

Cid, Adriana C.

*El ciclo artúrico en el cine; mito y epos en
Excalibur, de John Boorman*

Letras Nº 61-62, 2010

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Adriana C. (2010). El ciclo artúrico en el cine : mito y epos en Excalibur, de John Boorman [en línea], *Letras*, 61-62, 33-39. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ciclo-arturico-cine-mito-epos.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

El ciclo artúrico en el cine; mito y *epos* en *Excalibur*, de John Boorman

Adriana C. CID

Universidad Católica Argentina
Universidad del Salvador

Resumen: El cine se ha visto cautivado en más de una ocasión por las leyendas relacionadas con el ciclo artúrico, en una gama que abarca diversos géneros, desde el clásico de aventuras al musical.

Entre todas las versiones destaca *Excalibur* (1981), del realizador británico John Boorman, quien logró traducir al lenguaje cinematográfico el tono épico-mítico presente en el texto literario original *Le Morte Darthur* (1485), de Sir Thomas Malory.

El presente trabajo se propone indagar en esta coproducción inglesa-norteamericana, diferentes componentes del discurso fílmico que recrean la utopía artúrica desde una lograda síncretis audiovisual.

Mediante la maestría de Boorman, la pantalla asume su dimensión pictórica y la música de la banda sonora, su poder narrativo y evocador.

El análisis permitirá concluir que al igual que en el ciclo medieval, también aquí, mito y *epos* se evidencian como dos grandes vertebradores del texto.

Palabras claves: *Excalibur* – John Boorman – ciclo artúrico – rey Arturo - cine y literatura – cine

Summary: The movie industry has been recurrently mesmerized by legends related to the Arthuric cycle, in a wide range covering diverse genres, from classic adventures to musicals. Among all the choices, British film-maker John Boorman's *Excalibur*, (1981), stands out, on account of his ability to translate the epic-mythical mood underlying in Sir Thomas Malory's original literary text *Le Morte Darthur*, (1485), into the language of cinematography.

The present paper intends to explore this Anglo-American co-production and analyze the different components of the film language that recreate the Arthuric utopia from a thoroughly effective audiovisual synchrony.

Adriana C. Cid

Through Boorman's expertise, the screen highlights its pictorial dimension, and the musicality of the soundtrack secures its narrative and evoking power. The analysis will lead to the conclusion that, like in the medieval cycle, both myth and epos constitute the backbone of the text here as well.

Keywords: *Excalibur* – John Boorman – the Arthurian Cycle – King Arthur – film and literature – film

A modo de introducción; ¿por qué *Excalibur*?

El cine se ha visto cautivado en más de una ocasión por las leyendas relacionadas con el ciclo artúrico. La nómina, que abarca un amplio espectro, podría iniciarse con *Los caballeros del rey Arturo* (1953), de Richard Thorpe, con Mel Ferrer, Robert Taylor y Ava Gardner en los roles protagónicos, película perteneciente al sello *MGM* y que responde al cine de aventuras. El Broadway de los años '60 ofrece también un musical de singular calidad, *Camelot* (1967), de Joshua Logan, protagonizado por Vanesa Redgrave, Richard Harris y Franco Nero. También el cine europeo posee sus versiones artúricas, como la producción franco-italiana de tono intimista y escenario despojado, *Lancelot du Lac*, (1974), del francés Robert Bresson, o la adaptación de *Parzival*, la ópera de Richard Wagner, que realizó el polémico director del así llamado "Nuevo Cine Alemán" Hans Jürgen Syberberg en 1982. Tampoco han faltado en Hollywood versiones infantiles como *La espada en la piedra*, (1963), primer dibujo animado sobre el ciclo artúrico, realizado por los estudios Disney, ni abordajes algo bizarros, como la versión de Steven Spielberg *Indiana Jones y la última Cruzada*, (1989), con Harrison Ford y Sean Connery, que se inscribe en la línea del cine de aventuras más contemporáneo. El mismo Sean Connery encarnó unos años después al rey Arturo en otra película de origen norteamericano con más tintes épico-legendarios que la de Spielberg, *Lancelot el primer caballero*, (1995), dirigida y producida por Jerry Zucker y protagonizada por Richard Gere en el papel de Lancelot. La superproducción más reciente –hasta donde tengo noticia– es *King Arthur*, (2004), de Antoine Fuqua, pródiga en efectos especiales al mejor estilo Hollywood, en donde el rey Arturo es encarnado por Clive Owen.

