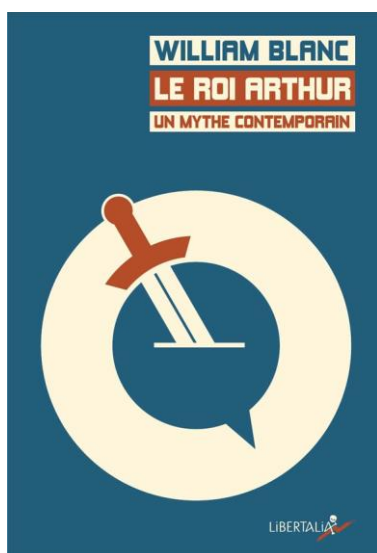

SOBRE *LE ROI ARTHUR, UN MYTHE CONTEMPORAIN*, DE WILLIAM BLANC

Juan Manuel Lacalle
Universidad de Buenos Aires
lacallejuanmanuel@gmail.com



∞

Le roi Arthur, un mythe contemporain. De Chrétien de Troyes à Kaamelott en passant par les Monty Python, de William Blanc; París: Libertalia, 2016; 576 pp.; ISBN: 9782918059851.

El volumen *Le roi Arthur, un mythe contemporain*, de William Blanc, resulta un compendio totalizador, completo y pormenorizado de la materia artúrica a lo largo de los años. Su lectura sirve a quien se interese por los estudios de la *arthuriana* o, en términos generales, por el ejemplo eminente de un trabajo diacrónico, comparatista e interdisciplinario del medievalismo. El libro abarca los doce siglos de las diversas producciones que conforman la leyenda artúrica y sus derivados (especialmente en cine, series e historietas) y un espectro amplio de regiones (con mayor



atención a los Estados Unidos); arco variopinto que queda visibilizado ya desde el subtítulo. Uno de los principales propósitos del análisis es enseñar los tratamientos divergentes que ha tenido el relato artúrico, con sus diferentes funcionalidades, y destacar su vigencia en la actualidad.

El extenso ensayo se abre con un prefacio a cargo del historiador Jean-Clément Martin,¹ y ofrece una introducción, once capítulos, una conclusión y una serie de apéndices.² Cabe aclarar, además, que se intercalan cuatro Anexos destinados al cruce con el western, el nazismo y el rock, y al desarrollo de la materia en el siglo XX francés.³

La subdivisión en capítulos alterna entre ejes históricos (como el período que va de la Edad Media a la Inglaterra victoriana o los “años Kennedy”)⁴ y problemáticas que ameritan un desarrollo particular (como el lazo entre la caballería y los superhéroes o las discusiones en torno a la existencia del Arturo histórico). Una particularidad de la impronta de Blanc son los epígrafes que anteceden a cada capítulo, testimonio del vasto espectro que oscila entre Led Zeppelin y T. S. Eliot. Un último comentario merece el rol central de las 83 ilustraciones (y una selección a color) que van acompañando y complementando la lectura de una forma tan pertinente, dada la amplitud de lo tratado, que el lector queda agradecido. Teniendo en cuenta el peso simbólico de muchos elementos de la leyenda, esto resulta doblemente útil.

Las adaptaciones varían de acuerdo con los contextos y los horizontes de expectativas.⁵ Sería una tarea ardua sintetizar el contenido de cada sección y atentaría contra lo inmejorable del discurso de Blanc, que consigue tramar todos los rasgos de la leyenda, y los elementos que se van añadiendo diacrónicamente, a la vez que incorpora cada nueva discusión. Por ende, preferimos resaltar solo algunos aspectos que se van repitiendo y que, de alguna manera, caracterizan al mito artúrico y presentan algunas de sus posibilidades o, al menos, varias de las que fueron explotadas hasta hoy.

En las apropiaciones de la leyenda, las tensiones político-culturales quedan de manifiesto, para ejemplificar, desde la voluntad de eliminar los matices britanos de la narración por parte de los anglonormandos, o la utilización del rey inglés Eduardo I para justificar su conquista de Escocia (mientras que para los autores escoceses de los siglos XV y XVI Arturo no era más que un

¹ Su presentación revista un interés en sí e invitamos a su lectura, pero dada la extensión de esta reseña nos limitamos a traer la frase donde esquematiza el núcleo del trabajo de Blanc: “L’intérêt de son ouvrage est de se concentrer sur les interprétations contemporaines de cette ‘matière de Bretagne’ à partir de la fabrique américaine des héros de papier et de pellicule pour comprendre ce que son usage dit de la société qui s’en sert” (10).

