

«*Excalibur*», una *Götterdämmerung* pretendidamente artúrica

Excalibur es un film de Bootman. El último sobre temática medieval. Un film ambicioso. Profundo. Tal vez misterioso. Nigromante. Una alegoría del poder. Justifica y enaltece. Desarrolla la esencia de la soberanía, y sentencia sobre la realidad del cosmos. Del mundo. El tema en su apariencia es el relato de las aventuras del rey Arturo y sus nobles caballeros de la Tabla Redonda. Utiliza, en una adaptación libre y precisamente intencionada, la bella obra de Sir Thomas Malory *Le Morthe Darthur*. Y poca cosa más sobre esta literatura tan rica y quizás tan bruscamente interrumpida en las obras de los grandes poetas y escritores. En efecto, tras la máscara de una rigurosidad arqueológica (la sociedad nobiliaria, que no feudal, del siglo XV está perfectamente reflejada) el film nos conduce de la ilusión a la ideología: y nuevamente fabrica ambas cosas¹.

Excalibur es un suceso cinematográfico, y quizás artístico, del nivel escéptico del capitalismo maduro. Su sonoridad barroca es wagneriana. Hay muchos motivos que justifican esta afirmación. El más sobresaliente es quizás que el comienzo del film está regido por el *Funeral de Sigfrido* y dos de los momentos culminantes, el encuentro amoroso entre Lancelot y Ginebra y el hallazgo del Graal por Perceval, se energizan con los temas del *Tristán* y del *Parsifal*, respectivamente. Son instantes cuya reflexión filmica se apoya en la validez de las notas musicales. Este acierto subjetivo de *Excalibur* se ve enturbiado por la insensata utilización de frases sonoras de Orff y por una banda original deficiente y hasta innecesaria. Pero no sólo el ambiente musical explica el deslizamiento consciente hacia Wagner. También, porque esta película basta por sí misma para poner de manifiesto ese modelo pancromático que ansía la estética del desvarío. La esencia de *Excalibur* es la narración de una alteración fundamental. El sonido de un ocaso. Del ocaso de los dioses. Por eso su propósito es trazar unas imágenes de lo terrible, de lo horroroso, surgiendo de ellas, como el canto del Idilio de Sigfrido, la visión de la soberanía.

Excalibur es así degradadamente una *Gesamtkunstwerk*. Si entendemos por «obra de arte total» la que se contrae en su realidad natural para

¹ Cf. J.E. RUIZ DOMÉNEC, *La cinematografía sobre la Edad Media: Fábrica de ideologías, fábrica de ilusiones*, en «Atti del Convegno Internazionale di Studi Medievali: il Medioevo Oggi». Associazione de Medievalisti Italiani. S. Margherita Ligure, 1978».

ejercer ideológicamente una alteración del principio estético, este film se sujeta entonces a su fuerza particular para expulsar a los infiernos todos los intentos dionisiacos de hacer arte, y apostar abierta y decididamente por la destrucción del principio puro. Pero esto tan general ya se dice de la ópera de Wagner. Y *Excalibur*, lo he dicho, es degradadamente ese intento. ¿Por qué degrada? ¿Es acaso la circunstancia peculiar de su nacimiento en un período de agotamiento de un tipo de fuerzas productivas, o, por el contrario, lo esencial radica justamente en hacernos comprender lo ilusorio de la verdad? El film busca precisamente ese ser esencial entre las brumas de lo imaginario maldito de nuestra cultura y asume la reacción ante el clasicismo apolíneo. Pero entonces, engaña. *Excalibur* es una farsa. Consciente.

