue contaminada de “las nociones dieciochescas de in-

⁸¹ Esta idea se desarrollará, en relación con el tema de este trabajo, en el capítulo 3.

⁸² Hutcheon (1992), pp. 176-177.

genio y ridículo”,⁸³ y a la vez parece pedir que su efecto irónico se logre sólo mediante una reprobación aparente que, en el fondo, resulte carecer de toda fuerza.⁸⁴ Esta estrategia retórica es tan común que puede reconocerse incluso cuando, como sucede con frecuencia, el texto que se parodia o ironiza sea desconocido por los lectores de la parodia.

Además, se asume por principio que cualquier forma cómica de cruce intertextual implica también una negación o, mejor dicho, una banalización de su fuente como la ya descrita. Hutcheon señala que, para las escuelas que comparten dicha creencia, toda “repetición del pasado del arte”⁸⁵ es nostálgica –no crítica–, “ahistórica o deshistorizante”,⁸⁶ y, en fin, “una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada, [supuestamente] un modo de obrar (...) idóneo para una cultura como la nuestra”.⁸⁷ Esto significa que la cuestión de cómo se insertan las transposiciones humorísticas en la historia de los traslados intertextuales, y más aún: de cómo esas transformaciones se encuentran en una tensión compleja en relación no sólo con sus fuentes, sino con otras transposiciones que se suponen “serias”, se trata con mucho menor frecuencia y delimita un territorio con vastas porciones aún sin explorar.

Importa enmendar esta deficiencia, porque tales regiones vírgenes son, en muy buena medida, parte del espacio que Pavao Pavlicic ha definido como propio de las obras de la posmodernidad. Ningún texto posmoderno, como ha escrito Pavlicic, “se vincula a un texto

⁸³ Hutcheon (1993), p. 188.

⁸⁴ Basta observar una muestra representativa de las “comedias” y melodramas más transmitidos en cualquier red “global para ver numerosos ejemplos de situaciones planteadas como de mucha gravedad pero trivializadas –despojadas de todo su peso– con una *punch-line* que denota una incompreensión absoluta de la importancia del problema, una atención absurda a detalles nimios del mismo, etcétera. Llega a suceder que el comportamiento “normal” que se ridiculiza ya no aparezca en ninguna parte y, por el contrario, la conducta absurda o cómica se presente como natural.

⁸⁵ Hutcheon (1993), p. 187.

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ *Ibíd.* Desde luego, la misma Hutcheon ironiza aquí.

concreto, sino a un grupo de textos [...] a todo un género o a toda una época, o a toda una convención literaria”;⁸⁸ esto significa que los textos posmodernos, en vez de limitarse a la revisión pretendidamente abarcadora y renovadora de una sola obra, pueden integrar(se) a una tradición completa, quitarle las marcas de obsolescencia de la modernidad y traerla, entera, al presente. Éste no es un logro nimio, por ejemplo, en el cine, un arte joven que continúa, cuando más, en la modernidad, y en general padece un gravísimo agotamiento temático y formal debido –entre otras razones– al secuestro de la idea de “lo nuevo” por parte de las grandes corporaciones del entretenimiento.

Si las obras posmodernas pueden desafiar “la política y las evasiones encubiertas o no reconocidas de la representación estética”⁸⁹, la rehechura humorística o paródica podría considerarse otro “medio para conectar el presente con el pasado sin postular la transparencia de la representación, verbal o visual”,⁹⁰ y contra el sentido mismo de la idea más simplista de “fidelidad”, que supone una jerarquía absoluta e indestructible de la tradición pero también (y sobre todo) una separación insalvable entre esa tradición y el presente. Wolfgang Iser ha descrito la participación del lector en el proceso de “realización” de un texto, y del “mundo” presentado por éste,⁹¹ a partir de lo que no se dice explícitamente:

the sentence does not consist solely of a statement –which, after all, would be absurd, as one can only make statements about things that exist– but aims at something beyond what it actually says. This is true of all sentences in literary works, and it is through the interaction of these sentences that their common aim is fulfilled. (...) In their capacity as statements (...) they are always indications of something that is to come, the structure of which is foreshadowed by their specific content.⁹²

⁸⁸ Pavlicic, p. 168.

⁸⁹ Hutcheon (1993), p. 191.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Iser, p. 277 y ss. El texto niega que el mundo de la obra pase ante los ojos del lector como una película (“before the reader’s eyes like a film”), pero la descripción es útil de todas formas para nuestro tema porque la construcción de la trama de una película no deja de ocurrir por medio de la unión de elementos –tomas y secuencias– análogos en su secuencialidad y ordenamiento deliberado a las frases de un texto.

⁹² *Ibid.*

Este mismo proceso, por el que el lector penetra (o es invitado a penetrar) en el texto y a descubrir eso que “viene” –el sentido más allá de lo dicho de manera directa–, se da en el visionado de una película⁹³ y en la lectura no sólo de lo dicho por una transposición, sino también de la tradición, o por lo menos las fuentes, a las que hace referencia todo traslado intertextual. Además, los textos humorísticos establecen un diálogo si no complementario, por lo menos distinto del que entablan las transposiciones “serias”. Desde el momento en el que, para lograr un efecto pleno, toda forma de humor requiere el conocimiento compartido de aquello a lo que ataca, el humor, al basarse en ciertos rasgos de su fuente para deformarlos y ridiculizarlos, causa también su propia degradación de la semiosis; sin embargo, lo que se degrada no es, aun en el peor de los casos, necesariamente *lo mismo* que en otras versiones, pues cada transposición puede hacer énfasis en elementos distintos de los que interesarían a otras, de acuerdo con sus propios fines.⁹⁴

El examen de estos fines, de los medios que emplean y de los resultados que consiguen, permite iluminar no sólo las transposiciones mismas sino el contexto en el que se realizan, y la forma en la que éste incide tanto en la tradición y los textos “respetuosos” como en las versiones “problemáticas”, críticas en ambos sentidos del término. El capítulo que sigue da cuenta de la primera parte de este proceso en relación con el campo riquísimo de la tradición artúrica.

⁹³ De modo habitual y aun rutinario, en la percepción de las señales de una estructura dramática o una intriga de predestinación; de forma más sutil, en otras resonancias del discurso fílmico que se verán más adelante, en relación con las obras que este trabajo examinará más de cerca.

⁹⁴ Por ejemplo –adelantando brevemente el tema del capítulo que sigue– se pueden mencionar dos transposiciones de *La muerte de Arturo*: la serie de poemas *Idilios del rey* (1859-1885) de Alfred, Lord Tennyson, y la novela *Un yanqui en la corte del Rey Arturo* (1889) de Mark Twain. Aunque ambas toman a Malory como fuente, la primera busca la exaltación de un pasado ideal y la segunda lo ridiculiza atacándolo desde su base. V. Harty (2002), pp. 66-67.

2. El retorno de las fuentes: *La muerte de Arturo* en la tradición y la pantalla

—It is I, Arthur, son of Uther Pendragon, from the Castle of Camelot, King of the Britons, defeater of the Saxons, Sovereign of all England.
—Get away.

Diálogo entre el rey Arturo y un soldado en
*Monty Python and the Holy Grail*⁹⁵

La película más antigua que se conserva entre las inspiradas por la Materia de Bretaña es una versión resumida del *Parsifal* de Richard Wagner, estrenada en 1904 y rodada por Edwin S. Porter, como *El gran robo del tren*, para la empresa fílmica de Thomas Alva Edison. Al igual que muchos otros filmes del periodo, éste se propone reproducir una puesta en escena popular —la producción neoyorquina de la ópera, presentada en la Metropolitan Opera House a fines de 1903— y su realización corresponde al modelo teatral impulsado por Méliès: Kevin Harty, quien pudo ver una copia de la película, ha descrito la colocación de la cámara en la posición del espectador ideal y la gestualidad exagerada⁹⁶ de los actores.⁹⁷

Si, como afirma Harty, el cine Artúrico que surgió con el *Parsifal* es “a form of medievalism, the attempt as old as the birth of the early modern or Renaissance period to revisit or reinvent the medieval world for contemporary purposes”,⁹⁸ el hecho de que la transposición de Porter y Edison *no* sea de un texto del medievo, sino de otra versión muy posterior, es significativo: evidentemente, en su elección como base para un filme contaron a la

⁹⁵ Chapman, p. 1. (En la película terminada, el soldado replica, más burlescamente, “Pull the other one!”)

⁹⁶ Gubern (Gubern, p. 40) apunta que los primeros cineastas tardaron en comprender la utilidad de los acercamientos y en advertir que la distancia entre los espectadores y la pantalla podía no ser tan importante como en el teatro.

⁹⁷ Harty (2002) pp. 7 y ss.

⁹⁸ *Ibíd.*

vez el prestigio –afincado, si no en el conocimiento cabal, por lo menos en la conciencia de su larguísima tradición, y del interés perdurable de ésta– y las cercanías de la versión de Wagner con el público de su propio tiempo. No puede hablarse, por tanto, de una fidelidad absoluta a las fuentes literarias, pero tampoco de un absoluto desinterés por ellas, de una rapacidad mercantilista que sólo las toma como pretexto.

En realidad, las versiones fílmicas de los mitos pueden incorporarse a la historia entera de la tradición artúrica, si se piensa en ésta a partir de sus traspasos y transformaciones para considerarla el relato de cómo ciertos personajes arquetípicos, ciertos temas y episodios, ciertas palabras, son capaces de ir de la antigua tradición oral, y a través de la cultura manuscrita y la impresa, hasta los medios masivos de nuestro tiempo. Y si estamos dispuestos a aceptar esta continuidad de las historias, será posible advertir que el traslado ocurre mediante referencias no a un solo texto –un centro canónico o una raíz cuya autoridad se mantiene sin importar el paso del tiempo– sino, por el contrario, a muchos: a un conjunto diverso de fuentes que, incluso, cambia con el tiempo. Los orígenes de los textos artúricos cambian y se desplazan, y lo hacen, incluso, más allá de lo que sería razonable suponer tan sólo teniendo en cuenta que la tradición –como la conocemos– aglutina varias familias de tramas, figuras y motivos que, en algún momento, no tuvieron relación entre sí.⁹⁹

Todo esto puede quedar más claro examinando la fuente más importante –más aún que la opera de Wagner, las variaciones sobre el mito de Tristán o las relecturas más recién-

⁹⁹ Por ejemplo, las historias de Arturo o Lanzarote nada tienen que ver, en principio, con la de Tristán e Iseo, pero elementos de las tres quedan integrados con frecuencia en versiones “totalizantes” –por igual literarias que fílmicas– de la Materia de Bretaña.

tes—¹⁰⁰ para el cine artúrico: *La muerte de Arturo*, la novela tardía de Thomas Malory, y algunas de sus transformaciones.

2.1. Los caballeros de la imprenta

Lo que llamamos “Ciclo Artúrico” no ha sido, jamás, una sola historia.¹⁰¹ Además de abarcar varios ciclos y periodos de obras narrativas y poéticas, proviene en su totalidad del tiempo anterior a la invención de la imprenta: sus bases orales son las leyendas de los pueblos célticos que habitaron las islas británicas antes de que fuesen conquistadas por el Imperio Romano, y cuyas lenguas y culturas —al contrario de lo sucedido en la mayor parte de la Europa continental— no fueron subyugadas ni totalmente nulificadas por la influencia grecolatina,¹⁰² y en cambio la asimilaron parcialmente en un rico ejemplo de sincretismo.

Además —aunque sus temas más conocidos estaban, evidentemente, ya en plena “decantación”¹⁰³ desde las primeras etapas de su difusión oral— estas leyendas no quedaron “fijas” por entero con las transcripciones que permitieron su reproducción y diseminación más allá de la comunidad y el tiempo que las creó. Por el contrario, casi siempre esta difusión fue afectada grandemente por las exigencias y complicaciones de la cultura manuscrita, y en especial por las diversas transformaciones (aun en el contexto de su propia época) que puede sufrir un texto cualquiera cuando se ha vertido al papel. Esta variabilidad puede ser difícil de imaginar ahora, como ha anotado Elizabeth Scala:

the texts of manuscript culture, and particularly its vernacular and secular products, are more forcefully individuated —corrected, adapted, translated, embellished, and

¹⁰⁰ Como *Las nieblas de Avalon* (1983) de Marion Zimmer Bradley, que en 2001 fue base del filme del mismo título de Uli Edel.

¹⁰¹ V. el resumen provisto por Norris J. Lacy en Lacy, p. 34.

¹⁰² Torres Asensio, pp.33-68.

¹⁰³ Vale decir, sus personajes y hechos capitales ya contaban con un alto grado de elaboración literaria. V. Chardin, p. 133.

compiled for individual occasions, readers, and markets. Paradoxically, the more individual that the product of such a culture is, the less it is the product of an individual. Two copies of the same text, produced individually and by (various) hand(s), can never be identical. Moreover, the materials of preprint culture were often subject to decay, erasure, and clerical censorship in ways that those of early print culture (with its own set of restrictions and problems) were not.¹⁰⁴

Finalmente, la historia que ahora vertebra nuestra idea general de los mitos –el ascenso y la caída de la corte de Camelot y de su rey– parte de una figura casi desprovista de referentes históricos:

Almost from the very beginning, there were, in fact, two Arthurs: one being the king Arthur of history, if such a man existed; the other, the King Arthur of legend. King Arthur's myth-making had indeed begun by the high Middle Ages, and this was made possible by the fact that so little was known about the real Arthur who was already several centuries old. Because of his obscurity, the King Arthur of history gave way to the King Arthur of legend, who was a far more influential and attractive figure to those who wished to pass on his memory.¹⁰⁵

De hecho, el personaje se inserta en la tradición más grande de la literatura medieval como parte de una ficción disfrazada: el Arturo descrito en la *Historia de los reyes de Britania* (1138) de Geoffrey de Monmouth, es en buena parte una invención del escritor¹⁰⁶ hecha con el fin de ofrecer a los reyes normandos, así como a sus súbditos en Inglaterra, una imagen admirable del pasado heroico de aquel pueblo conquistado, para impulsar una conciliación que Geoffrey consideraba urgente en el turbulento panorama político de su tiempo. En la *elaboración* de ese pasado, por tanto, influyeron algunos saberes históricos, pero también poemas e historias previamente existentes y el propio contexto inmediato del trabajo del autor.

Este proceder se volvió costumbre: con el tiempo, y a la par de los cambios locales de los diferentes manuscritos y de los más vastos de formas y estilos, los personajes, esce-

¹⁰⁴ Scala, p. 2.

¹⁰⁵ Aberth, p. 2.

¹⁰⁶ Sin duda hubo soberanos y jefes militares britanos que se opusieron a las incursiones sajonas del siglo VI, pero ninguno de ellos emprendió con éxito (como sí lo hace el Arturo de Monmouth) una campaña de conquista de toda Europa.

narios y episodios del mito se adaptaron sin cesar a los intereses y convicciones de tiempos y culturas distintas a aquellas que les dieron origen, y al hacerlo contradijeron de formas numerosas lo establecido por textos anteriores. No sólo diferentes personajes se volvieron protagonistas: se agregaron y se eliminaron nombres y aventuras, los episodios cambiaron de orden y de sentido... La consecuencia más relevante de estas continuas transformaciones es que, si bien la “autoridad” de Geoffrey se invocó durante siglos como una “prueba” de la realidad de Arturo y de su corte, desde el punto de vista de la historia literaria no es posible considerarlo el centro absoluto de la tradición, alrededor del cual se construyen versiones apócrifas o “subalternas”. Por el contrario, la misma *Historia de los reyes de Bretaña* fue eclipsada por uno de sus numerosos sucesores: *La muerte de Arturo* (1485) de Thomas Malory, para quien las historias de Arturo eran herencia de un pasado ya remoto.

Malory es el último de los (re)escritores artúricos que se desenvuelven en —y aprovechan— el enorme campo de posibilidades de la cultura manuscrita: que no puede, en realidad, sino interpolar y conciliar numerosas versiones contrapuestas de la historia que desea recontar. Pero su obra es un hito, el cierre del periodo clásico de su tradición, no sólo por la fecha de su composición ni por el tono elegíaco de su final (ya anunciado no sólo en el título, sino en la misma conclusión de la *Historia* y de muchas otras narraciones entre Geoffrey y Malory), cuyo dramatismo es inusitado y potente:

—¡Ah, Lanzarote! —dijo—, tú fuiste cabeza de todos los caballeros cristianos, y ahora me atrevo a decir —dijo sir Héctor—, sir Lanzarote, ahí donde tú yaces, que jamás fuiste igualado por la mano de ningún caballero terrenal. Y fuiste el caballero más cortés que jamás llevó escudo. Y fuiste el amigo más leal con su amada que jamás montó a caballo. Y fuiste el más fiel amante entre los pecadores que jamás amó a mujer. Y fuiste el hombre más gentil que jamás hirió con espada. Y fuiste la más gallarda persona que jamás entró en espesura de caballeros. Y fuiste el hombre más modesto y gentil que haya comido en una sala entre damas. Y fuiste el caballero más sañudo con tu enemigo mortal que jamás puso lanza en ristre.

Entonces hubo llanto y dolor fuera de medida.¹⁰⁷

La muerte de Arturo se vuelve relevante –y oscurece aun a obras de sus contemporáneos, realizadas con intenciones parecidas pero que no se diseminaron y apenas se conocen¹⁰⁸ precisamente al ser vertida a la imprenta: al servir como puente entre la cultura manuscrita y la impresa para Arturo y Camelot. Este paso no fue sólo de un “modo de difusión” a otro. No está claro hasta qué punto el sentido y la forma definitiva del libro provienen de la voluntad del propio Malory y qué tanto se debió a la labor y la intervención del impresor y traductor William Caxton, quien editó el libro años después de la muerte del escritor;¹⁰⁹ sin embargo, no puede negarse –como bien subraya J. B. Trapp¹¹⁰ que los propósitos de ambos coincidían en su deseo de volver a referir las antiguas historias en una forma nueva, más simple y abarcadora, más cercana a las apetencias de su propio tiempo (y del nuestro), ni que Malory tiene, por sí mismo, un mérito incontestable: el de haber trasladado el mito de Arturo, cabalmente, al ámbito de la novela, en el sentido actual que damos al término. Aunque anunciada (al igual que muchos otros textos, empezando por la *Historia* de Geoffrey) como una transposición de fuentes previas,¹¹¹ la versión de Malory supone una clara toma de distancia respecto de prácticas comunes de la literatura medieval –como

¹⁰⁷ Malory (2001), v. 2, p. 507. En todos los casos a partir de aquí se citan ediciones contemporáneas de textos artúricos, y se da preferencia a traducciones en castellano cuando están disponibles.

¹⁰⁸ La introducción de Carlos García Gual a Malory (2001), pp. 9-10.

¹⁰⁹ Los cambios introducidos por Caxton, quien editó los primeros libros impresos en lengua inglesa, están documentados a partir del hallazgo de un manuscrito de Malory, ya en el siglo XX, por Eugene Vinaver. Señaladamente, Caxton reescribió el libro V y modificó varios pasajes en el resto del texto, además de haber dividido el conjunto en capítulos y haberlo propuesto como una novela entera. Semejante intención se puede inferir de la redacción original de Malory, pero él había compuesto ocho libros seriados: la diferencia es sutil pero, evidentemente, la publicación por separado de los diferentes textos habría determinado, casi con seguridad, un destino muy diferente para la historia.

¹¹⁰ Trapp., pp. 444-446.

¹¹¹ En especial la Vulgata, pero también, por supuesto, las historias del Grial que Chrétien de Troyes había comenzado a contar algunos siglos antes.

el *entrelacement*—¹¹² y opta por una exposición más directa y escueta, más provista de detalles realistas y unificada alrededor de la figura del rey Arturo. Aunque las historias lo dejan de lado durante buena parte del texto, su ascenso y su caída, que abren y cierran la edición de Caxton, sirven de marco¹¹³ para las aventuras de los otros personajes —quienes invocan su relación con el rey de manera constante, para identificarse con la corte de Camelot y propiciar la misma conciencia en el lector—; semejante estructura permite a Malory, a la vez, reunir y unificar narraciones de varias fuentes y concentrarse, aunque con vacilaciones y superposiciones, en el impulso de la(s) trama(s) y la ilusión consiguiente de un mundo ficcional que permita la experiencia particular de la mimesis:¹¹⁴ la “*volupté* sin precedentes”¹¹⁵ que ha descrito Stephen Gilman, y que aparece en plenitud —y por vez primera en las historias del Rey Arturo— sobre todo en los capítulos finales de Malory, plenos de momentos como el que sigue:

Y seguidamente sir Lanzarote se envolvió bien y seguramente la capa alrededor del brazo; y entretanto los de fuera habían traído una gran imagen de la sala, y arremetían con ella contra la puerta.

—Gentiles señores —dijo Sir Lanzarote—; dejad vuestras voces y arremetidas, que yo abriré esta puerta, y entonces podréis hacer conmigo lo que queráis.

—Venga, pues —dijeron todos—, y hazlo; pues de nada te vale contender contra todos nosotros; y por lo tanto déjanos entrar, y te dejaremos la vida hasta que vengas al rey Arturo.

—Entonces Lanzarote descorrió el cerrojo de la puerta, y la sostuvo un poco abierta con la mano izquierda, de manera que sólo pudiesen entrar de a uno; y entró un buen caballero, que era hombre ancho y membrudo, y cuyo nombre era Colgrevaunce de Gore; y con la espada tiró un poderoso tajo a sir Lanzarote; y éste esquivó el tajo, y le dio tal revés sobre el almete que cayó muerto de bruces, en la puerta de la cámara.

¹¹² Esta técnica, muy favorecida por los autores anónimos de la Vulgata, consiste justamente en entrelazar diferentes historias mediante apariciones o encuentros (casi siempre improbables) de los personajes de unas en las otras, de tal forma que cada uno señala la suspensión de una trama y el (re)comienzo de la siguiente. Otros elementos de la Vulgata descartados por Malory son las disquisiciones de naturaleza religiosa y sobre la Fortuna. Para ilustrar un caso importante de estas elecciones de Malory en su transposición, Cf. La muerte de Arturo en la Vulgata, consignada en las secciones 192 y 193 de *La muerte del rey Arturo* (*La muerte*, pp. 237-241) con el fragmento correspondiente de Malory (Malory, v.2, pp. 496-501).

¹¹³ Scala, 172-175.

¹¹⁴ Es también, por lo tanto, el primer paso de la asimilación de los textos artúricos a las novelas de caballería. V. Gilman, p. 7.

¹¹⁵ *Op. cit.*, p. 18.

Y entonces sir Lanzarote con gran fuerza metió al caballero muerto dentro de la cámara; y con la ayuda de la reina y sus damas, se armó prestamente con la armadura de sir Colgrvaunce. Y no paraban sir Agravain y sir Mordred de dar voces:
—¡Caballero traidor, sal de la cámara de la reina!¹¹⁶

2.1.1. Los sucesores

A pesar de las polémicas que en siglos posteriores a *La muerte de Arturo* se han entablado sobre el texto, su autor y sus fines,¹¹⁷ la obra logró una popularidad indudable entre los lectores de su tiempo, que notaron cómo el libro agrega al juego habitual con el pasado legendario –incluyendo las apelaciones a la “historicidad” de los hechos referidos– una conciencia mayor, y expresada con más fuerza que en el mismo Geoffrey, de la distancia insalvable entre ese pasado y el presente de la lectura. El tiempo ideal de los caballeros y del reinado de Arturo pasaba a entenderse como un periodo de gracia perdida, un tiempo mítico, y el acento en la exposición se alejaba de la relación entre el pasado y el presente para colocarse en la celebración, melancólica, de cuanto ya no existía; la fundación del reino era menos importante que su caída, que a partir de Malory pudo acomodar implicaciones de índole moral, política, ideológica y hasta literaria de signos muy distintos a las que favorecían los textos previos de la Materia de Bretaña.

En los siglos posteriores a Malory, esta visión del Camelot mítico se profundizó al desembocar en la tendencia, prevalente desde hace un par de siglos en las artes de occidente –y sobre todo en el cine–, de abordar la totalidad de la Edad Media de la misma manera: la insistencia en que su representación acomode primero nuestras propias apetencias y convicciones y sólo después la “realidad estricta” de los hechos, y la insistencia en no conside-

¹¹⁶ Malory (2001), v. 2, p. 449.

