

Cine

LANCELOT Y LOS CABALLEROS DEL REY ARTURO

La leyenda de los caballeros del rey Arturo ha sido ampliamente llevada al cine con una curiosa tendencia a la mitificación que estuviera al servicio de la iconografía política de cada momento concreto. Los caballeros de la Mesa Redonda han podido transformarse en heroicos e insuperables defensores del bien común («Los caballeros del rey Arturo» —«Knights of the Round Table»—, film norteamericano de Richard Thorpe realizado en 1954) o en estímulo para un espectáculo musical volcado en las relaciones amorosas entre el caballero Lancelot y la reina Ginebra («Camelot», de Joshua Logan, 1967). Como de costumbre en la mitología del cine, la versión que en ella se da de cualquier acontecimiento histórico no servirá más que para insistir en algún punto de vista político de actualidad. En el caso de esta leyenda medieval, las posibilidades de invención son aún mayores y, por tanto, las de adaptación a los intereses concretos de cada momento.

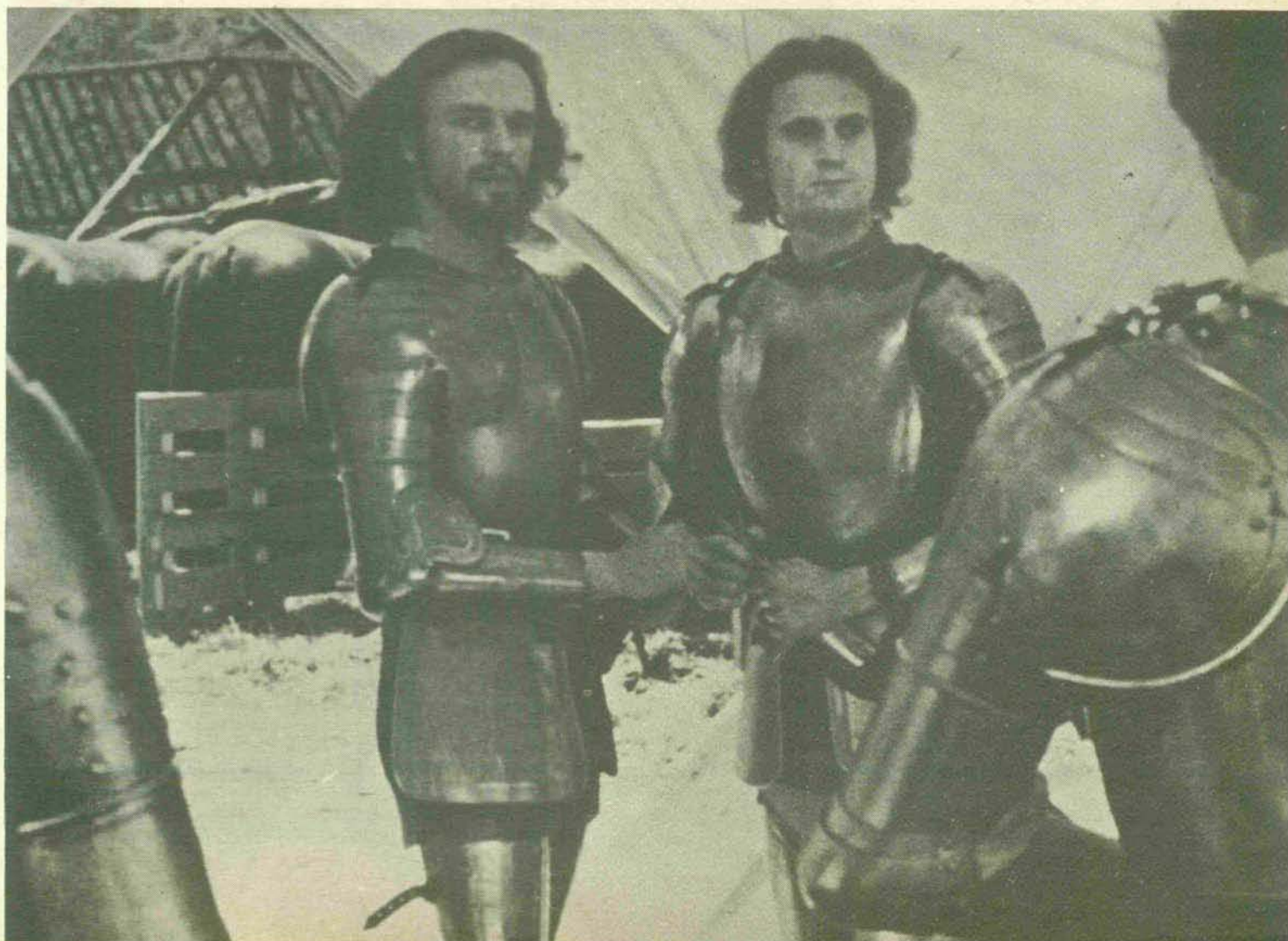
Según establece Jaime Genover en su trabajo «De los tiempos del hierro al Renacimiento» («El cine», tomo 5.º. Ed. Buru Lan,