¿Por qué de esta larga lista, que sin embargo no pretende ser exhaustiva, elegir para el análisis *Excalibur* (1981), del cineasta británico John Boorman? Más allá de razones de índole práctica (ciertas versiones son de difícil acceso acá en Argentina por ejemplo), porque esta coproducción inglesa-norteamericana, además de poseer indudable calidad artística, es la película que en mi opinión, supo trasladar mejor la utopía artúrica al lenguaje cinematográfico, sin perder el tono épico-mítico del texto original.¹ Basada en *La muerte de Arturo* (1485), de Sir

¹ El elenco es uno de los pilares del film. El papel de Arturo lo desempeña Nigel Terry; el de Morgana, Helen Mirren; el de Lancelot, Nicholas Clay; el de Merlín, Nicol Williamson; el de Uther, Gabriel Byrne, etc. Varios de estos actores han tenido formación shakespeariana. Por otra parte John Boorman ha sabido construir una sólida carrera y ganado merecido prestigio en el ámbito cinematográfico. Laurent Tirard lo considera un verdadero pionero y sostiene: "Salvo Jean-Luc Godard, [...] John Boorman, Sydney Pollack y Claude Sautet son los únicos directores que comenzaron su carrera antes de las convulsiones culturales de finales de la década de los setenta y, por este motivo, puede que sean los que empezaron en el entorno más conservador. Con toda seguridad, para ellos, romper el molde de la tradición y encontrar una voz personal supuso una tarea más dura que para los directores de las siguientes generaciones. Estos directores se convirtieron en *auteurs* en un momento en que ni siquiera existía ese concepto." (TIRARD: 2006, 20).

Thomas Malory, se aparta del hipotexto al despojarlo de su simbolismo cristiano y reemplazarlo por contenido mítico celta, pero se mantiene fiel a la leyenda.²

Apelando a la tesis de André Gaudreault acerca de que el discurso literario predominantemente es narración, en tanto que el filmico es mostración, hallaríamos la primera explicación para la dificultad que ofrece el pasaje de la leyenda artúrica al cine. Mito y *epos* constituyen dos grandes vertebradores de este ciclo medieval, pero ¿puede el lenguaje cinematográfico dar cuenta de ellos? Lo que fluye con naturalidad en el discurso literario se convierte en problema y desafío para el cineasta que busca recrear la atmósfera épico-mítica de la historia.

Construcción visual y sonora de lo mítico y lo épico

El discurso filmico es el resultante de una integración entre banda visual y banda sonora, en una relación de complementariedad que puede inclinarse por la redundancia o por el contrapunto. En el caso de *Excalibur* la banda visual y la sonora se subrayan mutuamente logrando un espléndido sincretismo, a tal punto que el musicólogo Sandro Benedetto la considera entre las mejores películas en cuanto a integración de ambos lenguajes.³ Precisamente en esta síntesis y por medio de diversos elementos, se materializa la dimensión épico-mítica del original.

El tratamiento de lo cromático se consolida a lo largo del film como una de las modalidades para recrear el pulso mítico. Mediante la saturación, recurso propio de estéticas no realistas, se logra un efecto de supra-realidad significativo. Las cuevas del dragón por ejemplo, están trabajadas con saturación de verde; ciertas secuencias que reúnen a Merlín y Morgana, con saturación de rojo; escenas en que se muestra la muchedumbre que clama angustiada en medio de la peste, con saturación de tonos negro, sepia y tierra; la secuencia de Stonehenge que corresponde a la ensoñación de Arturo en la que se le aparece Merlín, con saturación de azules, al igual que la escena en que Arturo encomienda a Parzival que arroje Excalibur a las aguas del lago, en tanto que la escena en la que Parzival entrega la espada a la Dama del Lago está dominada por el plateado, tanto en el plano detalle que se ofrece sobre Excalibur, como en el contraplano de Parzival con su armadura brillante.