¹¹⁷ La imagen popular de Malory –el “caballero aprisionado” por cargos dudosos y de veracidad incierta, escribiendo desde la prisión con la esperanza de reivindicarse– y lo poco que se sabe con seguridad de sus circunstancias vitales han inspirado a los críticos tanto o más que, por ejemplo, la inserción de *La muerte de Arturo* en la transición de la cultura inglesa durante los últimos tiempos de multilingüismo, luego del fin del dominio normando. V. Batt, pp. 24-27.

rar a los textos históricos como fuentes fundamentales, “the preference being for legendary and imaginative sources”.¹¹⁸ Es necesario reconsiderar el término *medievalismo*, que para

John Aberth se define como

the study of the many ways in which modern society and its popular culture interacts with, interprets, and both influences and is influenced by the actual history of the Middle Ages. As such, medievalism can be viewed as a subset of historiography, the science of determining how history is “written”, by historians and others. Movies provide an exciting and engaging method of illustrating this complex process [...] In making a film, the filmmaker, sometimes with the historian acting as consultant, invariably reflects the current mode of how society wishes to remember its ancestors. Used in this way, film provides historians with a powerful tool for demonstrating the connections to be made between the medieval and the modern.¹¹⁹

Esta tensión (mantenida o resuelta de diversas formas) entre el pasado y el presente es obvia en los filmes artúricos, cuyas fuentes primeras se encuentran justamente en obras cuyo origen es un diálogo intertextual con la de Malory. En relación con nuestro tema, la escuela más llamativa de tales herederos¹²⁰ es la de Alfred, Lord Tennyson, quien traspuso directamente de Malory una serie de poemas, escritos lo largo de un periodo de casi cincuenta años (1859-1895) y publicados, en varias ediciones sucesivamente más extensas, bajo el título de *Idilios del rey* (*Idylls of the King*). Las sucesivas versiones del propio Tennyson –y, en especial, una novela tardía: *El rey del pasado y del futuro* (1958) de T. H. White– han servido como punto de partida de numerosas películas que han abordado el tema de la idealización del pasado, o del peso de la tradición, y lo han discutido incluso de

¹¹⁸ Williams, p. 2.

¹¹⁹ Aberth, p. ix.

¹²⁰ Otra serie importante de filmes sobre los mitos artúricos, fuera los límites del presente trabajo, es la que parte de la novela *Un yanqui en la corte del Rey Arturo* (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889) de Mark Twain. En este libro, que propone el anacronismo de un hombre de fines del siglo XIX trasladado a la Inglaterra “medieval” y puesto a “modernizarla” (con consecuencias terribles) ha sido inspiración de más guiones que la propia *Muerte de Arturo*, pero la mayoría de las películas resultantes han sido comedias de ocasión, construidas superficialmente alrededor de los contrastes entre “antigüedad” y “modernidad” y con la intención evidente de exaltar el progreso material de los Estados Unidos, convirtiéndolo en justificación de una “superioridad” abrumadora de la cultura de ese país sobre la de los “atrasados” ingleses. En Sklar, pp. 97-99, se ofrece una descripción más detallada de esta escuela de transposiciones.

manera directa. Las páginas que siguen incluyen el examen somero de cinco de estos filmes, que pueden considerarse transposiciones representativas, aunque no siempre exentas de polémicas ni de problemas, de *La muerte de Arturo*.

2.2. Los caballeros de la cámara

Los filmes artúricos se remontan, como ya se dijo, al *Parsifal* de Porter. Como esta película reúne varias de las tendencias fundacionales del cine como industria, incluyendo la explotación de obras exitosas de otras artes y medios y la referencia a la religiosidad popular, parece tentador el juicio sumario de que toda esta “nueva tradición”, subsidiaria de la literatura medieval pero a la vez provista de un cuerpo de obras no menos copioso y diverso que los propios textos del medievo, está marcada en su origen mismo por el defecto –la sumisión a las fuentes originales como un problema insoluble, en conflicto con todas las otras consideraciones que pueden influir en la hechura de una película– que muchos consideran consustancial a las transposiciones de la literatura al cine.

Incluso, el examen de cintas inmediatamente posteriores sobre los mismos temas da la impresión de que las dos únicas actitudes de los primeros cineastas ocupados con los temas artúricos son el desdén, por un lado, y por el otro una devoción tal que no deja espacio para la creatividad fílmica. Por ejemplo, una versión de *Tristán e Iseo* (Albert Capellani, 1909) y un segundo *Parsifal* (Mario Caserini, 1912)¹²¹ se inscriben en la escuela del Film d’Art y son transcripciones más o menos literales de algunas porciones de los textos de origen, escenificadas de manera académica; a la vez, *Los caballeros de la mesa cuadrada* (*The Knights of the Square Table, or, The Grail*, Alan Crosland, 1917), la primera

¹²¹ Harty (1999), pp. 233-253.

“transposición” de la búsqueda del Santo Grial,¹²² fue producida por la Edison para hacer propaganda del escultismo, con el apoyo de Lord Baden-Powell y una trama moralista que apenas hace referencia a algunos arquetipos simplificados y tomados de Tennyson (el Santo Grial, tomado como emblema de las virtudes del “movimiento Scout”, es llamado “Grial de Tennyson”).¹²³ Ambas posturas, desde luego, siguen siendo las de muchos cineastas hasta el presente.¹²⁴

En décadas posteriores, sin embargo –a medida que el cine pasaba su periodo formativo, y que la historia de Arturo continuaba propagándose fuera del cine–, algunos filmes consiguieron asumir posiciones ajenas a los dos extremos ya descritos, y entablar, aunque no siempre de manera deliberada, conversaciones más ricas con la tradición. Los cinco que se discuten a continuación, y que cubren un periodo de aproximadamente medio siglo, permiten trazar una clara evolución de los tratamientos del mito –que responde a los cambios de su contexto histórico– pero también el surgimiento de nuevas actitudes en relación con los textos.

2.2.1. *Los caballeros de la mesa redonda* (1953): códigos contrapuestos

Este filme estadounidense, dirigido por Richard Thorpe a partir de un guión de Talbot Jennings, Jan Lustig y Noel Langley, es representativo de los hábitos de los filmes artúricos (y de todo el cine *épico* a la manera de Hollywood) durante la mayor parte de los últimos cien años.

La transposición parte, como en prácticamente todos los casos, de una reducción importante de las complejidades del texto. Éste es el procedimiento habitual de las versio-

¹²² Harty (2002), pp. 9-11

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ El cine de Hollywood ha consagrado la definición más estrecha y pedestre de fidelidad a las fuentes al promover la noción de la trama como único elemento “transferible” de la literatura al cine.

nes fílmicas “fieles” a los detalles de la trama: “se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guión, se unifican acciones, reiteradas, etc.”¹²⁵

Ésta, en realidad, fue también la estrategia central de Malory, como afirma J. B. Trapp,

to reduce (...) he selected and compressed as well as translated. He keeps the order of the French “novels” with occasional additions and variations, but often destroys, perhaps deliberately, the elaborate system of cross-links and interconnections in the story. He cuts down the minor characters and subtleties of motive (...)¹²⁶

Pero la mayoría de las películas artúricas pretende, con ella, extraer sólo aquellos pasajes que puedan escenificarse de acuerdo con las reglas de los subgéneros populares. Así, los episodios que más atraen la atención de los guionistas –y más tiempo reclaman en la proyección– son las batallas y los delirios amorosos; más todavía que en Malory, los personajes tradicionales y las relaciones entre ellos son simplificadas para enfatizar los que se consideran conflictos “centrales”; y los elementos más problemáticos de la trama –los que, una vez transpuestos, implican un “desgaste”¹²⁷ mayor del texto fuente, lecturas más superficiales y, sobre todo, secuencias más pobres en tanto cine: fragmentos de menor emi-nencia estética– son también los que más directamente se oponen a las convenciones en uso: a las definiciones comunes, y tajantes, de la moralidad de los personajes y los efectos estéticos “deseables” en un filme visto como objeto de consumo.

De estos elementos de difícil “adaptación”, los cuatro más llamativos son:

¹²⁵ Sánchez Noriega, 69-70.

¹²⁶ Trapp, p. 447.

¹²⁷ V. supra, en especial la página 26.

- a) el final anunciado por el texto, incluyendo la caída de Camelot; la certidumbre de la conclusión desastrosa¹²⁸ contradice la noción simplista del *happy ending* en el que el protagonista fuerte (Arturo, según se asume habitualmente) consigue la victoria sobre sus enemigos y el amor de su “dama”;
- b) el origen de Mordred, casi siempre ineludible como antagonista, quien al provenir de un incesto invoca de manera directa un tema “tabú” y vuelve imposible la definición de Arturo como héroe moralmente “virtuoso”;
- c) la incongruencia –según las mismas normas que se violentan en el caso anterior– entre el carácter heroico de Arturo y su condición de “cornudo”, evidente siempre que se alude al triángulo amoroso tradicional, y repetido en Malory, entre Arturo, Ginebra y Lancelot; el machismo implícito en la definición hollywoodense del “héroe” vuelve difícil sostener como tal la figura de Arturo, en especial cuando el filme lo muestra enterado de la posible infidelidad pero sin optar por la acción directa contra Lancelot que sería, siempre según las reglas de Hollywood, la reacción “apropiada” que le permitiría reafirmar su hombría en riesgo; y
- d) el Santo Grial, cuya busca queda subordinada al cuerpo “principal” de la historia de Arturo sólo hasta Malory y que por sí mismo, desde Chrétien de Troyes y sus precursores, es el motivo de búsquedas de carácter espiritual que difícilmente pueden insertarse en tramas dedicadas a la violencia física o las emociones más simples.

Los caballeros de la mesa redonda, que se anuncia como basada directamente en Malory, sufre justamente por estos cuatro problemas, que pretende resolver “ajustando” su

¹²⁸ Que en *La muerte de Arturo* se anuncia, además de en el título (que pudo haber sido elegido por Caxton), desde el capítulo 20 del libro I (Malory [2001], p. 72, cuando Merlín se refiere a Morgause, la hermana de Arturo: “habéis engendrado en ella un hijo que os destruirá, a vos y a todos los caballeros de vuestro reino”).)

trama. En este caso, el “Modred”¹²⁹ (Stanley Baker) no es hijo incestuoso del rey y su media hermana Morgan el Hada, sino esposo de ésta y pretendiente al trono de Inglaterra; se desarrolla más –aunque no termine de recibir el protagonismo– el papel del Lancelot (Robert Taylor) que el del Arturo (Mel Ferrer); y las secuencias referidas tanto a la conclusión de la historia como a la busca del Grial, aunque hacen referencia a pasajes concretos de Malory, quedan muy por debajo de la eficacia formal y de la resonancia de otros momentos de la película.¹³⁰

El más interesantes entre éstos se remonta no sólo a Malory, sino a temas centrales de sus precursores, y tiene lugar al comienzo de la cinta, cuando Arturo –con la ayuda de su Merlín (Felix Aylmer)– reclama el trono de Inglaterra y remite a una idea que proviene de la misma *Historia de los reyes de Bretaña*: la necesidad de un soberano que apacigüe y reúna a los diferentes pueblos y facciones combatientes, cuya lucha destruye a las islas británicas. La famosa diatriba de Geoffrey contra sus compatriotas:

Why foolish nation! oppressed with the weight of your abominable wickedness, why did you, in your insatiable thirst after civil wars, so weaken yourself by domestic confusions, that whereas formerly you brought distant kingdoms under your yoke, now, like a good vineyard degenerated and turned to bitterness, you cannot defend your country, your wives, and children, against your enemies? Go on, go on in your civil dissensions, little understanding the saying in the Gospel, 'Every kingdom divided against itself shall be brought to desolation, and a house divided against itself shall fall.' Since then your kingdom was divided against itself; since the rage of civil discord, and the fumes of envy, have darkened your minds, since your pride would not suffer you to pay obedience to one king; you see, therefore, your country made desolate by impious pagans, and your houses falling one upon another; which shall be the cause of lasting sorrow to your posterity. For the barbarous lionesses shall see their whelps enjoying the towns, cities, and other possessions of your children; from which

¹²⁹ La eliminación de una letra del nombre tradicional de Mordred parece arbitraria.

¹³⁰ Por ejemplo, la batalla final contra Modred se desata, como en Malory, por un error, cuando un caballero desenvaina su espada para defenderse de una serpiente que lo amenaza, “sin pensar en ningún otro daño” (Malory [2001], v. 2, p. 496, y Thorpe, 30, 2:09); sin embargo, la conclusión del filme llega más tarde, cuando Lancelot mata al enemigo de Arturo (que sobrevivió a la batalla) y recibe la redención en un forzado final feliz.

they shall be miserably expelled, and hardly if ever recover their former flourishing state.¹³¹

Está más cerca que las consideraciones escuetas de Malory sobre el mismo tema – los desastres que trae la falta de un rey– de la raíz del discurso de Arturo ante varios caciques y líderes que se oponen a su pretensión del trono de Inglaterra:

We are not many people. We are one people. Bound together by the sea around us and our enemies from without. We do not have many causes. We have one cause: England. England, which now stands in mortal peril. We alone can save it. (...) There must be an end to all strife among us, to the burning and the killing (...) ^{132,133}

Por su parte, el amorío ilícito de Lancelot y Ginebra (Ava Gardner) tiene, previsiblemente, poca relación con sus precursores literarios. La intriga de su relación,¹³⁴ incluyendo la conjura complementaria de Modred para denunciarlos y fomentar disensiones en el reino, parte en cambio –y directamente– de las exigencias del melodrama hollywoodense y de sus normas de censura: el llamado “Código Hays”, formulado por la Motion Picture Producers and Distributors of America, que tuvo plena vigencia de 1934 a 1967 y consiste en una serie de normas de autocensura, que los grandes estudios aplicaron a sus filmes como una medida preventiva contra intentos gubernamentales de represión. Varias prescripciones concretas del Código:

The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing.

¹³¹ Monmouth, IX (v. Internet).

¹³² Thorpe, 7, 0:07.

¹³³ Cuando las respuestas de los adversarios de Arturo, a los que la película ha identificado como antagonistas por medios visuales y rutinarios –“Modred” aparece con un penacho negro en el casco, por ejemplo–, pretenden reafirmar el derecho divino de los reyes sobre sus inferiores, los parlamentos del legítimo rey se aproximan a una defensa velada, y anacrónica, de la democracia. Pero las lecturas políticas (subordinadas a la actualidad más momentánea) de este filme son, como en tantos otros casos, muy pobres (rodado en 1952, llegó demasiado tarde para la retórica del cine de propaganda de la Segunda Guerra Mundial). En el caso del presente trabajo, como se verá, sólo *Camelot* y *Rey Arturo* permiten lecturas ricas en relación con un contexto político.

¹³⁴ Thorpe empleó la misma fórmula, con escasas variantes, en cintas como *El prisionero de Zenda* o *Ivanhoe*, ambas de 1952, que además pueden juzgarse como precursores de la “épica” de *Los caballeros de la mesa redonda*.

1. Adultery, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively. (...) ¹³⁵

Pueden verse como orígenes de la imagen de Ginebra como una criatura de escasa razón –que no puede reprimir sus pasiones aunque sí calificarlas de acuerdo con una estricta norma moral– ¹³⁶ hasta cómo la dura negativa que hace Lancelot de sus propios sentimientos se revela una mentira por medio de una sola toma: la que muestra la máscara de la reina que él ha conservado, como un fetiche, debajo de su cota de malla. ¹³⁷

La influencia del Código se ve también en la presentación de las batallas, discreta y poco violenta para los gustos modernos, ¹³⁸ y en este hecho curioso: luego de haber “agotado” su trama principal en una puesta en escena espectacular ¹³⁹ pero rutinaria de sus episodios más conocidos (incluyendo la muerte de Arturo en la batalla de Salisbury), el filme efectúa una segunda reducción al centrarse en la redención de su *estrella*, de acuerdo con la norma del Código relativa a la influencia de los actores famosos:

The enthusiasm for and interest in the film actors and actresses, developed beyond anything of the sort in history, makes the audience largely sympathetic toward the characters they portray and the stories in which they figure. Hence the audience is more ready to confuse actor and actress and the characters they portray, and it is most receptive of the emotions and ideals presented by the favorite stars. (...)

No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin.

This is done:

1. When evil is made to appear attractive and alluring, and good is made to appear unattractive.

¹³⁵ V. “The Motion Picture Production Code of 1930” (referencias de Internet).

¹³⁶ “I will not degrade myself before you again”, dice a Lancelot inmediatamente después de haber ido hasta sus aposentos, enloquecida de pasión. (Thorpe, 26, 2:03.)

¹³⁷ *Op. cit.*, 26, 2:22.

¹³⁸ Específicamente, la sección relativa al homicidio: “1. Murder / a. The technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation. / b. Brutal killings are not to be presented in detail. / c. Revenge in modern times shall not be justified.” v. “The Motion Picture Production Code of 1930” (Internet)

¹³⁹ La película se anunciaba como la primera de su productora, la M.G.M., hecha para ser proyectada en las pantallas gigantes del sistema Cinemascope; v. el avance publicitario de la cinta en Thorpe (materiales adicionales).

2. When the sympathy of the audience is thrown on the side of crime, wrongdoing, evil, sin. The same is true of a film that would throw sympathy against goodness, honor, innocence, purity or honesty.

Note: Sympathy with a person who sins is not the same as sympathy with the sin or crime of which he is guilty. We may feel sorry for the plight of the murderer or even understand the circumstances which led him to his crime: we may not feel sympathy with the wrong which he has done.¹⁴⁰

El proceso es interesante porque se vale del único material de la película con tema religioso: las secuencias dedicadas a la busca espiritual de Percival (Gabriel Woolf). Aunque el Grial es apenas mencionado en la cinta, y el caballero queda reducido a ser un personaje incidental, sin relación con el triángulo amoroso ni con las intrigas palaciegas, sus dos breves momentos en primer plano transcurren en compañía de Lancelot y apuntan a que el perdón de éste proviene no sólo de su rechazo de Ginebra en el momento crucial, sino también de la buena voluntad divina. Primero, hacia la mitad de la cinta, Percival tiene una tirada¹⁴¹ en la que cuenta su visión del Grial (equiparable a la de la primera aparición para el pleno de la mesa redonda en *La muerte de Arturo*,¹⁴² pero en la que él es señalado como quien debe encontrar la reliquia sagrada, por encima de los caballeros más hábiles y valientes),¹⁴³ tras la cual desaparece de la acción por entero, presumiblemente para comenzar su demanda. Más tarde, luego de la muerte del rey, se vuelve a reunir con Lancelot en el antiguo castillo de Camelot y tiene una segunda visión, que Lancelot no comparte pero en la que una voz incorpórea, cuyas palabras repite Percival, comunica que Lancelot ha recibido el perdón de Dios: su valentía y su coraje han pesado más que su infidelidad.¹⁴⁴

¹⁴⁰ V. "The Motion Picture Production Code of 1930".

¹⁴¹ Thorpe, 21, 2:50.

¹⁴² Malory (2001), v. 2, p. 242, en especial el pasaje en el que se ve "un rayo de sol siete veces más claro que el día, y todos fueron iluminados por la gracia del Espíritu Santo".

¹⁴³ Este pasaje parece haberse inspirado, también, en los capítulos de Malory que refieren los prodigios de la Silla Peligrosa, por los que Galahad queda señalado como caballero extraordinario gracias su pureza. Malory (2001), v. 2, pp. 235-239.

¹⁴⁴ Thorpe, 33, 0:53.

Con este gesto, el filme devuelve a su estado inicial de virtud y valentía reunidas, si no a las figuras débiles de Arturo y de Ginebra,¹⁴⁵ sí por lo menos a Robert Taylor, en su condición doble condición de héroe dentro y fuera de la pantalla.

2.2.2. *Camelot* (1967): el rey pacifista

Tan insatisfactorio como *Los caballeros de la mesa redonda*, pero mucho más interesante, *Camelot* de Joshua Logan es un ejemplo de las formas en las que, luego de su paso a la cultura impresa, el mito artúrico se diversifica y se propaga todavía más lejos de sus fuentes primeras: el guión de la cinta, escrito por Alan Jay Lerner, adapta su propio libreto para la comedia musical (estrenada en 1960) que, con el mismo título, se basa ostensiblemente en *El rey del pasado y del futuro* de T. H. White; este texto parte a su vez –y es un homenaje deliberado, como los *Idilios* de Tennyson– de *La muerte de Arturo*...

Cada una de las transposiciones entre Malory y Logan deja su impronta en la historia. Como el de la película de Thorpe, el guión de *Camelot* privilegia el triángulo amoroso que supone la destrucción del reino de Inglaterra, y en este caso prescinde por entero de la trama del Santo Grial–, pero además de que numerosos episodios se complementan con canciones y bailes, la caracterización de Arturo, Lancelot y Ginebra modifica y profundiza las propuestas por Malory con base en el texto de White, quien comenzó su versión de la historia de Arturo como un libro para niños¹⁴⁶ pero la amplió, a lo largo de varios años, hasta terminar con una versión de casi toda *La muerte de Arturo*,¹⁴⁷ centrada aún más fuer-

¹⁴⁵ John Boorman intenta lo mismo, con mucha mayor fortuna, en *Excalibur*. (v. *infra*)

¹⁴⁶ La primera de cuatro partes del libro de White, “La espada en la piedra”, se publicó de manera independiente en 1938; White imagina en ella la infancia de Arturo como pupilo de Merlín. En este texto se basó el filme animado del mismo título de la productora Disney (Wolfgang Reitherman, 1963).

¹⁴⁷ El texto concluye en la víspera de la batalla de Salisbury, mientras que la película llega hasta el sitio del castillo de Lancelot en Francia, al que Lancelot lleva a la reina Ginebra cuando su infidelidad se ha descubierto.

temente en el rey y en una interpretación moralizante de su empresa caballeresca y de su refundación del país.

La obra de White, dispareja, literariamente inferior a la de Malory y también a la de otros continuadores/visitantes contemporáneos de las historias artúricas,¹⁴⁸ importa porque, gracias precisamente a sus diversos traslados, ha conseguido una influencia notable en muchos autores posteriores, pero más aún por un rasgo sutil de su escritura: su intento de ser una *imitación* de Malory, un texto inserto en la historia (más larga que la de los mismos conceptos contemporáneos de intertextualidad e influencia) de “imitation and prior models whereby the new suddenly appears not an innovation at all, but a variation fo similar cultural patterns”.¹⁴⁹ En efecto, White amplía la idea tradicional de Camelot y su rey como una anomalía venturosa: un breve destello de luz en una edad oscura, y la inserta en un discurso que elogia la idea de progreso de la Ilustración, con su convicción implícita en la perfectibilidad del ser humano:

The old King felt refreshed, clear-headed, almost ready to begin again.

There would be a day –there must be a day– when he would come back to Gramarye with a new Round Table which had no corners, just as the world had none —a table with no boundaries between the nations that would sit to feast there. The hope of making it would lie in culture. If people could be persuaded to read and write, not just to eat and make love, there was still a chance that they might come to reason. (...)¹⁵⁰

Sin embargo, este Arturo cansado, aferrado a la esperanza de la superación de las debilidades humanas, no se aparta mayormente de las peripecias y desventuras previstas para él por Malory –hasta el punto de que varios episodios de White no pueden entenderse

¹⁴⁸ Estas versiones, por cierto, no son menos abundantes que las que dieron vida a la tradición durante la Edad Media; aunque diferentes, de calidad diversa y difundidas y alentadas por otros medios, su misma riqueza es un signo alentador de la supervivencia –y la pertinencia– de los textos antiguos.

¹⁴⁹ Orr, p. 94.