² Estos se componen de un glosario de elementos y personajes del mundo artúrico, un índice de “personajes, personajes y grupos” y otro de obras citadas (dividido en historietas, ilustraciones y pintura; películas, series y dibujos animados; juegos; música; novelas, obras de teatro, poemas y ensayos).

³ La *arthuriana* actual de Francia es fruto de la mundialización del mito anglosajón, se explica, dado que en el territorio francés disminuye mucho su presencia hasta la segunda mitad del siglo XX. Ya en los 70 contamos con varias películas (e.g. *Lancelot du Lac*, de Bresson, y *Perceval le Gallois*, de Rohmer) y, en paralelo, se busca desarrollar el turismo en la Bretaña continental con acciones como la fundación en 1988 del *Centre de l’imaginaire arthurien*. La gran renovación de la materia artúrica en este país se da con la obra francófona más importante de los últimos años, la serie *Kaamelott*, de Alexandre Astier.

⁴ Queda patente cierto eclipse de la producción en términos cuantitativos durante los siglos XVII y XVIII.

⁵ En el cierre de la introducción se concluye señalando que muchos reconocemos la leyenda artúrica, “[m]ais ce récit est en fait une superposition de nombreux textes qui se sont entremêlés au fil des âges” (14). La preponderancia de ciertos rasgos oscilará porque “chaque époque, et chaque lieu, produit son Arthur” (15). Por ello, la versión contemporánea de la leyenda no es la excepción: “L’Arthur que nous voyons sur nos écrans répond à nos besoins, à nos fantasmes, à nos craintes” (15).

usurpador, concebido fuera del matrimonio) y Gales (pueblo que coloca el acento sobre el Arturo histórico y su posible regreso, y sobre los personajes de Gauvain, Keu y Mordred), hasta la equiparación de un rey pacífico y justo con la figura de John F. Kennedy.

Si bien la mesa redonda siempre fue un elemento igualador,⁶ una de las tesis de Blanc se demuestra a lo largo de todo el libro: desde un comienzo los caballeros artúricos eran un paradigma que se distinguía de la población y la leyenda se asociaba a una cultura de élite, la virtud de la caballería estaba vinculada al linaje y se observa una transición, con cambios graduales en las últimas décadas, de una aristocracia medieval a una meritocracia estadounidense. El primer elemento que se percibe en esta democratización progresiva se fecha en 1848, con la publicación del extenso poema *The Vision of Sir Launfal*, de James Lowell.⁷ Al margen de esta cuestión, el mito es retomado políticamente tanto por conservadores como por progresistas. Por destacar una característica sobre la que se hace mayor hincapié, los segundos subrayan la importancia del rol del aprendizaje y la educación (para el que son fundamentales personajes como Merlín y Perceval).⁸ Hay, asimismo, una tensión entre las versiones cristianas (sobre todo la de Robert de Boron) que crecen exponencialmente en el siglo XIII, cuyo objeto sin duda más sobresaliente es el Grial, y las narraciones paganas, que se inscriben en la cultura celta (con ingredientes que van perdiendo espacio, como la asociación de Arturo con un oso). Estas últimas descuellan recién en la época de la *new age* y el neopaganismo.

En los comienzos del siglo XIX y con el auge de los nacionalismos y las reflexiones sobre el origen de los pueblos, se debate la pertenencia de la leyenda artúrica. ¿Corresponde a la identidad galesa, inglesa o francesa? Esta construcción identitaria se complementa con el apoyo que brinda la leyenda en relación con las conquistas de colonias.⁹ Ya avanzada la etapa decimonónica, el racismo antigaélico en Inglaterra no busca identificar al Arturo histórico con los britanos sino con una unidad imperial que incluya a los sajones (por ello, quienes buscan la unidad inglesa prefieren al Arturo legendario, para evitar esa alteridad).¹⁰ Esto mismo se ve en las antagónicas representaciones que buscan asimilar por motivos opuestos el monarca inglés a un Arturo emperador (Enrique VIII) o a un rey más (Maximiliano I de Habsburgo). La historización de la leyenda artúrica no obedece solo a una libertad creadora sino que se trata de un debate político que

⁶ Otro matiz de la leyenda artúrica es el utópico, que coincide con el afán de la sociedad “Americana” de mostrarse heredera de Camelot, cualquiera sea el cariz político.

⁷ Para tener en mente a dónde nos llevará este periplo daremos dos ejemplos ilustrativos: por un lado, en 1969 sale el disco *Arthur (Or the Decline and Fall of the British Empire)*, de The Kinks, donde Arturo es un obrero de los suburbios londinenses; y, por otro lado, John Steinbeck publica en 1935 *Tortilla Flat*, novela picaresca ambientada en los 30, donde la caballería es accesible y comprende a los miembros marginados de la sociedad (270).