Otro procedimiento que contribuye a generar la atmósfera mítico-legendaria es el *sfumatto*. No sólo están tratadas con esta técnica las secuencias que intentan reproducir la niebla del dragón, sino también algunas otras, como aquellas que corresponden a las visiones del Grial por ejemplo. Una secuencia magnífica es la que relata la ensoñación de Parzival mientras, apresado por Morgana y Mordred, cuelga de un árbol, destinado a ser presa de las aves de rapiña. A un primerísimo primer plano de Parzival, sucede un contraplano de un túnel por el que desciende el Grial. El túnel está trabajado en *sfumatto* y profundidad de campo y con la cámara en contrapicado, es decir con angulación de abajo hacia arriba.⁴ Delirio febril y utopía,

² El mismo John Boorman, junto a Rospo Pallenberg, se hizo cargo de la transposición cinematográfica.

³ En su curso del Museo Nacional de Bellas Artes titulado "Historia de la música a través del cine", que dictara de marzo a julio de 2007, Sandro Benedetto ha abordado éste y otros films.

⁴ La profundidad de campo se obtiene utilizando lentes de focal corta o diafragma menos abierto; de este modo se logra profundidad de la zona de nitidez (AUMONT, BERGALÁ y otros, 2002: 33). Es interesante observar que si bien críticos de la solidez de André Bazin, por ejemplo, atribuyen a la profundidad de campo un efecto realista, Mitry, Aumont y otros estudiosos igualmente prestigiosos advierten acerca de la necesidad

Adriana C. Cid

sueño y leyenda se funden aquí y podrían ser cifras adecuadas para desentrañar el sentido de este pasaje. En admirable síntesis narrativa, se articula a continuación un nuevo plano de Parzival, ileso, libre y enfundado en su armadura plateada, parado sobre un puente rodeado de vegetación en tonalidades de verde intenso.

Boorman recurre asimismo al “efecto cuadro”, de manera que algunos planos evocan pinturas ya impresionistas ya simbolistas.⁵ Como la película ha sido rodada en escenarios naturales de Irlanda, varias de las secuencias están ambientadas en bosques y configuradas allí con el efecto de cuadro impresionista.⁶ Particularmente destacable es aquella en la que Arturo es armado caballero. Mediante este recurso se logra un efecto de desrealización que contribuye al clima de leyenda. Al mismo “efecto cuadro” se apela en ciertas secuencias que tienen como marco cuevas, aunque en estos casos, imprimiéndole una estética cercana al simbolismo. Además del efecto desrealizador, este tratamiento sugiere, mediante el congelamiento de la imagen, una abolición temporal: el *chrónos* da paso así al tiempo mítico.

Otro elemento visual interesante al que se apela en dos momentos claves del film es la descomposición de la imagen en un plano vacío.⁷ Tanto cuando es engendrado Arturo, como cuando Parzival arroja Excalibur a las aguas del lago, la fotografía coadyuva a generar el tono mítico. Luego de un plano en el que Uther e Igrayne hacen el amor, se inserta un contraplano de las antorchas que iluminan la alcoba del palacio. La cámara se demora allí sugiriendo no sólo la pasión desenfrenada que envuelve a Uther, sino también evocando con intensidad poética el fueracampo en el que quedó la pareja de amantes. Luego la imagen de las antorchas va dando lugar a un fuego más indefinido hasta que se desarticula totalmente en un campo visual lumínico de forma y contornos imprecisos. La escena que corresponde a Parzival, por su parte, se desarrolla junto al lago y está presentada con saturación de verdes y un sol rojo, redondo y casi irreal sobre el horizonte. A un plano detalle de Excalibur en plata con destellos dorados y lumínicos, se contrapone un encuadre de Parzival igualmente luminoso en su armadura argéntea. Cuando Parzival arroja la espada, toma forma en las aguas para recibirla la Dama del Lago, que aparece inicialmente en sobreimpresión como brotando del fondo del lago y se vuelve cada vez más nítida.⁸ Una vez que la Dama hubo tomado en sus manos a Excalibur, su imagen se va descomponiendo hasta perder toda forma humana, transitando por figuras abstractas y geométricas hasta volverse pura luz y desaparecer fundiéndose en las aguas del lago.

