

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La influencia del neomedievalismo en la adaptación de "La muerte de Arturo" de sir Thomas Malory: intralingüística, intersemiótica y resemiotización

The influence of neomedievalism in the adaptation of "Le morte d'Arthur" by sir Thomas Malory: intralinguistics, intersemiotics and resemiotization

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Vicente Javier López Mate

Directores

José Manuel Lucía Mejías
Luis Martínez-Falero Galindo

Madrid



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Vicente Javier López Mate,
estudiante en el Programa de Doctorado en Estudios Literarios,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

La influencia del neomedievalismo en la adaptación de La muerte de Arturo de sir Thomas Malory:
intra lingüística, intersemiótica y resemiotización

y dirigida por: Dr. José Manuel Lucía Megías y Dr. Luis Martínez-Falero Galindo

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 16 de septiembre de 2019

Fdo.: 

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



TESIS DOCTORAL

La influencia del neomedievalismo en la adaptación de *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory: intralingüística, intersemiótica y resemiotización

The influence of neomedievalism in the adaptation of *Le Morte d'Arthur* by sir Thomas Malory: Intralinguistics, Intersemiotics and Resemiotization

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR CON MENCIÓN INTERNACIONAL

PRESENTADA POR:

D. Vicente Javier López Mate

DIRECTORES:

Dr. José Manuel Lucía Megías

Dr. Luis Martínez-Falero Galindo

Madrid, 2019

Agradecimientos

A José Manuel y a Luis, por todos estos años de paciencia y sus buenos consejos. Por ser modelos académicos a seguir. Sin ellos, estoy convencido de que esta tesis nunca habría llegado a su conclusión.

Al profesor Juan Carlos Conde, porque gracias a su orientación y a su hospitalidad, hizo que me sintiera en Oxford como en mi propia casa.

A Eugenia Popeanga, por su guía y por cada conversación que, además de interesantes, han sido siempre inspiradoras.

A Barbara Fraticelli, por sus consejos y su inestimable ayuda en la batalla entre la desesperación y el registro de actividades.

A mi familia, por todo su apoyo y comprensión. A mi padre por creer en mí y darme la oportunidad de luchar por mis sueños. Pero en especial quiero agradecerle a mi madre su cariño sin medida y su paciencia infinita que me han acompañado en cada uno de mis pasos.

Finalmente, a María. Por todas y cada una de sus palabras de ánimo y por su fe ciega en mí. Por ser mi musa paciente y darle sentido a mis victorias y propósito a mis palabras. A ti te dedico mi punto y final.

Prólogo

Es necesario aclarar al lector que, debido a que la tesis opta a la Mención de Doctor Internacional, el texto presenta secciones en inglés y en español. Por este motivo, los capítulos de introducción, uno, cinco y las conclusiones de esta tesis se encuentran elaboradas en lengua inglesa con el fin de cumplir los requisitos propuestos por la Universidad Complutense de Madrid.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN/INTRODUCTION.....	9
1. ANTECEDENTES QUE EXPLICAN EL AUGE DE LO MEDIEVAL EN LAS ARTES DE LOS SIGLOS XX Y XXI / A BRIEF BACKGROUND TO UNDERSTAND THE MEDIEVAL RISE IN THE CULTURE AND THE ARTS FROM THE 20TH AND 21ST CENTURIES.....	15
ANTECEDENTES QUE EXPLICAN EL AUGE DE LO MEDIEVAL EN LAS ARTES DE LOS SIGLOS XX Y XXI.....	15
2. LA REESCRITURA DEL MITO ARTÚRICO: INTERSEMIÓTICA, INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD.....	29
2.1 ARTURO PENDRAGON: LA PERVIVENCIA DEL MITO EN LA LITERATURA Y EN EL RESTO DE LAS ARTES.....	30
2.2. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL CICLO ARTÚRICO: INTERSEMIÓTICA, INTERTEXTUALIDAD, INTERMEDIALIDAD Y TRANSPOSICIÓN.....	41
CAPÍTULO 3: JOHN STEINBECK, DE LA REFORMULACIÓN A LA TRANSPOSICIÓN EN LA ADAPTACIÓN LITERARIA: TRADUCCIÓN INTRALINGÜÍSTICA Y TRANSPOSICIÓN EN <i>LOS HECHOS DEL REY ARTURO Y SUS NOBLES CABALLEROS</i>	50
3.1 BIOBIBLIOGRAFÍA: ANÁLISIS DE LA VIDA DE JOHN STEINBECK.....	51
3.2.1. ANÁLISIS DEL TÍTULO Y GÉNERO.....	59
3.2.2. ORGANIZACIÓN DE LA NOVELA.....	60
3.2.3. EJE DEL DISCURSO.....	61
3.2.4. EJE DIEGÉTICO O DE LA HISTORIA.....	62
3.3. DE LA REFORMULACIÓN A LA ADAPTACIÓN: CONVERGENCIAS CON LA OBRA DE SIR THOMAS MALORY.....	65
3.4. DIVERGENCIAS CON LA OBRA DE SIR THOMAS MALORY A TRAVÉS DE LA ADAPTACIÓN LITERARIA Y LA TRANSPOSICIÓN INTRALINGÜÍSTICA... 74	
CAPÍTULO 4: LA TRANSMUTACIÓN EN <i>EXCALIBUR</i> DE JOHN BOORMAN: FIDELIDAD FRENTE A LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE <i>LA MUERTE DE ARTURO</i>	91
4.1. ANÁLISIS DE LA VIDA DE JOHN BOORMAN Y SU ESTILO COMO DIRECTOR.....	92
4.2. PRESENTACIÓN DE LA OBRA: <i>EXCALIBUR</i>	102
4.2.1. ANÁLISIS DEL TÍTULO Y GÉNERO.....	103
4.2.2. ORGANIZACIÓN DE LA PELÍCULA.....	104
4.2.3. EJE DEL DISCURSO.....	107
4.2.4. EJE DIEGÉTICO O DE LA HISTORIA.....	109
4.3. CONVERGENCIAS CON LA OBRA DE SIR THOMAS MALORY: <i>LA MUERTE DE ARTURO</i>	126

4.4. ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA E INTERSEMIÓTICA: DIVERGENCIAS CON <i>LA MUERTE DE ARTURO</i> DE SIR THOMAS MALORY	137
CHAPTER 5: BRINGING UP TO DATE THE MYTH OF KING ARTHUR: FILM ADAPTATION THROUGHOUT RESEMIOTIZATION AND INTERSEMIOTIC TRANSLATION IN GUY RITCHIE'S <i>KING ARTHUR: LEGEND OF THE SWORD</i> ...	145
5.2. WORK PRESENTATION: <i>KING ARTHUR: LEGEND OF THE SWORD</i>	149
5.2.1. TITLE AND GENRE ANALYSIS	149
5.2.2 FILM ORGANIZATION	150
5.2.3. DISCOURSE ANALYSIS	151
5.2.4. STORY ANALYSIS	152
5.3. CONVERGENCES WITH SIR THOMAS MALORY'S <i>LE MORTE D'ARTHUR</i>	158
5.4. RESEMIOTIZATION AND INTERSEMIOTIC TRANSLATION: DIVERGENCES WITH SIR THOMAS MALORY'S <i>LE MORTE D'ARTHUR</i>	166
6. CONCLUSIONES / CONCLUSIONS.....	176
6.1. CONCLUSIONES GENERALES/GENERAL CONCLUSIONS.....	176
6.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS/SPECIFIC CONCLUSIONS	183
7. BIBLIOGRAFÍA.....	191
7.1. CORPUS.....	191
7.2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y ESPECÍFICA.....	191
ANEXOS	197
RESUMEN.....	205

INTRODUCCIÓN/INTRODUCTION INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación pretende analizar la relación entre *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory y una selección de obras específicas de los últimos cincuenta años que, basadas en dicha obra, han buscado realizar una traducción actualizada para el público contemporáneo. Para lograr este fin, me valdré de las teorías de la intersemiótica, la intertextualidad y la remediación con objeto de mostrar los cambios y los procesos que un mito medieval literario ha sufrido para sobrevivir a la cultura popular actual. Asimismo, estudiaré cómo las adaptaciones sugeridas usan los procesos de traducción que mantienen las características personales de sus autores de manera notoria.

La metodología por la que se rige la investigación conllevará varios pasos a seguir. Para comenzar, realizaré un breve recorrido por los antecedentes que explican el auge de lo medieval en la cultura y las artes de los siglos XX y XXI. A continuación, plantearé un análisis del estado de la cuestión que busca situar la evolución de la importancia del mito en la sociedad y explicar la pervivencia del mito del rey Arturo en la literatura y en el resto de las artes. Seguidamente, definiré el marco teórico que configurará el posterior análisis de las obras. Una vez establecidas las herramientas que contribuirán al desarrollo de la investigación, procederé a realizar la presentación de las obras y a sus autores y detallar los elementos que convergen y divergen de *La muerte de Arturo*. A través del análisis de estos elementos pretendo señalar aquellos ejemplos de intertextualidad, intersemiótica y remediación, prestando especial atención a los elementos considerados intraducibles por los que sus autores han tenido que crear artísticamente transposiciones que reflejan el estilo, la creatividad y el carácter sujetos a la influencia de los medios a su alcance y a la sociedad que recibió sus obras. Esta tesis busca estudiar los efectos de la aplicación de las diferentes teorías de traducción – intertextualidad, intersemiótica, remediación y transposición– con objeto de descubrir si reflejan rasgos característicos e íntimamente subjetivos de los autores que decidieron tomar el relevo de sir Thomas Malory y cómo dichos rasgos afectan en su labor de traducción y de adaptación.

Tras sentar las bases de la metodología del presente trabajo de investigación, así como las dificultades que entraña, procedo a la presentación de las tres obras escogidas: *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* (1976) de John Steinbeck, *Excalibur*

(1981) de John Boorman y *Rey Arturo: la leyenda de Excalibur* (2017) de Guy Ritchie. La elección de estas tres obras en particular se debe tanto a la confluencia de su origen británico-americano como su vínculo común con *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory.

La primera de las obras se trata de *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* del Premio Nobel de Literatura John Steinbeck. La importancia de dicha novela para el presente trabajo de investigación no solo recae en la traducción intertextual del inglés medio al inglés moderno llevada a cabo por el autor norteamericano, sino también en cómo Steinbeck descifró los elementos intraducibles de una obra medieval para que los lectores modernos los pudieran entender. Mostraré aquellos elementos que pertenecen exclusivamente al proceso de creación del autor norteamericano, así como aquellos que son comunes y que toma reflejados de la obra de Malory. Deberíamos tener en cuenta en todo momento que son dos personas a las que les separan más de 500 años de historia y, sin embargo, les une una misma pasión y un mismo objetivo: recrear para su tiempo su propia versión de las hazañas del rey Arturo y sus caballeros.

La segunda obra objeto del presente análisis es la película *Excalibur*, del cineasta John Boorman. John Boorman y Rospo Palenberg se basaron en *La muerte de Arturo* para escribir el guion de esta película. Aunque *Excalibur* se estrenó en el año 1981, esta sigue siendo la adaptación cinematográfica más fiel a la novela de Malory. Llegados a este punto de la investigación, mi objetivo es descubrir cómo el director y guionista norteamericano ha logrado este grado de exactitud a través de la traducción intersemiótica y cómo el estilo indiscutible de Boorman afecta a la adaptación cinematográfica.

La tercera y última obra es la reciente versión del célebre director británico Guy Ritchie: *Rey Arturo: la leyenda de Excalibur*. El propósito de esta tesis es analizar cómo el mito del rey Arturo ha sido adaptado para la sociedad de nuestros días. Me centraré en cómo la película modifica el origen, el lenguaje y el comportamiento del rey Arturo como un reflejo de la visión de la sociedad actual de la figura de un rey justo: un gobernante que representa y comprende a su pueblo porque ha crecido siendo parte de él. Este trabajo de investigación estudiará cómo el rol del rey medieval justo y sabio se ha reconfigurado para ser mundialmente aceptado desde una perspectiva popular. Igualmente se ofrecerá un punto de vista europeo de la recepción de la figura del rey Arturo en países acostumbrados a la idea del monarca como cabeza de estado. Además, el análisis incluirá

la traducción de algunos conceptos medievales, tales como caballería, corte, contienda o incluso la mítica Excalibur para que sean entendidos por la audiencia actual.