¹⁵⁰ White, p. 639.

cabalmente sin haber leído antes *La muerte de Arturo*¹⁵¹ y White se limita a “explicarlos”: a ahondar en su protagonista, y en los personajes que lo rodean, por medio de excursos relacionados con sus propias preocupaciones como lector y escritor de su tiempo. Esto es evidente en la actitud pesimista, desencantada, en relación con el progreso material y la naturaleza humana que White comparte con muchos otros escritores de la primera mitad del siglo XX y, de manera señalada, con otros interesados en la recreación de textos clásicos.¹⁵² Así, aunque su lenguaje no está a la altura de sus modelos y en general el éxito de sus empeños es discutible, su pretensión de volver *pertinente* la leyenda artúrica –significativa para su propio tiempo– no puede soslayarse, y su devoción por los detalles más evidentes de la trama artúrica “fijada” por Malory se volvió aceptable y aun necesaria para muchas películas dentro de esta vertiente concreta de las transposiciones fílmicas.¹⁵³

A la hora de pasar al cine, la versión de Lerner, con música de Frederick Loewe, resultó favorecida además por un azar histórico, como escribió Alice Grellner,

(...) by the time the film came out, four years after John F. Kennedy’s death, its mystique and lyrics had come to be identified with that “one brief, shining moment,” and the public was ready to accept the ideology and the romance, the satire, and the fantasy of the movie as an escape from the disillusionment of Vietnam, the bitternes

¹⁵¹ Por ejemplo, la vela final de Arturo antes de la batalla de Salisbury, de donde se ha tomado el fragmento citado arriba, se encuentra en el último capítulo de la cuarta parte de *El rey del pasado y del futuro* (White, pp. 627-639), que se inserta en (o matiza) el capítulo 3 del libro XXI de Malory (Malory [2001], v. 2, pp. 494-495). Sin embargo, el capítulo inmediatamente precedente de White que menciona a Arturo (White, pp. 616-621), y que debería corresponder con el 2 del libro XXI de Malory (Malory [2001], v. 2, pp. 491-493) se dedica por entero a la muerte de Gawain y omite el traslado de Arturo desde Francia, donde se encontraba sitiando el castillo de Lancelot, de vuelta a Inglaterra, donde Mordred ha reclamado para sí el trono de Inglaterra. Este movimiento no se detalla en absoluto en White, y sólo quienes conocen su fuente directa pueden explicar el traslado.

¹⁵² El ejemplo más conocido de esta tendencia sería el de J. R. R. Tolkien, cuyas versiones de mitos escandinavos y del cristianismo medieval están teñidas de fuertes críticas a la industrialización.

¹⁵³ Fuera de los límites de este trabajo, se pueden destacar filmes como el ya mencionado *La espada en la piedra*, que insinúa por lo menos la idea de la misión de Arturo como una empresa civilizadora, o el ya mencionado *Las nieblas de Avalon*, que si bien propone una lectura feminista del mito, con énfasis en personajes previamente disminuidos como Morgause o la Dama del Lago, también repite la lectura de la historia como una tragedia, propiciada por las debilidades de seres humanos embarcados en una empresa extraordinaria.

and disenchantment of the antiwar demonstrations, and the grim reality of the war on the evening television news.¹⁵⁴

Desde luego, semejante argumento puede resultar discutible ahora, leído fuera de los Estados Unidos y mucho tiempo después del periodo histórico al que hace referencia. Sin embargo, tampoco es posible ignorar el hecho de que *Camelot*, al tiempo que consagra para los medios audiovisuales varios episodios centrales de Malory (desde la denuncia de Mordred y Agravain hasta la toma de los hábitos religiosos por parte de Ginebra, para expiar sus pecados), también vuelve casi ineludibles varios elementos ancilares de su propia trama, en los que Lerner se aparta de Malory y de White para simplificar el desarrollo de la acción o la caracterización de los personajes. Estas modificaciones se han convertido en referencias obligadas para creadores posteriores,¹⁵⁵ y entre las más importantes se encuentran las siguientes:

- a) La descripción, aún más misógina que la de Thorpe (o la de White),¹⁵⁶ del carácter de Ginebra (Vanesa Redgrave), quien es retratada como una mujer frívola, voluptuosa,¹⁵⁷ que vuelve realidad más de una fantasía machista de poder a la hora de revelar sus deseos:

Arthur: Wait, please, I won't harm you.
 Guenevere: You lie! You'll leap on me and throw me to the ground!
 Arthur: I won't do any such thing!
 Guenevere: You'll sling me over your shoulder and carry me off!
 Arthur: No! I swear by the sword Excalibur, I won't touch you.
 Guenevere: Why not? How dare you insult me in this fashion? Do my looks repel you?
 (...) You know who I am?
 Arthur Yes, you're Guenevere.

¹⁵⁴ Grellner, p. 121.

¹⁵⁵ Esto se discutirá con más detalle en el capítulo siguiente.

¹⁵⁶ Éste niega el perdón que Malory concede a su Ginebra, "la cual mientras vivió fue amante verdadera, y por ende tuvo buen fin" (Malory [2001], v. 2, p. 414).

¹⁵⁷ La voluptuosidad, desde luego, aparece, siquiera insinuada, desde las primeras descripciones de sus amores ilícitos, que se remontan a Chrétien de Troyes y su ajuste de la corte de Arturo a las normas del amor cortesano de su tiempo; pero la calificación moral de Ginebra es muy posterior, y tiene su origen en los *Idilios del rey*, escritos por Tennyson en plena época victoriana.

Guenevere: So that accounts for your polite, respectful, despicable behavior?¹⁵⁸

- b) el retrato de Lancelot (Franco Nero) como un galán igualmente hueco, en el que cuentan más la gallardía y la belleza que la habilidad con la espada y la propia devoción a los ideales caballerescos, y
- c) la tensión de Arturo entre sus deberes como rey, sus propias pulsiones humanas y su afecto tanto por Lancelot como por Ginebra, que Malory plantea pero White y Lerner intensifican hasta volverlo un rasgo central del personaje, educado por su Merlín en la empatía hasta el punto de que es incapaz de abstenerse, bajo ninguna circunstancia, del posible sufrimiento de otros.

Este último punto merece atención particular en tanto ilumina, efectivamente, una faceta de Arturo que ha demostrado ser especialmente llamativa para los lectores, si no necesariamente para los espectadores, del último siglo. Tomado como un interregno entre periodos de barbarie, el reino de Arturo en Camelot puede verse también como una empresa utópica: el esfuerzo –condenado a la ruina– de un hombre creyente en altos ideales por imponerlos en un mundo que los rechaza tercamente.

La interpretación de Richard Harris en el papel de Arturo refuerza, extrañamente, esta impresión. El actor, con 36 años al obtener el papel, se ve demasiado mayor para el joven que debe ser al comienzo de la historia y procura –probablemente a instigación del director– compensar la incongruencia de su aspecto con una actitud apocada y una voz temblorosa. Sólo consigue aumentar el contraste de su aspecto y su conducta, pero ésta –que continúa a lo largo de toda la película– termina por transformar a su Arturo en una criatura frágil, insegura, sumamente cercana al Arturo de White: “afraid of women, afraid of

¹⁵⁸ Logan, 6, 1:52.

his own sexuality, and afraid of hurting others. His training by Merlin to think himself into the minds of others is at once his strength and his weakness”.¹⁵⁹

Esta lasitud es sumamente apropiada para volver plausible la posición difícil del rey en relación con los lugares comunes del heroísmo hollywoodense que difícilmente pueden asimilarlo, como se dijo ya, desde su posición de esposo engañado y reacio a usar la fuerza. Hacia la conclusión de *Los caballeros de la mesa redonda*, el Arturo de Thorpe, ceñido por el Código Hays, no consigue articular nada de las grandes emociones que sugiere el Arturo de Malory, su modelo, en los capítulos posteriores al descubrimiento (llevado a cabo por Agravain y Mordred en *La muerte de Arturo*) de la infidelidad de Ginebra y Lancelot, con todas sus consecuencias trágicas. En cambio, el Arturo de Logan y Harris –vacilante, víctima de tartamudeos ocasionales y de una expresión de angustia que parece, siempre, a punto de dar paso al llanto– puede hallar en sus limitaciones una salida siquiera con apariencia lógica, y hacer creíble, brevemente, parlamentos como el monólogo que sigue a su descubrimiento de los amores de su esposa y su mejor amigo, y que por momentos eleva su renuncia –de la venganza, de su propia condición de “hombre” con derecho a la violencia– hasta la santidad:

Proposition: if I could choose from every woman who breathes on this Earth the face I would most love, the smile, the touch, the heart, the voice, the laugh, the soul itself, every detail and feature to the last strand of the hair..., they would all be Jenny's.¹⁶⁰
 Proposition: if I could choose from every man who breathes on this Earth a man for my brother, a man for my son, and a man for my friend, they would all be Lance. I love them. I love them and they answer me with pain and torment. Be it sin or not sin, they have betrayed me in their hearts, and that's far sin enough! I can see it in their eyes. I can feel it when they speak! And they must pay for it and be punished! I shall not be wounded and not return it in kind! I'm through with feeble hoping! I demand a man's vengeance...! [*desenvaina su espada; una pausa*]

¹⁵⁹ Grellner, p. 122.

¹⁶⁰ Este diminutivo y “Lance” son los nombres afectuosos que da a los personajes el propio rey Arturo. Esto proviene directamente de White, aunque él llama “Gwen” a Ginebra.

Proposition: I'm a king..., not a man. And a very civilized king. Could it possibly be civilized to destroy the thing I love? Could it possibly be civilized to love myself above all? What about their pain and their torment? Did they ask for this calamity? Can passion be selected? Is there any doubt of their devotion to me, and to our Table? *[una pausa]*

By God... I shall be a king! This is the time of King Arthur, when we shall reach for the stars! This is the time of King Arthur, when violence is not strength, and compassion is not weakness! We are civilized! Resolved! We shall live through these together! Excalibur... They, you, and I. And may God have mercy on us all!¹⁶¹

La inocencia de los primeros tiempos de Camelot, convertido casi en el Paraíso,¹⁶² está tan en consonancia con los ideales de White como esta argumentación, que pretende preservar una inocencia que ya se ha perdido, y cuyo paso sólo puede insinuarse mediante claves visuales autorizadas por la censura todavía en vigor y por la misma propuesta, moralizante y sentimental, de la película, que por otra parte ofrece, justo en su conclusión, una novedad interesante, tomada de White.

A punto de comenzar la batalla en Francia que suple en *Camelot* –de forma no del todo clara– a la de Salisbury, Arturo se encuentra con un paje: un niño apenas, ansioso por entrar en la lucha. Novela y película lo identifican de manera elusiva, pero con precisión, como el mismísimo Thomas Malory, inserto en el vago mundo ficcional de su sucesor:

“What is your name?”

“Tom, my lord,” it said politely.

“Where do you live?”

“Near Warwick, my lord. (...) At a place called Newbold Revell. It is a pretty one.”¹⁶³

Y Arturo, al saber de su devoción por la Mesa Redonda, le ordena, inevitablemente:

You will return home, to England, alive (...) And do as I command. (...)
Each evening from December to December
Before you drift to sleep upon your cot

¹⁶¹ Logan, 21, 4:50.

¹⁶² Cf. tomas como las ofrecidas en las secciones 15 y 18 de la edición en DVD de Logan, que –de acuerdo con la tradición añeja que no sitúa los mitos artúricos en ningún tiempo concreto, y que permite enorme flexibilidad en la imaginación de vestimentas y escenarios– ofrecen un mundo pastoral impertinente y bello, lleno de lascivia casual como una pintura dieciochesca.

¹⁶³ White, pp. 634-635.

Think back on all the tales that you remember
Of Camelot. (...) ¹⁶⁴

Nunca antes el personaje del Rey Arturo había estado tan cerca de convertirse en un auténtico Hamlet: si no el escritor, el Arturo de Logan, Lerner y White es al menos patrono de su propia historia.

2.2.3. *Excalibur* (1981): la metáfora y lo sagrado

Excalibur de John Boorman, con guión del mismo Boorman y Rospo Pallenberg, supone un cambio respecto de películas artúricas anteriores, y en especial de las que se basan, o pretenden basarse, en *La muerte de Arturo*: producido en Inglaterra, y en un momento en el que los códigos de censura en la industria fílmica de habla inglesa habían cambiado, es además un ejemplo de una relectura creativa más profunda y libre de Malory, y un ejemplo de influencias literarias totalmente ajenas, hasta el momento de su estreno, a las transposiciones de Hollywood.

En varios lugares se ha destacado cuán numerosas son las libertades que se toman Boorman y Pallenberg con su fuente. ¹⁶⁵ En relación con las películas examinadas hasta este momento, sin embargo, se puede empezar con una similitud. Tanto *Camelot* como *Excalibur* comienzan, luego de una serie de textos introductorios, ¹⁶⁶ con imágenes de un yermo oscuro y envuelto en nieblas; aunque en cada trama el sitio es distinto –Francia en la primera película, Inglaterra en la segunda–, en ambos casos la oscuridad y la infertilidad, acompañadas por música ominosa y seria, aluden al mismo tema: el caos y el sufrimiento que

¹⁶⁴ Logan, 35, 2:53.

¹⁶⁵ Cf. Lacy, pp. 35-38.

¹⁶⁶ En *Camelot* los textos son, convencionalmente, los créditos; en *Excalibur*, en cambio, son una introducción que se enlaza precisamente con la toma inicial y la propone como una ilustración del contexto angustioso al que debe llegar la empresa redentora de la Mesa Redonda: “The Dark Ages / The Land Was Divided And Without A King / Out Of Those Lost Centuries Rose A Legend... / Of The Sorcerer, Merlin, / Of The Coming Of A King, / Of The Sword Of Power... / Excalibur” (Boorman, 1, 0:25.)

provoca la ausencia de la paz. Sin embargo, en *Excalibur* este ambiente es más que una referencia pasajera al momento de la trama en que se muestra, y en el que, como se ve de inmediato (y siguiendo en esto una idea que se remonta a Geoffrey de Monmouth), las facciones de la Inglaterra desunida, imposibles de distinguir, guerrear sin término ni propósito.

En cambio, la aridez y la negrura son el estado mismo, el ánimo del mundo ficcional y por lo tanto son, también, la ampliación de un tema de la *Materia de Bretaña* que nunca antes había ocupado un sitio central en una transposición de Malory: la visión tradicional del páramo, la tierra baldía, “desnuda y desierta”¹⁶⁷ que está ligada a la enfermedad del misterioso Rey Pescador –custodio del Santo Grial o de su secreto– y al éxito de la búsqueda del objeto sagrado desde las historias más tempranas de esa tradición.¹⁶⁸ Esta relación – que se atribuye a un interés reconocido por el mismo Boorman en *From Ritual to Romance*, el estudio de Jessie Weston sobre el Santo Grial– apunta a una lectura de la empresa artúrica que comienza, alcanza su cima y decae durante la película como una tarea no sólo política ni humanista, sino espiritual y trascendente. Así, las modificaciones efectuadas por Boorman y Pallenberg pueden leerse como un tercer enfoque, distinto a los ya mencionados, de interpretación y transposición cinematográfica, que se logra mediante una puesta en escena que recurre a dos estrategias fundamentales:

- a) mostrar las implicaciones de su trama, como afirma Norris J. Lacy,¹⁶⁹ por medio de metáforas resueltas en la puesta en escena, y

¹⁶⁷ Troyes, pp. 74 y ss.

¹⁶⁸ Cf. Weston, pp. 11-21.

¹⁶⁹ V. Lacy, p. 34.

- b) efectuar constantes fusiones de personajes y motivos de la tradición, en un proceso muy laborioso de simplificación que se propone facilitar la creación de tales metáforas.

Por ejemplo, luego de la visión del páramo, que muestra el caos político y espiritual de la Inglaterra legendaria donde se desarrolla la película,¹⁷⁰ las secuencias iniciales de *Excalibur*¹⁷¹ busca mostrar el poder temporal como análogo a una capacidad generativa masculina, avasalladora pero sin guía.¹⁷² Entre los guerreros que batallan en las primeras tomas, y que se atacan con hachas –armas bárbaras– blandidas con rabia y abandono, en un desplante de fuerza sin sentido, aparece el mago Merlín (Nicol Williamson); éste se acerca a Uther Pendragon (Gabriel Byrne), quien no es rey como en los capítulos iniciales de *La muerte de Arturo* pero recibe la ayuda del mago –que así tiene, más claramente que en Malory o White, el papel de agente civilizador y propiciador de cambio– para convertirse en monarca. Luego, cuando Uther destruye la paz brevemente conseguida por su deseo de Ygraine, la esposa del duque de Cornwall,¹⁷³ Merlín usa su magia para dar a Uther el aspecto del duque, de modo que pueda yacer una noche con ella. Estos hechos se contagian de las ideas arriba mencionadas porque las habilidades mágicas de Merlín se explican¹⁷⁴ mediante una noción panteísta de la naturaleza, cuya encarnación –la tierra misma– es vista como una criatura viviente:

Merlin: Shall I tell you what's out there?

Arthur: Yes, please.

¹⁷⁰ Y que sólo en *Camelot*, de entre las películas examinadas en este trabajo, se ve como un escenario más artificial, figurado con mayores licencias respecto de cualquier representación historicista de los mitos.

¹⁷¹ Boorman, 1-8.

¹⁷² El discurso, por cierto, se inserta en una trama que sólo se aparta radicalmente de Malory en episodios posteriores.

¹⁷³ El duque de Tintagel en *La muerte de Arturo* (Malory [2001], v. 1, p. 35-40), habitante de Cornwall.

¹⁷⁴ Incluyendo referencias a mitos provenientes del entramado de culturas y tradiciones antiguas al que Weston da especial importancia en la construcción de los mitos del Grial. V. Weston, pp. 23-31.

Merlin: The Dragon. A beast of such power that if you were to see it whole and all complete in a single glance it would burn you to cinders.

Arthur: Where is it?

Merlin: It is everywhere. It is everything. Its scales glisten in the bark of trees. Its roar is heard in the wind. And its forked tongue strikes like... [*cae un rayo*] Oh, like lightning, that's it. (...)¹⁷⁵

Así, Uther llega al castillo de Cornwall envuelto en nieblas que son el aliento del “dragón”, y hace el amor a Ygraine justo al mismo tiempo –como se muestra en una serie de intercortes– que Cornwall agoniza tras haber caído de su caballo. Aunque luego Uther muere también, tras haberse mostrado que no es el hombre elegido para traer la paz a Inglaterra, su fallo no reside sino en su falta de sabiduría, que lo vuelve incapaz de apegarse a la regla del ideal caballeresco: pero el traspaso de su fuerza vital ocurre durante el coito, donde vida y muerte se entrelazan y se concibe a Arturo, el verdadero elegido para ser rey.

Paralelamente, Boorman convierte a la espada Excalibur en la segunda parte de la herencia de Arturo, al fundir en ella las *dos* espadas más notorias a las que Malory se refiere en su libro: la de la Dama del Lago, que en vez de ser dada a Arturo¹⁷⁶ es dada a Merlín y para Uther, como símbolo de su potestad, y la espada de la piedra:¹⁷⁷ antes de morir violentamente, es Uther quien hunde la hoja en la roca, para que nadie más pueda sacarla.¹⁷⁸ De este modo, el que sólo su hijo consiga hacerlo se debe a su linaje, que se perfecciona en sus obras y vuelve constantemente a su lazo con el mundo natural. Cuando Arturo (Nigel Terry) entra en posesión de su heredad, crea una Inglaterra idílica muy distinta a la de versiones anteriores: un escenario paradisíaco penetrado por la naturaleza, en la que las construcciones se elevan en medio de un bosque sin estorbar a los árboles y en las que el propio

¹⁷⁵ Boorman, 11, 2:27.

¹⁷⁶ Malory (2001), v. 1, pp. 79-80.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, pp. 43 y ss.

¹⁷⁸ Boorman, 8, 2:25.

castillo de Camelot, pese a estar hecho de metal y no de piedra, parece fundirse con su entorno sin romper la armonía del paisaje.

Asimismo, Arturo puede convertirse él mismo en una fusión que eleva el sentido de su figura: su condición de soberano lo equipara, como al Rey Pescador, con su país:

Arthur: What does it mean to be king?

Merlin: You will be the land and the land will be you. If you fail, the land will perish. As you thrive, the land will blossom.¹⁷⁹

Y resulta, de manera más acabada que en ningún otro filme artúrico, el rey “whose infirmity, for some mysterious and unexplained reason, reacts disastrously upon his kingdom, either depriving it of vegetation, or exposing it to the ravages of war”,¹⁸⁰ como se muestra más tarde, cuando el tiempo de gloria de Camelot termina por la traición de Ginebra (Cherie Lunghi) y Lancelot (Nicholas Clay), y la derrota de Arturo y Merlín a manos de Morgana (Helen Mirren).

Estos episodios implican, todos, nuevas fusiones de elementos de la tradición. Los dos amantes se funden con Tristán e Iseo –una porción de la Materia de Bretaña que Malory insertó con grandes dificultades en *La muerte de Arturo*–¹⁸¹ cuando Arturo, brevemente transformado en el rey Marc, los descubre y clava Excalibur en el suelo, entre sus cuerpos desnudos.¹⁸² Y justamente esta acción provoca la caída de Merlín, quien ante la cámara aparece atravesado por Excalibur y se queja de que ésta se ha hundido “into the spine of the Dragon”.¹⁸³ Su debilidad (y el hecho de que Arturo ha perdido su símbolo –fálico– de fuer-

¹⁷⁹ Boorman, 11, 0:41.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 19.

¹⁸¹ Aunque la historia de Tristán es la más extensa de todas las incorporadas por Malory, es la que menos relación tiene con el rey y su corte.

¹⁸² Boorman, 29, 0:00.

¹⁸³ *Ibíd.*

za) es aprovechada por Morgana, quien reúne aspectos de varios personajes¹⁸⁴ y ocupa en principio el lugar que en Malory tiene Morgan, media hermana de Arturo, deseosa de vengar la muerte de su padre, Cornwall. Como Nimue,¹⁸⁵ Morgana puede usar en su contra la magia de Merlín y aprisionarlo; como Elaine –un personaje habitualmente ignorado en los filmes artúricos–, y en un reflejo de lo sucedido con Uther, puede cambiar de forma, y transformada en Ginebra seduce a Arturo para concebir a Mordred (Robert Addie).

Éste, que crece para guerrear contra Arturo mientras el pueblo sufre en una Inglaterra devastada por hambre y enfermedades, es menos el villano de Malory o White que un instrumento de Morgana: de un poder femenino en lucha contra la potencia masculina alentada –acaso con alevosía– por Merlín, y herida por los pecados alrededor de Arturo. Este poder en declive queda sujeto, en el último tercio de la película, a la búsqueda del Santo Grial, lo único capaz de curar la enfermedad del rey y de su tierra. Y a partir de la búsqueda comienza la parte más original de la transposición de Boorman; por un lado, el caballero Perceval (Paul Geoffrey) revitaliza a los caballeros del Grial, que quedan reunidos todos en su figura¹⁸⁶ y pasan, en él, por las estaciones habituales de fracaso, aprendizaje y, finalmente, victoria por medio de la purificación.¹⁸⁷ Por otro, el hallazgo del Grial supone la fusión más audaz de la cinta, al proponer que Arturo, ya convertido en el Rey del Grial, es también, literalmente, el salvador: la figura crística que centra y resume los poderes espirituales del Grial:

¹⁸⁴ V. Fries, pp. 74-79.

¹⁸⁵ Malory, v. 1, pp. 137-138.

¹⁸⁶ Incluyendo al Galahad y al Bors de Malory, sus compañeros en la versión hecha por éste de la demanda. V. Malory, v. 2, pp. 354-363.

¹⁸⁷ Boorman, 35, 00:00. Luego de una primera prueba que no consigue pasar, y en la que, vestido con su armadura, Perceval escapa del castillo de Carbonek, vuelve a llegar a él en una transición alucinatoria: arrojado a un río, debe desnudarse para que la armadura no lo hunda, y cuando vuelve a la superficie está otra vez ante el puente levadizo por el que había escapado previamente, y ante él se encuentra la reliquia sagrada.