de distinguir según los casos. Señalan Aumont y Marie: “Más azaroso es atribuir a la profundidad de campo un valor realista. En general una gran profundidad de campo tiende a aumentar el efecto de profundidad, pero en ciertos casos extremos (*Otelo*, de Welles, 1952, por ejemplo), por el contrario, puede desembocar en dar una sensación de gran irrealidad” (AUMONT/MARIE, 2006: 178). En nuestro contexto la profundidad de campo sería funcional a la dimensión mítica.

⁵ La expresión técnica “efecto cuadro” denomina aquel plano que por sus características y configuración, semeja una pintura (BALLÓ: 2000, 16-17).

⁶ La película se filmó en distintos pueblos de Irlanda: Wicklow, Tipperary y Count Kerry.

⁷ Se denomina plano vacío al que surge de un determinado enfoque que distorsiona la figura o el objeto de modo tal que resulta imposible identificarlos. Surgen entonces imágenes abstractas que proponen un juego visual que trasciende al objeto (BALLÓ: 2000, 102-103).

⁸ Explica Eduardo Russo que la sobreimpresión es un “procedimiento por el cual dos o más imágenes se superponen en pantalla, adquiriendo cierta condición traslúcida” (RUSSO: 1998, 237). Debido justamente a la sensación de irrealidad que transmite, es un recurso utilizado para reproducir visiones sobrenaturales, oníricas, alucinatorias, etc. (RUSSO: 1998, 237-238). En este caso traslada al espectador al plano mítico.

Asimismo la película de Boorman logra traducir magníficamente el carácter simbólico de ciertos objetos como el Grial, la espada y la mesa redonda. Recurre para ello a diversos planos detalle de cada uno de estos objetos, engarzados a lo largo del film. Del Grial prefiere planos detalle envueltos en las neblinas del *sfumatto*, acaso para subrayar el hecho de la visión e inducir al espectador a adoptar la misma ocularización del personaje que está contemplando el Grial.⁹ Los planos detalle de la espada, por el contrario, apelan a una clara definición y a la exaltación de lo lumínico; el plateado de *Excalibur* se muestra iridiscente y destila luz desde un fondo saturado en azul o en verde que en ocasiones se funde al blanco. En cuanto a la mesa redonda, son particularmente significativas dos tomas en picado, es decir con angulación de la cámara de arriba hacia abajo, que posibilitan ver la mesa en su totalidad y otorgan realce al mandala dibujado en su centro. A uno de estos encuadres sucede un contraplano del castillo de Camelot en un complementario y contrapuntístico contrapicado, es decir con angulación inversa; el castillo de piedra en medio de un bosque es presentado con la técnica del *sfumatto*, de manera tal que desde la fotografía se destaca lo mítico, en tanto que mediante la angulación se advierte la magnificencia de Camelot.¹⁰ Para la mostración de la dimensión mítica, bastan entonces dos planos yuxtapuestos, el de la mesa redonda y el del castillo, articulados con corte seco, sin transiciones como para marcar la pertenencia mutua.¹¹ Prescindiendo de diálogos morosos, la cámara de Boorman, diestra en el encuadre, narra por sí sola.

El vestuario, a cargo del inglés Bob Ringwood, también contribuye a recrear tanto lo épico como lo mítico.¹² Las armaduras no sólo con su despliegue visual, sino también con sus posibilidades sonoras en los momentos de lucha y enfrentamientos, instalan el *epos*. Sin embargo, se ha observado que no existe intención de reflejar con rigurosidad histórica esos “tiempos oscuros” (*Dark Ages*) en los que pretende ambientarse el film. Este anacronismo del vestuario guerrero, particularmente ostensible en la armadura dorada de Mordred, quien, en lugar de casco, porta una máscara, dorada también, que evoca los carnavales venecianos, diluye la facticidad de lo histórico para seguir hilando la leyenda.