El presente trabajo desarrolla el estudio de la cultura popular a través del análisis del proceso de la remitificación. He aplicado teorías de intersemiótica, intertextualidad y remediación para comprender los procesos de traducción sociolingüística de los mitos medievales para que sean así adaptados y atractivos para la cultura popular actual. Además, este proyecto académico analizará cómo estos procesos logran conseguir la aceptación social en la cultura occidental, con independencia de la existencia de monarquía o de la historia política e institucional de dichos países. Así pues, a través de un enfoque interdisciplinar de los campos de la lingüística, la literatura y la sociología, intentaré comprender esta visión transatlántica y, por consiguiente, conocer mejor al ser humano.

Considero, personalmente, que es un tema especialmente novedoso a pesar de lo conocido de las obras debido a la reciente aparición del manuscrito de Winchester, el cual se configura como la versión más fidedigna al original de Malory habilitando, de esta manera, la posibilidad de replantear todo el material asimilado hasta el día de hoy sobre los estudios que comprenden el ciclo artúrico. Prueba de ello es que hace menos de un año se ha creado un proyecto conjunto entre las universidades Loyola de Chicago y Leicester dirigido por el profesor Takako Kato denominado *The Malory Project* mediante el cual se ha compartido íntegramente las páginas originales del manuscrito de Winchester por primera vez en la historia en un portal web. Asimismo, el estudio de la intersemiótica es un campo actualmente en auge en las líneas de investigación del mundo anglosajón que ponen especial atención en la recepción de las obras por el público a través de retraducción.

He de admitir que, hasta donde me llega la memoria, mi pasión por la cultura y la literatura medieval me ha llevado a estudiar e investigar por mi cuenta, por el simple placer de regresar a una era primigenia de la sociedad imbuida de unos valores y sensaciones tan característicos y puros como prácticamente extintos. Quizás sea esa pureza tan elemental la que me fascina y la que me hace luchar por mantener viva la llama de los estudios medievales. Debido a esa razón, este trabajo de investigación me pareció la oportunidad perfecta de confluir mi formación académica como filólogo inglés con mi

vocación como medievalista en el mismo punto y aportar mi propio granito de arena a esta área de investigación.

INTRODUCTION

This thesis aims at analysing the relationship among *Le Morte d'Arthur* by sir Thomas Malory and a selection of specific works from the last fifty years which, based on the aforementioned book, have tried to make an updated translation for the contemporary audience. To achieve this purpose, I will use intersemiotic, intertextuality and remediation theories with the aim of showing the changes and processes which a medieval myth has made in order to survive in the popular culture on these days. Furthermore, I will study how these proposed adaptations use translation processes which noticeably keep personality traits from their authors.

The methodology which shapes this investigation will imply some steps to follow. To begin with, I will carry out a brief tour through the background which explains the medieval rise in the culture and the arts from the 20th and 21st centuries. Next, I will present an analysis of the state of the question which seeks to place the evolution of the importance of the myth in our current society and to explain the survival of the myth of king Arthur in literature and the rest of the arts. After that, I will define the theoretical framework which will set the later analysis of the works. Once the tools which contribute to the development of the investigation are established, I will introduce the works and their authors and I will likewise detail the elements which converge and diverge from *Le Morte d'Arthur*. Through the analysis of these elements, my intention is to highlight those examples of intertextuality, intersemiotics and remediation, paying special attention to those which are considered as untranslatable elements because of which the authors have had to artistically create transpositions which reflect the style, the creativity and the nature subject to the influence of the means at their disposal and the society which received their works. This thesis aims at studying the effects of the application of the different translation theories –intertextuality, intersemiotics, remediation and transposition– in order to find out if they reflect characteristics and closely subjective traits of the authors who decided to take over sir Thomas Malory and how these traits influence their task of translation and adaptation.

After establishing the methodological basis of this research work, as well as the difficulties which it entails, I will introduce the three chosen works: *The Acts of King*

Arthur and His Noble Knights (1976) by John Steinbeck, *Excalibur* (1981) by John Boorman and *King Arthur: Legend of the Sword* (2017) by Guy Ritchie. I have specifically chosen these three works due to the confluence of their Anglo-American origin and their common bond with *Le Morte d'Arthur* by sir Thomas Malory.

The first book from this selection is *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* by the Nobel Prize for Literature John Steinbeck. The importance of this novel for the current research lies not only in the intertextual translation from Middle English to Modern English elaborated by the American author but also in how Steinbeck confronted the untranslatable elements of a medieval work for the understanding of the modern reader through transposition. I will show those elements which exclusively belong to the American author's process of creation, as well as those which are common and which Steinbeck takes from Malory's novel. We should bear in mind that, although Steinbeck and Malory are two figures separated by more than 500 years of history, they are joined by the same passion and aim: the recreation of their own vision of the acts of king Arthur and his knights for their contemporary audience.

The second source is the film *Excalibur* by the filmmaker John Boorman. The script for this film was written by John Boorman and Rospo Palenberg based on *Le Morte d'Arthur*. In spite of the fact that the film was released in 1981, it still remains the most faithful film adaptation of Malory's novel. At this stage of research my purpose is to discover how the American filmmaker and screenwriter has achieved this degree of accuracy through intersemiotic translation and how Boorman's unequivocal style affects the adaptation of the film.

The third and last source is the recent version of the well-known British director Guy Ritchie's *King Arthur: Legend of the Sword*. The subject of this dissertation is to analyse how the myth of king Arthur has been adapted to nowadays society. I will focus on how the film modifies the origin, language and behaviour of king Arthur as a reflection of current society's vision of the right and fair king: a ruler who represents and understands his people because he has grown being part of them. This thesis will study how the mythical figure of the fair and wise medieval king has been reconfigured to be globally accepted from a popular perspective, as well as offering an European point of view of the reception of such figure in countries accustomed to the idea of a monarch as head of State. Furthermore, the analysis will include the translation of some medieval

concepts, such as chivalry, court, warfare or even the mythical Excalibur to be understood by nowadays audience.

The current work advances the study of popular culture through the analysis of the processes of remythologizing. I have applied intersemiotic intertextuality and remediation theories in order to understand the social-linguistic translation processes of medieval myths so, in this way, they become adapted and attractive to current popular culture. Moreover, this academic project will assess how these processes manage to get that social acceptance in Western culture whether or not there is a monarchy in the countries of reception and their political and institutional history. Therefore, through an interdisciplinary approach from the fields of linguistics, literature and sociology, I will seek to understand this transatlantic vision and, consequently, to know ourselves better.

Despite the fact that these are very well-known works, I personally consider that this is especially a new topic since the recent appearance of the Winchester manuscript, which is configured as the most trustworthy version to Malory's original work and, by doing so, it opens up the possibility of reconsidering all the material assimilated to this day about the studies of the Arthurian cycle. This fact is evidenced by the creation of a joint project less than a year ago by the Loyola University of Chicago and University of Leicester directed by Professor Takako Kato and denominated *The Malory Project*. Through this project, the original pages of the Winchester manuscript have been entirely shared in a webpage for the very first time in history. Likewise, the study of intersemiotics is a field that is currently rising in the lines of investigation of the Anglo-American world and which puts an especial emphasis on the reception of the works by the audience through retranslation.

I must admit that, as far as I can remember, my passion for the medieval culture and literature has taken me to study and investigate on my own, for the mere pleasure of coming back to a primitive era of a society imbued with such values and sensations which are as characteristic and pure as practically extinct. It is probably this elemental purity the responsible of my fascination and my struggle to keep the flame of the medieval studies alive. This is the blamed to be the reason why this research work seemed to me the perfect opportunity to come together my academic background as an English philologist and my vocation as a medievalist in order to make my own tiny contribution in this area of research.

1. ANTECEDENTES QUE EXPLICAN EL AUGE DE LO MEDIEVAL EN LAS ARTES DE LOS SIGLOS XX Y XXI / A BRIEF BACKGROUND TO UNDERSTAND THE MEDIEVAL RISE IN THE CULTURE AND THE ARTS FROM THE 20TH AND 21ST CENTURIES

ANTECEDENTES QUE EXPLICAN EL AUGE DE LO MEDIEVAL EN LAS ARTES DE LOS SIGLOS XX Y XXI

La figura del rey Arturo ha estado siempre rodeada por un halo de misterio que ha posibilitado su supervivencia hasta nuestros días. Incluso en el siglo XXI, los expertos aún no se ponen de acuerdo en la historicidad del mítico monarca y de su corte debido a la falta de fuentes arqueológicas. Este trabajo de investigación no pretende discernir si, detrás de la leyenda, hubo realmente un jefe militar británico que luchó contra los sajones, o si pudo de llevar la cruz de Jesucristo tres noches durante la Batalla del Monte Badon, como recogen las crónicas de *Los Anuales de Gales*¹. Así pues, el propósito de esta tesis reside en la tradición literaria que ha producido la mitificación del rey Arturo y su reflejo en el resto de las artes, así como en la sociedad que lo percibe. Una vez aclarado este punto, se conoce que una de las primeras referencias en las que aparece este mito es probablemente el poema celta “Y Gododdin”, entre los siglos VII y XI. En este poema se menciona brevemente a Arturo como un héroe antiguo. No obstante, no es hasta el siglo IX cuando Geoffrey de Monmouth en su libro *Historia de los reyes de Bretaña*² (*Historia Regum Britanniae*) narra la vida de este personaje y presenta a Arturo como a un rey británico que, después de derrotar a los sajones, conquistó y creó su propio reino. En la obra anteriormente mencionada, el autor ya nombró a personajes del ciclo artúrico tan importantes como a su padre Uther Pendragon, el mago Merlín, la espada Excalibur y los reinos de Tintagel, Camelot y Ávalon.

¹ La primera aparición de *Los Anales de Gales* se encuentra en un manuscrito del 970 AC. Se trata de una crónica escrita en latín que recoge los éxitos más importantes acontecidos entre el 447 y el 970 AC. La inscripción del año 516 DC reza “Bellum Badonis, in quo Arthur portavit/ crucem Domini nostri Jhesu Christi tribus/ diebus et tribus noctibus in humeros suos et/ Brittones victores fuerunt.”, que significa “La Batalla del Monte Badon, en la que Arturo llevó la Cruz de Nuestro Señor Jesucristo durante tres días y tres noches en su hombro y los bretones fueron los vencedores”.

² *Historia Regum Britanniae* es una crónica pseudohistórica recogida por Geoffrey de Monmouth como parte fundamental de la Materia de Bretaña. Al narrar la historia de la fundación de Bretaña, fue muy popular en su momento y como resultado fue traducida a numerosos idiomas. Sin embargo, no fue hasta el siglo XVI cuando se desechó su valor como fuente histórica debido a la carencia de veracidad e imprecisión de los hechos que se recogían en la crónica.

Se cree que la influencia de la obra de Monmouth sirvió de inspiración a Chrétien de Troyes, en la corte de María de Champagne y de Felipe de Alsacia, el Conde de Flandes, donde escribe *Perceval* en el siglo XII. Este célebre autor es considerado uno de los primeros escritores en desarrollar la novela de caballería francesa, de la que descienden las novelas modernas, así como en la creación de la figura de Sir Lanzarote. Su maestría en mezclar el mito y el folclore celta para desarrollar su obra es única. Su legado fue continuado por Robert de Boron, quien a finales del siglo XII y principios del siglo XIII le dio al legendario Santo Grial las connotaciones cristianas que aún permanecen en el imaginario colectivo como el grial usado por Jesucristo en la Última Cena. No fue hasta llegados los primeros años del siglo XIII cuando los romances franceses en prosa aparecieron en el *Ciclo de la Vulgata*, conocido también como *Lanzarote-Grial*. Aunque su autoría se atribuía tradicionalmente a Walter Map, un sacerdote al servicio de Enrique II, las últimas investigaciones revelan que fue probablemente escrita por un grupo de monjes cistercienses. Entre los años 1240 y 1250 se consumó el conocido como *Ciclo Post-Vulgata* o *Pseudo Boron*. Este ciclo se define como la reescritura de la *Vulgata* donde se incluyeron nuevos elementos como Tristán en prosa o se describió de manera más detallada y cuidadosa la relación entre Sir Lanzarote y Lady Ginebra. Por ello, se considera una de las fuentes francesas en prosa más importantes de la historia del ciclo artúrico, una de las más difundidas por toda Europa. Punto de partida de la consolidación del mito artúrico.

