

# Monty Python y el Santo Grial contra la Materia de Britania

Alberto Chimal

I

MIENTRAS COMPLETO ESTAS LÍNEAS, en los cines de muchos países se exhibe *El Rey Arturo* de Antoine Fuqua, pretendida versión “historicista” del ascenso del rey y su combate contra los sajones. La cinta está tan subordinada como cualquier filme de acción veraniego a las apetencias y restricciones de Hollywood, y tiene el interés dudoso de ser una más de las adaptaciones recientes de textos clásicos o historias de la antigüedad (como la *Troya* de Wolfgang Petersen) que, con el pretexto de hacerlos “trascender” el mito, los despoja de cualquier contenido ideológico en conflicto con el puritanismo y los estereotipos en boga.

Como en el mundo del entretenimiento global es probable que muchas personas no lleguen a acercarse jamás a la *Materia de Britania* —el conjunto de las historias sobre Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda— sino por medio de Fuqua y su reducción de la riqueza del mito artúrico, siempre valdrá recomendar la vuelta a las fuentes literarias de éste (que abarcan ya mil quinientos años y cuyo valor permanece intacto) y a las mejores versiones filmicas entre las *interesadas* en el contenido mítico los textos, incluyendo ejemplos bien conocidos como *Excalibur* (1981) de John Boorman y otros, menos frecuentados, como *Lancelot del Lago* (1974) de Robert Bresson. Sin embargo, también debe tenerse en cuenta a las películas que se *apropian* del mito, y aun se rebelan en su contra, de una manera más imaginativa. El mejor ejemplo de esta posibilidad es un filme de 1975, dirigido por Terry Gilliam y Terry Jones: *Monty Python y el Santo Grial* (*Monty Python and the Holy Grail*, retitulado en España como *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*).

La película es el segundo largometraje de los Monty Python, el grupo de guionistas y comediantes mayoritariamente británico (sus integrantes: Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Michael Palin y el propio Jones, más el estadounidense Gilliam) que se volvió célebre por su programa *El circo volador de Monty Python* (1969-1974), transmitido por la BBC y recordado aún como la mejor serie cómica jamás televisada en el Reino Unido. Las razones de esa popularidad fueron, en su día, el humor afilado y mordaz de los *sketches* del grupo, así como su falta de corrección política; su permanencia hoy se debe a la originalidad extraordinaria de los guiones y de la concepción misma de la serie, en la que destaca un ánimo surrealista y la intención de experimentar constantemente con las formas del discurso visual y las ideas preconcebidas del público.

Todas estas cualidades están presentes, desde el comienzo, en el proyecto de *El Santo Grial*, que comenzó a gestarse junto con la cuarta y última temporada de *El circo volador* pero quedó, como muy pocos de los episodios de la serie, a la vez bajo la influencia de un precursor literario concreto y una figura central en el imaginario inglés.

2

*La muerte de Arturo* (*Le Morte D'Arthur*) de Thomas Malory, impreso en 1485 por William Caxton —quien además editó el texto y lo dispuso en varios apartados subdivididos en capítulos—, cierra el canon medieval de las historias artúricas y, del mismo modo en el que influye en todas las versiones literarias posteriores a él, pesa sobre todas las adaptaciones filmicas que se han hecho a partir de la *Materia de Britania*. La gran aportación de Malory es haber

vuelto a contar las historias conocidas cuando menos desde el primer gran auge de la leyenda (con la aparición, hacia 1138, de la *Historia de los reyes de Britania* de Geoffrey de Monmouth) en un orden cronológico que subordina los diversos episodios a su personaje central; Caxton, a su vez, determinó la consagración de Malory no sólo por haberlo publicado y diseminado, sino también por su intención expresa de difundirlo para fortalecer la memoria de Arturo, “quien debería ser recordado entre nosotros, los ingleses, antes que todos los otros reyes cristianos”.

Las figuras del rey, el mago Merlín, la reina Ginebra y todos los otros grandes personajes del mito no quedan fijas en la tradición con la forma que les dan Malory y Caxton, y no todo en el texto, ni siquiera la mayor parte, se refiere directamente a episodios famosos como la extracción de la espada en la piedra, la infidelidad de la reina con el caballero Lancelot o la traición de Mordred. Sin embargo, el sentido y la estructura general de *La muerte de Arturo* sí son modelos ineludibles. A partir de ellos, e incluso en versiones tan excéntricas como *Un yanqui en la corte del Rey Arturo* de Mark Twain, el auge y la caída de Camelot son, en principio, etapas de una sola historia: una tragedia jalonada por la promesa de los primeros tiempos de Camelot, la diversas gestas heroicas y, por fin, el triunfo en la búsqueda espiritual del Santo Grial y el fracaso último de las gestas terrenas de los caballeros. La historia, que llegó a ser leída como la de la fundación mítica de la nación inglesa, se beneficia por tanto de una fuerte unidad temática y una trama bien dispuesta y orientada a magnificar el efecto emotivo de su conclusión dolorosa. Desde luego, semejante estructura ha resultado muy atractiva para el cine por su acuerdo con las ideas clásicas de la composición dramática, tal como fue descrita desde Aristóteles y ha sido retomada y simplificada, sobre todo en las últimas décadas, para el estudio (o el uso) del cine industrial.