⁸ Aquí se detiene en los casos de grupos formativos, como los fundados por William Forbush. Otros rasgos de estas producciones más inclinadas a lo que tradicionalmente se concibe como un pensamiento de izquierda o demócrata son la asociación de la leyenda artúrica con la historia de Robin de Blois y la descripción de Arturo como rey tolerante y justo que se ofrece en el musical *Camelot*.

⁹ Más adelante, “[l]a promotion de l’Arthur romain, notamment dans les romans historiques, est donc dans la seconde partie du XX^e siècle un moyen de renvoyer à la grandeur chevaleresque de l’Empire britannique alors que celui-ci perd ses colonies les unes après les autres” (233).

¹⁰ En relación con las posibilidades de explotación del turismo en Cornualles, Blanc explica: “Au-delà d’un conflit entre la revendication de ‘réalisme’ historique et l’usage proprement commercial du mythe, il faut sans doute voir là le télescope entre deux visions de la légende d’Arthur, tout autant construite l’une que l’autre, entre un roi ‘celtique’ servant de figure identitaire et un souverain inspiré par le développement de la *fantasy*. Ces frictions entre les différentes représentations d’Arthur n’ont rien de nouveau et ont rythmé le XX^e siècle britannique” (222).

atañe a la absorción o no de la minoría celta en Gran Bretaña (irlandeses, galeses, escoceses, cónicos).¹¹

Hay tres versiones sobre las que Blanc se detiene con mayor detalle antes de llegar al siglo XX. En primer lugar, la de Thomas Malory, donde se subraya la necesidad de unidad durante la Guerra de las Dos Rosas (al enfatizar el conflicto entre Gauvain y Lancelot). Luego, los *Idilios del rey*, de Alfred Tennyson, versión sobre la que señala el nacionalismo racial y la promoción imperialista que se concentran en esbozar un Arturo sin defectos.¹² La tercera es la obra artúrica más llevada a la televisión y al cine,¹³ *Un yanqui en la corte del rey Arturo* (1889), de Mark Twain. Allí se parodian versiones como la de Tennyson y la idealización de la sociedad artúrica. Hay, también, una doble crítica: por una lado, a los esclavistas aristócratas terratenientes secesionistas del sur estadounidense, que se autopercebían herederos de los caballeros medievales, y por otro lado, a la nobleza inglesa. Sin embargo, en la segunda parte se advierten cierta ambigüedad y menos concesiones hacia el otro sector de la sociedad de EE.UU., sobre la expansión hacia el oeste y el “afán civilizatorio” que masacra nativos. Con este texto se introduce el grueso del estudio, que son las producciones de la cultura popular de los Estados Unidos. En muchas de estas se suman, a la oposición geográfica entre Europa y América, el tándem temporal (Edad Media-Modernidad) y el político (monarquía-democracia). En este gesto de *translatio imperii*, que irá creciendo espacialmente con las guerras, EE.UU. se transforma en el nuevo Camelot, portador de la democracia y el progreso. En la primera mitad del siglo XX aparece toda una serie interesante de reversiones de la leyenda y de producciones inspiradas en la novela de Twain.

Con la Segunda Guerra Mundial, y sobre todo en las historietas, los caballeros son modelo para los héroes de los EE.UU. que combaten contra Hitler. Un ejemplo emblemático es el de Batman yendo a salvar al rey Arturo, que realiza una analogía con la participación norteamericana en la guerra.¹⁴ Un cómic fundamental es el de *Prince Valiant*, que surge en 1937, y aporta una nueva dimensión de los aspectos educativo y democrático. Para este personaje nuevo, asociado a Perceval, el castillo no es ya un sitio de opresión como en Twain sino un lugar utópico, el sueño americano de ascenso social del *self-made man*. Otro personaje muy importante por su presencia en versiones posteriores es el de Shining Knight, cuya primera aparición se da en 1941. Ya en los años 50 tiene gran preponderancia el uso del mito para desacreditar a los partidos de izquierda a través del “miedo rojo” y para la construcción anticomunista y macartista de amenaza de una invasión extranjera o de traición interna, patente, por caso, en el film *Knights of the Round Table* (1953), de Richard Thorpe. Esto conlleva, además, el menoscabo de caballeros como Palomides (quien remite

¹¹ “Alors que les métropoles incarnent l’industrie, la raison, la retenue et le genre masculin (le XIX^e siècle est le grand moment de l’invention de la ‘virilité’), les pays colonisés, et, *a fortiori*, les Celtes, représentent quant à eux l’agriculture, la magie (et, plus tard, la *fantasy*), les émotions et la féminité” (216).