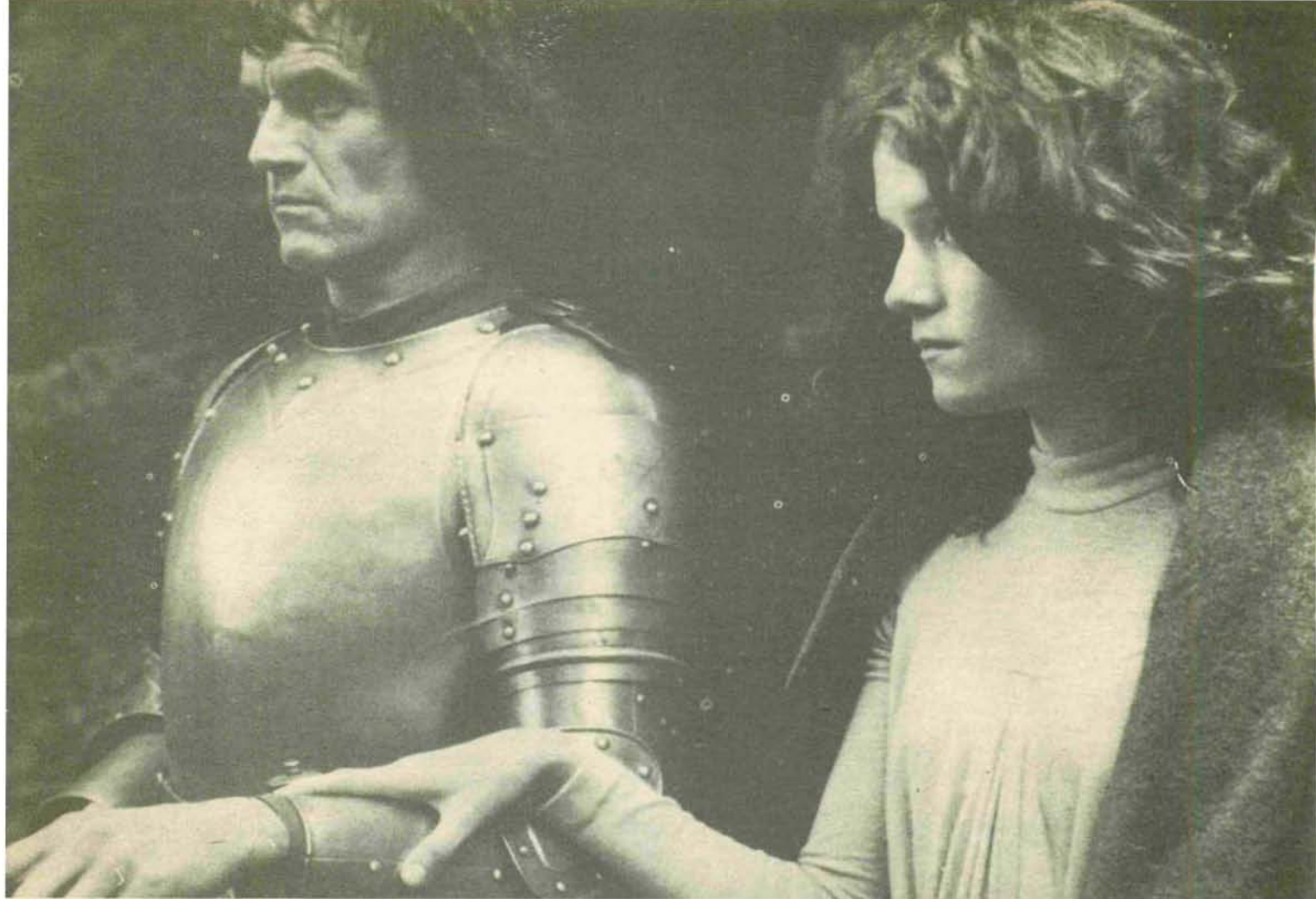
1974), otras versiones cinematográficas de notable repercusión popular se interesaron por las aventuras del rey Arturo y sus esforzados caballeros. «El Príncipe Valiente» y «Un yanqui en la Corte del Rey Arturo», ambas en sus numerosas versiones, servían para continuar esa proyección de pretendidos valores actuales en una época mítica. La primera destinada a un público infantil que quisiera sentirse identificado con el valor guerrero de un adolescente coronado siempre por el éxito. La segunda, para quienes quisieran sonreír ante la inutilidad de una liturgia excesiva y soñar con descubrir tras los estrechos márgenes del trabajo cotidiano la posibilidad de la caricatura y la evasión.

Una libre adaptación española de la leyenda medieval —«Parsifal», (1951) de Daniel Mangrané y Carlos Serrano de Osma—, inspirada en la ópera de Wagner, se constituía, en palabras de Fernando Méndez Leite en «la película más importante por su sentido de universalidad editada en nuestra Patria». En la definición se presupone ya el servicio a una iconografía patriótica grandilocuente (al margen del estricto valor cinematográfico de la película en cuestión) dedicada en aquellos años a destacar el valor «espiritual» de las grandes hazañas históricas, términos que venían a identificarse con el valor religioso de una hazaña individual.