*Monty Python y el Santo Grial* se enfrenta contra Malory y Caxton en el sentido superficial de que su guión, lejos de ser solemne, está constelado de bromas y chistes, pero a la vez no puede escapar de ellos: los escritores —y en especial Jones, quien ha publicado trabajos académicos sobre Chaucer y realizado programas de divulgación sobre la Edad Media— parten de un conocimiento cierto y profundo de la Materia de Britania, que se muestra en detalles sutiles incluso en las secuencias más absurdas o con más anacronismos. Por otra parte, el acto de rebeldía más importante de la película no es contra su fuente sino contra la progresión dramática tradicional (considerada un

deber por muchos adaptadores de *La muerte de Arturo*) y el modo en el que su costumbre nos condiciona a aceptar, sin cuestionamientos, numerosas ideas preconcebidas sobre el acto mismo de ver cine.

### 3

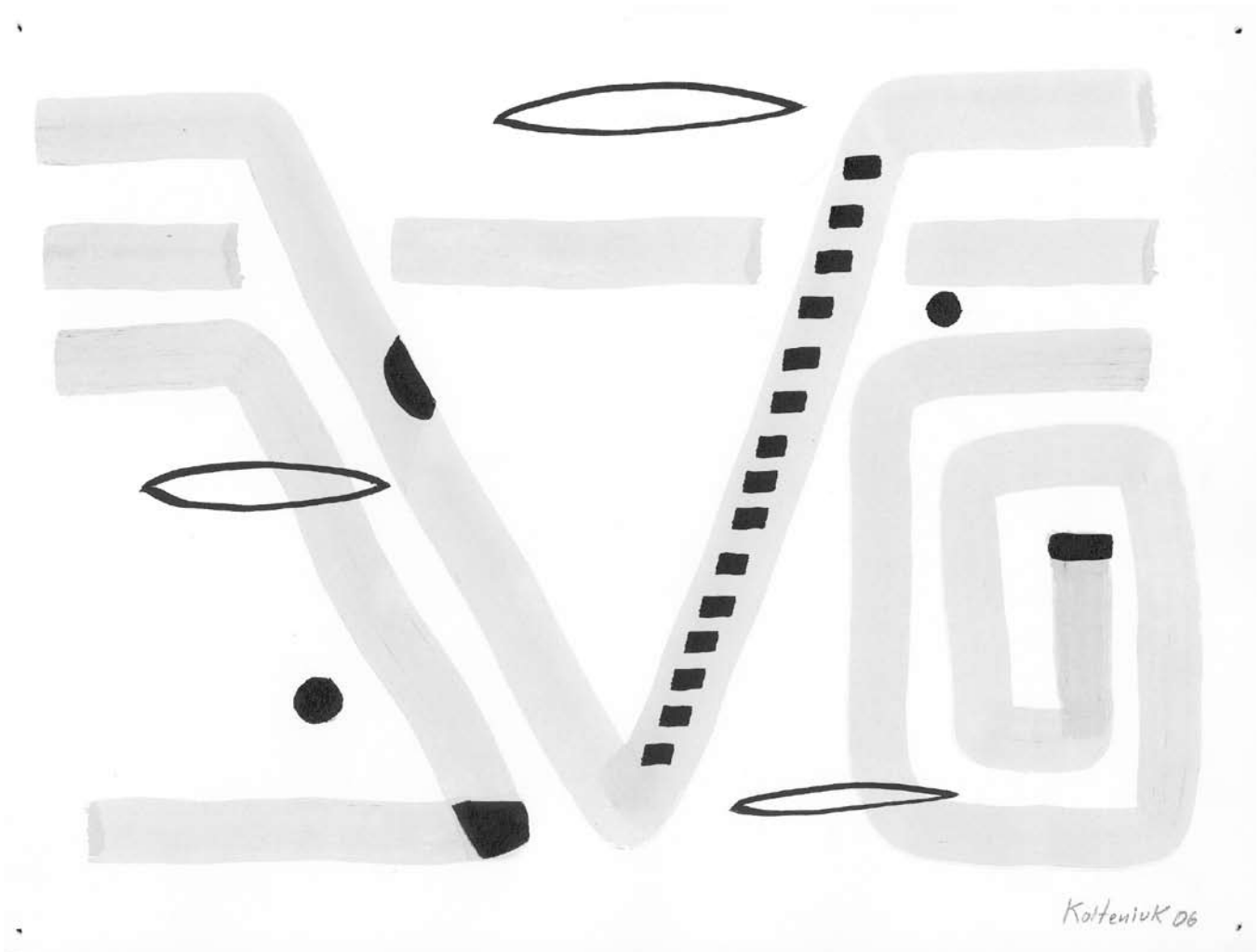
Tras una larga y retorcida secuencia de créditos en blanco sobre negro, que se mofa de cierta percepción de las películas de Ingmar Bergman (se incluyen subtítulos en falso sueco, que Palin redactó pensando en los subtítulos *en inglés* que se ponían en los filmes de Bergman y que siguen siendo un acontecimiento rarísimo para el público británico o estadounidense), un intertítulo propone una fecha arbitraria (932 d.C.) aunque apropiada: en los textos, la mayoría de las leyendas artúricas están situadas en el siglo X. Luego hay una disolvencia a la parte alta de una loma cubierta de nieblas y rematada por una suerte de rueda de tortura, aún con un cadáver encima. Mientras la cámara se acerca a esta escena desoladora, que alude al estado de caos que la tradición asigna a la Britania mítica antes de que Arturo reine sobre ella, se escuchan los cascos de un caballo al trote. Tras unos segundos, aparece el mismísimo rey (Chapman), vestido con cota de malla y tela blanca, coronado y cabalgando con enorme dignidad y gallardía... pero con el problema de que no posee un caballo. Aunque finge tomar las riendas y sus movimientos al desplazarse recuerdan los vaivenes del jinete, es su paje, Patsy (Gilliam), quien produce el efecto sonoro ya escuchado haciendo chocar dos mitades de un coco.