¹² En el capítulo 7, Blanc se explora sobre otras alternativas de la época, como la respuesta de William Morris al texto de Tennyson *The Defense of Guinevere* (1857).

¹³ “Ce succès s’explique non seulement par le fait que la légende de Camelot fascine les Américains, mais aussi par le fait que ce roman interroge les États-Unis quant à l’image qu’ils ont d’eux-mêmes et de leur place dans le monde” (86).

¹⁴ Otros personajes neoartúricos de los cómics son Capitán América, Aquaman, los X-Men (un guiño curioso es la escena de Magneto leyendo la novela de White en la película de 2003), Green Arrow, Thor, Ironman y Captain Britain. La historieta es un espacio sumamente progresista en términos de actualización de la leyenda artúrica, pero un comentario aparte merece la democratización que opera en el cómic *Camelot 3000* (1982-1985), que transcurre en un futuro donde Tristán es mujer, Gauvain, negro y Galahad, japonés.

a lo pagano) y la ausencia de Merlín (por su vínculo con la magia), quien tendrá un resurgimiento exponencial más cerca de nuestros tiempos.

Los años 60 dan pie a un Arturo progresista y pacifista, acogido por un decenio optimista que, tras las guerras, lleva a la caballería a cierto desprestigio. La obra más emblemática que surge en esta etapa es la tetralogía de T. H. White. Tanto en sus textos como en el musical *Camelot*, que luego deviene en film, el derecho se impone sobre la fuerza. La Edad Media artúrica, aquí, se asimila a un proceso civilizatorio (al contrario de lo que se observa en la versión animada más conocida de Disney¹⁵). Se trata de una breve “Edad de Oro” y un pequeño momento de esplendor de la “Camelot norteamericana”. Esta década da inicio al apogeo de las parodias que critican y deconstruyen el ideal caballeresco, como sucede en las películas de Armando de Ossorio (1972-1975) y en la afamada *Monty Python and the Holy Grail* (1975).¹⁶ Por esta época, también, una nueva ola de directores hollywoodenses reenvía al mito: los ejemplos más conocidos son, por supuesto, *Star Wars* e *Indiana Jones*.

La serie *Arthur of the Britons* (1972-1973) presenta por primera vez en la pantalla al Arturo histórico y bretón. Esto tendrá su correlato cinematográfico en la película *King Arthur* (2004), de Antoine Fuqua, cuya pretensión de realismo busca diferenciarse de filmes precedentes como *Excalibur* (1981), de John Boorman. Este mismo año sale *Knightriders*, de George Romero, según Blanc la apropiación contestataria más sorprendente del mito artúrico, donde los motoqueros representantes de minorías sexuales y étnicas son parte de la mesa redonda.

Como antes de los 60, las décadas siguientes nos presentan lo que tradicionalmente se denomina *terre gaste* en el mito. Los años de Nixon, Reagan y Bush promueven relatos crepusculares, donde la búsqueda del Grial pierde su sentido, y cobra relevancia el personaje del Rey Pescador (se recuerda a Brando en *Apocalypse Now* como una versión moderna de este personaje). En la vereda opuesta a la añoranza por la vuelta de los años 60, y el regreso de Arturo de Ávalon, la marina utiliza en los 90 clips para reclutar hombres que combatan en la Guerra del Golfo mediante la asociación con la caballería, la aventura, la valentía y el honor. Así, la libertad que no queda en el mundo real y se busca en la fantasía se va viendo acorralada: “Le rock et les fêtes médiévales se voient obligés au début des années Reagan de mettre de côté leur idéal d’origine et de transiger avec la société mercantile” (293). Durante los años de *backlash* el mito artúrico se despolitiza, pierde su costado colectivo, se individualiza y pasa a simbolizar el éxito personal en películas como *El mejor* (1984).

Uno de los últimos usos de la leyenda artúrica, ante la posible destrucción del mundo,¹⁷ está vinculado con la ecología y la oposición entre la sociedad industrial y los desechos nucleares, por

¹⁵ Se trata de un caso bastante particular, dado que la mayoría de las versiones infantiles responden a una demanda de evasión y exotismo y, ante un presente imperfecto, funcionan de portal a un mundo idealizado y mágico. Resulta interesante el cotejo que Blanc efectúa del comienzo del film entre el original en inglés y su traducción al francés, que disminuye muchísimo el cuadro negativo que se pinta del período medieval.