[*Mientras observa una imagen del Grial, una voz incórporea habla con Perceval*]
 —What is the secret of the Grail? Who does it serve?
 Perceval: You, my lord.
 [*la imagen del Grial se desvanece para revelar a Arturo*]
 —Who am I?
 Perceval: You are my lord and King. You are Arthur.
 Arthur: Have you found the secret that I have lost?
 Perceval: Yes. You and the land are one.¹⁸⁸

La reinterpretación que hace este filme de las fuentes, así como su éxito al presentarla en imágenes, pueden discutirse; nunca está claro si la película deplora o no la tragedia, ni si el impulso hacia el orden de Merlín –para quien existe la predestinación pero no es posible conocer *todo* el futuro– puede tener algún sentido dentro de un mundo ficcional en el que el caos, justificado o no, siempre termina por imponerse. Tampoco hay acuerdo sobre el mérito de la alteración del sentido religioso evidente en Malory, como puede verse en el juicio de Aberth:

Unlike his other changes that clarify the story-line, Boorman's de-Christianization of the Grail only leads to confusion. How can Arthur be both king of England and Christ, even in a symbolic sense? Although many kings' and saints' lives during the Middle Ages provided parallels with Christ's, their persons would never have taken the place of Christ in medieval minds. [...] The religious symbolism of the Grail, at least, must be retained in any film about Arthur that aspires to be medieval. But it may well be that Boorman intends his film to be timeless.¹⁸⁹

En cualquier caso, la ambigüedad de la guerra entre Arturo y Morgana –incluyendo sus conflictos no siempre claros de sexos, herencias, implicaciones trascendentes y tal vez visiones del mundo– deja de ser el centro de *Excalibur* en una última vuelta argumental.

Merlín prepara esta conclusión definitiva de la película anticipando una suerte de *conciencia* de la historia en un discurso que celebra las primeras victorias del rey Arturo e inspira la creación de la Mesa Redonda:

(...) look upon this moment. Savor it. Rejoice with great gladness. (...) Remember it always, for you are joined by it. You are one under the stars. Remember it well, then,

¹⁸⁸ *Ibíd.*

¹⁸⁹ Aberth, p. 24.

this night, this great victory, so that in the years ahead you can say: "I was there that night, with Arthur, the King." For it is the doom of men that they forget.¹⁹⁰

Posteriormente, cuando el Santo Grial del Arturo divino ha curado al humano, éste va en busca de Ginebra, quien ya se encuentra en el convento previsto por la tradición y ha guardado, durante años, a Excalibur. Entonces el Arturo de Boorman y Terry, renovado en su hora crepuscular y purificado en su propia prueba, supera al de *Camelot* en un discurso mejor resuelto en su puesta en escena, pero semejante al monólogo del filme de Logan porque se relaciona con la tradición y, sin implicarlos directamente, con sus numerosos precursores literarios. Pero si el Arturo de *Camelot*, alentado una intrusión mágica de su creador/creatura, pretende oponerse a la destrucción y salvar de ella su historia, el Arturo de Excalibur ha entendido que la misma destrucción es parte de la historia; tal vez, incluso, su justificación o su sentido:

Guenevere... Accept my forgiveness and put your heart to rest. (...) Forgive me, my wife, if you can. I was not born to live a man's life, but to be the stuff of future memory. The fellowship was a brief beginning: a fair time that cannot be forgotten. And because it will not be forgotten, that fair time will come again. Now I once more must ride with my knights, to defend what was and the dream of what could be. (...)

I have often thought that in the hereafter of our lives, when I owe no more to the future, I can be just a man, that we may meet and you may come to me and claim me yours, and know that I am your husband... It is a dream I have.¹⁹¹

Cuando Arturo, al término de la batalla, es llevado en la barca prevista a su descanso en Avalon, la consumación de su destino no necesita los emblemas que Boorman le ha colocado a lo largo de la película. La última imagen de *Excalibur* no es un fin –no es, después de todo, el de Camelot, el de sus personajes, el de una idea ni siquiera el de un impulso vital– sino un comienzo trágico: el de su propio mito, que habrá de repetirse justamente porque existe para la repetición, la continuidad de su belleza.

¹⁹⁰ Boorman, 17, 1:05.

¹⁹¹ *Op. cit.*, 30, 0:30.

2.2.4. Pretextos: *Lancelot, el primer caballero* (1995) y *Rey Arturo* (2004)

Como en cualquier otra época, por supuesto, los intentos de transposición tan ricos como *Excalibur* son escasos. Pero, además, como se ha observado en numerosas ocasiones, nuestro tiempo parece tener una fuerte propensión a emplear imágenes y textos del pasado¹⁹² como un *pretexto*: como un escenario convencional y un depósito de motivos y personajes en los que insertar, para su estricto consumo, las preocupaciones o los intereses del momento. Pueden servir de ejemplo dos filmes recientes que toman nombres de la Materia de Bretaña y los insertan, con variadas justificaciones y fortuna, en tramas convencionales, que podrían haber sido material de películas aun sin pretender insertarse en la tradición artúrica. En un caso, la inserción pretende dar resonancia a una trama amorosa contemporánea al convertirla en una versión de los amoríos de Lancelot; en el otro, un filme de acción de la última hornada de Hollywood quiere enfrentarse y aun anular a la tradición artúrica apelando a referencias a una “realidad” fabricada. En ambos casos, es imposible ocultar que la Materia de Bretaña continúa siendo ineludible, siquiera como referencia de fondo: a iconos que han tenido siglos para asentarse en la cultura.

Lancelot, el primer caballero (*First Knight*, 1995) de Jerry Zucker no se busca ningún precursor literario: el guión, de William Nicholson, se basa solamente en una historia original de éste, Lorne Cameron y David Hoselton, y toma nombres de personajes y escenarios artúricos de forma tan arbitraria¹⁹³ que casi nunca puede interpretarse como una relectura: la única excepción notable, además de los nombres de los protagonistas, es la de Me-

¹⁹² Y en especial de la Edad Media en Inglaterra, y de otros periodos y lugares que se han insertado como escenarios favoritos de los subgéneros más ramplones de la ficción popular, desde las imitaciones del *manga* japonés hasta los relatos de “fantasía heroica”, precisamente obsesionados con el tiempo legendario de Arturo y otros escenarios semejantes.

¹⁹³ Personajes llamados Kay, Agravain o Sagramore resultan figuras intercambiables, accesorios de la corte o comparsas para las escenas de acción.

liagrance, un villano menor que proviene de *El caballero del carro* de Chrétien de Troyes, aparece brevemente en Malory¹⁹⁴ y resurge en el filme como Malagant (Ben Cross), el principal antagonista de los personajes más conocidos, empeñado en su papel tradicional de secuestrar a Ginebra y estorbar su relación adúltera con Lancelot.

Esta inserción sería interesante (comparadas con las numerosas transposiciones de Malory, apenas hay películas hechas a partir de los textos artúricos bretones), pero es el único atisbo de originalidad de la película en relación con la lectura de las fuentes. La mayor parte de las modificaciones que se proponen a las tramas conocidas no tiene relación con la Materia de Bretaña sino con las apetencias del cine de Hollywood, y la actitud de los realizadores ante éstas es mucho más servil que la de Thorpe o la de Logan: en realidad, el “pasado legendario” de *El primer caballero*¹⁹⁵ es sólo un disfraz exótico de estereotipos contemporáneos. (De acuerdo con Aberth, Zucker declaró en una ocasión “Aficionados may be upset, but I’m making a movie for mainstream audiences”,¹⁹⁶ lo que se refiere, por supuesto, al público de Hollywood.)

Ginebra (Julia Ormond), convertida aquí en señora de Lionís (!), acepta, pese a su rol de “mujer empoderada” y capaz de gobernar sin auxilio masculino,¹⁹⁷ un matrimonio de conveniencia con Arturo, señor de Camelot. Éste, menos un rey que un presidente –la implicación constante es que gobierna porque el pueblo así se lo permite–, se opone a Malagant, un bandolero cruel que pretende instaurar un orden bárbaro y que intenta, en algún momento, cumplir con su papel tradicional de secuestrador de Ginebra. Se lo impide Lan-

¹⁹⁴ Justamente en su versión de la historia de Chrétien: Malory, v. 2, pp. 415-433.

¹⁹⁵ Menos barroco que los de *Camelot* o *Los caballeros de la mesa redonda* aunque igualmente artificioso, y en este caso regido por un cromatismo simple: los “buenos” visten de azul rey y los “malos” de negro.

¹⁹⁶ Aberth, p. 17.

¹⁹⁷ Dos signos tempranos de su naturaleza de *mujer independiente* de los noventas son el hecho de que juega fútbol (Zucker, 5, 0:20) y de que participa activamente en sus propios rescates durante la primera secuencia de acción (*Op. cit.*, 9, 0:16).

celot (Richard Gere), el personaje más cambiado de todos en relación con sus precursores porque nada queda en él de las virtudes caballerescas tradicionales ni siquiera de la personalidad concreto de Chrétien o Malory. Por el contrario, el caballero ni siquiera lo es al comenzar la película, y en cambio se presenta como un vagabundo: el estereotipo del *loner* que se remonta a los primeros filmes del oeste, el hombre sin ataduras que sólo vive para el momento y dispone nada más de su propio cuerpo y de su ingenio para afincarse en el mundo.

Bello, temerario hasta la estupidez, irresponsable e indiferente (en un momento declara: “I have nothing to lose, so what have I to fear?”),¹⁹⁸ su aparición denuncia al filme como un *vehículo*¹⁹⁹ para la figura fílmica de Gere, quien se ha especializado en semejantes papeles hipermasculinos y les ha agregado –para satisfacer los gustos actuales de Hollywood– “sensibilidad” y “gracia”;²⁰⁰ la impresión se refuerza al advertir que toda la puesta en escena gira a su alrededor hasta llegar a su vestuario, de colores que nadie más emplea, o a su arreglo, que busca insinuar su potencia sexual en su cabellera larga y suelta y en los constantes atisbos de su piel bajo la ropa entreabierta.

Los filmes-vehículo deben afrontar la seria dificultad²⁰¹ de que ninguno de sus actores-icónos puede ver alterado su estereotipo ni estar envuelto en acciones que nieguen sus virtudes supuestas. En este caso, era claro que Ginebra deberá quedarse con Lancelot al final, que la trama no debe concluir en una tragedia, y la solución de Zucker y sus guionistas fue tomar a Sean Connery para el papel de Arturo: el actor, mucho mayor que Gere, se

¹⁹⁸ Op. cit., 17, 0:34.

¹⁹⁹ El término se usa efectivamente en la jerga de Hollywood, y designa a películas que se escriben *para* una estrella determinada: para explotar su fama por medio del lucimiento de cualidades reales o imbuidas en el público por la publicidad.

²⁰⁰ Jenkins, pp. 84-86.

²⁰¹ Que también, por otras razones, debió afrontarse en relación con el actor Robert Taylor y su propio Lancelot en la película de Thorpe, como se dijo ya.

convierte menos en su hermano que en un padre sustituto, que puede morir apropiadamente al final y heredarle a su esposa,²⁰² y que además, en un reflejo pálido y amañado del Arturo de *Camelot*, puede darle lecciones tópicas de democracia, para mayor satisfacción de su público:

Arthur: If you must die, die serving something greater than yourself. Better still, live and serve. [*Entran al salon que guarda la Mesa Redonda.*]

Lancelot: The Round Table.

Arthur: Yes. (...) No head, no foot. Everyone equal, even the king.

Lancelot [*lee una inscripción en la Mesa*]: "In serving each other we become free."

Arthur: That is the very heart of Camelot.²⁰³

Jacqueline Jenkins afirma²⁰⁴ que ésta es una *americanización* del mito artúrico, que impone sobre las antiguas figuras los clichés de la identidad estadounidense: las imágenes idealizadas de su propia cultura alrededor de la libertad individual y la realización personal. La argumentación es tan convincente que lleva a preguntarse por las ideas recibidas que son superpuestas a los mismos mitos en *Rey Arturo (King Arthur, 2004)* de Antoine Fuqua, y la conclusión es esclarecedora: creada –como la mayoría de los productos de la “cultura global” mediática– pensando sólo en su público local, el filme “realista” de Fuqua sobre “la verdadera historia” de Arturo y sus caballeros²⁰⁵ radicaliza su discurso del mismo modo que los medios de los Estados Unidos se radicalizaron luego de los famosos atentados terroristas de 2001.

²⁰² En este momento, como en los correspondientes de muchos otros filmes de la época, la mujer fuerte es devuelta a su condición de objeto, para ser intercambiada y traspasada.

²⁰³ Zucker, 17, 1:22. (La secuencia podría indignar a más de un medievalista: Lancelot, prácticamente un campesino, sabe leer y apenas tiene deferencia a la figura del rey, quien por su parte lo trata casi como un igual; pero todo es congruente con la idea del público estadounidense del trato entre *estrellas*: quienes hablan son Gere y Connery, y no Lancelot y Arturo.)

²⁰⁴ Jenkins, pp. 84-85.

²⁰⁵ Citando de nuevo a Pavlicic, podría considerarse que *Rey Arturo* es la película más “moderna” de las aquí examinadas, en el sentido de que “entra en los vínculos intertextuales con la intención [exclusiva] de aprovechar las obras ya existentes para lo que (...) quiere decir” (Pavlicic, p.185), y también para que su actualización subsuma y niegue al precursor. Sin embargo, su tratamiento fílmico también puede considerarse “clásico” en tanto no pretende sino acomodar su trama a las exigencias de un género preexistente, y de manera especialmente *visible* –en la puesta en escena– con la llamada “fantasía épica” (v. *infra*).

El guión de David Franzoni busca, en apariencia, proponer una recreación histórica seria, una desmitificación de las figuras históricas tras la tradición (“not the polite people that live in poems”)²⁰⁶ realizada con sobriedad desde el comienzo mismo de la cinta:

Historians agree that the classical 15th century tale of King Arthur and his Knights rose from a real hero who lived a thousand years earlier in a period often called the Dark Ages.

Recently discovered archeological evidence sheds light on his true identity.²⁰⁷

Sin embargo, este texto de apertura, además de ocultar el hecho de que la fuente más importante de Franzoni debe ser la ficción de la *Historia de los reyes de Bretaña* –y de que las inexactitudes históricas abundan tanto en el planteamiento de la acción como en la misma puesta en escena–, está escrito para invocar ideas no de la tradición ni siquiera de la historiografía, sino del imaginario popular de la sociedad del espectáculo estadounidense. Ideas y palabras clave como “héroe real”, “evidencia” o “verdadera identidad” se pueden encontrar en numerosos productos mediáticos como invocaciones de significación conocida y relacionada con reacciones socialmente aceptables y aun exigidas ante los medios,²⁰⁸ y sirven aquí para sugerir que el filme debe ser leído como una “historia verdadera”, pero creada, al modo de un *reality show* o cualquier ficción mediática semejante: un espectáculo que procura ocultar sus rasgos de falsedad más evidentes, de modo que el público, entrenado para absorber acriticamente las “verdades” de la pantalla, complete la ilusión.²⁰⁹

²⁰⁶ Fuqua, 9, 5:35.

²⁰⁷ *Op. cit.*, 1, 0:20.

²⁰⁸ Sobre los casos propuestos como ejemplo, “héroe real” se relaciona con el *pathos* forzado de los noticieros televisivos, las emisiones sobre desastres y otras por el estilo; “evidencia” implica una idea de verdad objetiva en programas policiales o de investigación periodística, y “verdadera identidad” se puede hallar, como marca no sólo de “evidencias”, sino también de secretos revelados, atracción morbosa, etcétera, en una amplia gama de emisiones, de las que destacan, por supuesto, los programas de chismes sobre figuras de la farándula.

²⁰⁹ En esto el filme se asemeja a otros recientes como *Alejandro* (Oliver Stone) o *Troya* (Wolfgang Petersen), ambos estrenados casi al mismo tiempo que *Rey Arturo*.

Este proceder se comprende cuando se observa que los escasos testimonios históricos que han llegado hasta nosotros sobre la época de las invasiones sajonas resultan, en el filme, fundidos en la imagen de un Arturo (Clive Owen) convertido en un paladín de valores estadounidenses contemporáneos. Desde la infancia del personaje, cuando se le imbuye el *esprit de corps* de numerosos filmes de guerra de ese país:

[Al anunciársele que algún día será comandante de un grupo de soldados]

Pelagius: But with this title comes a sacred responsibility to protect, to defend, to value their lives above your own, and, should they perish in battle, to live your life gloriously in honor of their memory.

Arthur: And what of their free will?

Pelagius: It has always fallen to a few to sacrifice for the good of many.²¹⁰

Arturo –ostensiblemente un oficial romano, de ascendencia britana, estacionado en su tierra de origen cuando el imperio comienza su retirada y su decadencia– interpreta numerosos otros papeles convencionales, tomados de subgéneros conocidos y de los medios. Así, por ejemplo, la primera batalla²¹¹ que sostiene en el filme está modelada sobre las de innumerables filmes del oeste, con él como defensor de un carruaje asediado por una tribu de pictos que hacen de indios y sucumben ante la superioridad de los vaqueros/soldados romanos; así, su tropa viste como el reparto de un filme de fantasía épica²¹² pero están caracterizados, a despecho de los nombres tradicionales que también reciben de manera arbitraria, como los miembros de un pelotón arquetípico del siglo XX, nuevamente de acuerdo con los filmes de guerra: cada uno pelea con un “estilo” distinto, cada uno tiene algún rasgo o excentricidad que lo diferencia de los otros...

El discurso subyacente, sin embargo, supone la modificación más rica –y más cargada ideológicamente– de la historia original: la defensa de Bretaña que el Arturo histórico

²¹⁰ Fuqua, 1, 5:28.

²¹¹ *Op. cit.*, 1, 7:33.

²¹² En la línea de *El señor de los anillos* de Peter Jackson, de la que el filme imita también la música grandilocuente, la cuidada fotografía, las populosas escenas de acción y los efectos digitales.

habría emprendido se convierte en una empresa de fundación explicada en términos que la acercan a la versión idealizada del origen de los Estados Unidos, y que supone la elección de un grupo de “hombres libres” (los colonos puritanos) por separarse de una nación que juzgaban decadente y fundar la suya propia:

Rome is dead. This place, this land, your home, is the last outpost of freedom, of everything you hold dear. These are your people.²¹³

Más tarde, ante el temor de los bárbaros sajones (retratados, además, como una tribu de salvajes y de racistas, empeñados en una suerte de limpieza étnica de las islas británicas), las arengas se vuelven todavía más semejantes a un discurso actual, y preludian una batalla convencional, en la que los “buenos” vencen a los “malos” entre coros, tomas en cámara lenta y manifestaciones tópicas de nobleza o de villanía, perfectamente distinguibles y sin ambigüedades:

Knights, the gift of freedom is yours by right. But the home we seek resides not in some distant land. It's in us and in our actions on this day. If this be our destiny, then so be it. But let history remember that as free men we chose to make it so!²¹⁴

Con todo, debe notarse el poder que los mitos conservan, y que se ve en la insinuación (una vez más) de un triángulo amoroso entre Arturo, Ginebra (Keira Knightley) y Lancelot (Ioan Gruffud); el que los dos últimos fueran insertados en la trama cuando no tienen ninguna raíz histórica revela, por supuesto, que la costumbre los sigue exigiendo en las transposiciones artúricas.²¹⁵ También es notable el proyecto del propio Arturo, que (al margen de sus discursos) es el mismo de todos los Arturos previamente examinados: la

²¹³ Fuqua, 9, 6:11. Como se sabe, la resonancia apocalíptica de términos como “último bastión” se ha escuchado frecuentemente en los últimos años, y en especial en los discursos que fomentan el terror a las modernas “invasiones bárbaras”.

²¹⁴ *Op.cit.*, 11, 3:10.

²¹⁵ Y que la precisión histórica no es, en realidad, tan importante para los realizadores.

construcción de una nación ordenada (“Ordered, civilized, advanced”)²¹⁶ impulsada por la bondad y la justicia.

Las dos ideas son juzgadas variadamente por estos filmes y por todos los otros que han tratado el tema de Arturo, así como por sus espectadores; pero siempre están presentes. Son parte, también, de la prevalencia del mito, aun si se encuentran en tensión con el sentido y la “fidelidad” de las transposiciones (o su falta de ella). Las más de las veces, el rey Arturo ha sobrevivido precisamente gracias a ese conflicto y esa virtud caballeresca.

2.2.5. Reducciones y clasificaciones

El que los dos mencionados sean los rasgos fundamentales y a veces únicos de la figura del rey, sin embargo, significa que Arturo persiste tan sólo gracias a una porción diminuta de lo que puede hallarse en los textos artúricos. La tradición, con toda su riqueza, se ha leído de forma incompleta, y su reconocimiento lo es igualmente.

Las películas examinadas hasta este momento pueden clasificarse en sólo cuatro de cinco categorías fundamentales que David Williams²¹⁷ propone (a partir de una clasificación más elaborada de Umberto Eco) para ilustrar las actitudes más frecuentes de los realizadores actuales ante los temas medievales:

- a) La Edad Media sanitizada y políticamente conservadora: “bright, clean, noble, sporting and merry [...] Despite the outlaws, the politics are of the establishment”²¹⁸ es claramente la elegida para *Los caballeros de la mesa redonda* y *Camelot*.

²¹⁶ Fuqua, 2, 5:21.

²¹⁷ Williams, pp. 9-10.

²¹⁸ *Ibíd.*

- b) Pese a su eminencia, *Excalibur* es, por su puesta en escena y sus énfasis en la lucha armada, ejemplo de la segunda categoría: la Edad Media como asiento de violencia, “dark, dirty, violent, and politically unstable or threatening”.²¹⁹
- c) *El primer caballero*, incluyendo la famosa displicencia de su realizador, queda como representante de la Edad Media “as a place of freedom for action”,²²⁰ vale decir, como un escenario cualquiera, cuya importancia intrínseca es nula y cuya representación es “mythically ill-defined or composite”.²²¹
- d) Por último, *Rey Arturo* es sobre todo, como se ha visto, un filme patriotero: la Edad Media “of national pride and identity”,²²² en una trama que protesta su historicidad pero sobre todo remite a las claves del espectáculo hollywoodense y refleja posiciones políticas actuales.

No hay un solo filme representante de la quinta categoría de Williams, la revisitación irónica (“wht Eco calls ‘ironical revisitation’”)²²³ entre los anteriores –que pueden representar en muy buena medida al grueso de las transposiciones artúricas–, y de ellos sólo *Excalibur* intenta algo más que la aplicación de una estrategia discursiva convencional, meramente *decorada* con elementos artúricos, y pese a ello no deja de ser una película que imita el modo de presentación novelesco consagrado por Malory (y lejos, a la vez, de ser el único en la Materia de Bretaña). El hecho es suficiente para subrayar la importancia de *Monty Python y el Santo Grial*: un filme sin precursores ni, hasta ahora, herederos de su interés y sus aproximaciones a Arturo y a su historia dentro de las artes.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

3. El caballero de sí mismo: *Monty Python y el Santo Grial*

In war we're tough and able,
Quite indefatigable.
Between our quests
We sequin vests
And impersonate Clark Gable.

Parte del número musical de los caballeros en *Monty Python and the Holy Grail*²²⁴

3.1. Continuaciones y ocultamientos

Cierta forma de “fidelidad” –en un sentido más común, y todavía más literal y menos imaginativo que los discutidos previamente, del término– puede verse en todos los filmes artúricos, y en especial en los ya examinados. Aun *El primer caballero* y *Rey Arturo*, con su devoción por los esquemas argumentales consagrados por Hollywood o por la imagen de sus estrellas, recurrieron a los nombres conocidos de Arturo, Lancelot y Ginebra para agregarlos a sus tramas y puestas en escena. Los mitos artúricos, aun en los casos en que su invocación parece un mero pretexto, proveen un telón de fondo: una base sobre la que un filme puede construir su discurso e insertarlo en un subgénero (o bien, rebelarse contra las constricciones genéricas) y emplear la gama completa de los elementos del discurso cinematográficos. La razón es que, luego de siglos de existir en la cultura de occidente, las historias de la Materia de Bretaña se han convertido en un *metatexto*, como lo entiende Torop:²²⁵ se han diluido en la cultura, han sobrepasado por mucho el ámbito de las artes, y aun fuera de su tiempo mítico, a-histórico, los personajes y los episodios célebres de sus textos

²²⁴ Chapman, p. 21.