Quizás no podía ser de otro modo. En los últimos años han existido tres memorables intentos de asaltar el tema artúrico en su misma raíz. El cine ha querido con ello mostrar su eficacia cultural y, ¿por qué no?, la reactivación en el gran público de un tema que durante siglos fue objeto de conversación y de lectura en los círculos de la «buena» sociedad. He hablado de tres intentos. Cronológicamente, el primero de ellos fue el *Lancelot du Lac* de Robert Bresson (1973). Este film, anclado en el estructuralismo genético del que surgió, dio una versión sincopada del gran ciclo en prosa, llamado *Vulgata*, desde el ángulo crítico, angustioso, del hombre de a pie: quizás por ello la obsesión por el silencio y la retórica de una crisis melancólica fuese el producto de una simple observación desnuda de la realidad del mito, del *roman* en prosa. El segundo intento fue más infeliz, se trata del *Perceval le Galois* de Erich Rohmer (1978). En este caso la fidelidad al texto de Chrétien de Troyes y un esteticismo algo forzado (surgido de la observación directa y pasiva de la miniatura del siglo XIII) condujo a su realizador a un estatismo en los personajes y a una especie de dominio poético donde en realidad había carencia imaginativa. La sustracción del movimiento y del espacio no fue por fidelidad al texto sino por incompreensión de esa compleja realidad de la novela artúrica, donde el espacio visual no se corresponde en modo alguno al que por entonces realizaban los artistas plásticos. Para Rohmer las aventuras de Perceval eran una especie de «minueto católico» donde el director no tomaba partido casi por nada. Quizás la esencia de este *roman* —que está por lo demás inacabado— reside en una especial tensión moral y social, tanto del personaje como de su autor. La eficacia del film reside por uso negativo en saber cómo se debe asaltar fenomenológicamente una película sobre esta temática. Después de Rohmer, silencio. Hasta el tercer intento que no es otro que la presente obra de Boorman, *Excalibur*. Aquí se observa desmedidamente un atentado a la frase poética. Pero un atentado consciente. Por eso me interesa el film. Por eso lo comento. Por eso escribo sobre él. Las ideologías modernas sobre el pasado no son ingenuas. Buscan algo: ¿Qué busca *Excalibur*?

El film es la historia alegórica y sublunar de la imposibilidad del poder, cuyo símbolo supremo, la espada Excalibur, es manchada de sangre en tres ocasiones. La primera de ellas, cuando Uther Pendragon, rey de Inglaterra, la utilizó contra el duque de Cornualles, su vasallo, para poder acceder al lecho de su esposa Igraine y poseerla: violarla en una interpretación un tanto grotesca de la transformación que Merlin hizo de Uther. La segunda de ellas cuando Arturo, justamente el hijo de este acto *¿adúltero?* (*téngase en cuenta que mientras Uther poseía a Igraine, moría el duque*), viéndose derrotado en la *Bataille* (duelo judicial) por Lancelot (en realidad es el rey Pellinore en Malory, aunque Boorman sigue fiel al deseo cinematográfico, quizás por homenajear a Thorpe aunque inconscientemente), utiliza la «fuerza mágica» del poder de la espada regia para poder vencer a su adversario. Entonces de la sangre de Lancelot emerge el destino cruel y Excalibur se rompe: «lo que no se puede nunca romper» dice en este momento Merlin. Para volver a recuperarla por la acción de la Dama del Lago. De nuevo Wagner, y en el ensueño ensimismado de la ilusión la ideología final. La tercera de ellas, la más ambigua, cuando Arturo, también de nuevo él, mancha con Excalibur la tierra, que es sagrada por ser origen de la vida, clavando en medio de Lancelot y Ginebra dormidos, indefensos, pero adúlteros. ¿Qué extraño extravío condujo a la sociedad europea a condenar el encuentro lumínico en el acto amoroso?²

Como se ve, la espada recorre la plenitud de un mundo, desde su origen hasta su ocaso. El poder, cuyo símbolo es arbitrariamente utilizado, se sustrae de su función absoluta y del valor de imponer el orden en la sociedad. La cobertura moral de la soberanía se debilita. Arturo, como un *Amfortas wagneriano*, cae en una profunda melancolía (*quizás por su actitud sería mejor decir «ataxia intrapsíquica» o «pérdida de la unidad interior» o simplemente «esquizofrenia»*). Caen en una profunda pesadumbre, mientras que sus «caballeros» buscan el Graal. Lo imposible. Incluso, como Perceval, traspasando el límite natural. En el film Perceval descubre el Graal colgado de un árbol entre la vida y la muerte, y accede a él después de una inmersión en el agua cenagosa de un pantano que en realidad era el foso del castillo donde se guardaba el preciado cáliz. Este narcisismo extraviado de Boorman, mezclando la figura de Perceval y la de Parsifal, recorriendo una aventura sin final, ofrece tensión a la película, y la sitúa en el punto más bajo de su recorrido.