El carácter mítico también es logrado mediante la construcción de un sistema de imágenes simbólicas que reúnen el fuego y el agua y atraviesan todo el film.¹³

⁹ Tomo de François Jost el término ocularización, precisión más sutil del concepto de focalización de Genette. Jost reserva el término focalización para el plano cognitivo; en tanto que propone ocularización para la percepción visual, y auricularización, para la auditiva. Su obra *El ojo-cámara* resulta ilustrativa para la comprensión de la ligazón que se establece entre las miradas de los personajes y la del espectador. (JOST: 2002, 32 y ss.).

¹⁰ El castillo de Cahir, uno de los más grandes e imponentes de Irlanda, sirvió de ambientación en la película para representar a Camelot.

¹¹ Señala Eduardo Russo que el corte es la “forma más elemental de transición entre dos planos. Hasta cierto fotograma permanece un plano y de pronto en el siguiente es reemplazado por el sucesivo. El ojo no percibe el modo como se ha operado el cambio; simplemente advierte que el encuadre ha cambiado.” (RUSSO: 1998, 69). Al no recurrir en este caso a un fundido encadenado o a alguna otra modalidad que marque la transición, esta simple yuxtaposición sugiere continuidad y relación de correspondencia.

¹² El nombre de Ringwood estará posteriormente vinculado con producciones como *Batman*, pero fundamentalmente se destacará con *Troya*.

¹³ El sistema de imágenes o *image system* es una microestrategia narrativa cinematográfica que consiste en la mostración de objetos en diferentes momentos y contextos, a los que se les asigna carácter simbólico. (FUMAGALLI: 2004, 98).

Adriana C. Cid

Por último, desde la banda visual cabría hacer referencia al tratamiento mixto de nitidez y fuera de foco en el mismo encuadre. A un primer plano de alta definición en el que se ubican los actores, se contraponen un fondo desenfocado, como en un intento de sugerir la dimensión mítica de la historia y de los personajes. En un mismo plano se entrelazan realidad y utopía, historia y leyenda.

Si la recreación de lo mítico se logra predominantemente a partir de lo visual, el tono épico enraíza de manera principal aunque no excluyente, en la banda sonora. Boorman convocó a Trevor Jones, músico sudafricano formado en Inglaterra, egresado de la *Royal Academy of Music*, para que orquestara su película.¹⁴ Sin embargo, él ya tenía una concepción claramente definida a la que Jones debía adaptarse. Boorman había viajado poco antes de comenzar la filmación al Festival de Bayreuth y, fascinado por la música de Wagner, había decidido utilizar fragmentos de *El cantar de los Nibelungos* y de *Tristán e Isolda* para secuencias cruciales de su película. También intercalaría pasajes de *Carmina Burana*, de Carl Orff, porque le parecía que estas composiciones conferían el tono justo a su *Excalibur*. De Trevor Jones esperaba que complementara la música de Wagner y de Orff, con composiciones propias que adoptaran un estilo similar. El músico recuerda:

La idea de poner la intensidad de Wagner en su película fue de John. [...] Por mi parte, trato de proporcionar al director lo que necesita para su película. Mi labor es poner mi perspectiva a su visión y de ese modo ofrecer segundas ideas sobre aquello en lo que trabaja.