²²⁵ Torop, pp. 17-19.

siguen siendo significativos, cuando menos, como narremas, mitemas o figuras arquetípicas.²²⁶

Sin embargo, esta expansión implica, aun en las puestas en escena más pretendidamente respetuosas de los “contextos originales” de la historia (como la de Fuqua), una reducción de las fuentes paralela y distinta a la mencionada en el capítulo 1, debida al hecho de que, con el tiempo, en las transposiciones influyen no sólo la fuente o las fuentes originales, sino también, y cada vez con mayor intensidad, las elecciones –arbitrarias o no, pero siempre inevitables– de los artistas que “adaptan” a las fuentes, y que las trasladan de un espacio intertextual en el que existían previsamente²²⁷ a otro. En el caso que nos ocupa, *La muerte de Arturo* subsumió, en su momento, a numerosos textos previos y contemporáneos, y al hacerlo oscureció numerosos elementos de la tradición previa que habían sido centrales para sus precursores y, presumiblemente, para los lectores de éstos; pero luego, del mismo modo, las versiones de Tennyson y White –así como, en una rama separada de las historias artúricas, la de Mark Twain– enfatizaron también ciertos elementos de la novela de Malory en perjuicio de otros, y los volvieron más relevantes para lectores posteriores. Lo mismo ha ocurrido, desde su comienzo, con los filmes artúricos, y en especial los que se remontan específicamente a Malory y sus sucesores. *Camelot* debe tanto a *Los caballeros de la mesa redonda* como a White, y *El primer caballero* –aunque su fuente primera y diluida pudiera ser anterior a Malory, y a la vez su guión haya sido escrito, como se ha dicho, solamente para dar a sus estrellas oportunidades de lucimiento– no puede escapar de las definiciones

²²⁶ Aunque no se discuten en este trabajo, las transposiciones artúricas que trasladan elementos del mito a otros escenarios –y en especial a contextos contemporáneos, en las llamadas “actualizaciones” (v. Sánchez Noriega,)– son los mejores ejemplos de esta propagación y pertinencia de las historias originales y de sus numerosas versiones.

²²⁷ Torop, p. 18.

convencionales de la figura de Lancelot consagradas por Logan y Thorpe. Siguiendo nuevamente a Torop, puede afirmarse que todas estas obras se crean en espacios intertextuales²²⁸ cada vez más estrechos y subordinados a —o por lo menos, forzados a mantenerse en conflicto abierto con— un horizonte de expectativas homogeneizado por las exigencias mercantiles de los medios globales.

3.1.1. Anomalías

Teniendo en cuenta lo anterior, y como se ha visto ya, una posible tipología de las transposiciones ya examinadas podría elaborarse, como lo hizo Williams, a partir de varios rasgos que las unen o las enfrentan *dentro* del campo delimitado por su tradición; entre los posibles ejes de análisis se encuentra, por ejemplo, la conciencia de un contexto político (clara en *Camelot* o *Rey Arturo*, casi inexistente en las otras), pero también podrían estar el “realismo” de la ambientación, la visión de cada filme de las mujeres y en especial del personaje de Ginebra, etcétera.²²⁹ Sin embargo, se debe insistir: un examen así no permitiría percibir numerosos rasgos de Malory, o de la literatura que precedió a éste, que no fueron trasladados por sus sucesores a la pantalla. El hecho es significativo porque deja entrever la inevitabilidad del desgaste de los textos literarios en la percepción de la cultura, a medida que se alejan de su propio tiempo y se continúan por diferentes medios y con distintos fines. Pero también lo es porque permite imaginar transposiciones anómalas: obras que, deliberadamente, se apartan de estas prescripciones y buscan realizar lecturas distintas de las fuentes, renovadoras en el sentido de que niegan las costumbres de transposiciones anteriores y enfatizan otros elementos de sus precursores. Tales obras serían, casi inevitablemente,

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Sin contar, por supuesto, la “dialéctica fidelidad/creatividad” que da sentido a la clasificación habitual de las películas según la “exactitud” de su transcripción del texto literario. V. Sánchez Noriega, pp. 63-67.

muestras de una apropiación posmoderna: los creadores de semejantes textos (o películas) decidirían, a la par de referirse a sus precursores inmediatos, emprender su propia demanda, su busca del origen al margen de las prácticas evidentes (pero en peligro de conducir al mero vacío o la repetición hueca, si la tradición es lo suficientemente longeva) del homenaje, la versión y hasta la parodia moderna.

En realidad, obras así aparecen con cierta frecuencia en la mayoría de las tradiciones literarias. En la historia de la Materia de Bretaña, la más llamativa y satisfactoria de todas – a partir de su carácter de revisitación irónica pero sobre todo por sus logros concretos²³⁰ es *Monty Python y el Santo Grial*,²³¹ frecuentemente juzgada como una mera burla de los libros artúricos, o ni siquiera de ellos, sino del mero cine de aventuras representado por Thorpe o Zucker. La impresión es inevitable: además de su rareza, el filme es, en cierto sentido, una prolongación del trabajo previo de sus creadores: la exitosa serie cómica *El circo volador de Monty Python* (*Monty Python's Flying Circus*, 1969-1974), cuyas estructuras dramáticas y estrategias discursivas se emplean también en la película.

Se podría opinar que esta cinta, por estar clasificada como “comedia”, es ancilar: una versión menor y de escaso interés dentro de la tradición de los filmes artúricos. Sin embargo, no puede dejar de observarse el énfasis con el que el guión de la cinta –formado a partir de la colaboración de los seis miembros del grupo Monty Python– reconoce su lugar en esa tradición,²³² así como su vínculo con los textos artúricos, y dialoga con una y otros

²³⁰ Al menos un crítico central del cine arturiano comparte este parecer; v. Aberth, pp. 24 y ss., donde se describe al filme como “the best interpretation of both the history and the legend of King Arthur”.

²³¹ La película nunca fue exhibida comercialmente en México, por lo que la traducción del título es literal y mía. El título más conocido del filme en lengua castellana es el que recibió en España: *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*, y me parece desafortunado aunque podría hacer referencia a *Los caballeros de la mesa cuadrada*. V. Amador, p. 725, para constatar que el filme de Monty Python no figura en las listas de estrenos en los cines mexicanos durante la década de los setenta.

²³² Al contrario de, por ejemplo, los filmes de Zucker y Fuqua.

de maneras inusitadas y más profundas que casi cualquier otro filmes. El examen de ese diálogo, y de la transposición que es su vehículo, muestra incluso una forma distinta de “fidelidad” a las fuentes literarias que no se detiene en la trama o en el uso de personajes reconocibles y, sobre todo, llega a elementos discursivos inusitados en cualquier historia de las transposiciones cinematográficas.

3.2. La mecánica de la risa

El grupo Monty Python se formó en Londres, en 1969, a partir del trabajo por separado de cinco guionistas y actores –Graham Chapman, John Cleese, Terry Jones, Eric Idle y Michael Palin– con experiencia en teatro de revista y programas cómicos como *The Frost Report* (1966), *Do Not Adjust Your Set* (1967-1969) y otros.²³³ Todos provenían de una escuela de comedia que se remontaba directamente a *A Show Called Fred* (1956) y *The Goon Show* (1951-1960), respectivamente un programa televisivo y otro radial en los que Peter Sellers y Spike Milligan se habían vuelto famosos al trasponer a esos medios, según sus propias declaraciones, la libertad imaginativa de los dibujos animados.²³⁴ Más aún, sin embargo, las rutinas de Sellers y Milligan –una cama que hace las veces de automóvil, nobles franceses que fingen cabalgar y sólo imitan el sonido de sus caballos–²³⁵ estaban emparentadas, y en más de un sentido, con la tradición del humor británico iconoclasta –y absurdo– que durante el siglo XX se nutrió por igual del surrealismo y el dadaísmo, de los hallazgos de las vanguardias locales y del *nonsense* a la manera de Edward Lear o Lewis Carroll.

²³³ McCabe, pp. 88-123.

²³⁴ Scheinfeld (v. Filmografía).

²³⁵ El juego se realizaba mostrando a la cámara un truco habitual de la radio: golpear las dos mitades de un coco produce una imitación convincente del sonido de cascos. Esta rutina pasó directamente, como se verá, a *Monty Python y el Santo Grial*.

La propuesta de Cleese y sus compañeros para *El circo volador* –su primer proyecto juntos en la BBC– tenía una premisa enunciada en términos tan deliberadamente *modernos*, tan interesados en una ruptura con su entorno inmediato, que podría haber figurado en un manifiesto temprano de algún movimiento de vanguardia de comienzos del XX: los guiones y la edición apoyarían “a sort of stream of consciousness way of putting the material together”²³⁶ y los diferentes números, en vez de seguir la estructura convencional de los *sketches* de revista o aun de la mayoría de los programas cómicos, desarrollarían sus situaciones y terminarían una vez que la situación humorística se hubiese agotado, sin forzar una conclusión contundente o *punch-line*: la “corriente de conciencia” sería representada, por analogía, mediante segmentos “de conexión” entre un número y el siguiente. Todos serían animados, artesanalmente, por Terry Gilliam,²³⁷ un dibujante y escritor estadounidense que sería el sexto colaborador regular de la serie.

El éxito de *El circo volador* a partir de sus primeras entregas –y de discos, libros, películas y otros proyectos con los que los miembros del grupo han aprovechado su popularidad– se debió a la audacia de dicho planteamiento, que efectivamente consiguió comunicar (dentro del contexto de la televisión de su tiempo) una impresión de novedad e impredecibilidad –de *ruptura*– semejante a la de algunas obras de Jarry o del movimiento dadaísta.²³⁸

Parte de tal impresión, desde luego, puede explicarse del mismo modo que en cualquier otro discurso humorístico, en tanto recurre al mismo principio: la reunión –descrita

²³⁶ McCabe, p. 131.

²³⁷ *Op. cit.*, p. 133.

²³⁸ Este desfase o retardo de la televisión persiste: exceptuando programas anómalos como el estadounidense *Saturday Night Live* (cuyo humor debe todo al de Monty Python), la mayor parte de las emisiones cómicas actuales recurre a las mismas estrategias –provenientes de siglos de tradición del teatro popular, pero víctimas de censura al pasar a los medios electrónicos– contra las que los miembros del Python se rebelaron.

así por Andrew Horton²³⁹ de dos o más “cadenas” de significación en un discurso, de modo tal que su cercanía produzca una liberación de la tensión emotiva acumulada en su receptor (lector o espectador) al conducirlo a una contradicción o una paradoja cuyo sentido último no es necesariamente evidente.^{240,241} Por otro lado, el origen de estas “cadenas” merece atención: en el caso de los números de Monty Python –como en los de *La batalla de los libros* de Jonathan Swift, *El burgués gentilhomme* de Molière o la mayoría de las películas de Woody Allen–, el material del humor es siempre la *cultura*, desde las artes y las escuelas de pensamiento hasta las formas “autorizadas” de relación y de estratificación social. Desde muy pronto²⁴² se criticó la amplitud de las referencias eruditas, que daban en ocasiones la impresión de una actitud arribista,²⁴³ sin embargo, la división misma de la sociedad inglesa fue en muchas ocasiones el blanco de los números de Python, gracias a la inclusión no sólo de ataques contra grupos numerosos y aun enfrentados, sino también de viñetas que ridiculizaban el esnobismo de la intelectualidad británica y los cánones artísticos.

²³⁹ Horton, pp. 5 y ss.

²⁴⁰ Horton (*Ibid.*) toma como ejemplo una broma temprana de Woody Allen: cuestionado sobre la existencia de Dios, su respuesta: “Creo que hay un espíritu inteligente que controla el universo, excepto algunas partes de New Jersey” implica la colisión de la fórmula teológica y la “precisión” geográfica, que contradice la idea implícita de la omnipotencia divina. El segundo sentido se encuentra al identificar la broma contra New Jersey, una región desdeñada por el arquetipo del neoyorquino culto que Allen encarna, y con la cual (cabe inferir) una deidad inteligente preferiría no involucrarse.

²⁴¹ El material de estos encuentros paradójicos puede ser (como resulta claro en el caso del cine), tanto verbal como no verbal.

²⁴² Un número en el primer episodio de la serie tenía ya una estructura que se volvería habitual: la de una falsa emisión deportiva llena de referencias a personajes de las artes o la alta cultura, por la que esos nombres –aunque no siempre fuesen conocidos por *todos* los espectadores– eran despojados de su aura de superioridad intelectual. En ese episodio, se trataba de la narración de una “carrera ciclista” de pintores famosos, con un comentarista gritando nombres desde Toulouse Lautrec hasta Kurt Schwitters (v. McNaughton, I, 1).

²⁴³ Explicable, en su contexto, a partir de los prejuicios de clase de la sociedad inglesa y de los antecedentes de los miembros del grupo: exceptuando a Gilliam, todos habían hecho estudios universitarios en Oxford o en Cambridge, lo que permitía considerarlos arribistas nacidos en la clase media. Cf. McCabe, pp. 66-78, y Hobday (v. Internet)

Se podría considerar que estas fuentes condenarían a la comicidad de Python a ser meramente satírica, lejos de la risa popular que Mijaíl Bajtín describe:

Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.²⁴⁴

Sin embargo, muchos momentos (no todos) de la obra de Monty Python van más allá y se acercan del humor popular, con el que comparten, en cierto modo, los tres elementos fundamentales enunciados por el mismo Bajtín:

- a) “Formas y rituales del espectáculo”²⁴⁵ (aunque en este caso se trate de una tradición diferente: el espectáculo televisivo, que no se lleva a cabo en un espacio público aunque crea una comunidad virtual entre quienes lo presencian).
- b) “Obras cómicas verbales”²⁴⁶ (el humor verbal es, de hecho, el punto de partida de la mayoría de los guiones del grupo).
- c) “Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero”.²⁴⁷

En especial, este vocabulario se relaciona, en los diversos números, con numerosas infracciones contra el “buen gusto” –incluyendo desde imágenes de hombres y mujeres en situaciones y actitudes “impropias” o humillantes hasta senos u órganos genitales– que se vuelven parte central del discurso en tanto proponen, sin matices, la destrucción carnavalesca de los límites sociales y culturales de su tiempo, y la creación de la que Horton llama (desde el punto de vista psicoanalítico) una comedia “pre-edípica”, que existe no en el plano simbólico sino

²⁴⁴ Bajtín (1990), p. 17.

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 10.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

(...) in the realm of the *imaginary* (...) [it] intends to destroy playfully the compromises and thus the ideologies and repressions that [it] sees afflicting Western culture. Precisely because these comedies are less rooted in the everyday world, we can come to understand the mechanisms by which they are often more funny and more “liberating” than Oedipal comic works.²⁴⁸

Horton se refiere en concreto, en la segunda parte de la cita, a los filmes de Luis Buñuel, pero la equiparación de estas cintas con lo mejor de Monty Python no sería incorrecta. En especial, los segmentos animados de Gilliam; los frecuentes *sketches* mudos, y diversos números que apuestan por el sinsentido puro –en especial escritos por Palin y Jones–, suponen un quiebre de lo razonable (lo apolíneo) todavía mayor que el del *wit* de la comedia puramente verbal y se acercan más claramente al carnaval de Bajtín: al acceso a “un estado peculiar del mundo: su renacimiento y renovación, en los que cada individuo participa”,²⁴⁹ y en el que las leyes habituales dejan de existir. Los males sociales, aunque no se ignoran,²⁵⁰ quedan, durante el tiempo de la emisión, en un espacio donde, en vez de potenciarse, pierden su familiaridad. Al volverse ajenos, se les puede contemplar de otra forma y quedan aún mejor dispuestos al asombro, o la burla, de quienquiera que los observe.

Es muy probable que la mayoría de los espectadores no haya articulado de este modo sus lecturas de la serie, pero cada emisión insiste en la misma pérdida de potestad de “lo alto”, a la vez que se funde cabalmente con “lo bajo” por medio de varias estrategias fundamentales:

²⁴⁸ Horton, pp. 11-12.

²⁴⁹ Bajtín (1990), p. 13

²⁵⁰ El que varios *sketches* de Python derivaran hacia lo *kafkiano*, al modo de Alain Resnais u Orson Welles, puede ser visto como una muestra de la sensibilidad del grupo no sólo a su realidad circundante, sino a varias grandes preocupaciones de la cultura de occidente durante el siglo XX.

- a) la imaginación surrealista, en la línea de Carrol y –por influencia de Gilliam– del humorismo contracultural de los Estados Unidos,²⁵¹
- b) la sátira política entendida, entendida no como fin sino como *medio*;
- c) el afecto por la creación y las acciones de personajes excéntricos, que podían actuar en solitario o bien servir de contrapunto a figuras “serias”, y
- d) las tradiciones del teatro popular asimiladas a las revistas –aun a las *revues* estudiantiles en las que los miembros ingleses de Python tuvieron su educación dramática–, incluyendo, una vez más, la inversión constante de roles sociales y el uso del lenguaje “como se habla”.

Al comienzo de la última temporada de *El circo volador de Monty Python* en 1974, el grupo formuló el proyecto de una película, escrita por los seis y pensada en principio a la manera de *Y ahora algo enteramente distinto* (*And Now for Something Completely Different*, Ian McNaughton, 1971), su primera incursión en el cine: una serie de *sketches* tempranos vueltos a filmar. Sin embargo, esta estructura se desechó a favor de una historia completa y original, a partir de una viñeta: el rey Arturo cabalgando con su paje por la campiña inglesa, para ser ignorado por sus supuestos pares y aun por sus inferiores. Aunque el primer tratamiento del guión alternaba entre escenas en la edad media y en el siglo XX,²⁵² Terry Jones convenció a sus compañeros –luego de releer a Chaucer, según declara,

²⁵¹ En los Estados Unidos, Gilliam trabajó a las órdenes de Harvey Kurtzman, fundador de la revista *Mad*, en los tempranos sesenta, y conoció los primeros momentos del *underground* de esa década. McCabe, pp. 92-100.

²⁵² El Santo Grial era encontrado en los almacenes Harrod’s de Londres; parte de este guión se usó como base de “Michael Ellis”, el segundo episodio de la última temporada del programa.

como parte de su preparación para el filme—²⁵³ de crear algo distinto: una historia unitaria y una “auténtica leyenda artúrica”.²⁵⁴

3.3. Estrategias

En la “leyenda” que esta película (re)crea, el sentido original de la propuesta del grupo se vuelve más sutil y contundente. Sabedores de la importancia de las narraciones artúricas en la historia no sólo de la literatura sino del cine y la cultura de masas, los miembros de Monty Python emplearon por igual referencias a los textos y la iconografía medievales, al cine de acción y a varios temas recurrentes de su propia escuela de comedia.²⁵⁵ Todos estos ecos se reúnen en un guión que lleva más lejos que la serie televisiva la crítica del grupo a las convenciones dramáticas de cada género.

El sentido de este proyecto no es obvio: la primera impresión de un espectador familiarizado con la Materia de Bretaña es que la película no tiene relación alguna con Malory. Ninguno de los episodios célebres de *La muerte de Arturo* es transpuesto al guión, y aquellos que pueden considerarse con algún precedente literario se toman tales libertades con sus fuentes posibles que apenas se les reconoce, como sucede en *El primer caballero*; sin embargo, el interés de *Monty Python y el Santo Grial* en dialogar con sus precursores es evidente, al contrario de lo que sucede en la película de Zucker, y sus logros en ese sentido más notables. Por un lado, el guión subvierte, con la ayuda de estrategias narrativas provenientes de la Edad Media, la idea misma de la progresión dramática, el aporte central — como se ha visto— de la transposición hecha por Malory de sus propias fuentes (y de la

²⁵³ Gilliam, 11, 0:29 (pista de comentarios).

²⁵⁴ McCabe, p. 235 y ss.

²⁵⁵ Esta fusión de referencias numerosas no es, por cierto, ajena ni al mismo Malory, quien, según se ha mostrado, tomó elementos de muchos libros además del “francés” (la Vulgata) que invoca con frecuencia. V. Kennedy, 231-234.

misma novela moderna como modelo de géneros populares). Por el otro, sus semejanzas –y diferendos– más importantes con los textos artúricos no están en el nivel de la trama, sino en el de la estructura narrativa, que niega las convenciones de los sucesores de Malory por medio de situaciones humorísticas y paródicas y de varias prácticas textuales característica de Malory o de sus precursores.

3.3.1. Metalepsis y tácticas dilatorias

Gérard Genette fue el primero en emplear el término *metalepsis*, tomado de la retórica, en la narratología. La figura, originalmente un caso particular de los traslados por analogía (y en especial del efecto por la causa),²⁵⁶ le sirvió para nombrar la

manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional (...)– de esa peculiar relación causal que une (...) al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación. (...) [La] metalepsis –definida de este modo– tiene entonces como objeto de su pulsión canónica la (...) “metalepsis de autor”; pero (...) su ámbito se extiende a muchos otros modos, figurales o ficcionales, de transgredir el umbral de la representación.²⁵⁷

Semejante manipulación, como tantas otras que se nombran y caracterizan en nuestro propio tiempo, existe desde siglos atrás, y de hecho es constante en *La muerte de Arturo*. Retomando la convención –que se remonta a los tiempos de la cultura oral– del narrador que propicia y acompaña el desarrollo de la historia que cuenta, interviniendo constantemente en su propia enunciación,²⁵⁸ Malory llena su novela con menciones directas de su propia labor escritural, convertida en acto creativo y manipulación directa tanto de los personajes de su mundo ficcional como de sus lectores, a los que “empuja” en la “direc-

²⁵⁶ Genette, pp. 8-10.

²⁵⁷ *Op. cit.*, pp 15-16.

²⁵⁸ Bryant enfatiza, con justicia, que las primeras palabras en el *Perlesvaus*, una de las fuentes más antiguas de la historia del Grial, son precisamente una solicitud a un grupo –implícito– de escuchas: “Hear the story” (v. Bryant, pp. 4-5).

ción”²⁵⁹ que desea mediante intervenciones como “Ahora dejamos a la reina Ginebra en Almesbury (...) y nos volvemos de ella, y hablamos de sir Lanzarote”,²⁶⁰ “dejamos ahora al caballero y al enano, y hablamos de Beaumains”,²⁶¹ “dejamos a sir Tristán y hablamos del rey Marco”,²⁶² que implican al lector en el acto de narrar.²⁶³ No es una infracción “grave” de los límites entre el mundo diegético y el del lector,²⁶⁴ ni tan espectacular como las de numerosos textos actuales, pero es de destacarse que su presencia innegable es ignorada por los filmes examinados en el capítulo 2 y, en general, por todo el cine artúrico. La pretensión de que el mundo legendario de Camelot sea un lugar “otro”, del todo ajeno y separado de quienes contemplan sus historias, puede ser la causa de esta reticencia.

Por el contrario, Monty Python usa la metalepsis como una de sus estrategias fundamentales, y desde el comienzo finca en ella su discurso cómico. Al hacerlo alcanza, a la vez, varios fines:

- a) derribar las barreras entre el mundo diegético y sus espectadores,
- b) propiciar el contraste entre “alta” y “baja” cultura, entre seriedad y ligereza,
- c) destruir la mimesis (en tanto ilusión novelesca) y, finalmente,

²⁵⁹ Genette, p. 27.

²⁶⁰ Malory (2001), v.2, p. 503.

²⁶¹ *Op. cit.*, v. 1, p. 266.

²⁶² *Op. cit.*, v. 2, p. 23.

²⁶³ Algunas traducciones de Malory y otros textos donde se emplea este recurso usan el imperativo: “dejemos”, que cambia el matiz pero no el hecho de la intervención.

²⁶⁴ Aunque el texto, si se lee con esa intención, contiene momentos potencialmente más extraños, como la profecía –una de muchas– que ofrece Merlín a los reyes Ban y Bors: “(...) estos once reyes morirán todos en un día, por la gran fuerza y proeza de armas de dos bravos caballeros –como se cuenta después–, llamados Balin le Savage, y Balan, su hermano (...)” (Malory [2001], v.1, p. 68). La lectura habitual y más razonable es que la aclaración corresponde a Malory, como narrador, y la puntuación de todas las ediciones modernas lo enfatiza aunque el manuscrito original carece de paréntesis. Pero el atribuir la aclaración al propio Merlín, volviéndolo consciente de su propia naturaleza ficcional, sería una lectura análoga a varias que se han dado del personaje, incluyendo la versión de John Boorman en *Excalibur* y, menos enfáticamente, el episodio final de *Camelot*.

- d) hacer referencia a una serie de estrategias discursivas que retoma de las fuentes medievales.