Sir Thomas Malory nació en el año 1416. Aunque su identidad no es totalmente fiable desde un punto de vista histórico, se cree que es el hijo de una familia adinerada que heredó las fincas de Newbold Revel en Warwickshire y Winwich en Northamptonshire. Se piensa que obtuvo el título de caballero antes de 1441 y que sirvió al primer duque de Warwick, Henry Beauchamp, quien le dio una vida extraordinaria como miembro del Parlamento. Sin embargo, su vida cambió drásticamente en 1451 cuando le tendió una emboscada al duque de Buckingham, Humphrey Stafford, y fue acusado de intento de asesinato. Desde aquel entonces y hasta la Guerra de las Dos Rosas, Malory luchó bajo el estandarte Lancaster y se le atribuyeron una gran cantidad de crueldades y una larga lista de crímenes como robos, secuestros, extorsión o violación. No es completamente cierto que él cometiera dichos crímenes ni que se le atribuyeran por ser simpatizante del duque de Warwickshire. El hecho es que más hombres fueron enviados a prisión mucho antes de que él pudiera escapar usando su fuerza. A pesar de

que Malory fue encarcelado muchas otras veces antes de este acontecimiento, siempre consiguió escapar o pagar las fianzas impuestas. Sin embargo, después de ser liberado de la cárcel en 1462, él se unió a las fuerzas de Richard Neville, el nuevo conde de Warwick para derrocar al rey Eduardo IV, aunque su plan fue desafortunadamente descubierto y, como consecuencia, fue arrestado y encarcelado bajo los cargos de conspiración en 1468. Esta fue la segunda vez que estuvo en la Cárcel Newgate de Londres. En esta ocasión, Malory dedicó su tiempo en la cárcel a recopilar las historias artúricas inglesas y las novelas de caballería francesas provenientes de los *Ciclos de la Vulgata* y el *Pseudo Boron* a los que él tenía acceso. Recientemente se han encontrado siete manuscritos en los archivos de la biblioteca de Bristol pertenecientes al *Ciclo de la Vulgata* en los que Merlín tiene un mayor desarrollo militar y que podrían haber inspirado a este autor inglés.

Malory tomó sus fuentes y llevó a cabo un proceso de traducción al inglés medio, usando un vocabulario militar, puesto que, a fin de cuentas, él era un soldado y no un novelista. Su estilo narrativo es objetivo y fácil de comprender por cualquier audiencia y posee musicalidad. Su obra es, sin lugar a dudas, una transición del romance a la novela moderna, dando indiscutiblemente forma a cualquier obra posterior relacionada con el ciclo artúrico. Malory escribió su obra en 1469 y la tituló *The hoole book of Kyng Arthur and of His Noble Knyghtes of the Rounde Table*, aunque no fue publicada por su editor William Caxton hasta 1485 bajo el nombre *Le Morte* (*La muerte de Arturo*), pues este era el título del último volumen de la obra e intentó dividirla en 21 libros que contenían quinientos siete capítulos para ordenar y comprender sustancialmente la obra. La novela ganó tal grado de reconocimiento que, tras varios cambios, se lanzó una segunda edición en el año 1498 y durante los siglos XVI y XVII sucesivamente.

Desde el siglo XV, tras la publicación de Caxton de la obra de sir Thomas Malory, *La muerte del Arturo*, pasó una gran temporada sin que nadie volviera a retomar el ciclo artúrico debido a que las nuevas tendencias literarias no parecían propiciar ese tipo concreto de literatura. El Renacimiento fue la manifestación cultural prominente en la mayor parte de los países del viejo continente. Como resultado, temas y formas medievales fueron reemplazados por un punto de vista totalmente humanista, donde el antropocentrismo sitúa al ser humano como figura fundamental del arte y de la vida misma. Los anhelos humanos, la razón y la mentalidad crítica del individuo se abren camino, abandonando el enfoque ideológico, característico de la Edad Media, en el cual Dios conformaba el centro de toda existencia. Se trata de una época de esplendor cultural:

la aparición de nuevos modelos de métrica e incluso de géneros como el ensayo, el renacer de los mitos clásicos y una imperante atracción hacia el medio natural configuran la cultura occidental de los siglos XV y XVI. La aparición temprana de la literatura renacentista en España produjo autores como Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Cervantes o Lope de Vega, como máximos exponentes de la literatura de la época. En cambio, el movimiento renacentista llegó de manera tardía a Inglaterra provocando su propia literatura isabelina en la que destacó sin lugar a dudas su vertiente teatral. Ejemplos célebres del movimiento durante el reinado de la reina Isabel I fueron Thomas Wyatt, Edmund Spenser, Christopher Marlowe y evidentemente William Shakespeare.

No obstante, llegado el siglo XIX, una nueva oleada de escritores volvió a traer del olvido al que había sido relegado el mito del rey Arturo. Lord Alfred Tennyson, Sir Walter Scott y posteriormente Mark Twain, John Steinbeck y T. H. White ya en el siglo XX, resucitarían los mitos pertenecientes al ciclo artúrico, incluyendo en sus textos elementos propios de la modernidad. En pleno siglo XX, la literatura, la música, el cine e incluso el mundo del cómic encontrarían en las antiguas historias de Arturo la inspiración suficiente como para reinventar el mito una vez más.

Como mencionaba previamente, en 1889, Mark Twain realizó una versión satírica del mito artúrico en *Un yanqui en la corte del rey Arturo* donde, a través de un viaje en el tiempo, se establece una comparación cómica de la sociedad medieval frente a la norteamericana del siglo XIX. No solo los espacios y los personajes son despojados de todo componente épico, sino que también se plantea al personaje de Merlín de una manera deformada como el principal antagonista del desdichado Hank Morgan. T.H. White publicó en 1958 su novela *Camelot* poniendo especial interés en desarrollar la infancia de Arturo. En la obra de T.H. White además se basó Walt Disney para realizar la película *Merlín el encantador* y posteriormente el musical que triunfó en Broadway bajo el nombre de *Camelot*. En 1979, J.R.R. Tolkien modernizó el lenguaje del verso aliterado del poema anónimo medieval “Sir Gawain y el Caballero Verde”, así como su versión de *La Caída de Arturo* recientemente publicada póstumamente por su hijo, Christopher Tolkien.

En el ámbito de la pintura se han plasmado en multitud de ocasiones óleos basados en la materia artúrica, como el lienzo titulado *El rey Arturo* de Charles Ernest Butler en

que retrata al mítico monarca sosteniendo su corona entre sus manos. Pero quizás si hay alguno que obligatoriamente ha de ser nombrado ese es, sin duda, el óleo del autor prerrafaelita John William Waterhouse, *La dama de Shalott*, título homónimo del poema de Lord Tennyson. En su obra aparece retratado el sufrimiento de una dama, presumiblemente Elaine de Astolat, la cual pena por su amor no correspondido hacia Sir Lanzarote del Lago.

El ciclo artúrico también tiene su propia representación en el mundo del cómic, donde los autores Mike W. Barr y Brian Bolland publicaron *Camelot 3000*, donde la historia de los caballeros de la Mesa Redonda se emplazaría en el futuro lejano del año 3000. Cumpliendo la famosa profecía de “El único y futuro rey” (“The Once and Future King”) generada por primera vez en el año 1125 por el famoso historiador inglés Guillermo de Malmesbury en la se predice un regreso mesiánico del mítico rey cuando Inglaterra vuelva a necesitar de su heroicidad. También se basó en el mito artúrico el compositor Richard Wagner, llevando a la ópera las historias de los famosos caballeros en sus obras *Tristán e Isolda* y *Parsifal* en las que el autor alemán exploraba las virtudes caballerescas de la pureza de espíritu, la compasión y la renuncia a uno mismo por un fin superior.

No obstante, si hay un campo donde el mito del rey Arturo ha ganado una mayor importancia es, sin lugar a dudas, el mundo del cine y la televisión. La mítica película *Excalibur* del director John Boorman fue estrenada en 1981 con el propósito de crear a un Arturo a caballo entre lo real y lo ficcional. El cineasta mostraba su visión del ciclo artúrico como una metáfora del nacimiento, de la vida y de la muerte inevitable del mito. Los cómicos ingleses Monty Python también realizaron su propia reescritura del mito artúrico en clave de humor en *Los Caballeros de la Mesa Cuadrada*, en la que se entrelazan humorísticamente elementos medievales con otros anacrónicos como la aparición de la policía metropolitana de Londres, Scotland Yard. Otra interesante adaptación al cine del ciclo artúrico se trata de la producción estadounidense *El Rey Arturo* que fue estrenada en el 2004 por el director Antoine Fuqua y que pretendía mostrar al rey Arturo como un soldado del imperio romano en decadencia retirando sus legiones de la isla debido al irrefrenable hostigamiento de los bárbaros sajones. Mediante este planteamiento, Fuqua mezclaba una realidad histórica con elementos ficcionales de la leyenda artúrica. Otra adaptación de lo más curiosa es la reciente serie de la BBC titulada *Merlín*, donde precisamente el eje de la historia toma como protagonista a una versión

joven del famoso hechicero –y no a Arturo en una Camelot– donde el rey Uther Pendragon ha prohibido el uso de la magia. Finalmente, la última adaptación cinematográfica hasta la fecha se trata de *Rey Arturo: la leyenda de Excalibur*, de Guy Ritchie. La película del famoso director británico es una reimaginación de la leyenda del rey Arturo que, aunque está ambientada en la Edad Media, incorpora a la historia una larga lista de elementos modernos.

Hasta aquí se han mostrado algunas de las reelaboraciones del ciclo artúrico en cada uno de los ámbitos artísticos y culturales que nos interesan. No cabe duda de que nos encontramos inmersos en una era de neomedievalismo, un término acuñado por Umberto Eco en su ensayo *La nueva Edad Media (Dreaming of the Middle Ages)* en 1973 y que señala el anhelo por la era medieval presente en la cultura popular de los últimos siglos. No obstante, este auge por lo medieval o ha saltado de los personajes artúricos hasta llegar a nuevas recreaciones independientes ambientadas en la Edad Media. En el plano de la literatura se ha llegado a crear incluso un subgénero conocido como “fantasía épica medieval” que se caracteriza, a grandes rasgos, por una visión exaltadamente heroica de la Edad Media. En el ámbito cinematográfico, la industria de Hollywood especialmente, ha explotado hasta el infinito el número de producciones con temas medievales. Han pasado por la gran pantalla películas épicas como *El Cid*, interpretada por Charlton Heston, hasta las actuales producciones de dudosa calidad que parecen centrar su atención de manera exagerada en batallas cargadas de un gran nivel de violencia. O series de televisión tan de moda como *Juego de Tronos*, en la cual elevan la crudeza de la sociedad medieval hasta su máximo exponente. Llegados a este punto cabe preguntarse a qué se debe este “repentino” auge de la Edad Media en la cultura audiovisual. Es de lo más interesante comprobar cómo formulas, temas, formas y motivos literarios existentes desde hace ya más de diez siglos siguen funcionando en la actualidad. La respuesta a esta cuestión parece, ciertamente, no ser sencilla de encontrar. Para hallar los indicios de una respuesta habría que dirigir la mirada hacia la mayor fuente de toda producción relacionada con lo medieval en la actualidad: Estados Unidos. En verdad, empieza a cobrar sentido esta respuesta al provenir de un país relativamente joven en la historia del mundo. Es probable que esa fascinación se base precisamente en la ausencia de una Edad Media como se conoce en Europa y esta sea su manera particular de recrearla.

Otra de las razones que pueden explicar este auge de lo medieval es precisamente el hallazgo relativamente reciente, en 1934, de un manuscrito original de *La muerte de*

Arturo en la biblioteca del Colegio de Winchester y que se considera la versión más fiel a la obra original de sir Thomas Malory. Tras analizarlo exhaustivamente y descubrir sus características, el profesor de lengua y literatura francesas de la Universidad de Manchester, Eugène Vinaver, en 1947 dio a conocer los detalles de su estudio en su trabajo *Los trabajos de Sir Thomas Malory*, donde explicaba las diferencias con la edición de William Caxton, el editor de la obra. Este descubrimiento ha hecho correr ríos de tinta que ha despertado el interés de los expertos en la materia del ciclo artúrico creando nuevas sendas de investigación académica.