¹⁶ Sobre esta película, Blanc sintetiza: “En fin de compte, les Monty Python télescopent dans leur film les deux imaginaires médiévalistes en cours depuis le XIX^e siècle: d’un côté, le Moyen Âge doré, aristocratique et réactionnaire, et de l’autre la période médiévale obscure de la gauche et des révolutionnaires, d’où a commencé la longue lutte des peuples pour leur émancipation” (279).

¹⁷ Juntamente con la temporalidad cíclica celta y la espera apocalíptica de las sociedades medievales, la leyenda artúrica resulta productiva para la creación de ficciones postapocalípticas actuales. Entre muchas cuestiones, se la asocia por la desaparición de los reinos britanos, la búsqueda del Grial y el lazo con el final bíblico, la figura de los dragones y la caída de Camelot. Todo esto representa, en un gesto nostálgico, el mundo perdido de la premodernidad: “L’*arthuriana*

un lado, y la magia y la naturaleza, por el otro. Este aprovechamiento se entronca con el revival de una tradición ligada a lo artúrico que ya se percibía desde fines del siglo XIX: el fantasy como crítica de la modernidad. De hecho, el propio Tolkien redacta su versión del mito en el poema *La caída de Arturo*. Toda esta nueva vertiente contiene la novedad de colocar en un primer plano la figura de Merlín (como en la serie homónima de 2008-2012), que hasta entonces, con honradas excepciones, era más bien tratada de manera ambigua o negativa. Este personaje posee sus símiles más populares en Gandalf (*El señor de los anillos*) y Dumbledore (*Harry Potter*).

Otro fuerte cambio en las narraciones más actuales son el rol de las mujeres en la leyenda y las cuestiones de género. En las tres últimas décadas la presencia femenina es mucho mayor y cobra papeles más protagónicos y activos, como queda demostrado con el detallado periplo por las caracterizaciones históricas de Morgana, Ginebra, Viviana, la Dama del Lago o Elaine. Recién a partir de los 80 aparecen en las películas de Disney hechiceras cada vez menos negativas, y se observa cierta evolución en el personaje Bruja Escarlata de Marvel. Tres casos interesantes, para no abundar aquí, son el de *The Mists of Avalon* (1983), de Marion Zimmer Bradley, que cuenta la leyenda de Camelot desde el punto de vista de Morgana, o la trilogía de Persia Woolley (1987-1991), que tiene a Ginebra como narradora, y la película *Ginebra* (1994).

En cuanto a la apertura hacia otras zonas geográficas no tradicionalmente tenidas en cuenta en el mundo artúrico (como Latinoamérica¹⁸), esto se da con la coincidencia de las teorías postcoloniales y, sobre todo, en los juegos de rol y los videojuegos. Allí, la posibilidad de que *todos* tengan un lugar en la corte del rey Arturo se ve propiciada por la sociedad mundializada e interconectada, y la customización del jugador que encarna un personaje con fines lúdicos.

En este recorrido intentamos acercarnos la propuesta de William Blanc con el solo objeto de despertar su interés por la lectura completa. Los ejemplos, que aquí se simplifican o quedan ausentes, fueron escogidos en función de su importancia en el texto y, en algunos casos, de manera caprichosa. Para ir tejiendo la trama e ir mostrando los diferentes usos de la materia, a veces se sigue el trayecto de un personaje puntual, o se focaliza en variantes de los episodios narrativos (ya sea por inclusión, eliminación o alteración de partes). Hacia el final, Blanc compendia: “Tout au long du livre, nous avons vu que chaque époque produit sa légende arthurienne, en fonction des préoccupations de ceux qui l’écrivent et de ceux qui la lisent ou l’écourent” (471). Lo que deja en claro, también, trayendo a colación **proyectos en curso que saldrán los años venideros**,¹⁹ es que se trata de una materia viva y en movimiento, y no de un relato fijo acabado; aserción posibilitada, más aún, por las características medievales del origen del mito explicitadas en el primer capítulo.

de ce début du XXI^e siècle ne se contente pas seulement de raconter l’histoire d’un monde qui meurt. Il narre aussi une après-catastrophe, une post-Apocalypse” (515).

¹⁸ “Il faut attendre la fin du siècle suivant [XX] pour que la légende de Camelot connaisse dans les pays latino-américains un certain succès, sans doute sous l’impulsion de la diffusion de la culture populaire en provenance des États-Unis” (473).

¹⁹ Como el film *King Arthur*, de Guy Ritchie (2017), cuyo análisis cierra la compilación vinculada.