Desde este inicio, que involucra referencias históricas y textuales precisas pero cuya burla se convierte en un motivo central de la película (*todos* los caballeros tienen también pajes con cocos), el espectador avisado se da cuenta de que debe estar alerta: la escena, que empieza en apariencia de acuerdo con el modo habitual de presentación del héroe en un filme de aventuras, muestra (a la hora de adelantar el sonido a la vista de los cocos) la artificialidad de sus procedimientos, cuyo fin es sólo repetir detalles arbitrarios pero reconocibles para el público por haber aparecido ya en otras películas.

Además, la aparición del rey Arturo, ya demorada por la extensa secuencia inicial, no conduce de inmediato a ninguna acción que haga “avanzar” la trama, como en la mayoría de los filmes artúricos y en el propio Malory, cuya espada sale de la piedra en el capítulo V del libro I y pocas páginas más tarde tiene a Arturo, ya coronado, realizando sus primeras campañas. Por el contrario, durante más de

un cuarto de la duración de la película Arturo y Patsy vagan por la Inglaterra medieval (cuidadosamente reconstruida, pero a partir de los lugares comunes más conocidos sobre el tema) en busca de caballeros que quieran unírseles y encontrando numerosos personajes que no los toman en serio y los retrasan aún más con pláticas inútiles.

chos caballeros bailando de manera esperpéntica y cantando versos ridículos), Dios, una figura de cartón animada por Gilliam, aparece entre nubes pintadas para ordenar la busca del Santo Grial. Ésta es casi una intervención de las convenciones dramáticas personificadas y urgidas de encontrar una dirección en la historia: posteriormente, Dios y otros



En la más memorable, el campesino Dennis (Palin) cuestiona el derecho divino de Arturo a gobernar por medio de una tirada extensa y vagamente marxista; pero el mundo ficcional de la película, incluyendo sus reflejos de textos y películas previas, es golpeado, en realidad, de manera constante. Cuando por fin se forma un grupo reconocible de caballeros, el hecho ocurre fuera de cuadro y se “recuenta” mediante una toma de un libro supuestamente medieval, incluyendo encabezados de capítulos a la manera de los de Caxton pero lleno de textos burlescos y con fotografías pegadas en las páginas. Y aun entonces hay un periodo de inacción, mientras el rey contempla la posibilidad de regresar a su castillo: tras arrepentirse (debido a un número musical introducido abruptamente en la escena, con mu-

personajes reaparecen para urgir la conclusión de una escena que ya ha durado más de la cuenta.

#### 4

A medida que la pesquisa del Santo Grial suprime cualquier otra preocupación de los caballeros y de Arturo mismo, aunque ninguno de ellos consigue avanzar gran cosa en su misión, la película adquiere la facultad de tomar desprevenidos a sus espectadores y hacerlos dudar de la autenticidad de sus referencias más oscuras, así como del absurdo de sus episodios más brillantes. El propósito es mantenernos despegados de la historia e incapaces del apasionamiento ingenuo que, se supone, debemos sentir cuando una trama “nos atrapa”.