Finalmente, baso la última de las razones que explican este auge de lo medieval en la siguiente afirmación: La sociedad en la que vivimos se ha deshumanizado. En una era donde las telecomunicaciones conforman la rutina de nuestras vidas, se han empezado a perder valores fundamentales ante la demanda de, a veces, otorgarles demasiada importancia a elementos que en el fondo son superfluos en esencia. Hemos confiado tanto en los elementos electrónicos que nos rodean que no nos paramos a pensar que es tal la dependencia que sentimos por dichos objetos que, si un día se quebrase el sistema eléctrico, volveríamos a una era similar al más oscuro de los años de la Baja Edad Media. Es probable que este auge de lo medieval sea una manera de reivindicar antiguos valores ya desaparecidos y que eran originales del inicio de la sociedad moderna. Una búsqueda para reencontrarse con la nobleza y la pureza que caracterizaban a esos caballeros de brillante armadura que abundaban en la Edad Media. Es posible que la búsqueda de estos valores sea precisamente un despertar de la sociedad al darse cuenta en la espiral decadente –moralmente hablando– y decida poner remedio a ello como en su momento Sir Lanzarote, hastiado por la ociosidad de los otros caballeros, decidió emprender su propia búsqueda en pos de demostrar la nobleza de sus actos. O, en el caso de John Steinbeck, realizar su propia búsqueda personal con el fin de traer de nuevo a su época, aquella magia que sentía cuando era pequeño al leer las aventuras de tan nobles y valientes caballeros.

A BRIEF BACKGROUND TO UNDERSTAND THE MEDIEVAL RISE IN THE CULTURE AND THE ARTS FROM THE 20TH AND 21ST CENTURIES

King Arthur's figure has always been surrounded by a halo of mystery which has enabled his current survival. Even in the 21st century, scholars still do not agree about the historicity of this mythical monarch and his court due to the absence of archeological

sources. This research work is not aimed at discerning if, after the legend, there actually was a Briton warlord who fought against Saxons or if he was able to bear the cross of Jesus Christ for three nights during the Battle of Badon, as it is compiled in the chronicles of *Annals of Wales*³. Therefore, the purpose of this thesis lies in the literary tradition which has produced king Arthur's mythification and its reflection in the rest of the arts, as well as the society which perceives it. Once this point has been clarified, it is known that one of the first references where the myth appears is probably the Celtic poem "Y Gododdin" from 7th to 11th centuries. In this poem, Arthur is briefly mentioned as an ancient hero. Nonetheless, it is not until the 9th century when Geoffrey of Monmouth in his *Historia Regum Britanniae*⁴ narrates this character's life and Arthur is presented as a Briton king who, after beating the Saxons, conquered and created his own kingdom. In the abovementioned work, the author had already named such essential characters from the Arthurian cycle as his father Uther Pendragon, Merlin the wizard, Excalibur the sword and the kingdoms of Tintagel, Camelot and Avalon.

The influence of Monmouth's work is thought to be Chrétien de Troyes' source of inspiration, in the court of Marie of Champagne and Philip of Alsace, Count of Flanders, where he wrote *Perceval, the Story of the Grail* in the 12th century. This well-known author is considered as one of the first writers in developing the French novel of chivalry, from which the modern novel descends, as well as the creation of the figure of Sir Lancelot. His mastery in mixing the Celtic myth and folklore in order to develop his work is unique. His legacy was continued by Robert de Boron, who at the end of 12th century and beginning of 13th century gave to the legendary Holy Grail the Christian connotations which still stay in the collective imagination as the grail used by Jesus Christ in his Last Supper. It is not until the early years of 13th century when the French romances in prose appeared in the *Vulgate Cycle*, known as *Lancelot-Grail*, too. Although its authorship was traditionally attributed to Walter Map, a priest in the service of Henry II,

³ The first appearance of *Annals of Wales* comes from a manuscript from 970 BC. It is a chronic written in Latin which gathers the most important success occurred between 447-970 BC. The register from the year 516 BC states "Bellum Badonis, in quo Arthur portavit/ crucem Domini nostri Jhesu Christi tribus/ diebus et tribus noctibus in humeros suos et/ Brittones victores fuerunt.", which says "The Battle of Badon, in which Arthur carried the Cross of our Lord Jesus Christ for three days and three nights on his shoulders and the Britons were the victors".

⁴ *Historia Regum Britanniae* is a pseudohistorical chronicle gathered by Geoffrey of Monmouth as an essential part of the Matter of Britain. When narrating the history of the establishment of Britain, it was very popular at its time and, as a result, it was translated into many languages. However, it was not until the 16th century when its value as a historical source was dismissed because of its lack of veracity and inaccuracy of the facts compiled in the chronicle.

the last researches reveal that it was probably written by a group of Cistercian monks. Between the years 1240 and 1250, the *Post-Vulgate Cycle* or *Pseudo-Robert de Boron Cycle* was carried out. This cycle is defined as the rewriting of the *Vulgate* where new elements were included, such as *Tristram* in prose or the relationship between Sir Lancelot and Lady Guinevere is detailed in a more careful way. Thus, it is one of the most important French sources in prose in the history of the Arthurian cycle, one of the most spread throughout Europe. Starting point of the strengthening of the Arthurian myth.

Sir Thomas Malory was born in 1416. Despite the fact that his identity is not accurately reliable from a historic point of view, he is believed to be the son of a wealthy family who inherited the states of Newbold Revel in Warwickshire and Winwick in Northamptonshire. He is thought to be granted the title of knighthood before 1441 and he served the first duke of Warwick, Henry Beauchamp, who gave him an extraordinary life as a member of the Parliament. Nevertheless, his life dramatically changed in 1451 when he ambushed the duke of Buckingham, Humphrey Stafford, and he was accused of attempted murder. From then on and during the War of the Roses, Malory fought under the Lancaster banner and a great amount of cruelties and a long list of crimes such as robberies, kidnapping, extortion or rape charges were attributed to him. It is not totally certain whether he actually committed those crimes or they were attributed to him for being a sympathiser of the duke of Warwickshire. The fact is that more other men were sent to prison with him because of the duke of Buckingham's accusation, although it did not take long before he could escape by using violence. In spite of the fact that Malory was imprisoned many times before this event, he always got to escape or pay the bails on his sentences. However, after being released from prison in 1462, he joined forces with Richard Neville, the new earl of Warwick, in order to overthrow king Edward IV, although his plan was unluckily discovered and, as a consequence, he was arrested and imprisoned under the charges of conspiracy in 1468. This was the second time that he stayed in London's Newgate Prison. This was the occasion in which Malory devoted his time in prison to compile the English Arthurian stories together with the French novels of chivalry coming from the *Vulgate* and *Pseudo-Robert de Boron Cycles* to which he had access. Seven manuscripts have been recently found in the archives of the library of Bristol belonging to the *Vulgate Cycle* in which Merlin has a greater military development and which could have inspired this English author.

Malory took his sources and did a translation process to Middle English, using a military vocabulary since he ultimately was a soldier and not a novelist. His narrative style is objective and easy to understand by any audience and it owns some musicality. Undoubtedly, his work is a transition from the romance to the modern novel, inevitably shaping any work related to the later Arthurian cycle. Malory wrote his work in 1469 and entitled it *The hoole book of Kyng Arthur and of His Noble Knyghtes of the Rounde Table*, although it was not published by his editor William Caxton until 1485 under the name of *Le Morte d'Arthur*, since this was the title of the last volume of the work and he may have misunderstood the author's intentions. Caxton revised the text and tried to divide it into twenty-one books which contain five hundred and seven chapters to order and substantially understand the work. The work gained such a great amount of recognition that, after some changes, a second printing of the work was made in the year 1498 and during the 16th and 17th centuries successively.

Since the 15th century, after Caxton's publication of Sir Thomas Malory's *Le Morte d'Arthur*, there was a long time in which nobody resumed the Arthurian cycle due to the fact that the new literary tendencies did not seem to favour this specific type of literature. The Renaissance was the prominent cultural manifestation in the majority of the countries of the Old Continent. As a result, medieval themes and forms were replaced by an absolute humanist point of view, where anthropocentrism places the human being as the fundamental figure of the art and life itself. The human desires, the reasoning and the individual's critical mentality make their way, leaving the ideological approach characteristic of the Middle Ages in which God was the centre of the entire existence. It is a time of cultural splendour: the appearance of new metrical models, and even genres such as the essay, the renaissance of classical myths and a dominant attraction towards the natural environment shape the Western culture of 15th and 16th centuries. The early appearance of the Renaissance literature in Spain produced such important authors as Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León or San Juan de la Cruz, Cervantes or Lope de Vega and they are considered the greatest exponents of the literature of those times. By contrast, the Renaissance movement arrived late to England causing its own Elizabethan literature in which its theatrical genre undoubtedly stood out. Thomas Wyatt, Edmund Spenser, Christopher Marlow and clearly William Shakespeare are well-known examples of this movement during the reign of Queen Elizabeth I.

Nonetheless, with the arrival of 19th century, a new wave of writers brought the myth of king Arthur back from the oblivion it had been relegated. Lord Alfred Tennyson, Sir Walter Scott and later Mark Twain, John Steinbeck and T.H. White in the 20th century would return to life the myths belonging to the Arthurian cycle, including elements which are proper of the modernity in their texts. In the 20th century, literature, music, cinema and even the world of the comic would find in Arthur's old stories the enough inspiration to reinvent the myth once again.

As I have mentioned before, in 1889, Mark Twain made a satirist version of the Arthurian myth in *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* where, through a journey in time, a comical comparison between the medieval and the 19th American societies is established. Not only are settings and characters dispossessed of any epic component, but also the character of Merlin is presented in a distorted way, as the main antagonist of the wretched Hank Morgan. In 1958, T.H. White published *The Once and Future King* putting a special emphasis on developing Arthur's childhood. In fact, Walt Disney based himself on T.H. White's work in order to produce the film entitled *The Sword in the Stone*. Later, the musical which triumphed in Broadway under the name of *Camelot* was also based on the T.H. White's book. In 1979, J.R.R. Tolkien modernized the language of the alliterative verse of the medieval anonymous poem "Sir Gawain and the Green Knight", as well as his version of *The Fall of Arthur* recently posthumously published by his son, Christopher Tolkien.

In the field of painting, oil paintings based in the Arthurian subject have been represented on many occasions, such as Charles Ernest Butler's *King Arthur* canvas that portrays the mythical king holding his crown on his hands. Among them, the one which should be compulsory mentioned is undoubtedly the oil painting made by the pre-Raphaelite author John William Waterhouse, *The Lady of Shalott*, which takes its title from the poem by Lord Tennyson. In this work, he reflects a lady's pain, presumably Elaine of Astolat, who suffers from Sir Lancelot of the Lake's non-corresponding love.

Moreover, the Arthurian cycle has its own representation in the world of the comic, where the authors Mike W. Barr and Brian Bolland published *Camelot 3000*. In this work, the story of the knights of the Round Table would be placed in the distant future of the year 3000. They would fulfill the famous prophecy of "The Once and Future King" generated for the very first time in the year 1125 by the well-known English historian William of Malmesbury in which it is predicted a Messianic return of the mythic king

when England needs his heroism again. The composer Richard Wagner was also based on the Arthurian myth, bringing to the opera the stories of the famous knights in his works *Tristram and Isolde* and *Parsifal*. In them, the German author explored the knightly virtues of the purity of spirit, compassion and the renunciation of oneself in the sake of a superior cause.

However, if there is a field in which the myth of king Arthur has gained a greater relevance is undoubtedly the world of the cinema and the television. The legendary film *Excalibur* by the director John Boorman was released in 1981 with the aim of creating an Arthur between the facts and the fiction. The filmmaker showed his vision of the Arthurian cycle as a metaphor of birth, life and the unavoidable death of the myth. The English comedians Monty Python also rewrote the myth in a humorous tone in *Monty Python and the Holy Grail*, in which medieval elements were comically interconnected with other anachronistic elements such as the appearance of the London's Metropolitan Police Service, Scotland Yard. Another interesting film adaptation of the Arthurian cycle is the American production *King Arthur*, which was released in 2004 by the filmmaker Antoine Fuqua and which tried to depict king Arthur as a soldier of the Roman Empire in decadence removing his legions from the isle due to the irrepressible harrying by the hands of the barbaric Saxons. Through this approach, Fuqua mixed a historic reality with fictional elements from the Arthurian legend. Another very particular adaptation is the recent BBC series entitled *Merlin*, where, as a matter of fact, the story takes a young version of the famous wizard as the protagonist, and not Arthur, in a Camelot where the king Uther Pendragon has prohibited the use of witchcraft. Finally, the latest film adaptation to date is *Guy Ritchie's King Arthur: Legend of the Sword*. The film of the famous British filmmaker is a reimagination of King Arthur's legend which, despite being set in the Middle Ages, incorporates to the story a vast list of modern elements.