También Parsifal aparece citado en la película de Robert Bresson, «Lancelot du Lac» (1974), que recoge de nuevo a los personajes del Rey Arturo para enfrentarlos a un conflicto actual. El director francés se interesa en nuestro presente no ya por los momentos estelares de aquellos personajes sino, al contrario, por su época de decadencia. El regreso al hogar tras la frustrada aventura en busca del Santo Grial (el Vaso con que se recogiera la sangre de Cristo en el Gólgota), y la sensación de destrucción que ese fracaso, que en la mentalidad de los caballeros del Rey Arturo significaba un abandono de Dios, podía determinar en su

EL CINEASTA FRANCÉS ROBERT BRESSON SE INTERESA DESDE NUESTRO PRESENTE NO POR LOS MOMENTOS ESTELARES DE PERSONAJES COMO LANCELOT O EL REY ARTURO, SINO POR SU EPOCA DE DECADENCIA Y FRUSTRACION. EN LA FOTO, UN MOMENTO DEL FILM.





LOS AMORES ADULTEROS DE LANCELOT CON LA REINA GINEBRA—QUE APARECE AQUI SEGUN LA VISION QUE DE ELLOS DA BRESSON—SERAN PARA EL VALEROSO GUERRERO LA RAZON ULTIMA DE SU FRACASO PERSONAL.

conducta. Ninguno de ellos sabe que Parsifal consiguió obtener el Vaso Sagrado, y Lancelot, caballero preferido del Rey, baluarte de su poder y su fuerza, inicia una crisis de conciencia que acabará con su muerte. Bresson, continuando las sutiles preocupaciones teológicas de sus películas anteriores, quiere interesarse, a través de la leyenda, en la expresión de un fracaso colectivo, en la búsqueda de las auténticas raíces de ese fracaso, en la destrucción de toda una época, a partir de la pérdida de la fe. De nuevo, pues, una adaptación de la mitología a la hora de nuestro presente que, en el caso de Bresson tomará los términos de su propia personalidad, pero que acabará finalmente por remitirse a la conciencia de destrucción colectiva que otras películas menos abstractas proponen también en este momento.

Los amores adúlteros de Lancelot con la reina Ginebra serán para el valeroso guerrero la razón de su fracaso personal. Debatido entre el honor y la pasión, Lancelot no encontrará solución a su angustia. La pérdida de Dios será para el Rey el momento de reflexión sobre su momento histórico. La debilidad de los protagonistas será el momento oportuno para que otros caballeros—Mordred principalmente—piensen en la posibilidad de obtener el poder... Para Bresson, sin embargo, la historia de su película no es una consideración sobre la época ni sobre la gestión política de sus personajes; lo que al director le interesa es reflejar, en una amalgama de colores, luces y sonidos, la subjetivación de un momento final. De sus propias declaraciones se deduce que no está en su ánimo la proposición concreta de una reflexión política sino la construcción estética de un nuevo lenguaje cinematográfico (que insiste en diferenciar «del resto» al denominarlo clásicamente «cinematográfico» en lugar de «cine») que sólo insinúe ideas sin desarrollar, que sólo proponga sensaciones para que el espectador, libremente, obtenga de la visión de la película un aliciente para su propia

evolución personal. Sería absurdo, sin embargo, creer que las preocupaciones de Bresson no conectan con otras colectivas. El mismo hecho de acercarse a la destrucción de una época supone una equiparación histórica con la presente. Y aunque en su consideración no intervengan más que elementos «espirituales» que sirven de conexión con su propia crisis personal (es interesante comprobar en este sentido la evolución que Bresson ha sufrido desde su esperanza abstracta de los films anteriores a la desolación que aquí deja traslucir), no deja de tener significación sociológica que no quepa ya en sus películas la posibilidad de una solución por la esperanza religiosa.

No se puede realmente entender «Lancelot du Lac» como una aportación al llamado cine histórico. Que en esta ocasión Bresson se acerque a un momento del pasado, real o imaginario, no es válido punto de apoyo, puesto que, como se ha apuntado antes, no le interesa tanto el respeto «a la verdad» como la explosión individualizada de un estado de ánimo. Vale, sin embargo, como película «histórica» en la medida en que conecta con otras obras cinematográficas que, fingiendo una objetivación de la realidad, sólo se acercan a la misma subjetivación de Bresson.

Lo que se puede por tanto, opinar es que la posibilidad que el cine tiene de colaborar en la clarificación de una época histórica tiene que venir precedido de una investigación y de una voluntad colectivas que aporten datos y conclusiones precisos. La consideración individualista de un momento histórico sólo servirá, en última medida, para valorar la trayectoria particular de un autor que, como en el caso de Bresson, no deja de tener un valor cinematográfico importante por cuanto el director francés se viene esforzando desde hace años en encontrar una poética sintetizadora de los elementos estéticos que el cine ha propuesto desde sus orígenes. ■ DIEGO GALAN.