Todos estos propósitos se complementan desde la prolongada secuencia de créditos de entrada de la película, que supone un punto de partida inusitado en los filmes artúricos: no la literatura ni la historia, sino el cine mismo,²⁶⁵ y en especial varias tradiciones filmicas que se han referido, de un modo u otro, a la Edad Media y a la Materia de Bretaña. Sobre una música rimbombante –pero tomada de un archivo: literalmente “de *stock*”–,²⁶⁶ los títulos iniciales de la película aparecen en letras blancas sobre fondo negro, al modo de los de las películas de Ingmar Bergman.²⁶⁷ La impresión de gravedad e importancia que propone semejante comienzo era mucho más clara en los años setenta, cuando –sobre todo entre los cinéfilos europeos– Bergman representaba casi un lugar común: profundidad psicológica, seriedad, las dificultades del “cine de arte”. Y el absurdo de semejante prejuicio queda en evidencia cuando los títulos comienzan a incorporar subtítulos²⁶⁸ –como era costumbre en las copias de filmes de Bergman distribuidas en Inglaterra– pero no en inglés, porque el filme ya está en inglés, sino en sueco macarrónico. Brevísimamente, el mundo queda patas

²⁶⁵ La conciencia de los géneros y el discurso filmico está presente desde el comienzo de la carrera de Monty Python, que incluyó *sketches* sobre cine desde sus primeros programas televisivos. Destaca el pastiche de los hermanos Lumière y su *Regador regado* (McNaughton, 2, 15:51), protagonizado por la “Reina Victoria” (Terry Jones travestido) en una supuesta filmación antigua, incluyendo película envejecida y en blanco y negro y un comentario burlesco, atribuido a Tennyson (!) pero en la línea de los locutores de variedades de los primeros tiempos del cine sonoro.

²⁶⁶ Como se dice de las imágenes de archivo que se reciclan para una película con el fin de disminuir su costo, y que comúnmente se asocian con filmes de poca monta. Jones explica que, para dar al comienzo y a otras secuencias un fondo musical que “sonara” a la solemnidad requerida (a la música de filmes realmente existente), se debió descartar una banda sonora realizada especialmente por el compositor Neil Innes y optar por grabaciones del archivo De Wolfe.

²⁶⁷ Donald L. Hoffman reflexiona sobre la referencia precisa a Bergman y su sentido en el momento del estreno de la película en Hoffman, p. 137.

²⁶⁸ Todavía hoy, para muchos espectadores angloparlantes, acostumbrados a la supremacía de su lengua en el cine mundial, las películas “subtituladas” –extranjeras– tienen una importancia o un lustre particular.

arriba²⁶⁹ y los espectadores –al menos, los espectadores británicos de los primeros pases de la película– son transformados en suecos. Finalmente, los subtítulos terminan por no ofrecer meras “traducciones” de los términos necesarios en una secuencia de créditos (“*Mønti Pythøn Ik den Hølie Gräilen*” como título en “sueco”, “wik” por “with” al enumerar el reparto, etcétera) y en cambio interpelan directamente al espectador en una serie de “parlamentos”, todos al pie de una lista de atribuciones legítimas:

Wi nõt trei a høliday in Sweden this yër? (...)
 See the løveli lakes (...)
 The wøndërful telephøne system (...)
 And mani interesting furry animals (...)
 Including the majestic møøse (...)
 A møøse once bit my sister (...)
 No realli! She was Karving her initials on the møøse with the sharpened end of an interspace tøøthbrush given her by Sveuge –her brother-in-law– an Oslo dentist and star of many Nørwegian movies (...)²⁷⁰

En este punto los subtítulos se han vuelto interpelaciones de un “personaje”, individualizado a partir de los detalles cada vez más impertinentes que ofrece. Dado que su aparición rompe con la unidad de tono que el resto de los elementos de la secuencia proponen, puede interpretarse como una táctica dilatoria que se opone al “avance de la acción” requerido por un guión convencional; desde luego, también está lejos de ayudar a la “primera impresión eficaz”²⁷¹ que se supone deseable en ese tipo de guiones, y que la mayoría de los filmes artúricos parece juzgar acorde con la seriedad ostensible de sus fuentes.

En ese momento, en un conflicto que remite directamente a los que se darán posteriormente en la cinta –pero sin involucrar todavía a personajes ni textos artúricos–, la música se ralentiza y se detiene bruscamente mientras aparece un nuevo “personaje”: una figura de autoridad, al parecer encargado de proteger la integridad del discurso fílmico, que se

²⁶⁹ “Upside down”, según el propio Gilliam (Gilliam, 1, 1:25; pista de comentarios de los directores).

²⁷⁰ Chapman (páginas introductorias sin numeración). También, Gilliam, 1, 0:59

²⁷¹ Vogler, p. 114.

manifiesta en letras grandes que ocupa casi toda la pantalla: “We apologise for the fault in the subtitles. Those responsible have been sacked.”²⁷² Al reanudarse la música, sin embargo, casi de inmediato aparece un nuevo subtítulo: “Mynd you, møøse bites Kan be pretti nasti...”,²⁷³ lo que causa una nueva intervención autoritaria: “We apologise again for the fault in the subtitles. Those responsible for sacking the people who have just been sacked have been sacked”.²⁷⁴ Con todo, tras de que la música se reanuda una vez más, los textos sobre alces han abandonado el espacio subordinado de los subtítulos e invadido los mismos créditos:

Møøse trained by	TUTTE HERMSGERVØRDENBRØTBØRDA (...)
Special Møøse Effects	OLAF PROT
Møøse Costumes	SIGGI CURCHILL (...) ²⁷⁵

Este enfrentamiento concluye en apariencia con un nuevo mensaje de la autoridad, más enérgico que los anteriores:

The directors of the film hired to continue the credits alter the other people had been sacked, widh it to be known that they have just been sacked.

The credits have been completed in an entirely different style at great expense and at the last minute.²⁷⁶

Pero el cambio anunciado es, literalmente, la transformación de los créditos en un carnaval al abandonar del todo la seriedad bergmaniana y, sobre un fondo de colores parpadeantes y parodia de música de mariachi (!), proponer textos burlescos con llamas en vez de alces:

Executive Producer
JOHN GOLDSTONE & ‘RALPH’ The Wonder Llama (...)
Directed by
40 SPECIALLY TRAINED ECUADORIAN MOUNTAIN LLAMAS

²⁷² Chapman (páginas introductorias). Gilliam, 1, 2:03.

²⁷³ *Ibid.* Gilliam, 1, 2:09.

²⁷⁴ *Ibid.* Gilliam, 1, 2:14.

²⁷⁵ *Ibid.* Gilliam, 1, 2:22.

²⁷⁶ *Ibid.* Gilliam, 1, 3:01.

6 VENEZUELAN RED LLAMAS
 142 MEXICAN WHOOPING LLAMAS
 14 NORTH CHILEAN GUANACOS
 (CLOSELY RELATED TO THE LLAMA)
 REG LLAMA OF BRIXTON
 76,000 BATTERY LLAMAS
 FROM 'LLAMA-FRESH' FARMS LTD, NEAR PARAGUAY
 and
 TERRY GILLIAM AND TERRY JONES²⁷⁷

Es interesante notar que la “autoridad” invocada en la secuencia, al interpelar diecitantamente al espectador y a la vez intervenir –aunque con propósitos disciplinarios– en el discurso fílmico, es también parte de una metalepsis: a partir de este momento, y en numerosas ocasiones a lo largo de la película, la película contendrá numerosas apariciones de una u otra instancia narrativa, siempre planteados en tres etapas:

1. subversión de la solemnidad por medio de la distorsión, creciente, de uno de los elementos del discurso;
2. establecimiento de un conflicto entre una instancia “seria”, que pretende preservar la seriedad del discurso, y otra que lo subvierte por medio del humor, y
3. resolución del conflicto mediante la disolución de las barreras entre las instancias enfrentadas, al asumir la “seria” (siquiera temporalmente) una actitud similar a la de su adversaria, y *transformar* su discurso para acomodarlo a los términos de la instancia subversiva.

Las tres son también centrales para comprender la comicidad de la película propiamente dicha, porque en todos los casos el efecto humorístico se logra del mismo modo: un episodio o un personaje intenta “hacer avanzar” la trama al modo de una transposición tra-

²⁷⁷ *Ibid.* Gilliam, 1, 3:14.

dicional de los textos artúricos, y al enfrentarse con elementos ajenos a ella se pliega a sus intenciones disruptivas pero sin dejar de proclamar la “sensatez” de su propia posición.²⁷⁸

Una táctica similar puede verse cuando, luego de varias viñetas que retrasan el comienzo de la demanda del Santo Grial hasta pasada la cuarta parte de la película, tiene lugar una aparición de Dios –un estupendo dibujo animado de Gilliam–, quien literalmente trae del cielo un propósito a los caballeros. Entonces la acción se detiene nuevamente: en lugar de mostrar la reunión de los otros miembros de la Mesa Redonda, la siguiente secuencia²⁷⁹ la resume:²⁸⁰ una mano pasa las páginas de un volumen titulado “El libro de la película”, decorado con hermosas capitulares a imitación de las de un manuscrito medieval pero también, como detalle anacrónico, con fotografías pegadas sobre las páginas para acompañar a una voz en *off* que explica los hechos. La aparición del libro que es punto de partida y fiador de una transposición es un lugar común desde Malory y su “libro francés”; no lo es el hecho de que el libro haga referencia, primero, a la película misma, y por lo tanto a la forma en la que la mayoría de sus espectadores podrían llegar a acercarse a la tradición artúrica, pese a la respetabilidad que se busca promoviendo la ruta opuesta. Este cuestionamiento de la “validación” de una trama filmica²⁸¹ se continúa en las bromas que, a los pocos segundos, comienzan a invadir el texto, y que incluyen, luego de la presentación convencional de Lancelot (John Cleese) y Galahad (Michael Palin),²⁸² la de sir Robin (Eric Idle), “the-not-quite-so-brave-as-Sir-Lancelot... who had nearly fought the Dragon of Agnor... who had nearly stood up to the vicious chicken of Bristol... and who had personally wet

²⁷⁸ Como se verá más adelante, la *silepsis*, como la entiende Michel Riffaterre, se logra justamente en esa indeterminación.

²⁷⁹ Gilliam, 6, 4:55.

²⁸⁰ Hoffman lo ha considerado el equivalente moderno de la *occupatio* medieval (Hoffman, p. 139).

²⁸¹ Y que parece un guiño anticipado a la supuesta validación erudita de *Rey Arturo*.

²⁸² Cuyos epítetos son apropiados a sus orígenes literarios: respectivamente, “The Brave” y “The Pure”. (Gilliam, 6, 5:01), aunque en este caso no tienen parentesco entre sí.

himself at the battle of Badon Hill”.²⁸³ La adición de un caballero más, “Sir Not-Appearing-In-This-Film”,²⁸⁴ imposible de concebir salvo como una broma metafílmica, insiste en la conciencia que la película tiene de su propia naturaleza de ficción imbricada en una larga tradición.²⁸⁵

Por último, en un breve fragmento cortado de las primeras copias de la película pero restaurado posteriormente ocurre un segundo enfrentamiento directo entre la instancia saboteadora y la autoridad narrativa. En mitad de su propia historia,²⁸⁶ Galahad intenta resistir las tentaciones de Zoot y Dingo (ambas interpretadas por Carol Cleveland), doncellas virginales del castillo Ántrax; de pronto, en mitad de una conversación,²⁸⁷ Dingo voltea hacia la cámara y nos pregunta: “Do you think this scene should have been cut? We were so worried when the boys were writing it. But now we’re glad. It’s better than some of the previous scenes, I think”, lo que provoca dos intercortes en los que personajes incidentales del pasado se oponen a lo dicho por Dingo (“At least ours was committed and not a string of pussy jokes”, se queja uno) y varios más en los que personajes del *futuro* de la película, provenientes de secuencias que no hemos visto, gritan “Get on with it!” para que la trama no se detenga. Sólo la intervención del Dios de Gilliam, actuando justamente en su papel tradicional de autoridad absoluta del universo (ficcional), puede persuadir a Dingo de continuar con la escena; todo el proceso es cómico aunque pretenda devolver al filme a la línea de lo más habitual –o incluso de lo mejor– de sus antecesores literarios.

²⁸³ Chapman, p.19. Gilliam, 6, 5:05.

²⁸⁴ *Ibid.* Gilliam, 6, 5:21.

²⁸⁵ Ésta, por cierto, se reconoce, en las letras manuscritas, como más antigua que Malory y la imprenta.

²⁸⁶ V. *infra*.

²⁸⁷ Gilliam, 12, 5:26.

3.3.2. La paradoja del héroe

Buena parte de la indeterminación ya mencionada de la película es la interpretación de Graham Chapman como Arturo. Tanto Gilliam como Jones han ponderado las cualidades del actor como protagonista (*leading man*) y la enorme *dignidad* que proyecta su personaje.²⁸⁸ El énfasis que antecede se explica al considerar que el Arturo de Chapman permanece, prácticamente durante la totalidad de la película, serio y estable en su papel, mientras el resto de los actores del grupo, y sus comparsas, cambian constantemente de disfraces para participar en los diferentes episodios. En este sentido, su función unificadora es semejante a la del Arturo de Malory; a la vez, su representación de una figura de autoridad suprema hace referencia, aun cuando no haya una voz en *off* o un texto que represente directamente a la instancia narrativa, a esa otra autoridad, también empeñada, por momentos, en la preservación de la estabilidad de su mundo.²⁸⁹

A partir de esta tensión entre el mundo “ideal” de Arturo –que proviene tanto de las fuentes literarias como de otros filmes previos, donde la *gravitas* del rey no es estorbada–, resulta significativo el que varios procedimientos de otros filmes artúricos se repitan, pero con alteraciones importantes que apuntan a una relectura de su propia tradición cinematográfica. Por ejemplo, como en los filmes ya examinados, hay una reducción del amplio reparto de figuras de las historias originales a un número reducido de personajes, pero los elegidos por los guionistas/intérpretes/directores de Monty Python no son los habituales. Además de Arturo y los caballeros ya mencionados, los personajes más identificables son

²⁸⁸ Cf. Gilliam, 4, 00:46 (comentarios).

²⁸⁹ Un personaje recurrente de Chapman, aparecido desde el primer episodio de *El circo volador de Monty Python* (McNaughton, 1, 23:56), era el Coronel, una figura de autoridad que se especializó en “controlar”, con toda seriedad, los números del programa y reprimirlos cuando su humor amenazaba volverse “tonto” (McNaughton, 8, 14:11). Nunca tenía verdadero éxito, pero sus intentos constantes de dirigir la narración y la puesta en escena, incluyendo indicaciones a camarógrafos y demás equipo técnico, son un precursor del Arturo y la autoridad de esta película.

sir Bedevere –el caballero que en Malory es el único sobreviviente de la batalla de Salisbury,²⁹⁰ y aquí es interpretado por Terry Jones– y un paje, sin precedentes literarios, llamado Patsy (Terry Gilliam). A este cambio respecto de los antecesores filmicos de la película – que incluye, además, la eliminación de la figura de Ginebra y de la trama amorosa– se agrega otro: el guión toma como centro de su historia, en lugar del largo trayecto vital de *Excalibur* o *Camelot*, una serie relativamente breve de episodios, que comienza con Arturo ya establecido como rey de Inglaterra y se continúa con la demanda del Santo Grial, que aquí es una tarea encargada directamente al rey. Continuamente, pese al sinsentido de cuanto ocurre a su alrededor, Arturo se empeña en seguir con la historia de su reino y de la búsqueda del Grial como está indicada en las fuentes, pero cuando ocurre una desviación se une a ella grácilmente, sin cambiar de tono ni reconocer, en su actuación ni sus reacciones, el cambio del tono a su alrededor. Así, consigue a la vez ser cómico y serio, a la vez cuestionar y reconocer su origen literario.

El primer ejemplo dentro de la trama propiamente dicha del filme, y uno de los más llamativos, viene inmediatamente después de la secuencia de créditos ya descrita, cuando un cartel en letras de apariencia gótica: “England 932 A.D.”,²⁹¹ sitúa la acción, junto con una música nuevamente grave, en un contexto menos histórico que legendario.²⁹² Tras este aviso, el plano de una loma entre brumas, en la que se adivina un cadáver en lo alto de una

²⁹⁰ Malory (2001), v. 2, pp. 496-502.

²⁹¹ Gilliam, 1, 2, 0:00.

²⁹² La fecha es demasiado posterior a las del supuesto Arturo histórico, pero a la vez muy anterior a Geoffrey de Monmouth; desde luego, la elección es deliberada, para acercar la historia al proverbial “tiempo sin tiempo” del mito, pero también para señalar un momento desprovisto de significado especial en la historia de Inglaterra, como se señala en Hoffman, p. 137.

rueda de torturas, se refiere –como Malory y, mucho más, Tennyson y White– a la violencia y la desolación que reinan en el país antes de la llegada de Arturo.²⁹³

For many a petty king ere Arthur came
Ruled in this isle and, ever-waging war
Each upon other, wasted all the land;
And still from time to time the heathen host
Swarm'd over-seas, and harried what was left.²⁹⁴

Pero aun el espectador que no conozca los textos artúricos puede identificar la expectación que se espera de él cuando, entre el sonido del viento que mueve la bruma, comienza a escucharse el golpeteo de cascos. Después de un momento el jinete aparece y es, claramente (con detalles elocuentes y excesivos en el vestuario, incluyendo una corona sobre el yelmo), Chapman en el papel de Arturo: viste cota de malla y ropas blancas, lleva una barba rubia y cabalga con la frente altiva. La diferencia con las imágenes de otros Arturos ya descritos es que éste no lleva un caballo: camina, con un paso sincopado que busca fingir el movimiento de la cabalgata, y a su lado va su paje, Patsy, quien hace el sonido de los cascos haciendo chocar dos mitades de un coco.²⁹⁵ Esta primera broma a costa de Arturo para inadvertida para él y, en verdad, es distinta a las habituales en filmes paródicos porque no caricaturiza al personaje en sí sino a su contexto más inmediato.

Posteriormente, Arturo sigue sin ser afectado cuando –en vez de modificar o ampliar la situación ya planteada, para comenzar la construcción de una trama convencional– la película opta, en una nueva táctica dilatoria, por derivar hacia situaciones absurdas con las que el propósito declarado del rey –reunir, en ausencia de un Merlín que lo haga por él,

²⁹³ En realidad, la toma recuerda tanto la correspondiente en *Excalibur* de Boorman (realizada con el mismo sentido aparente, aunque desde luego con otras intenciones) que *Monty Python y el Santo Grial*, aquí como en otros momentos, da la impresión de ser subversión cómica de su propia sucesora, pensada para sabotear la seriedad de su discurso.

²⁹⁴ Tennyson, p. 397.

²⁹⁵ Como ya se dijo, esta broma (cuyos orígenes están en los efectos sonoros de la radio) se remonta al menos a *A Show Called Fred*, uno de los programas precursores de *El circo volador de Monty Python*.

a los “caballeros de mayor proeza y merecimiento”²⁹⁶ para formar con ellos su corte— no tiene relación en absoluto. Cada situación se muestra en una viñeta distinta, separada de las secuencias precedentes mediante disolvencias a negro o cortes abruptos que enfatizan la discontinuidad de la película en vez de disimularla. Las más interesantes son la segunda, un *sketch* sobre la peste bubónica en el que Arturo y Patsy sólo aparecen al final, para ser observados por otros personajes:

Large Man: Who’s that then?
 Cart Driver: I dunno, must be a king.
 Large Man: Why?
 Cart Driver: He hasn’t got shit all over him.²⁹⁷

Y la tercera, en la que Arturo no consigue informarse sobre un castillo que ve a lo lejos, pues el hombre a quien pregunta es (en un anacronismo que volverá a repetirse) miembro de una comuna “anarcosindicalista” que está más interesado en cuestionar los derechos divinos de los reyes (y, de paso, un episodio central de Malory y de muchas de sus versiones cinematográficas):²⁹⁸

Arthur: I am your king.
 Old Woman: I didn’t vote for you.
 Arthur: You don’t vote for kings.
 Old Woman: Well, how did you become king, then?
 Arthur: The Lady of the Lake, her arm clad in purest shimmering samite, held Excalibur aloft from the bosom of the water to signify that by Divine Providence... I, Arthur, was to carry Excalibur... This is why I am your king.
 Dennis: Look, strange women lying on their backs in ponds handling over swords... That’s no basis for a system of government. Supreme executive power derives from a mandate from the masses, not from some farcical aquatic ceremony.

²⁹⁶ Malory (2001), v. 1, p. 115.

²⁹⁷ Chapman, p. 5; Gilliam, 3, 1:48. La secuencia está filmada en un estilo “realista”, incluyendo numerosos extras cubiertos de lodo y un ambiente decadente que parece condecir con numerosas visiones contemporáneas de la Edad Media, aunque el cine artúrico lo emplea rara vez (otro ejemplo sería el de las escenas de desolación en *Excalibur*); el hecho es interesante porque magnifica la extrañeza de la aparición de Arturo, y enfatiza la afirmación del carretonero como una admisión metaficcional de las convenciones que la tradición impone a las películas supuestamente afines a *Monty Python y el Santo Grial*. De acuerdo con Gilliam, el propósito de semejante ambientación —que constituía buena parte de sus responsabilidades aparte de la dirección— era “to create a kind of reality for the silliness to spring from” (Gilliam, 6, 1:01, comentarios); pero la “realidad” está definida desde nuestra propia época.

²⁹⁸ Compárese el discurso de Arturo con la historia de la Dama del Lago en Malory (2001), v. 1, pp. 79-81.

Arthur: Be quiet!
 Dennis: You can't expect to wield supreme executive power just because some watery tart threw a sword at you.
 Arthur: Shut up!
 Dennis: I mean, if I went around saying I was an emperor because some moistened bint had lobbed a scimitar at me, people would put me away.
 Arthur [*tomándolo por el cuello*]: Shut up, will you. Shut up!
 Dennis: Ah! Now we see the violence inherent in the system!^{299,300}

Sin embargo, la cuarta secuencia es interesante porque ridiculiza un episodio tradicional de la Materia de Bretaña –la justa entre un caballero que desea continuar su camino y otro que le cierra el paso–³⁰¹ confrontando a Arturo con las representaciones de la violencia más cercanas a la realidad histórica de todas las películas examinadas en este trabajo.³⁰² Luego de presenciar cómo el Caballero Negro ha vencido al Verde –nuevamente se trata de dos identificaciones arbitrarias, aunque tengan precedentes literarios y cinematográficos–, el primero se niega a atender la convocatoria del rey y luego a dejarlo pasar. Cuando los dos pelean, Arturo le corta un brazo con gran efusión de sangre, pero su adversario no se amilana:

Black Knight [*mirándose el hombro*]: 'Tis just a scratch.
 Arthur: A scratch? Your arm's off.
 Black Knight: No it isn't. (...) [*Pelean de nuevo y Arturo le corta el otro brazo*]
 Come on then.
 Arthur: What? (...) You stupid bastard. You haven't got any arms left.
 Black Knight: Course I have.
 Arthur: Look!
 Black Knight: What! Just a flesh wound. (...) [*el caballero lo pateo y Arturo le corta una pierna*] I'll do you for that. (...)
 Arthur: What are you going to do. Bleed on me? (...)

²⁹⁹ Chapman, pp. 8-9. Gilliam, 4, 2:04.

³⁰⁰ Osberg y Crow han discutido las semejanzas entre el sentido de este choque de discursos y el de los diálogos de *Un yanqui en la corte del Rey Arturo*, mucho más ricos en el original de Twain que en cualquiera de sus transposiciones al cine. V. Osberg, pp. 40-42.

³⁰¹ En Malory, el episodio tiene como protagonistas a Arturo y sir Pellinor, como puede leerse en Malory (2001), v.1, pp. 76-77.

³⁰² Realizadas con mayor presupuesto, y más frecuentes por el énfasis de su guión en las batallas espectaculares, las de *Rey Arturo* tienen, sin embargo, la desventaja de estar acompañadas por todos los elementos atenuantes –desde la música pretenciosa hasta los elaborados movimientos de cámara– que estilizan la violencia en el cine de acción contemporáneo y que ocultan mucho de sus verdaderas consecuencias en beneficio de la “belleza” de la puesta en escena.