Some of the re-elaborations of the Arthurian cycle in each of the artistic and cultural fields that concern us have been showed so far. We are certainly immersed in an era of neomedievalism, which is a term coined by Umberto Eco in his essay *Dreaming of the Middle Ages* in 1973. In this work he shows the wish towards the medieval era present in the popular culture from the last centuries. Nevertheless, the rise of the medieval world has jumped from the Arthurian characters to arrive to new independent recreations set in the Middle Ages. In the world of literature, even a subgenre known as "epic medieval fantasy" has been created and it is generally characterized by a fanatically heroic vision

of the Middle Ages. In the world of the cinema, the Hollywood industry has especially exploded the productions with medieval themes endlessly. Epic films such as *El Cid* starred by Charlton Heston, as well as the present productions of dubious quality which seem to exaggeratedly focus their attention on battles with a high level of violence, have been watched at the cinemas. Another example of this topic can be found in such famous TV series as *Games of Thrones*, in which the rawness of the medieval society is raised to its greatest exponent. It is at this point that one may wonder about the reason of this “sudden” rise of the Middle Ages in the audiovisual culture. It is very interesting to check how formulae, themes, figures and literary motives have existed for more than ten centuries and they still function at present. The answer to this question does not certainly seem easy to be found. In order to discover the evidence of an answer, we should draw our attention to the greatest source of any production related to the medieval times nowadays: The United States of America, a relatively young country in the world history. It is likely that this fascination can be based on the absence of the concept of the Middle Ages as it is understood in Europe, being this their particular way of recreating it.

Another reason which can explain this medieval rise may actually be the relatively recent discovery in 1934 of an original manuscript of *Le Morte d'Arthur* in the library of Winchester College and which is considered to be the most reliable version to the original wrote by sir Thomas Malory. Once Eugène Vinaver, professor of French language and literature of the University of Manchester, exhaustively analysed and found out its characteristics in 1947, he made public the details of his research in his work *The Works of Sir Thomas Malory*. In this work, professor Vinaver detailed the existing differences with the edition by William Caxton, the editor of the work. This discovery has caused rivers of ink to flow and it has raised the Arthurian cycle scholars' interest by creating new paths of academic research.

Finally, I base the last reason which explains this medieval rise on the following statement: We are currently living in a dehumanized society. In an era in which telecommunications define our daily routine, core values have started to be lost in favour of giving too much importance sometimes to elements which are basically superfluous in essence. We have trusted in such a blind way in the electronic elements which surround us that we do not just reflect upon the fact that we feel such a dependence towards these objects that, if the electronic system failed one day, we would return to an era similar to the darkest year of the Late Middle Ages. This medieval rise is likely to be a way of

reclaiming old values which have already disappeared and which were original from the beginning of the modern society. It is likewise a search to reencounter the nobility and purity which characterized those knights of shining armour that abounded in the Middle Ages. The search of these values may be indeed a society's awakening when it has realised the downward spiral experienced –morally speaking– and it is determined to deal with it, as Sir Lancelot once decided to embark himself on his own search to demonstrate the nobility of his acts since he was jaded by the other knights' idleness. Or in the case of John Steinbeck, who would have undertaken his own personal search with the aim of bringing again to his time that magic he had experienced as a kid when he read the adventures of such noble and brave knights.

2. LA REESCRITURA DEL MITO ARTÚRICO: INTERSEMIÓTICA, INTERTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD

La figura del rey Arturo y las aventuras de sus nobles caballeros han estado presentes en la historia de la literatura desde hace aproximadamente 800 años. Y aunque a lo largo de los siglos su presencia ha vivido episodios de decadencia, incluso cerca de su extinción, lo cierto es que en la actualidad la historia del mítico monarca está viviendo una era de apogeo y esplendor en las artes, especialmente en la literatura, en el cine y en la televisión. De esta manera, a la leyenda del rey Arturo parece envolverle un halo de inmortalidad perenne, uno de los deseos más anhelados por el alma humana.

A lo largo del siguiente capítulo se estudiarán los factores que provocan esta singular pervivencia, atendiendo a las diferentes investigaciones que han mostrado gran interés en el análisis desde distintas disciplinas como la mitocrítica, la sociología o la psicología. De esta manera se tratará de demostrar la importancia y la validez del ciclo artúrico como una feraz base de trabajo para la aplicación de las principales teorías del mito y de la traducción intersistémica desarrolladas a lo largo de los siglos XX-XXI en los círculos intelectuales de todo occidente y discutidas en los más prestigiosos seminarios en los que se han reunido las figuras más influyentes del panorama científico. Igualmente se sentarán las bases del marco teórico sobre el que serán analizadas las obras presentadas en el presente trabajo de investigación. Asimismo, en las siguientes páginas se parte del concepto de traducción intersemiótica de Jakobson para plantear la metodología y se discutirán la terminología y las herramientas a usar en el proceso analítico de la tesis. Se utilizarán las técnicas de traducción como instrumento fundamental de análisis que va a comprender el proceso de adaptación cinematográfica de una obra literaria, no solo desde un punto de vista semántico, sino también atendiendo a consideraciones pragmáticas y a sus diferentes códigos. Para finalizar, se examinarán los diversos problemas y dificultades que entraña el proceso de adaptación cinematográfica desde un punto de vista logístico, histórico-social y la intraducibilidad de ciertos aspectos.

2.1 ARTURO PENDRAGON: LA PERVIVENCIA DEL MITO EN LA LITERATURA Y EN EL RESTO DE LAS ARTES

La literatura vive del mito. Crea y destruye mitos. Cuenta la verdad de una manera diferente cada vez. Su memoria guarda todo lo que nos conviene recordar. Esperemos que algún día no muy lejano seamos capaces otra vez de pensar en imágenes y signos, y le permitamos a nuestra razón creer en las fábulas, jugar con aparente necedad con cifras y significados, dar rienda suelta a la fantasía y darnos cuenta de que, si estamos llamados a sobrevivir, sobreviviaremos, como mucho, en mitos, aunque sea con ayuda de la literatura. (Grass, 1999: 28)

Una de las razones por las que el ciclo artúrico ha sobrevivido hasta la actualidad es, sin lugar a dudas, porque es considerado un mito por sí mismo. La historia del rey Arturo y sus nobles caballeros está caracterizada por un sinfín de elementos que mitifican el relato. Sin embargo, muchos otros mitos han trascendido hasta nuestros días y parecen tener poco o nada en común con la figura del mítico monarca. Mitos como el Don Juan, el de Prometeo o el de la fundación de Roma presentan características, a priori, tan dispares que parece natural pensar que no pudieran ser englobadas bajo una misma definición. Así pues, para entender los motivos de la pervivencia del ciclo artúrico debemos analizar su condición de mito.

La tarea de crear la definición del concepto mito es altamente complicada debido a la amplia variedad de estos que han existido a lo largo de la historia de la humanidad, y que aún existen, así como la cantidad de diferentes matices y características que los distinguen. Frente a la ardua empresa que ello conlleva, surge la figura del mitólogo, que tiene como misión concretar y estudiar los mitos, analizar la estructura común a todos ellos, distinguir sus rasgos y mitemas, según la terminología empleada por el semiólogo Roland Barthes, y categorizarlos según su tipo. Una definición lo bastante amplia como para englobar el concepto puede ser la que formula el filósofo, historiador y novelista rumano Mircea Eliade (1963) cuando afirmó que el mito es una historia sagrada que narra un acontecimiento sucedido durante un tiempo primigenio, en el que el mundo no tenía aún su forma actual. Si analizamos el mito artúrico desde la perspectiva presentada por Eliade veremos que encaja perfectamente en dicha definición. La historia de la fundación de Camelot y las aventuras de los caballeros se sitúan en una Edad Media oscura, sin precisar temporalmente de manera concreta, en una Gran Bretaña fragmentada y asolada por las batallas y fugaces momentos de paz. Un tiempo en el que lo sagrado se plantea

como las consecuencias de contradecir la ley de Dios o la aparición de seres con poderes sobrenaturales, como Merlín y su hechicería. Eliade confirma dicho planteamiento cuando señala que relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o héroes civilizadores y, por esta razón, sus gestas constituyen misterios –el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados.

A través de la confección de una definición acertada del término mito se puede vislumbrar que la razón de su existencia es fruto de una necesidad humana. Desde los albores de su existencia, el ser humano ha buscado en el mito respuestas para todas aquellas preguntas que carecen de una y que atormentan al hombre con dilemas existenciales y ser consciente de su propia existencia. Respuestas no siempre racionales, sino culturales. Por lo tanto, el mito y el ser humano comparten un estrecho vínculo basado en una necesidad recíproca: la humanidad lo necesita para aliviar su alma y el mito para que se divulgue y trascienda a través de la historia. Bronisław Kasper Malinowski escribió acerca de esta necesidad en su obra *El mito en la psicología primitiva* (*Myth in Primitive Psychology*):

Enfocado en lo que tiene de vivo, el mito no es una explicación destinada a satisfacer un interés científico, sino la resurrección narrativa de una sociedad primeval, relato que corresponde a hondas necesidades religiosas, a deseos morales, a prescripciones y a afirmaciones sociales, incluso a exigencias de orden práctico. El mito cumple en la cultura una función indispensable; expresa, realza y codifica la creencia; salvaguarda y robustece la moralidad; se responsabiliza de la eficiencia del ritual y contiene reglas prácticas para el gobierno del hombre. El mito es, pues, un ingrediente vital de la civilización humana. No es un relato inútil, sino una fuerza viviente sumamente activa; no es una explicación intelectual ni una artística fantasía, sino una cédula pragmática de fe primitiva y sabiduría moral... Estas historias... son para los nativos la manifestación de una realidad primeval, mayor y más relevante, por la que vida, destino y actividades de la humanidad están determinados. El conocimiento de esta realidad suministra al hombre el sentido de sus acciones rituales y morales, al mismo tiempo que las indicaciones para llevarlas a cabo. (Malinowski, 1926: 101-108)

Durante gran parte del siglo XX, filósofos, antropólogos y mitólogos de todo el mundo formularon sus propias teorías acerca de la funcionalidad de los mitos y cómo estos, a través de imágenes y simbolismo, enseñan al ser humano una realidad sobre su propia existencia e identidad. Incluso en el caso de la desvirtualización del mito en la literatura y el cine, este cumple su propia función acorde con la sociedad a la que

pertenece. De manera indirecta, sigue sugiriendo un recuerdo primitivo e inherente al alma humana que un lector o espectador interesado puede seguir para reencontrarse con la versión primigenia del mito. El antropólogo norteamericano Joseph Campbell se hizo eco de las aportaciones de sus contemporáneos en la búsqueda de la función del mito en su obra *El Héroe De Las Mil Caras* (*The hero with a thousand faces*):

Mythology has been interpreted by the modern intellect as a primitive, fumbling effort to explain the world of nature (Frazer); as a production of poetical fantasy from prehistoric times, misunderstood by succeeding ages (Müller); as a repository of allegorical instruction, to shape the individual to his group (Durkheim); as a group dream, symptomatic of archetypal urges within the depths of the human psyche (Jung); as the traditional vehicle of man's profoundest metaphysical insights (Coomaraswamy); and as God's Revelation to His children (the Church). Mythology is all of these. The various judgments are determined by the viewpoints of the judges. For when scrutinized in terms not of what it is but of how it functions, of how it has served mankind in the past, of how it may serve today, mythology shows itself to be as amenable as life itself to the obsessions and requirements of the individual, the race, the age. (Campbell, 1948: 382)

Aunque la compilación de Campbell arroja cierta luz sobre la materia que aquí se trata, un recorrido hacia la funcionalidad del mito no sería posible sin mencionar al célebre Claude Lévi-Strauss, etnólogo, filósofo y antropólogo francés. Lévi-Strauss (1958) defendía en su obra *Antropología estructural* (*Anthropologie structurale*) desde un punto de vista puramente estructuralista que todo mito está caracterizado indiscutiblemente por tres rasgos:

- Trata de una pregunta existencial, referente a la creación de la Tierra, la muerte, el nacimiento y similares.
- Está constituido por contrarios irreconciliables: creación contra destrucción, vida frente a muerte, dioses contra hombres.
- Proporciona la reconciliación de esos polos a fin de conjurar nuestra angustia.

Sobre los contrarios irreconciliables que menciona Lévi-Strauss habla Pierre Brunel (1992) en su obra *Mythocritique. Théorie et parcours*. Brunel señala que la característica fundamental del mito es, precisamente, la de conciliar dos fuerzas antagónicas, dos sentidos contradictorios que pueden ser un fermento para una literatura que desafía al tiempo, un núcleo vivo para la obra en la que aparece. En el caso del mito artúrico, este feroz oxímoron está representado como un *leivmotiv* constante a través de la lucha del bien contra el mal en múltiples ocasiones a lo largo de sus escrituras: el amor

pecaminoso de Lanzarote y Ginebra que enfrenta lo correcto contra lo prohibido, los juicios por combate entre caballeros para defender el honor y la inocencia de la reina en el que el vencedor es aquel a quien Dios considera justo a sus ojos y finalmente el cruel desenlace de Arturo contra su hijo Mordred, como castigo divino al ser engendrado como resultado de una relación incestuosa con su hermana Morgana.