Por ejemplo, Sir Robin (Idle), el caballero cobarde cuyo nombre no tiene antecedentes en la Materia de Britania, está provisto de al menos dos antepasados literarios, pero ambos provienen de fuentes ajenas a Malory y Caxton: el *Cuento de Sir Thopas* de Chaucer (similar a la canción que celebra socarronamente la cortedad de Robin y es cantada por su propio juglar) y la tercera continuación del *Cuento del Grial* de Chrétien de Troyes, en la que un caballero pretende salvar la vida, al igual que Robin, explicando que no le interesa meterse en problemas. Paralelamente, en la secuencia más larga de *El Santo Grial*, Sir Lancelot (Cleese) es llamado a rescatar a la que cree una “damisela en desgracia”, y reflexiona que esa misión podría llevarlo hasta el Santo Grial de un modo “acorde con mi... género”. Si la palabra nuevamente insinúa una ruptura en el mundo ficcional, pronto se ve que el “género” al que Lancelot se refiere no es literario sino filmico: cuando la damisela resulta ser el afeminado príncipe Herbert (Jones), de todas formas Lancelot ha irrumpido en su castillo imitando a Douglas Fairbanks o Errol Flynn. Poco importa que sus adversarios hayan sido en su mayoría damas desarmadas y obesas, músicos y algún florero adosado a la pared, o que su escape, columpiándose con ayuda de una cuerda, lo deje colgado en medio de un salón y solicitando que alguien lo empuje; sólo los espectadores acostumbrados a la seriedad de la violencia podrían sentir alguna decepción.

5

Todos estos episodios, y los otros en los que Arturo y sus caballeros participan separadamente, están unidos por su propósito de encontrar el Grial pero también por lo que parece, en principio, un chiste brutal pero sin consecuencias: en algún momento un “historiador” (John Young) aparece en un bosque hablando a la cámara como si la película se hubiese transformado en un documental; de pronto un caballero (por única vez a lomos de un caballo de verdad) pasa y lo degüella con gran efusión de sangre. Pero una vez que Arturo y los suyos vuelven a reunirse—como recordando las constantes derivaciones de la parte media de *La muerte de Arturo* y su resolución en los conflictos que se acumulan al final de la historia—, su nueva intentona de hallar el Santo Grial se alterna con escenas en las que la policía inglesa (vestida a la usanza del siglo XX) busca al asesino del historiador en los escenarios por los que ya han pasado los caballeros.

Esta persecución transcurre en intercortes de muy pocos segundos, pero se vuelve más intensa a medida que los caballeros consiguen su primera pista fiable sobre la localización del Grial—hacia el último cuarto de la película— y pasan por una versión cómica de las pruebas físicas y espirituales por las que Malory hace pasar a los caballeros “virtuosos” Galahad, Bors y Percival. Uno por uno los caballeros del filme quedan por el camino, pero uno de ellos es *arrestado* por los policías. Y cuando por fin Arturo y Bedevere (Jones) se encuentran por fin ante el Castillo del Grial, dispuestos a tomarlo por la fuerza con la ayuda de un ejército, la secuencia promete una batalla semejante a la de Arturo contra el traidor Mordred en los últimos capítulos del libro de Malory..., pero la policía los alcanza, los arresta y los hace subir a un coche celular mientras otros oficiales dispersan a los soldados con ayuda de megáfonos y actitudes amenazantes, como si fueran una pandilla.

Como en Malory y Caxton todo apunta a la apoteosis dolorosa de Arturo, que se logra entre la muerte y la destrucción, todo en *Monty Python y el Santo Grial* apunta, en realidad, a este momento anticlimático, que destruye por completo la ficción de otro tiempo y la proyección misma de la película: la mano de un policía cubre la cámara y la cinta misma, por medio un trucaje, parece salirse del proyector.

*La muerte de Arturo* estableció el precedente de una estructura dramática fuerte que no poseían sus precursores, y que sus herederos acostumbran respetar (ese grupo, desde luego, incluye a la película de Antoine Fuqua, cuyo guión es maquinal y pasa por todas las etapas tradicionales de cualquier filme “épico”). Los miembros de Monty Python crearon, por el contrario, una versión del mito artúrico que reconoce la precedencia de Malory y Caxton al negar sistemáticamente las cualidades más enmohecidas de su texto, y que al negarlas reflexiona también sobre nuestras limitaciones al (re)crear las historias que nos importan al paso de los siglos. •

ALBERTO CHIMAL es novelista, crítico y ensyista.