Michel Chion, destacado teórico e investigador de la dimensión acústica del cine, reflexiona acerca de la función de la música y sostiene que ésta no consiste en acompañar, sino en coestructurar y coirrigar el film. (CHION: 1997, 216-217). Chion llega incluso a la polémica tesis de proponer abolir los conceptos de banda visual y banda sonora para reemplazarlos por el de síncreis audiovisual.¹⁵ La música en *Excalibur* tiene tal presencia que asume también función narrativa. Emblemática resulta por ejemplo la secuencia en la que Arturo, después de beber del Grial, decide volver a ejercer su papel de rey. Acompañando su decisión, se inician en intensidad baja, los poderosos acordes de “*Fortuna Imperatrix Mundi*”, del ciclo de Orff; el volumen va *in crescendo* a la vez que las escenas se van tornando más y más épicas. El siguiente plano corresponde a un *travelling* en el que la cámara sigue a los caballeros de Arturo envueltos en sus armaduras mientras cabalgan. La cámara se desplaza en medio de un bosque florecido y alterna primeros planos de Arturo con encuadres en contrapicado de los caballeros. La banda sonora agrega a la música extradiegética de Orff, que mantiene constante y envolvente el tono épico-mítico, los ruidos de los cascos de los caballos, del sonar de los escudos y de los gritos de los compañeros de Arturo que instan a combatir el mal. Esta secuencia se articula con la de

¹⁴ Trevor Jones se consagró de tal modo con la realización de esta banda sonora que es considerado uno de los músicos más solventes para los llamados “films de época” y “films mitológicos”. Fue convocado posteriormente para *El último de los mohicanos* (1993), para *Cleopatra* (1999) y para la versión televisiva de *Merlín* (1998).

¹⁵ Russo explica el alcance de la tesis de Chion: “Más allá de la saludable intención provocativa, el aforismo intenta dar cuenta del hecho de que en la visión (y escucha) de una película no hay un conjunto sonoro que se pueda apartar de lo óptico y ser percibido como por un carril separado de las imágenes. Lo visto y oído se integra en un fenómeno que denomina *síncreis* (la unión de *síntesis* y *sincronía*) audiovisual” (RUSSO: 1998, 38). El resaltado es del autor.

la visita de Arturo a Ginebra, en la que le pide perdón, la declara reina y cierra el diálogo con una frase que es síntesis de su destino: “No nací para ser hombre, sino para ser una futura memoria. Saldré con mis caballeros una vez más para defender lo que fue y lo que puede volver a ser.” Con la concisión propia del discurso cinematográfico, rico en subtexto, estas palabras sellan la leyenda y utopía artúricas.

Notable resulta asimismo la utilización del *Leitmotiv*. A las escenas de corte épico se les asignan los pasajes de *Carmina Burana*; a las que reúnen a Ginebra y Lancelot en cambio, se las articula con los acordes de *Tristán e Isolda*, en tanto que para las de Arturo y las de Excalibur, se opta por el clímax de la “Marcha Fúnebre de Sigfrido”, perteneciente al *Crepúsculo de los dioses*, de Wagner. Destaca, entre estas escenas, una en la que Boorman parece rendir tributo a Visconti en el tratamiento de lo acuático. Mientras desde lo acústico gana en intensidad la “Marcha fúnebre de Sigfrido”, una saturación de azules y plateados permite divisar la nave en la que se aleja Arturo. Desde la orilla, Parzival contempla, azorado, y la mirada del espectador lo acompaña hasta que se apagan los últimos acordes wagnerianos.

Conclusión

Consciente de la dimensión pictórica de la pantalla y del poder narrativo y evocador de la música, Boorman condensa con maestría inusual en dos horas de relato fílmico, un *epos* y un mito que –como el mismo Arturo– parecen no conocer la instancia de la muerte.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques/MARIE, Michel, 2006, *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain y otros, 2002, *Estética del cine; espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. ed. rev. y aum. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- BALLÓ, Jordi, 2000, *Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- CHION, Michel, 1993, *La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- FUMAGALLI, Armando, 2004, *I vestiti nuovi del narratore; l'adattamento da letteratura a cinema*. Milano: Il Castoro.
- GAUDREAU, André y JOST, François, 1995, *El relato cinematográfico; cine y narratología*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- JOST, François. *El ojo-cámara; entre film y novela*, 2002, Buenos Aires: Catálogos.
- RUSSO, Eduardo, 1998, *Diccionario de cine; estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- TIRARD, Laurent, 2006, *Lecciones de cine; clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- <http://www.bsospirit.com/entrevistas/tjones.php>