Un análisis más exhaustivo sobre la condición del mito de Arturo hace necesaria la indagación de los símbolos o mitemas que lo componen. De este modo, es fundamental la interpretación del mito a través de la mitocrítica, ideada por el filósofo francés Gilbert Durand, que explica, mediante el análisis desde una perspectiva antropológica, sus diferentes realidades desde la sociología, lingüística, psicología o el psicoanálisis. El caso del mito artúrico es sin duda de lo más interesante. A través de su remotamente hipotética historicidad, principalmente en la cultura inglesa, se le podría atribuir un mito antropológico fundacional. Además, en el ciclo artúrico aparecen elementos cristianos, como el Santo Grial, que se configura como un mito etno-religioso cristiano. Y aunque ambas hipótesis puedan suscitar dudas abiertas a la interpretación, lo realmente irrefutable es la constante presencia del mito artúrico en la literatura.

Una conclusión ante este hecho significativo puede radicar en que el mito artúrico es un mito puramente literario, es decir, un mito desarrollado íntegramente en la literatura y cuyo resultado es la suma de todas sus reescrituras a lo largo de la historia. Ante este planteamiento, es verdaderamente interesante señalar el concepto de *mito literaturizado* frente al de mito literario que sugiere Brunel y posteriormente Philippe Sellier. El *mito literaturizado* se trata de la reelaboración del mito dentro de un texto literario. A raíz de la teoría propuesta por estos autores, André Siganos añadía en *Le Minotaure et son mythe* que el mito literario, así como el mito *literaturizado*, son una historia rigurosamente estructurada, simbólicamente sobredeterminada, de inspiración metafísica (sagrada) que toma el sintagma de base de uno o más textos fundadores (Siganos, 1993: 32). La diferencia entre ambos términos consiste principalmente en su origen. Por un lado, el mito literario es conocido por haber sido creado por un autor específico, como el mito del amor cortés entre Sir Lanzarote y la reina Ginebra, que se le atribuye a Chrétien de Troyes, tema impuesto por María de Champagne. Por el contrario, como defiende Siganos, el *mito literaturizado* consiste en una reescritura o la adaptación de una leyenda arcaica cuyo autor se desconoce y ha sido heredada de la tradición popular –ya sea a través de la tradición oral o textos anónimos– hasta el presente (Siganos, 1993:27). Esto implica el

desconocimiento de cuál fue la primera versión textual escrita y se valora el resultado del cómputo de las diferentes versiones escritas a lo largo de la historia de la literatura, como es el caso de la figura del propio rey Arturo.

Otra conclusión que se puede sacar de esta pervivencia del mito a lo largo de la historia de la literatura es que el mito artúrico ha sufrido una desmitificación. Entiéndase por este término la pérdida del significado y la función original del mito desde el momento de su creación. El teórico literario estadounidense de origen alemán Hans Ulrich Gumbrecht define la desmitificación a través de los niveles semánticos y pragmáticos:

Bajo una perspectiva semántica, desmitificación hace referencia a la reformulación de un mito, reformulación que, como una irrupción en el nivel fenoménico de la designación (tomada aquí en un sentido amplio), debería dejar lo más inalterado que pudiese el significado del mito mismo o el «acto de habla» por él realizado. Bajo una perspectiva pragmática, el predicado desmitificación designa una recepción de mitos llevada a cabo bajo un punto de vista y por medio de unos actos de comprensión tales que, en un contexto de comunicación «primario» y de «coherencia mítica», no tendrían lugar posible. (Gumbrecht, 1992: 281-282)

Gumbrecht además diferencia en su ensayo entre una desmitificación desintencionada, que ha ocurrido como consecuencia del paso del tiempo y contextos sociales distintos, de una desmitificación intencionada, como el cambio de modelos sociales y de pensamiento tras el fin de la Edad Media e inicio del Renacimiento que se menciona en la introducción del presente trabajo de investigación.

En cualquier caso, la pervivencia del mito artúrico en la literatura es un hecho, independientemente de si ha sido a través de, en unas ocasiones, un proceso de mitificación del mito literario o *literaturizado* y, en otras, de un proceso de desmitificación. Sin embargo, existe un vínculo común entre ambos procesos que hace posible tal hecho y la narratividad del propio mito y su leyenda. El teórico literario Luís Martínez-Falero habla en su artículo “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura” concretamente de esta narratividad:

(E)sta narratividad supone que, una vez perdida su función o su referente de naturaleza religiosa (esto es, su vinculación a un ritual), el mito pase a ser una historia ficcional más, como cualquier relato. De este modo, la creencia deja su lugar a la literatura, fundiéndose la narración mitológica en el corpus textual de una tradición literaria. (Martínez-Falero, 2013: 484)

Las palabras de Martínez-Falero hacen reflexionar sobre la condición actual del mito artúrico. En el supuesto caso de que la historia de Arturo y sus nobles caballeros haya perdido su condición de mito, a través de un proceso de desmitificación, ya sea intencionada o no, aún conservaría su condición de leyenda que es fácilmente susceptible a ser rescrita o reconfigurada nuevamente, precisamente gracias a la narratividad que la caracteriza

Finalmente, para que el mito artúrico haya sobrevivido ha sido necesaria una repetición o reinterpretación a través de los años, con el objetivo de que se mantenga presente en el imaginario colectivo. Pero, a su vez, esta pervivencia indica que el mito sigue siendo necesario en nuestra sociedad. Ya sea a través de su mitificación en la búsqueda de moralidad que nos transporta a un tiempo pasado de ideales más simples y puros, o bien, a través de su desmitificación y transformación del mito en un arquetipo literario o fílmico con fines comerciales. En cualquiera de ambos casos, como apuntaba Danièle Chauvin “la intertextualidad es incluso en muchos casos uno de los procesos fundamentales para la edificación, es decir, para la perennidad del mito” (Chauvin, 2005: 175). Esta repetición de la que hablamos no se basa únicamente en la intertextualidad, sino que, con la llegada del cine y la televisión, las posibilidades de su pervivencia se han multiplicado exponencialmente. Por consiguiente, a través de la remediación o la traducción intersemiótica a otros medios se ha convertido el mito artúrico en un mito perenne. Decía Roland Barthes en su obra *Mitologías (Mythologies)* que “esta repetición del concepto a través de formas diferentes es preciosa para el mitólogo, ya que permite descifrar el mito” (Barthes, 1957: 114, 115). La insistencia de una conducta es la que muestra su intención. Esto confirma que no hay relación regular entre el volumen del significado y el del significante. En la lengua esta relación es proporcionada, pues no excede la palabra, o por lo menos la unidad concreta. Por el contrario, en el mito, el concepto puede extenderse a través de una extensión muy grande de significante.

Una cuestión realmente enigmática se plantea al intentar discernir cómo es posible que un mito medieval tan remoto para el público actual continúe siendo fruto de la inspiración en la literatura y en los medios audiovisuales como el cine y la televisión. Y cómo es posible que estas nuevas reescrituras sean acogidas y aceptadas por países con diferentes culturas. Umberto Eco señala la capacidad del ser humano de readaptar mitos pasados con el propósito de que mantengan su utilidad en el tiempo en el que habita:

La capacidad mitopoética del hombre, que tiene su sede dominante en el hemisferio derecho de su cerebro (hemisferio emocional), ha de modular su productividad imaginaria en función de los retos de sus cambiantes circunstancias ambientales y sus diversos contextos culturales y de ahí deriva su labilidad y su funcionalidad en relación con las características de cada época y cada sociedad. (Eco, 2002: 10)

Para entender los motivos de la pervivencia del mito artúrico, como cualquier otro, en la sociedad actual, tan diferente y lejana de la medieval que lo vio nacer, se hace necesario un sistema de análisis multidisciplinar que tenga en cuenta tantos los avances tecnológicos como la recepción de la sociedad contemporánea. Con dicho objetivo, el catedrático y teórico literario José Manuel Losada, formula una actualización de la teoría de la mitocrítica más comprometida con la sociedad contemporánea a la que denomina “mitocrítica cultural”:

La mitocrítica, disciplina que estudia los mitos (la mitología los contiene, como un panteón sus estatuas), es por naturaleza interdisciplinar: aúna las aportaciones de la teoría literaria, la historia de la literatura, las bellas artes y los nuevos modos de difusión en la era de la comunicación. Asimismo, acomete su objeto de estudio desde su interrelación con otras ciencias humanas y sociales, de manera particular la sociología, la antropología y la economía. Se justifica entonces la necesidad de un acercamiento, de una metodología que permita comprender la complejidad del mito y sus manifestaciones en la época contemporánea. (Losada, 2002: 9)

Teniendo en consideración lo aprendido a través de la mitocrítica, Losada (2010 y 2015) basa la mitocrítica cultural en las siguientes premisas hermenéuticas:

- Solo es posible hacer auténtica mitocrítica al margen de prejuicios ideológicos.
- La mitocrítica exige la asunción previa de una definición del mito en cada estudio particular.
- La erudición sin razón y la especulación ajena al texto enajenan a la mitocrítica.
- La catalogación de cada mito en una tipología mitocrítica es garantía de una definición coherente.
- Cualquier estudio de un mito debe ser, necesariamente, de naturaleza interdisciplinar.

Gracias a la interdisciplinariedad inherente de la mitocrítica cultural, esta resulta verdaderamente eficaz en el estudio del mito artúrico a través de las

manifestaciones míticas de campos como la literatura, el cine y televisión que se plantean en esta tesis. A través de la línea de pensamiento que abre Losada, se distinguen tres lógicas innegables que caracterizan el análisis de los mitos en la sociedad actual frente a cómo se hacía anteriormente: la lógica de la globalización, la lógica del consumo y la lógica de la inmanencia.

Uno de los detonantes claves que ha conseguido esta aceptación universal del mito artúrico es obviamente la globalización. Este fenómeno, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, ha transformado la manera de concebir la política, la industria, la sociedad y, por supuesto, el arte. La globalización ha influido y modificado la manera en la que se accede a la cultura gracias a los nuevos soportes tecnológicos y los ha hecho plenamente accesibles para la mayor parte de la sociedad. Gracias a este hecho, una adaptación cinematográfica norteamericana de la obra inglesa *La muerte de Arturo* puede ser proyectada en los cines de todo el mundo oriental y occidental y llegar a un público de culturas tan diversas como diferentes. Por esta razón, la teoría de la mitocrítica cultural contempla las tecnologías de la comunicación, ciencia que estudia los procesos de transmisión de datos de manera digital como una de las claves para que los elementos occidentales que aparecen en el mito artúrico sean entendidos y asumidos por culturas orientales.

La lógica de la inmanencia defiende que la función original de todos aquellos mitos etno-religiosos estaba unida estrechamente al concepto de trascendencia del ser humano. La función del mito era la de proponer las respuestas que la ciencia no era capaz de hallar en su sociedad y época pertenecientes. Sin embargo, desde el siglo XX, Losada (2015) señala que “la cosmovisión inmanente –aceptación tácita de un horizonte intrascendente en el imaginario individual y colectivo– es mayoritaria en la sociedad occidental contemporánea”:

Los mitos modernos —como los mitos antiguos y medievales con sus respectivos tiempos— interactúan con los tiempos modernos; cada uno es heredero de su tiempo. Dado que no hay mito sin trascendencia, ni modernidad sin cuestionamiento de la trascendencia, el conflicto es inexorable. Por eso la mitocrítica hoy no puede ignorar la tensión de vectores que se atraen o se repelen: a la trascendencia tradicional del mito, la multiforme modernidad opone la inmanencia absoluta, la inmanencia relativa, la trascendencia inmanente y la trascendencia sagrada. (Losada, 2015: 189)

Los elementos sagrados y sobrenaturales que aparecían tradicionalmente en el ciclo artúrico de la Edad Media han sido reescritos de manera subversiva a través de las diferentes adaptaciones contemporáneas. El miedo a desafiar a Dios ha desaparecido en la mayor parte de las reescrituras contemporáneas del mito artúrico y ha sido sustituido por una especie de equilibrio kármico en el que el mal se equilibra con el bien y en el que la fortuna sonríe a los audaces y a los justos. Por esta razón, en este caso, la función de la mitocrítica cultural es la de analizar las modificaciones ideológicas que transforman la trascendencia medieval que caracteriza a la obra de Malory, como la carta que la dama de Astolat le escribe a Lanzarote con el fin de que rece por su alma⁵ tras su muerte o las últimas líneas que el autor redacta a modo de conclusión al final de su obra⁶ frente a una inmanencia mayormente contemporánea en las adaptaciones cinematográficas de los siglos XX-XXI.