Black Knight: Have at you! [*Arturo le corta la otra pierna y el torso cae al suelo*]
All right, we'll call it a draw.³⁰³

Jones y Gilliam han comentado la conmoción de su público, durante los primeros pases de la película, ante una violencia excesiva para los gustos de su tiempo –y demasiado poco estilizada para los del nuestro–³⁰⁴ pero tampoco infiel a los detalles ofrecidos en las descripciones que Malory, y muchos de sus precursores, hacen de una batalla.^{305,306}

3.3.3. Entrelazamientos

Durante las secuencias que siguen, la película continúa ofreciendo episodios y bromas que podrían representarse separadamente, pero los une mediante una suerte de transposición del *entrelacement* de los textos medievales. Por un lado, cada uno de los caballeros tiene una historia “propia” inserta en la película y anunciada mediante carteles, falsas iluminaciones y dibujos animados; durante estas historias, los actores que no son el protagonista pueden hacer papeles pequeños y números cómicos independientes. Por el otro, elementos banales y personajes de episodios ya vistos vuelven a aparecer a lo largo de estos episodios, y mucho tiempo después de su primera aparición en la película, de modo semejante a como ocurre en Chrétien o en la Vulgata; aquí dan una ilusión de unidad, pese a que la película continúa eludiendo la progresión novelesca al modo de una película de Hollywood e incluso al modo de los últimos capítulos de Malory: cuando los episodios no son “inútiles” para el avance de la trama central, se prolongan en derivaciones y bromas.

³⁰³ Chapman, p. 12-25. Gilliam, 5, 3:04.

³⁰⁴ Gilliam, 5, 2:36 (comentarios).

³⁰⁵ Compárese, por dar un solo ejemplo, la lucha del Caballero Negro contra el Verde (incluyendo la muerte del segundo tras de que su cabeza es atravesada por la espada de su adversario; *Op. cit.*, 5, 1:19) con las incidencias de la batalla de Arturo y sus caballeros contra los Once Reyes en Malory (2001), v. 1, pp. 57-64.

³⁰⁶ En realidad, toda la película se construye a partir de una serie de referencias a motivos, temas e ideas presentes en Malory y en las fuentes de Malory –punto focal, como se ha dicho del paso de la tradición a la imprenta y luego al cine–, pero *no necesariamente* en los filmes artúricos. El contraste se da entre esos elementos y las ideas preconcebidas de los espectadores sobre lo que *debe ser* una película sobre Arturo.

Al mismo tiempo, diferentes subgéneros filmicos por los que ha pasado la Materia de Bretaña se entrecruzan con la historia de Arturo desde su primera aparición con sus caballeros (todos “cabalgando” como él y con su propio paje y su coco para efectos de sonido). Las intrusiones más notables son las siguientes.

3.3.3.1. Musicales

Cuando los caballeros se acercan por primera vez al castillo de Camelot, Patsy observa “It’s only a model”³⁰⁷ para disgusto de Arturo, pero la secuencia continúa, de modo aún más ultrajante, con un número musical por el que *Camelot* invade a Camelot y los caballeros bailan cancan sobre las mesas y cantan las bondades de la vida palaciega (“we dine well here in Camelot, / we eat ham and jam and Spam a lot”),³⁰⁸ lo que lleva a Arturo a alejarse de su castillo (“It’s a silly place”, comenta).³⁰⁹

Posteriormente, la sub-historia de sir Lancelot, la más extensa de las cuatro que forman la parte media de la película, tiene como personaje al príncipe Herbert (Jones), el hijo afeminado de un señor feudal (Palin), rey del Castillo del Pantano; cuando su padre va a casarlo en un matrimonio de conveniencia, Herbert se convierte en una calca –desde luego burlesca– de Vanesa Redgrave en su papel de Ginebra al comienzo de *Camelot*. Ésta no desea casarse y canta, lánguida y vestida de blanco, sobre la alegría y la frivolidad de la soltería;³¹⁰ cuando Herbert recibe el ultimátum de su padre y la orden de plegarse a sus deseos, él (quien también viste de blanco) opone sus propios deseos:

Prince: But I don’t want any of that. I’d rather...
 Father: Rahter what?

³⁰⁷ Gilliam, 7, 0:18.

³⁰⁸ Chapman, p. 21. Gilliam, 7, 0:36.

³⁰⁹ *Op.cit.*, p.22. Gilliam, 7, 1:36. Resulta difícil no considerar el comentario –a pesar de cuanto se asemeja a los del Coronel– como una crítica también a la película de Logan.

³¹⁰ Logan, 5, 1:31.

Prince: I'd rather [*comienza una música*] just [*Herbert mira hacia el horizonte y levanta la mano*] sing...
 Father: Stop that, stop that! [*la música se ralentiza y se detiene*]³¹¹

Aunque Herbert realmente no llega a cantar, la música –heterodiegética– y la actitud del personaje son elocuentes y la broma se convierte en un *rolling gag*. Pocos segundos más tarde Herbert prueba de nuevo:

Prince: I don't like her.
 Father: Don't like her? What's wrong with her? She's beautiful... She's rich... She has huge... tracts of land...
 Prince: I know... but... I want the girl that I marry to have... a certain [*comienza música*] special [*Herbert mira hacia arriba en pose dramática*] ... something... [*va a comenzar una canción*]
 Father: Cut that out!³¹²

Y trata una vez más, aunque sin éxito, cuando su padre lo deja encerrado en una torre (“And NO SINGING!”),³¹³ y cuando Lancelot llega al Castillo para rescatarlo, creyendo que se trata de una muchacha:

Prince: You've come to rescue me? (...) I knew someone would come. I knew... somewhere out there... there must be... someone who... [*comienza la música*]
 Father [*entrando*]: Stop that! [*la música cesa*]

El conflicto de la secuencia, en el fondo, no es de Lancelot, quien juega el papel del caballero gallardo pero provisto de información incompleta, sino el de dos subgéneros inconciliables y en conflicto. El de Herbert, el musical, gana por fin cuando (tras sobrevivir a que su padre y Lancelot, aliados en un subgénero serio, lo dejen caer de la torre) Herbert reaparece inesperadamente y comienza a explicar cómo se salvó con ayuda del coro de los invitados a su boda:

He's going to tell
 He's going to tell
 He's going to tell about his great escape
 Oh he fell a long long way

³¹¹ Chapman, p. 47. Gilliam, 15, 1:51.

³¹² *Op. cit.*, p. 49. Gilliam, 15, 2:19.

³¹³ *Op. cit.*, p. 51. Gilliam, 15, 4:40.

But he's here with us today
 What a wonderful escape³¹⁴

El que todos los invitados canten malheridos y manchados de sangre se explica en relación con el otro participante de esta confluencia de discursos.

3.3.3.2. *Cine de aventuras*

Así como el cine de aventuras es, según se ha visto, el que más se ha aprovechado de los temas de la Materia de Bretaña para sus fines, así *Monty Python y el Santo Grial* le dedica más tiempo que a otros subgéneros en sus propias lecturas paródicas. Varios de sus rasgos penetran, en realidad, toda la película, desde la pedante música incidental seleccionada por Terry Jones hasta la insistencia –ya presente, por lo demás, en las fuentes– en las batallas y los conflictos violentos. Asedios, duelos y cargas abundan en la película, aunque la mayoría –esté presente en ellos o no si Robin, semejante en su cobardía al sir Thopas de Chaucer– concluyan en una orden desesperada de Arturo para indicar la retirada.

Las derrotas más interesantes tienen lugar con personajes que carecen de antecedentes en Malory o en sus precursores, pero que pueden relacionarse con ellas de manera indirecta. Dos monstruos fabulosos y cómicos –el conejo asesino de Caerbannog³¹⁵ y la bestia animada de “Aaaaargh”–³¹⁶ abren el panorama del filme hacia lo fantástico, abundante en el imaginario medieval pero atenuado en *La muerte de Arturo*; por su parte, los dos encuentros de la tropa de Arturo con soldados franceses –inexplicablemente llegados a Inglaterra porque no se contextualizan como normandos, y tampoco tendrían cabida en el contexto histórico del diseño de la película, que la lleva hacia el siglo XIV– se resisten a una inter-

³¹⁴ *Op. cit.*, p. 62. Gilliam, 17, 2:22.

³¹⁵ Que decapita a tres caballeros en cuestión de segundos en Gilliam, 21, 0:47.

³¹⁶ Dibujada por Terry Gilliam en el estilo habitual (y burdo) de sus segmentos animados para *El circo volador de Monty Python*, pero mezclada, en una rápida secuencia de persecución, con caricaturas del rey Arturo y sus caballeros realizadas como un pastiche de ilustraciones medievales. *Op. cit.*, 23, 2:10.

pretación simple en términos de la relación con las fuentes, pero pueden fingirse ilustraciones de conflictos nacionales añejos y, sobre todo, suponer una broma acerca del origen de la tradición. En ambos casos,³¹⁷ los caballeros de Arturo pretenden ganar la entrada a un castillo donde, supuestamente, podría encontrarse el Santo Grial; en ambos casos, un francés altivo y capaz de insultos elaboradísimos (Cleese) les niega el paso y consigue rechazarlos exitosamente (por medio del lanzamiento, sobre las murallas, de animales y excremento). Donald Hoffman argumenta,³¹⁸ justamente, que la historia del Grial –sus fuentes, en Chrétien y en textos anteriores– es efectivamente francesa, y que, como se ve en la lectura de las “Continuaciones” del *Cuento del Grial*, la confusión y las empresas infructuosas a las que se ven condenados los caballeros no carecen de precursores.

Sin embargo, el ejemplo más interesante de violencia se encuentra, de nuevo, en la historia de sir Lancelot, quien incluso es –como el Arturo o el Merlín de *Excalibur*– consciente de su naturaleza ficcional o por lo menos de las reglas narrativas por las que sus actos se rigen. Cuando el príncipe Herbert es encerrado en la torre, sin haber podido cantar, logra un cliché distinto al fijar una carta de auxilio a una flecha y dispararla. Cuando su paje es derribado por la flecha, que le da en mitad del pecho, Lancelot lee el mensaje y se alegra:

Lancelot: At last, a call, a cry of distress! This could be the sign that leads us to the Holy Grail! Brave, brave Concorde! You shall not have died in vain!

Concorde [*su paje, quien yace en el suelo*]: Uh, I’m, I’m not quite dead, sir.

Lancelot: Well, you shall not have been mortally wounded in vain.

Concorde: Uh, I think I could pull through, sir.

Lancelot: Oh, I see.

Concorde: Actually, I think I’m all right to come with you...

Lancelot: No, no, sweet Concorde! Stay here! I will send help as soon as I have accomplished a daring and heroic rescue in my own particular... [*no encuentra la palabra; suspira*]

³¹⁷ El primer encuentro está en op. cit., 9, 0:38. El segundo, en op. cit., 26,0:00.

³¹⁸ Hoffman, p. 141.

Concorde: Idiom, sir?
Lancelot: Idiom!³¹⁹

El guión original usaba, en vez de “idiom”, el término “genre”,³²⁰ que hubiese supuesto una referencia más clara. Pero aunque el vano Lancelot pudiese haber empleado “idiom” para referirse a su estilo personal, la palabra también puede servir para identificar el estilo de un periodo o de una escuela artística, y en el caso del caballero, quien corre a salvar a la que cree una princesa, el estilo más reconocible es el de numerosos filmes de capa y espada, de los que *Los caballeros de la mesa redonda* y *Camelot* son deudores directos y sin ironía. De hecho, los Lancelots de esas películas están envueltos en secuencias de acción afines a la que sigue en el Castillo del Pantano,³²¹ y que comienza por un acercamiento ominoso de Lancelot (repetido varias veces)³²² con un fondo de percusiones. Cuando llega al castillo, Lancelot entra a saco y da cuenta de 25 víctimas inocentes en un minuto exacto, dando golpes a ciegas con su espada y acompañado de varios compases de trompetas apropiadamente febriles y heroicas. La sangre de las heridas, como en secuencias previas, no se oculta, y el absurdo de la violencia queda subrayado por el golpe que Lancelot da, mientras empieza a subir por una escalera, a un florero fijo a la pared. (“I’m afraid”, se justifica, “when I’m in this idiom, I sometimes get a bit sort of carried away”).³²³

El que Herbert sea hombre, e incluso quiera cantar a su salvador, molesta a Lancelot no sólo por la homofobia con la que el filme juega aquí y en otros lugares, sino, como ya se

³¹⁹ Gilliam, 15, 6:19.

³²⁰ Chapman, p. 54.

³²¹ Los dos ejemplos más llamativos pertenecen a secuencias que trasponen directamente la fuga de Lancelot tras haberse descubierto su adulterio en *La muerte de Arturo* (v. supra, p. 39). Tanto Robert Taylor como Franco Nero, en sus respectivas interpretaciones del “mejor de los caballeros”, son capaces del lugar común: el hombre que puede vencer sin ayuda, y hasta sin armas, a una tropa completa, y desplazarse a grandes velocidades por un escenario lleno de obstáculos para escapar, al fin, ileso. V. Thorpe, 26, 2:39, y Logan, 31, 0:17.

³²² Gilliam, 16, 0:46.

³²³ *Op. cit.*, 16, 3:48.

ha dicho, por el conflicto de subgéneros; pero cuando, luego de otros episodios de violencia, no es posible detener más la canción del príncipe, Lancelot demuestra que, en cualquier caso, nunca sería posible desligarlo por entero de sus antecesores, y su mala fortuna se deriva de que su disciplina intertextual no casa con el sentido de su papel:

Concorde [*llamando a su amo para que escape del Castillo*]: Quickly, sir, come this way!

Lancelot: No, it's not right for my idiom. [*desata una cuerda para columpiarse con ella*] I must escape more... [*vacila al no encontrar la palabra; suspira*]

Concorde: Dramatically, sir?

Lancelot: Dramatically! Heave! [*se lanza, el impulso no es suficiente y se queda colgando de la cuerda mientras prosigue la canción*] Excuse, could somebody give me a push, please?³²⁴

3.3.3.3. Otros subgéneros

La película contiene numerosos otros guiños y referencias menos notables, pero que revelan cuánto conocían los seis guionistas sus tradiciones filmicas, y cuán bien los dos directores³²⁵ pudieron insertar referencias a ella en su puesta en escena. Las más llamativas están al final de la película, y son guiños al cine de guerra del que también participan (como ya se ha dicho) *Rey Arturo* y, en menor medida, *Los caballeros de la mesa redonda*. Pero en este caso las dos referencias más claras son irónicas. La reunión del ejército de caballeros contra el castillo del Grial,³²⁶ acompañada por música marcial y subrayada por cortes rápidos y acercamientos a los diferentes preparativos para la batalla, incluye, colgado de

³²⁴ *Op. cit.*, 17, 2:35. El hecho de que el caballero no pueda encontrar las palabras necesarias para describir sus acciones, y sea el paje quien deba sugerírselas, da a pensar en una característica central del humor de Monty Python: su interés en los vocabularios y usos sintácticos de diferentes estratos sociales y tradiciones artísticas. Mientras otros caballeros (sobre todo en los filmes de Thorpe, Logan y Zucker) se atreven a interpretar a ingleses medievales usando un acento y un vocabulario de estadounidenses del siglo XX, este Lancelot es más consciente de los numerosas formas del discurso que confluyen, lo quiera o no, en él.

³²⁵ En especial, Gilliam fue capaz de lograr cierto estilo visual muy reconocible en las partes del filme de las que se encargó; las cuidadas composiciones y ciertos elementos recurrentes como las tomas con lentes de ángulo abierto, o los objetos en movimiento caótico, han perdurado en la obra en solitario de este cineasta. Es posible, también, advertir que el estilo de Jones es diferente desde las siguientes películas de Monty Python: *La vida de Brian* (1979) y *El sentido de la vida* (1983), que dirigió sin la intervención de Gilliam.

³²⁶ Gilliam, 27, 0:25. Esta secuencia se discutirá en detalle en el apartado siguiente.

una lanza, un casco que, brevemente, parece provenir de la Primera Guerra Mundial, como para subrayar la fuente del estilo de edición y de toda la puesta en escena; a la vez, la secuencia termina con una carga veloz y filmada con cámara al hombro –para sugerir la inmediatez y la violencia de los hechos– pero que es detenida abruptamente (como se verá) sin que en verdad se libere una batalla.

Durante las historias entrelazadas que componen el segmento central de la película, hay también una referencia inusitada al cine de horror: perdidos en un bosque umbrío y lleno de niebla,³²⁷ Arturo y Bedevere pasan por una serie de tomas cada vez más cerradas de sus rostros, alternadas con vistas de la oscuridad del bosque y de figuras misteriosas, siniestras, en apariencia, que los acechan. Estas imágenes se revelan como tomas subjetivas, que al dar paso a los rostros dan la impresión de una angustia creciente, como la que se logra en numerosas películas de cineastas como Terence Fisher o George Romero. Aunque las figuras que siguen al rey y su caballero resultan ser los Caballeros Que Dicen “Ni”,³²⁸ el grupo de personajes más excéntrico de la película (y de los pocos carentes de verdaderos precursores en la Materia de Bretaña), la impresión de miedo al comienzo de la secuencia está lograda sin ironía, y se relaciona no sólo con el cine de horror sino con las ideas medievales acerca del bosque, mucho más complejas de lo que se supone habitualmente, y por las que las espesuras se convierten muchas veces en un espacio de temor pero también de iniciación espiritual, al encontrarse en el borde mismo del espacio de las actividades humanas.³²⁹

³²⁷ *Op.cit.*, 14, 0:00.

³²⁸ Eric Idle afirma que estos personajes (y el monosílabo que “dicen”) se remontan, como el juego recurrente con los cocos para simular el sonido de cascos, al programa radial *The Goon Show*. *Op. cit.*, 14, 0:33 (segunda pista de comentarios).

³²⁹ V. Le Goff, pp. 53-59.

Por último, la bestia de “Aaaaargh”, ya mencionada, es en parte una inserción de dibujos animados semejante a las que Terry Gilliam realizaba para *El circo volador de Monty Python*, pero además de que su fin es distinto (no enlazar episodios o *sketches* separados, sino resolver la realización de un fragmento de acción muy complejo), la conclusión del episodio remite, por medio de una referencia metaficcional, a un juego semejante de los dibujos animados de las escuelas estadounidenses:³³⁰ en lugar de que los caballeros puedan escapar o vencer a la criatura, el animador (Terry Gilliam en un intercorte velocísimo) sufre un “infarto”³³¹ y el monstruo desaparece.

3.3.4. El final de la película

Entre los elementos recurrentes que, mediante su técnica de *entrelacement*, dan a la película unidad –a pesar de sus numerosas discontinuidades–, hay dos que llegan a crear (para luego destruirla) la ilusión de una trama convencional al modo de las de los otros filmes estudiados (y prácticamente todos los otros relacionados con la Materia de Bretaña).

El primero es un grupo de personajes que, en apariciones breves y esporádicas, asumen papeles de asistentes o antagonistas de Arturo y sus caballeros y los “impulsan” en dirección del Santo Grial:

- a) La primera pelea contra los soldados franceses, cuyo castillo no pueden penetrar los caballeros de Arturo,³³² los impulsa a separarse y continuar en sus diferentes historias;
- b) a la mitad de éstas, un viejo ermitaño (Gilliam) aparece en una escena etiquetada “Scene 24”³³³ –en una referencia metaficcional que los personajes luego acep-

³³⁰ En especial, los cortos tempranos de la Warner Brothers, en los que los personajes podían ser modificados o eliminados por su dibujante e incluso pelear con él.

³³¹ Gilliam, 23, 2:51.

³³² *Op. cit.*, 10, 2:35.

tarán sin vacilar– acompañado por una voz en off que anuncia el descubrimiento de una pista importante; esta pista es

- c) la existencia del mago Tim (Cleese, en una imitación diluida del Merlín propietario de Malory), que lleva a los caballeros hasta la cueva del conejo asesino; allí
- d) el hermano Maynard (Idle), un sacerdote que aparece convenientemente de la nada, da a los caballeros la Santa Granada³³⁴ de Antioquía (!) que les permite vencer al conejo y lee, en una pared de la cueva, que el Santo Grial se encuentra en el castillo de “Aaaargh”,³³⁵ más allá del Puente de la Muerte; por último,
- e) el ermitaño reaparece, esta vez como Guardián del Puente,³³⁶ pone a prueba a los caballeros antes de permitirles el paso al otro lado y da cuenta de Robin y Galahad.

Ninguno de estos personajes tiene gran importancia dentro de los episodios a los que están sujetos ni, en realidad, gran atractivo cómico en sus papeles, lo que puede señalar su carácter meramente instrumental; de todas formas, todos van acompañados de *gags* que aligeran sus apariciones y producen la ilusión de acontecimientos y acumulación novelesca.

El segundo elemento es todavía más relevante porque muestra en ingreso, en el mundo ficcional de la película, de una tercera instancia en conflicto con el impulso narrativo convencional y el disruptivo, anárquico, de la comedia: inmediatamente después de la primera derrota de los caballeros a manos de los franceses, un corte abrupto muestra a un

³³³ *Op. cit.*, 13, 0:07.

³³⁴ *Op. cit.*, 22, 0:37.

³³⁵ *Op. cit.*, 23, 0:39.

³³⁶ *Op. cit.*, 24, 1:12.

personaje del siglo XX: “A Famous Historian” (John Young),³³⁷ como se indica en un subtítulo, quien viste como el cliché del profesor universitario incluyendo el saco de *tweed* y la corbata de moño. El historiador diserta sobre los hechos que acaban de verse, anuncia la separación del grupo de los caballeros y, de pronto, es atacado violentamente por un caballero desconocido, que lo degüella y lo deja muerto para que su esposa (Rita Davies) grite y corra hacia él.³³⁸

Paralelamente a los diversos episodios, y a las apariciones de los propiciadores de la trama, se verá la investigación de la policía (también con uniformes y equipos del siglo XX),³³⁹ que seguirá la pista a los caballeros y, a medida que éstos se acerquen al Puente de la Muerte, comenzará a pasar por los escenarios que ellos han dejado atrás. Esta trama contrapuesta y discordante con el resto de la película³⁴⁰ resultará ser la más importante después del cruce del Puente,³⁴¹ cuando la película arriba a su secuencia más lírica: el paso en barca de Arturo y Bedevere hacia la isla donde está el Castillo del Grial.³⁴² Sin hablar, en medio de una música solemne y entre grandes planos que pretenden sugerir que la acción ha pasado a un espacio onírico, los dos alcanzan la isla, se arrodillan para dar gracias a Dios... y los caballeros franceses, que llegaron primero, los atacan y los hacen huir. Indignados, Arturo y Bedevere encabezan a un grupo de caballeros (también aparecido de la nada) en una

³³⁷ *Op. cit.*, 11, 0:00.

³³⁸ El caballero asesino va, para variar, sobre un caballo verdadero; Aberth observa que esta escena también puede leerse como una burla de la totalidad de nuestras interpretaciones de la Edad Media y su literatura: “Academic historians may impose their modern interpretations on medieval reality [...] but here the real Middle ages takes its revenge on presumptuous historians, cutting them down in midsentence”. (Aberth, p. 27.)

³³⁹ Gilliam, 19, 2:01.

³⁴⁰ Lancelot es arrestado poco después de la secuencia del Puente de la Muerte. *Op. cit.*, 24, 4:13.

³⁴¹ Desde luego, se podrían explorar las conexiones de tal nombre con los numerosos ejemplos de pruebas y trabajos en la Materia de Bretaña, incluyendo la Silla Peligrosa o las tareas de Percival o Galahad en las diversas versiones de la historia del Grial.

³⁴² Esta secuencia (*op. cit.*, 25, 0:59) se parece también de modo sorprendente a otra de *Excalibur* (o viceversa): la partida de Arturo hacia Avalon que cierra esa película.

carga contra los franceses. Entonces la policía los alcanza por fin, en compañía de la esposa del historiador, quien injustamente señala a Arturo y Bedevere como los asesinos de su marido. Ambos son arrestados y metidos en un coche celular, tras de lo cual los oficiales separan a la multitud y uno de ellos cubre con su mano la lente de la cámara.

La cinta de celuloide sale del proyector y la película termina con el cuadro en blanco: el vacío. Un autoridad extradiegética, forzada en la historia vacilante de *Monty Python y el Santo Grial*, resulta tener no sólo más coherencia narrativa (en el sentido tradicional) que las historias de los caballeros, sino además ser capaz de superponerse al abigarrado mundo ficcional de la película y destruirlo. El conflicto entre la tradición (literaria o filmica) o la comedia era irrelevante, pues ambas quedarían, de todas formas, reducidas a la condición de meras representaciones.