Con el Graal en manos de Arturo la soberanía se rehace para morir. ¿Por qué? Aquí el film sintetiza todas sus ansias de plenitud ideológica. El mundo maldito ha caído en manos de los demonios familiares: ambición, corrupción, envidia, etc., protagonizados por Morderet (aquí hijo

² Cf. J.E. RUIZ DOMÉNEC. *El laberinto cortesano de la caballería*. Bellaterra, 1981 (Monografía de Medievali, núm. 1). 229 pp.

incestuoso de Morgan Le Fay, hermanastra de Arturo y de éste), en una especie de epílogo final mezclando barrocammente todos los hallazgos anteriores: la cabalgata de los caballeros bajo la estridencia de los *Carmina Burana* de Orff, y la conciencia final, cuando Arturo se cree traicionado como Sigfrido (pero ahora bajo los acordes absurdamente del tema central del *Tristan*), y, finalmente, en la batalla cuando cae herido a muerte, atravesado su pecho por una lanza, ordena, en el film a Perceval, que arroje Excalibur al lago, para que allí la vuelva a recoger la mano de la Dama del Lago: y no para que se disuelva en la nada por la fuerza que impone al hierro la luz verde de un lago mítico³.

En este bosquejo fragmentario, y quizás obligado, del film, podemos comprobar como esta alegoría energizada por las múltiples manchas del fuego y del silencio, entonada por los acordes wagnerianos, se esconde una visión del mundo, que no sólo subvierte el mensaje de Thomas Malory, sino que incide en nuestra forma de pensar la identidad del mundo.

Esta es la intención de un film en apariencia inocente, sobre un tema como el artúrico, cuyo bastardeamiento comienza a ser la tónica habitual en las disciplinas humanas. Magia, religión, creencias en las fuerzas misteriosas, tragedia, sentimientos totalizadores conforman el universo wagneriano, y pesadamente también el de Boorman. Pero la duda asalta contantemente al espectador que nunca sabe si se encuentra con personajes reales que buscan el sentido del mundo o, por el contrario, sólo ante una alegoría del principio y del fin del mundo: una alegoría de dioses. *Y entonces aparece con seguridad la clave del presente film. Este no es establecer una guía natural y lógica de acceso a la obra de Malory, ni al universo artúrico, y menos aún a la sociedad medieval. Su fin es presentar el destino de toda la humanidad trágicamente señalado por una maldición y por alevosa traición de una sombra que en Wagner fue Hagen (aunque no en Fritz Lang). Pero, entonces ¿quién es Hagen en Excalibur?*

El fuego crepuscular del acto inicial del film, el de Uther, nos coloca ante un dilema: ¿es la opresión del poder quien determina la catástrofe, o, por el contrario, es su debilidad? Este dilema quiere ser resuelto desde el fondo *misterioso* del mito más hondo sobre la idea de la soberanía de nuestra cultura: del mito del rey Arturo y sus nobles caballeros de la Tabla Redonda. Pero, ¿qué es el poder?

Boorman sólo nos enseña cómo se recobra. Ese instante en el que Merlin y Arturo contemplan Excalibur: «clara era la noche y resplandeciente la luna». Una serpiente rondaba al rey. Merlin sostiene que el poder sólo ha de temer al Dragón. ¿Qué es el poder, qué es el dragón? Excalibur se interna densa y peligrosamente en un laberinto, llenando la pantalla de

³ Cf. JOEL GRISWARD, «Le motif de l'épée au lac: la mort d'Artur et la mort de Batraz», en *Romania*, XC, 1969, pp. 289-340.

inquietantes interrogantes, sin solución y ofreciendo modestamente un juego sobre el reino imaginario. Este juego que es *Excalibur* se escapa de «lo serio» y su decisión es la de no comprometerse. Boorman quiere ser inofensivo. Su ambigüedad es síntoma de cansación de nuestra cultura. Y se inserta en esta realidad peligrosa de no saber ya qué es el poder y qué no es el poder. Oigamos esta advertencia cuando se empiecen a apagar las luces, y en medio de la triste melodía wagneriana, nos dispongamos a contemplar esta «ingenua y anárquica» versión de la muerte del rey Arturo y del destino de sus caballeros.

J.E.R.D.