La última de las lógicas que propone la mitocrítica cultural es la del consumo. La realidad social y económica que impera en las sociedades contemporáneas está sujeta de manera inseparable a las leyes del consumismo. Los mitos se han transformado en un producto de consumo. Las leyes de la oferta y la demanda hacen uso de los mitos en películas, series, literatura, videojuegos o publicidad con el fin de usar un tema íntimamente ligado al imaginario colectivo y comercializarse, o en el caso de la publicidad, para asociar sus productos de manera ideológica con los valores tradicionales de un mito.

Independiente de su valor como mito, la realidad es que la historia del rey Arturo es fundamental en la tradición de la literatura europea. Una vez acabada la Edad Media, las historias del mítico monarca y sus nobles caballeros se hicieron frecuentes y abundantes durante el siglo XIX en la Inglaterra regentada por la reina Victoria. Este resurgimiento se debió principalmente a la idealización de la realeza y al movimiento del

⁵ “I was your lover, that men called the Fair Maiden of Astolat; therefore, unto all ladies I make my moan, yet pray for my soul and bury me at least, and offer ye my mass-penny: this is my last request. And a clean maiden I died, I take God to witness: pray for my soul, Sir Launcelot, as thou art peerless. This was all the substance in the letter. And when it was read, the king, the queen, and all the knights wept for pity of the doleful complaints.” (Malory, 1485: 659-660)

⁶ “Here is the end of the book of King Arthur, and of his noble knights of the Round Table, that when they were whole together there was ever a hundred and forty. And here is the end of the death of Arthur. I pray you all, gentlemen and gentlewomen that readeth this book of Arthur and his knights, from the beginning to the ending, pray for me while I am alive, that God send me good deliverance, and when I am dead, I pray you all pray for my soul. For this book was ended the ninth year of the reign of King Edward the Fourth, by Sir Thomas Maleore, knight, as Jesu help him for his great might, as he is the servant of Jesu both day and night.” (Malory, 1485: 742)

Romanticismo. Desde aquel entonces hasta nuestros días, la producción de obras literarias basadas en el ciclo artúrico no cesa. En cada época, la actividad creativa del mito artúrico se ha visto influenciada por el tiempo, sirviéndose del contexto histórico para reconfigurar el arquetipo y actualizarlo para la recepción de la sociedad entre los siglos XIX al XXI. Acerca de esta reaparición en la literatura a través de los siglos, Martínez-Falero saca la siguiente conclusión:

No obstante, el mito reaparece periódicamente en la literatura, como actante de tipo comparativo (mediante la amplificación o la reinterpretación de un mitema característico del arquetipo original), o bien a través de una lectura sentimental del mito o, incluso, como un elemento convencional más de la tradición literaria que sirve como referente al escritor en su actividad creativa, por lo que formaría parte de su memoria textual, que actuaría (en este caso) para el desarrollo de la escritura como actividad mitopoética. en cualquiera de estos casos, la reescritura del mito está ligada a la intertextualidad y, de cualquier modo, siempre partiríamos de la descontextualización y recontextualización del arquetipo (o de alguno de sus mitemas), como forma de actualizar las lecturas posibles de los arquetipos ya tradicionales en un corpus textual determinado. Por tanto, desmitificación e intertextualidad aparecen como los procedimientos esenciales para la reescritura del mito. (Martínez-Falero, 2013: 488)

Por otro lado, en el caso del cine y la televisión, la remediación ha sido sorprendentemente fructífera. Según la página web IMDb (*Internet Movie Database*), desde la primera adaptación cinematográfica del ciclo artúrico en 1953 con *Los caballeros del rey Arturo*⁷, dirigida por el estadounidense Richard Thorpe, se han registrado un total de 94 películas, 19 series de televisión y un conjunto de 17 películas y series de animación. Es probable que la función del mito artúrico en la pequeña y gran pantalla quede relegada a ese limbo entre el arte y el negocio de la industria audiovisual. Roman Gubern afirma que “el cine y la televisión, por su vocación de seducción masiva, se han convertido desde su nacimiento en los máximos amplificadores y divulgadores de los grandes esquemas del pensamiento mítico” (Gubern, 2002: 8). En consecuencia, la gran mayoría de las producciones cinematográficas y televisivas buscan hacer un negocio a través de la transposición y la actualización de los mitos universales y el caso del mito

⁷ *Knights of the Round Table* es la primera adaptación fílmica basada en *Le Morte d'Arthur* de sir Thomas Malory, así como la primera producción cinematográfica de Metro-Goldwyn-Mayer British Studios filmada totalmente en Cinemascope. Protagonizada por Mel Ferrer en el papel de Arturo, Ava Gardner como Ginebra y Robert Taylor como Lanzarote, fue nominada en 1954 a los premios de los Óscar y del Festival de Cannes.

artúrico no es una excepción. En definitiva, el mito se ha convertido en un producto de consumo sujeto a la oferta y la demanda de la sociedad contemporánea.

El último de los factores a tener en cuenta que ha permitido la pervivencia del mito en la sociedad contemporánea es la trama romántica que posee intrínseca la historia. El tormentoso triángulo amoroso que componen el rey Arturo, Ginebra y Lanzarote o las innumerables desventuras que tuvieron que padecer Tristán e Isolda para vivir su amor son temas que enganchan al público y lo involucran de una manera inconsciente y personal. De modo que una parte de nosotros se siente identificada y busca que el amor se abra camino a las innumerables pruebas y peligros como anhelo o reflejo de nuestro propio deseo y experiencia:

Shipping⁸ is essentially the reason for the enduring popularity of classic love triangles like Arthur/Guinevere/Lancelot (Arthurian legends), Darcy/Elizabeth/Wickham (Pride and Prejudice), Linton/Catherine/Heathcliff (Wuthering Heights), and Rhett/Scarlett/Ashley (Gone with the Wind). These stories would not work if the readers didn't care about the romantic outcomes, and as we tend to identify with the main characters of the stories we read, their romantic choices in some cases come to equivocate whether or not we see their ending as a happy one. And we want them to have a happy ending, of course, because they're us. (Hypable staff, 2013)

La conclusión que se puede obtener de esta pervivencia del mito artúrico a través de la literatura, el cine y la televisión, queda reflejada, precisamente, en la universalidad de su aceptación, tal y como el propio Gubern defiende:

El mito sigue alimentando las ficciones y no ha podido siquiera ser destruido por el cine o la literatura realista basada en hechos demostrables por la ciencia, pues no dejan de ser proyecciones personales del lector e identificaciones con los personajes de las historias. (Gubern, 2002: 9)

Las historias del rey Arturo y sus nobles caballeros forman parte del imaginario y del subconsciente colectivo. La globalización ha conseguido que cualesquiera que sean las culturas, el marco histórico y social, la leyenda del mítico monarca está basada en arquetipos o símbolos comprensibles para cualquier público. La lucha del bien contra el

⁸ Según la página web de Oxford Dictionaries la definición de “shipping” consiste en “A romantic pairing between two characters in a fictional series, often one that is supported or portrayed by fans rather than depicted in the series itself.”

mal, el honor, la valentía o el amor suscitan a nuestra alma situaciones que cada lector o espectador atesora y le conmueve de manera personal.

2.2. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL CICLO ARTÚRICO: INTERSEMIÓTICA, INTERTEXTUALIDAD, INTERMEDIALIDAD Y TRANSPOSICIÓN

Las teorías sobre cuál es el modo de ser más fiel, si cambiando poco o cambiando mucho para que se diga lo mismo de diferente manera, o hasta qué punto se puede decir lo mismo si se dice de otra manera, pertenecen al ámbito de la perspectiva más que al del análisis... Mi hipótesis de partida es que la adaptación es de por sí una operación transgresora, desde el momento en que se ejecuta un desplazamiento entre lenguajes y solamente el texto literario a un código distinto. (Monegal, 1993: 21)

Un vistazo por la cartelera de cualquier país en la actualidad nos servirá para encontrar, con cierta facilidad, una película en la que aparezca incluida la siguiente afirmación en su portada: “basada en la novela de...” Hoy en día, que cualquier película deba estar basada en una obra literaria o en un guion escrito que es interpretado por unos actores y actrices, es un término que no parece extrañar a ningún público; es un concepto que se da prácticamente por hecho. Sin embargo, llegar a tal conclusión ha sido fruto de debates y elaboradas teorías que han ocupado la mayor parte del siglo XX hasta la actualidad. Cualquier tipo de planteamiento teórico que formule que una obra literaria puede llegar a traducirse en una producción cinematográfica empieza con Roman Osipovich Jakobson (Moscú, 1896 – Boston, 1982).

Roman Jakobson desempeñó un papel fundamental en la fundación de los Círculos Lingüísticos de Moscú, Praga y Nueva York, fue un pionero de la lingüística estructuralista⁹ y uno de los lingüistas más importantes del siglo XX. Junto a Nikolai Trubetzkoy desarrolló las bases de la fonología y, posteriormente, su aporte fue decisivo en los estudios sobre la traducción. Jakobson (1959) planteaba en su ensayo *Sobre los*

⁹ El estructuralismo nace a comienzos del XX (1916) de las ideas del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística moderna, como respuesta ante la necesidad de una nueva lingüística más allá de la comparatista propuesta por la neogramática de Leipzig. El estructuralismo postula que el lenguaje está compuesto por unidades que muestran entre sí una relación de solidaridad y dependencia y que solo puede analizarse a través de cómo se relacionan entre ellas.

aspectos lingüísticos de la traducción (On Linguistic Aspect of Translation) la distinción entre tres tipos de traducción. Por un lado, se encuentra la traducción intralingüística o reformulación que consiste en la reinterpretación de unos signos verbales por otros que conformen la misma lengua. Por otro lado, se halla la traducción interlingüística o traducción propiamente dicha que reinterpreta unos signos verbales a otros de una lengua diferente. Y, por último, la traducción intersemiótica o transmutación que consiste en la reinterpretación de unos signos verbales a través de los signos de un sistema no verbal. No obstante, al final del capítulo de su ensayo, el lingüista ruso habla del lenguaje poético y sus traducciones y sugiere un término muy específico para todo aquello que es considerado intraducible: la transposición intersemiótica:

The pun, or to use a more erudite, and perhaps more precise term –paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition – from one poetic shape into another, or interlingual transposition –from one language into another or finally intersemiotic transposition –from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting. (Jakobson, 1959: 238)

Desde que Jakobson enunció el término de transposición intersemiótica, numerosos teóricos y estudiosos han discutido sobre la diferencia entre traducción y transposición intersemiótica. Una gran mayoría de ellos utiliza ambos términos de manera indistinta, provocando cierta confusión en la distinción de la terminología. Como consecuencia, durante los Seminarios de la Universidad de Bolonia sobre traducción en el 1997 y traducción intersemiótica en 1999, la terminología enunciada por Jakobson fue motivo de debate y finalmente reformulada. Elena Vinelli recoge que todos los planteamientos del Seminario de 1999:

Todas las disertaciones de 1999, salvo la de U. Eco, se caracterizaron por atender a la idea de transposición como pasaje, no ya de un lenguaje a otro ni de un signo verbal a otro no verbal, sino entre textos semióticamente heterogéneos que funcionan autónomamente respecto de su propia cohesión y coherencia interna, y respecto de la capacidad que presentan de producir efectos pragmáticos, y, en consecuencia, insustituibles entre sí. Textos que, sin embargo, postulan una cierta interdependencia vinculada con algunas operaciones enunciativas parcialmente asimilables. Con respecto a la “transmutación”, en términos de Eco, no es posible determinar reglas de equivalencia específica entre la diversidad material de la expresión textual: una vez identificado este límite, se hace posible estudiar no la traducibilidad, sino más bien las operaciones interpretativas (punto de coincidencia en el debate). (Vinelli, 2009: 5)

Finalmente, tras su participación en el Seminario del 1999, Umberto Eco decide publicar su ensayo *Experiences in translation* donde incide en la naturaleza del proceso entre la obra base literaria y el producto final en forma de película u obra teatral. Por consiguiente, se puede concluir de las palabras de Eco que adaptar literatura al cine o al teatro pertenece a la adaptación o a la transmutación en sí misma” (Eco, 2001: 100-128).