3.4. Ambigüedad y reconocimiento

La lectura pesimista que antecede puede hacerse de otra manera. Además de la metalepsis, otra práctica narrativa que toma su nombre de la retórica parte de la figura llamada *silepsis*; en su acepción original, ésta describe “constructions in which one serves two others (...) the ‘yoking’ word (...) bears two different senses, the first one asserted, the second one, however, only implied –hence the surprise”.³⁴³ Las últimas secuencias de *Monty Python y el Santo Grial* –pero también varios de los fragmentos intermedios más relevantes, como las historias de Lancelot y Galahad– están más cerca de la expansión del término que, a partir de Derrida, propuso Michel Riffaterre:

Ambiguity is not the polysemy most words display as dictionary entries but results from the context's blocking of the reader's choice among competing meanings (...) the

³⁴³ Preminger, p. 1250.

undecidability is due entirely to the fact that the reader is playing a score, the syntax, that will not let him choose. This must be because the score is badly written; yet it is precisely this sort of willful neglect that critics have labeled poetic license, thereby underlining its literary nature. Undecidability has become a central feature in Derrida's analyses of literariness, and it is also the main underpinning of his creative writing. Better still, his own critical discourse has put undecidability to use, not a rare case of metalanguage imitating the very devices of the language it purports to analyze. (...) I shall be using a special word that Derrida has adopted and adapted from the terminology of ancient rhetoric. He proposes it in his commentary on this sentence of Mallarmé's: "La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans une hymen..entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir." Our critic points out that the grammar prevents the reader from choosing between *hymen* as "marriage," a symbolic union or fusion, and as "vaginal membrane," the barrier is broken through if desire is to reach what it desires. Undecidability is the effective mechanism of pantomime as an art form since from mimicry alone, without words, the spectator cannot tell whether a dreamed, or a remembered, or a present act is being set forth. This, in turn, Derrida shows to be fundamental to Mallarmé's concept of poetry. It is simply a pun or, as Derrida prefers to call it, a "*sylllepsis*," the trope that consists in understanding the same word in two different ways at the same time, one meaning being literal or primary, the other figurative. The second meaning is not just different from and incompatible with the first: it is tied to the first as its polar opposite or the way the reverse of a coin is bound to its obverse - the *hymen* as *unbroken* membrane is also metaphorical in both its meanings is irrelevant to its undecidability. What makes it undecidable is not that it is an image but that it embodies a structure, that is, the *sylllepsis*.³⁴⁴

Y en realidad, desde la primera secuencia de la película, el espectador percibe la indeterminación de lo que está observando: la transposición es y no es una recreación del medievo, es y no es una adaptación de Malory y de sus sucesores fílmicos, es y no es una historia novelesca, porque su estructura dramática, su estilo visual y sus tropos numerosos basculan, casi todos, esos dos significados diferentes y contrapuestos. Al hacerlo, reconocen su origen y los sentidos que se otorgaban a sus fuentes en las culturas que los crearon, pero también los ubican en su historia posterior, que es la de sus múltiples usos y transformaciones.

Crear otra tipología de las transposiciones fílmicas (o las traducciones intersemióticas en general): pensarlas de acuerdo con su posición en relación con un "eje" que diferenciara a los textos de acuerdo con su propensión a la *silepsis*, permitiría ver más claramente

³⁴⁴ Riffaterre, p. 629.

sus diversas relaciones con el pasado, y cuánto pesan en cada una los imperativos del presente.³⁴⁵ Y en el caso de *Monty Python y el Santo Grial* –y de otros filmes con propuestas similares–, también permitiría reconocer que la ambigüedad de la película es la propuesta de una lectura activa y escéptica no sólo de las fuentes de cualquier proceso intertextual, sino de nuestras propias actitudes ante ellas.

Tal posibilidad para el espectador, y semejante voluntad de una película, pueden devolvemos a los comentarios de Pavlicic sobre el arte posmoderno, en el que

los textos recientes y los viejos no se vinculan en consideración a cierta semejanza entre ellos (...) sino en consideración a alguna coincidencia lógica o de sentido. Así entonces el viejo texto no tiene la tarea de describir el nuevo, de ser una metáfora para él, sino sólo de complementarlo e ilustrarlo (...)³⁴⁶

Monty Python y el Santo Grial es el primero –y hasta ahora el único– de los filmes artúricos que ostenta esa nueva postura ante sus fuentes. Tenga o no sucesores, ya ha creado la alternativa de leer esas fuentes de una manera *abierta*.

³⁴⁵ Con excepción de *Excalibur*, todas las películas examinadas en el capítulo 2 quedarían unidos como filmes sin interés en la silepsis: encuadrados en los límites de su tradición y sus metatextos hasta el punto de que pierden mucho de su sentido si se leen fuera de ellos.

³⁴⁶ Pavlicic, p. 183.

Conclusión

La fidelidad que más importa en las transposiciones de la literatura al cine es, creo, la fidelidad al propio *cine*: no a las modas ni a las prescripciones del mercado, ni tampoco a las ideas preconcebidas sobre lo que el texto “dice”, sino al arte mismo de representar el movimiento, y a sus posibilidades como vehículo de historias. Pero el sostener esta idea no implica considerar que la película de Monty Python necesite justificaciones: como ya se ha visto, el filme logra al mismo tiempo esa fidelidad y la otra, por medio de la metalepsis y su juego constante con los puntos de vista y la solemnidad de sus precursores, tanto literarios como filmicos.

Bajtín describe, en su estudio sobre el ejemplo de Rabelais y la comedia popular, un género extinto por siglos: el de las epopeyas paródicas medievales, que muestran “bufones, tramposos y tontos; elementos de la epopeya heroica paródica que aparecen en los *cantators*, aparición de dobles cómicos de los héroes épicos (Rolando cómico), etc.”.³⁴⁷ No puede demostrarse que los miembros de Monty Python hayan conocido, ni imitado deliberadamente, obras como éstas, pero las coincidencias entre *Monty Python y el Santo Grial* y esas parodias antiguas son notables; la semejanza apunta a propósito y logros compartidos, en una reducción al absurdo menos de un grupo de convenciones sociales que de una serie de preconcepciones culturales; las tramas de Python las subvierten al apostar por un enfrentamiento directo con sus formas y con el acto mismo de su creación. Este esfuerzo se puede apreciar con mayor claridad frente a los propios sucesores de Jones y Gilliam. En una reseña de *Spamalot*, el reciente espectáculo musical de Eric Idle que parodia el trabajo de Mon-

³⁴⁷ Bajtín, p. 20.

ty Python (Idle mismo incluido) en *Monty Python y el Santo Grial*, Bonnie Wheeler cita a Susan Sontag para afirmar que

Many of us think that *Monty Python and the Holy Grail* is the most convincing Arthurian movie yet made. The occupants of its Arthur-land may be maniacal or marxist, but the movie's King Arthur (Graham Chapman) always perseveres in high seriousness, never suggesting that his role or epic stature is a joke he understands. The movie *Monty Python and the Holy Grail* is thus pure camp: it 'sees everything in quotation marks,' and it has 'the proper mixture of the exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naïve,' but it's not the same thing as parody.³⁴⁸

La observación es aguda porque permite observar la diferencia entre la película – que reelabora el discurso sobre la propia escritura de la tradición y lo traslada de la cultura libresca hasta el cine– y las comedias meramente episódicas, dedicadas a burlarse de momentos concretos de sus precursores e incapaces de articular nada más. Tristemente, el espectáculo de Idle pertenece a esta categoría:

Spamalot is pure parody—of Monty Python as well as the American musical comedy, as well as...well, practically everything including the diva and (solitary real quest of the show) the uncomfortably absent Jew. *Spamalot's* King Arthur (Tim Curry) is 'in' on every joke. There is a tongue in every cheek and a cheek for every guy: no more closets for Niles (the hysterical David Hyde Pierce, a.k.a. Sir Robin, etc.) or for Arthur's fellowship of guys-who-like-guys. What's missing? It's what's lost when camp goes to parody: 'Camp is a tender feeling' like the deliberate naïveté of the Python Troupe's pop-art skies. It's churlish of me not to love *Spamalot* as a piece of Arthuriana and it seems mean-spirited to say that it sucks the life out of the legend. But it does.³⁴⁹

Aun si no se comparte la definición de parodia implícita en el texto de Wheeler, se puede pensar en la cuestión como una diferencia de fuentes y de profundidad de lecturas: mientras el campo al que la película de Monty Python pretende asimilarse es el de la Materia de Bretaña, enormemente vasto y diverso, la tradición en la que se inscribe el musical de Idle es mucho más pobre: las *imitaciones* de Monty Python, impulsadas tanto por él como

³⁴⁸ Wheeler (v. Internet).

³⁴⁹ *Ibid.*

por cómicos –en especial de habla inglesa– para explotar comercialmente lo más superficial del humor del grupo.

En todo caso, la película permanece intocada por estos esfuerzos, y la dignidad del Arturo de Chapman, sólo igualada –y en un contexto de apropiación y variaciones más simples– por la de Nigel Terry en *Excalibur*, permite que la destrucción carnavalesca de todas las barreras –como la describió Bajtín– se siga llevando a cabo hasta sus últimas consecuencias: gracias a ella, en efecto lo elevado convive con lo bajo, y es constantemente cuestionado por ese intruso, mientras la tradición a su alrededor se describe, se derriba y se reformula. Y esto permite que la más importante estructura narrativa entre las que la película pone en crisis sea la de una historia no escrita: de la Materia de Bretaña como subordinada al cine, como un mero depósito –letra muerta– de temas, maniquís y decorados para el cine. En *Monty Python y el Santo Grial* el rey Arturo abandona la pantalla en desgracia, pero su desventura es un mal infligido por el presente, que no alcanza a aprehender la grandeza de su figura mítica... y a la vez, como todos los grandes Arturos del pasado, podrá volver, a irritar o irritarse entre los despojos de su mundo, mientras haya espectadores dispuestos. El hecho –la *presencia*, dentro y fuera de la película, de la tradición artúrica, que gracias a sus transposiciones se continúa más allá de cada una de ellas– es importante en sí mismo porque su reconocimiento comprueba la continuidad de los precursores en el presente, y también la relevancia de sus temas y sus figuras fundamentales.

Es importante decir, por último, que el análisis de las estrategias de transposición aquí examinadas puede no utilizarse solamente con los filmes a los que este trabajo hace referencia o con la tradición a la que pertenecen y continúan: tales estrategias –aplicadas, como se ha visto, con diferentes propósitos en el contexto de las transformaciones no sólo de la Materia de Bretaña, sino de la cultura misma de occidente– están presentes en campos

más amplios que se van revelando a medida que se considera la presencia constante y múltiple de la intertextualidad, y así las películas sobre el medievo pueden llevar a considerar las “adaptaciones literarias” en general, y éstas, a su vez, pueden conducir a las transposiciones en otras artes y medios (por ejemplo, de la literatura al cómic o al teatro, y de éstos al cine). Los caminos que pueden abrir aún estos estudios son amplias y diversas: por ejemplo –y más allá de las categorizaciones ya utilizadas en este trabajo–, podrían conducir a la formulación de una nueva tipología de las transposiciones con base en la evolución de las convenciones discursivas presentes en cada una de ellas, a partir de la oposición de los paradigmas de las estéticas clásica y moderna y la asimilación de sus contradicciones en la estética posmoderna.³⁵⁰

Ésta y otras posibilidades de estudio más profundo siguen abiertas, y permitirán sin duda nuevos hallazgos sobre los procesos de intercambio intertextual involucrado en cualquier transposición.

³⁵⁰ Ciñendo esta cuestión al tema del presente trabajo, si la “discusión sobre las políticas de la interpretación se encuentra en la médula de las discusiones sobre estética posmoderna” (v. Zavala [2003], p. 95), el proceso de transposición realizado por los miembros de Monty Python, al no dejar de lado la puesta en crisis de modelos previos de interpretación y transposición, es necesariamente un proceso posmoderno: Monty Python y el Santo Grial lee y problematiza –en más de un modo, como se ha visto– tanto a sus precursores en el tiempo (los filmes de Thorpe y Logan) como a sus sucesores (los de Boorman, Zucker y Fuqua), en tanto *Excalibur* puede interpretarse como una lectura moderna de la Materia de Bretaña, anti-representativa y metafórica, mientras que las demás son claramente lecturas clásicas, todavía confiadas en convenciones genéricas y en el poder de sus propias representaciones.

Bibliografía y referencias

Bibliografía

Aberth, John, *A Knight at the Movies. Medieval History on Film*. Nueva York, Routledge, 2003.

Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. México, CUEC-UNAM, 1988.

Anónimo. *La muerte del rey Arturo*. Trad. e introd. de Carlos Alvar. Madrid, Alianza, 1999.

Aristóteles. *Poética*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2000.

Bajtín, Mijaíl. *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981.

_____. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. México, Alianza, 1990.

Batt, Catherine. *Malory's Morte Darthur. Remaking Arthurian Tradition*. Nueva York, Palgrave, 2002.

Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1966.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1995.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila, 1976.

Bryant, Nigel (comp.), *The Legend of The Grail*. Cambridge, D. S. Brewer, 2004.

Carrière, Jean-Claude, y Pascal Bonitzer, *Práctica del guión cinematográfico*. 2ed. Barcelona, Paidós, 1998.

Chapman, Graham, *et al.* *Monty Python and the Holy Grail. Screenplay*. Londres, Methuen, 2002.

Chardin, Philippe, “Temática comparatista”, en Brunel, Pierre, e Yves Chevrel, *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI, 1994.

Eliot, T. S., “In Memoriam”, en Hill, Jr., Robert W. (ed.), *Tennyson’s Poetry*. 2ed. Nueva York, Norton, 1999, pp. 621-627.

Fries, Maureen, “How to Handle a Woman, or Morgan at the Movies”, en Harty, Kevin J. (ed.), *King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema*. Jefferson, McFarland, 1999, pp. 67-80.

Genette, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México, FCE, 2004.

Gilman, Stephen. *La novela según Cervantes*. México, FCE, 1993.

Grellner, Alice, “Two Films That Sparkle: *The Sword in the Stone* and *Camelot*”, en Harty, Kevin J. (ed.), *Cinema Arthuriana. Twenty Essays*. 2ed. Jefferson, McFarland, 2002, pp. 118-126.

Gubern, Román. *Historia del cine*. 5ed. Barcelona, Lumen, 2003.

Harty, Kevin J., “Lights! Camelot! Action! – King Arthur on Film”, en Harty, Kevin J. (ed.), *King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema*. Jefferson, McFarland, 1999, pp. 5-37.

_____, “Cinema Arthuriana. An Overview”, en Harty, Kevin J. (ed.), *Cinema Arthuriana. Twenty Essays*. 2ed. Jefferson, McFarland, 2002, pp. 7-33.

Hoffman, Donald L. “Not Dead Yet: *Monty Python and the Holy Grail* in the Twenty-First Century” en Harty, Kevin J. (ed.), *Cinema Arthuriana. Twenty Essays*. 2ed. Jefferson, McFarland, 2002, pp. 136-148.

Horton, Andrew. “Introduction”, en Horton, Andrew (ed.), *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 1-21.

Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, UAM-Iztapalapa, 1992, pp. 173-193.

_____, *A Theory of Adaptation*. Nueva York, Routledge, 2006.

Iser, Wolfgang. "The Reading Process. A Phenomenological Approach", en *The Implied Reader*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974, pp. 274-294.

Jenkins, Jacqueline, "First Knights and Common Men: Masculinity in American Arthurian Film", en Harty, Kevin J. (ed.), *King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema*. Jefferson, McFarland, 1999, pp. 81-95.

Kennedy, Edward Donald, "Sir Thomas Malory's (French) Romance and (English) Chronicle", en Wheeler, Bonnie (ed.), *Arthurian Studies LVII. In honour of P. J. C. Field*. Cambridge, D. S. Brewer, 2004.

Lacy, Norris J., "Mythopoeia in *Excalibur*", en Harty, Kevin J. (ed.), *Cinema Arthuriana. Twenty Essays*. 2ed. Jefferson, McFarland, 2002, pp. 34-43.

Le Goff, Jacques. *The Medieval Imagination*. Chicago, The University of Chicago Press, 1988.

Malory, Thomas. *La muerte de Arturo* (2 vols.). 2ed. Trad. de Francisco Torres Oliver. Madrid, Siruela, 2001.

_____. *Le Morte d'Arthur* (2 vols.). Ed. por Janet Cowen. Londres, Penguin, 1969.

_____. *Le Morte d'Arthur* (fragmento), en Kermode, Frank, y John Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. I. Nueva York, Oxford University Press, 1973, pp. 453-458.

Mamber, Stephen, "In Search of Radical Metacinema", en Horton, Andrew (ed.), *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 79-90.

McCabe, Bob (ed.), *The Pythons' Autobiography by the Pythons*. Nueva York, St. Martin's Press, 2003.

McFarlane, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Nueva York, Oxford University Press, 1996.

Orr, Mary. *Intertextuality. Debates and contexts*. Cambridge, Polity, 2003.

Osberg, Richard H., y Michael E. Crow, "Language Then and Language Now in Arthurian Film", en Harty, Kevin J. (ed.), *King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema*. Jefferson, McFarland, 1999, pp. 39-66.

Paul, William, "Charles Chaplin and the Annals of Anality", en Horton, Andrew (ed.), *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 109-130.

Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra, 1999.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI/UNAM, 1998.

Preminger, Alex, y T. V. F. Brogan (eds.). *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1993.

Quintana, Àngel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona, El Acantilado, 2003.

Ricks, Christopher, "Idylls of the King, 1859-1885", en Hill, Jr., Robert W. (ed.), *Tennyson's Poetry*. 2ed. Nueva York, Norton, 1999, pp. 658-667.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.

Sartori, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*. 2ed. México, Taurus, 2001.

Scala, Elizabeth. *Absent Narratives, Manuscript Textuality and Literary Structure in Late Medieval England*. Nueva York, Palgrave, 2002.

Sklar, Elizabeth, "Twain for Teens: Young Yankees in Camelot", en Harty, Kevin J. (ed.), *King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema*. Jefferson, McFarland, 1999, pp. 97-108.

Tennyson, Alfred, Lord, "The Coming of Arthur", en Hill, Robert W. (ed.), *Tennyson's Poetry*. 2ed. Nueva York, Norton, 1999, pp. 379-391.

_____, "Morte d'Arthur", en Kermode, Frank, y John Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. II. Nueva York, Oxford University Press, 1973, pp. 1206-1213.

Torres Asensio, Gloria. *Los orígenes de la literatura artúrica*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2003.

Trapp, J. B., "Sir Thomas Malory", en Kermode, Frank, y John Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. I. Nueva York, Oxford University Press, 1973, pp. 444-448.

Troyes, Chrétien de, et al., *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*. Madrid, Siruela, 2000.

Truffaut, François, y Helen Scott, *Hitchcock/Truffaut*. Madrid, Akal, 1991.

Twain, Mark. *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court*. Harmondsworth, Penguin, 1971.

Vogler, Christopher. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona, Robinbook, 2002.

White, T. H. *The Once and Future King*. Nueva York, ACE, 1987.

Wolf, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

Hemerografía

Hutcheon, Linda, "La política de la parodia posmoderna", en *Criterios*. Edición especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtín, julio de 1993.

Pavlicic, Pavao, “La intertextualidad moderna y la postmoderna”, en *Criterios*. Edición especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtín, julio de 1993, pp. 165-186.

Plett, Heinrich, “Intertextualidades”, en *Criterios*. Edición especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtín, julio de 1993.

Riffaterre, Michel, “Syllepsis”, en *Critical Inquiry*, verano de 1980, pp. 625-638.

Torop, Peter, “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, en *Cuiculco. Revista de la ENAH*, núm. 25, mayo-agosto de 2002, pp. 29-35.

Williams, David, “Medieval Movies”, en *The Yearbook of English Studies*, vol. 20, 1990, pp. 1-32.

Zavala, Lauro. “Entre la seducción y la historia. Notas sobre la recepción cinematográfica”, en *Acta poética*. No. 11, otoño de 1990.

Filmografía / video

(nota: todas las películas de este inciso se utilizaron en sus ediciones en DVD)

Scheinfeld, John, y David Leaf, “El Peter Sellers desconocido” (s/f). Documental en la edición antológica de *La Pantera Rosa (The Pink Panther)*; 2004; MGM).

Boorman, John. *Excalibur* (1981; Warner).

McNaughton, Ian, et al. *Monty Python's Flying Circus* (45 episodios, 1969-1974; A&E).

Fuqua, Antoine. *Rey Arturo (King Arthur. The director's cut)*, 2004; Touchstone).

Gilliam, Terry, y Terry Jones. *Monty Python y el Santo Grial (Monty Python and the Holy Grail)*, 1975; Columbia/TriStar).

Logan, Joshua. *Camelot* (1967; Warner).

Musser, Charles, notas explicativas en Muybridge, Edward, et al., *The Movies Begin. 1. The Great Train Robbery and Other Primary Works* (2002; Kino Video).

Thorpe, Richard. *Los caballeros de la mesa redonda (Knights of the Round Table, 1953; Warner)*.

Zucker, Jerry, *Lancelot, el primer caballero (First Knight, 1993; Columbia)*.

Internet

“Camelot”. Ficha de la producción de Broadway del musical del mismo título, almacenada en la Internet Broadway Database.

<http://www.ibdb.com/production.asp?ID=2275>

(verificación: 16/04/2007)

“Frequently Asked Questions”. Archivo de información sobre filmes de Stanley Kubrick.

<http://www.visual-memory.co.uk/faq/index2.html>

(verificación: 16/04/2007)

“The Motion Picture Code of 1930 (Hays Code)”. Texto almacenado en el sitio *Arts Reformation*.

<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>

(verificación: 16/04/2007)

“The Passion Play of Oberammergau” (s/f). Ficha de la cinta en el archivo *Silent Era*.

<http://www.silentera.com/PSFL/data/P/PassionPlayofOberammer1898.html>

(verificación: 16/04/2007)

Anderson, Sam. “And Now for Something Completely Deficient. Why *Spamalot* Should Never Have Won a Tony” (21 de junio de 2005). Reseña publicada en el portal *Slate*.

<http://www.slate.com/id/2121214/>

(verificación: 30/04/2007)

Chevallier, Jacques. “Lo real y lo imaginario: Lumière y Méliès” (s/f). Versión electrónica almacenada en el sitio de la *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*.

http://www.nuevarevista.net/2002/octubre/nr_articulo83_3.html

(verificación: 16/04/2007)

Herbert, Stephen, “Edward Hill Amet” (s/f). Artículo en el sitio *Who’s Who of Victorian Cinema*.

<http://www.victorian-cinema.net/amet.htm>

(verificación: 16/04/2007)

Hobday, Justin, "Monty Python" (s/f). Artículo almacenado en el sitio *Screen Online*
<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/469243/>
(verificación: 16/04/2007)

Malory, Thomas, *Le Morte d'Arthur* (1485). Versión electrónica almacenada en el sitio del Proyecto Gutenberg.
<http://www.gutenberg.org/etext/1251>
(verificación: 16/04/2007)

Monmouth, Geoffrey of. "Arthurian Passages from *The History of the Kings of Britain*" (ca. 1138). Trad. de J. A. Giles. Versión electrónica almacenada en el sitio *The Camelot Project* de la Universidad de Rochester.
<http://www.lib.rochester.edu/camelot/geofhkb.htm>
(verificación: 16/04/2007)

Poe, Edgar Allan. "Método de composición" (1846). Versión electrónica almacenada en el sitio *Ciudad Seva*.
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poe01.htm>
(verificación: 16/04/2007)

Weston, Jessie Laidlay. *From Ritual to Romance* (1920). Versión electrónica y paginada en el sitio Sacred Texts.
<http://www.sacred-texts.com/neu/frf/frf00.htm>
(verificación: 16/04/2007)

Wheeler, Bonnie, "Eric Idle and John DuPrez, Monty Python's *Spamalot*". Reseña almacenada en *Arthuriana, The Journal of Arthurian Studies*.
<http://www.smu.edu/arthuriana/wheeler-idle.pdf>
(verificación: 25/05/2006)