Así pues, sin desmerecer las perspectivas de otros autores, en el presente trabajo de investigación se usará, de ahora en adelante, el concepto de traducción intersemiótica como un ejemplo del proceso de adaptación de una obra literaria a una producción cinematográfica o televisiva. Teniendo en cuenta la explicación que propone Jakobson, sugiero como definición del término de transposición intersemiótica a todos aquellos elementos intraducibles, como la musicalidad de un poema o la resemiotización de elementos en diferentes épocas a los que se enfrentaría un escritor, un director o un guionista en su labor de adaptar una obra literaria a la gran o pequeña pantalla de manera audiovisual. Por lo tanto, para superar la problemática de dicha intraducibilidad, sería necesaria una labor de investigación e interpretación sujeta al criterio de aquel que realiza tal ejercicio, por no hablar de la subjetividad misma del hecho de considerar lo que es imposible de traducir de lo que no.

La teoría efectuada por Jakobson abarca de por sí una infinidad de posibilidades subjetivas de interpretación, lo que plantea cierta dificultad ante la equivalencia o validez de la traducción intersemiótica o transmutación del texto original, su reinterpretación y la recepción por un público de diferentes culturas. Por esta razón, desde que Jakobson formulara su planteamiento, se ha teorizado sobre maneras más precisas en la búsqueda de un criterio analítico universal. Lo cierto es que muchos otros autores han seguido la estela planteada por su planteamiento con el objetivo de definir de una manera más precisa el acto de adaptación de una obra literaria al resto de las artes.

Peeter Torop, representante de la escuela de Tartu, sugiere una nueva reinterpretación de la teoría propuesta por Jakobson para sortear la clásica problemática que yace en la traductibilidad entre dos tipos de lenguajes:

Desde una perspectiva semiótica, también debe ser considerada dentro de la problemática intertextual la pregunta sobre la interrelación de textos de diferentes artes en el espacio intertextual. La traducción de un tipo de arte a otro es bastante frecuente en la cultura, textos de artes diferentes están entretejiéndose, el espacio intertextual incluye también la intermedialidad. La intermedialidad (Intermedialität) significa que la traducción o

conexión de elementos en distintas artes en el texto ocurre entre la monomedialidad (de la literatura, pintura, cine mudo, etcétera) y la multimedialidad (teatro, cine, etcétera). (Torop, 2002: 69-70)

Establezcamos que entendemos por monomedialidad como a la recepción de la obra por un único medio, ya sea textual o a través de la imagen o el sonido. Y, por otro lado, la multimedialidad como a la aplicación de otros medios al texto original, que pueden ser de origen audiovisual, sonoro, gráfico, textual o la combinación de todos ellos. Así pues, el ejercicio de la adaptación cinematográfica consistiría en una traducción intersemiótica tomando una fuente monomedial, como la literatura, y cuyo resultado es una traducción multimedial cinematográfica.

Si tenemos en cuenta que *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory es la fuente de la mayor parte de las adaptaciones del ciclo artúrico, tanto de la pequeña como de la gran pantalla, categorizaríamos como fuente monomedial a la obra de Malory que, a través de un proceso de traducción intersemiótica fruto de la intermedialidad, da como resultado la multimedialidad de las producciones cinematográficas propuestas en esta tesis. No obstante, esta clasificación teórica difiere a niveles prácticos, dado que, como señala Asunción López-Varela “human perception is generally a multimodal experience” (López-Varela, 2011: 15).

El proceso por el que una obra literaria, en nuestro caso la novela de Malory, se le aplica una traducción intersemiótica que da como resultado una producción multimedial, conlleva una serie de pasos previos que han de ser seguidos estrictamente. Cinthya Chávez explica dichos pasos teniendo en cuenta la perspectiva de Peeter Torop:

De acuerdo con la operatividad de la producción literaria, se puede observar que la adaptación se produce sucesivamente de la siguiente manera:

- 1) Lectura del texto fuente por parte del sujeto traductor (director, guionista e incluso productor);
- 2) definición del argumento y trama de la adaptación con base en el estilo del director en el caso del denominado cine de autor y otros elementos como presupuesto, expectativas de distribución y público al que va dirigido en el caso del cine comercial;
- 3) desarrollo de un guion literario, mismo que implica ya una traducción de tipo intralingüística, y en el que se observan las primeras modificaciones planteadas por Torop;
- 4) desarrollo de un guion técnico que dispone las tomas y los encuadres con los que se representarán las situaciones, y que funciona como un instructivo para la construcción de las imágenes, y
- 5) desarrollo del Story board, que constituye una primera forma de traducción intersemiótica que, con base en el guion técnico, esboza las tomas

de la película a partir de una serie de cuadros secuenciales representados en dibujos, y en los cuales cada departamento se basa para desarrollar vestuario, escenografía, iluminación, etcétera. Finalmente, son filmadas las tomas y, de entre el material conseguido en imagen, se monta la trama mediante el proceso de edición; éste es el último paso de la construcción del sentido de la historia ya que este proceso define la sucesión de acciones en la película a partir de un ritmo particular. (Chávez, 2008: 69-70)

A través de esta traducción intersemiótica que sienta la base en la que se sustenta toda la realización fílmica, el autor, director o guionista creará una adaptación a la que aplicará su propio punto de vista, estilo o personalidad, apropiándose del texto literario y creando, como resultado, una adaptación completamente única y subjetivamente ligada a él. El punto de partida mediante el que un director acomete la empresa de una adaptación se debe, sin lugar a dudas, a un deseo implícito por parte de este fruto de un vínculo especial con la obra base. Para que esto ocurra, es necesario que el propio adaptador se sienta particularmente atraído por la obra del texto base. Esta idea la comparte, a su vez, el experto en historia del cine y del mundo audiovisual José Luis Sánchez Noriega al mencionar que, “para que la lectura interpretativa sea digna, será necesaria una cierta afinidad ideológica, estética o moral entre el autor literario y el fílmico” (Sánchez Noriega, 2002: 238).

No obstante, aunque el proceso de adaptación de la novela al cine está sujeto a diversos problemas, existen tres que son tan recurrentes como completamente ineludibles: la traductibilidad de ciertos aspectos semánticos, la compresión/expansión del texto original y, por último, el descontento del público.

Empezando por el primero de los problemas, cualquier persona, ya sea escritor, director o guionista, deberá enfrentarse al problema de la traductibilidad desde dos planos: el plano de lo traducible y el de lo intraducible. En el caso del ciclo artúrico, el adaptador se enfrentará cara a cara a la complejidad de la traducción de la obra literaria hacia el área de su arte, al igual que hizo el propio sir Thomas Malory en el siglo XV. Recordemos que la ardua tarea de Malory fue la de reunir todas las fuentes francesas e inglesas, escritas en su mayoría en inglés antiguo o anglosajón, y realizar una traducción intralingüística a un inglés medio muy cercano al inglés moderno temprano (o interlingüística si consideramos que el inglés antiguo y el medio son dos lenguas prácticamente diferentes). Irene Portis-Winner comenta en *Semiotics of Culture: “The strange Intruder”* que tanto Peirce como Lotman encuentran que la actividad fundamental de la semiosis subyacente a todos los textos es la autocomunicación, que envuelve la reformulación del mensaje a través de

nuevos códigos y, por lo tanto, de nuevos significados (Portis-Winner, 1994: 164). A colación de esta reformulación, Torop apunta la problemática que sugiere la comparación final del texto que sirvió como fuente, frente al producto de la traducción intersemiótica que da como resultado una adaptación cinematográfica reformulada a través de códigos distintos usados a los de la literatura; un cambio del lenguaje literario al llamado lenguaje cinematográfico y, como consecuencia, una reformulación del significado:

La traducción intersemiótica —en el sentido de R. Jakobson— se asocia con todas las manifestaciones de la traducción total. Puede ser autónoma en el caso de la adaptación cinematográfica y complementaria en el caso de una ilustración o una fotografía que acompaña a un artículo de periódico, etcétera. Este acercamiento hace más complicada una comparación entre el texto fuente (texto de partida) y el texto meta, ya que una novela, por ejemplo, presupone una inclusión en la historia de la literatura, y una adaptación cinematográfica, una inclusión en la historia del cine. Así, la traducción intersemiótica incrementa el número de parámetros de evaluación de la actividad de traducción. (Torop, 2001: 3)

Una lectura sobre las hipótesis del teórico del cine estadounidense Robert Stam sugiere que el director de cine, al realizar esta nueva inclusión cinematográfica que es la adaptación en sí misma, usará los medios de los que dispone el lenguaje cinematográfico para elaborar una adaptación que estará influenciada por el contexto social del autor. Así lo recoge Marta Frago Pérez en Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva ideológica:

Para Stam, por ejemplo, el texto literario original del que parte la adaptación es en sí mismo una densa red de información, incluye una serie de pistas verbales que la adaptación puede tomar selectivamente, amplificar, ignorar, subvertir o transformar. El adaptador actuará de acuerdo con los protocolos de un medio diferente. Absorberá y alterará los géneros disponibles e intertextos según el discurso social dominante, las posibles ideologías y toda una serie de filtros, como puedan ser el estilo del estudio que produce la película, las modas ideológicas, algunos condicionantes políticos y/o económicos, predilecciones hacia autores concretos, estrellas de la pantalla, valores culturales, etc. (2005: 65)

Otro caso más complicado son los elementos intraducibles que mencionaba anteriormente bajo la nomenclatura de transposición. Para Jean Mitry, el propio hecho de la adaptación es intraducible por naturaleza debido a la reconstrucción del significado:

This fact, which remains very difficult for many to accept, is, to my mind, at the source of all the errors and confusions about the adaptation of plays and novels to the screen. We

talk as if adaptation were a matter of translation, like passing from one language to another, when in fact it is a matter of passing from one form to another, a matter of transposition, of reconstruction. (Miltry, 1971: 1)

Algunos ejemplos de transposición en el ciclo artúrico pueden ser la musicalidad del verso aliterado del siglo XV o la resemiotización de conceptos medievales incomprensibles para la sociedad contemporánea. Por consiguiente, estos y otros ejemplos serán tratados en este trabajo de investigación en capítulos posteriores. Por el contrario, la autora Linda Seger describe el trabajo de la adaptación como una transición de un lenguaje a otro, como una obra de arte en sí en su obra *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas (The Art of Adaptation: Turning Fact and fiction into film)*:

By its very nature, adaptation is a transition, a conversion, from one medium to another. All original material will put up a bit of a fight, almost as if it were saying, "Take me as I am." Yet adapting implies change. It implies a process that demands rethinking, reconceptualising, and understanding how the nature of drama is intrinsically different from the nature of all other literature. The adaptor is much like the sculptor Michelangelo, who, when asked how he was able to carve such a beautiful angel, replied, "The angel is caught inside the stone. I simply carve out everything that isn't the angel." The adaptor is sculpting out everything that isn't drama, so the intrinsic drama contained within another medium remains. (Seger, 1992: 14)

De las palabras de Seger se puede deducir que toda obra literaria es sensible a la adaptación, pues es más una transformación del medio escrito al audiovisual. La calidad del resultado será un indicativo de la pericia como traductor del adaptador, más que de la complejidad del texto literario. Es decir, mientras que en la metáfora de Seger la materia prima que comparten el bloque de piedra con el ángel es la piedra misma, en la literatura y la adaptación cinematográfica sería la narratividad.

Por otro lado, se encuentra el problema de la compresión o la expansión del texto original. Generalmente, el proceso requiere un complejo ejercicio de adaptación por parte del autor al enfrentarse a la descompensación del tiempo en la novela frente a la de una película. Precisar cuántos minutos de rodaje son necesarios para plasmar la trama desarrollada a lo largo de las páginas es una labor tan ardua como subjetiva. Es muy habitual que los directores de cine tengan que usar ciertos recursos o realizar ciertos sacrificios en pos de una longitud dentro de los límites de lo comercial. Algunos de estos recursos son desvelados por Seger:

Very few original sources will be equal to a two-hour film. The six-hundred-page novel will be too long, the short story or newspaper article will be too short. The first job of the adaptor will be to figure how to fit the original material into different parameters. [...] The nature of condensing involves losing material. Condensing often includes losing subplots, combining or cutting characters, leaving out several of many themes that might be contained in a long novel, and finding within the material the beginning, middle, and end of a dramatic story line. [...] The work of adapting the short story demands adding rather than subtracting. Usually a short story has fewer characters than a novel, and they are in a simple situation, sometimes one without a beginning, middle, and end. In many short stories there are few, or no, subplots, adding characters, and expanding scenes and story lines. (Seger, 1992: 2, 3)

La inmensa mayoría de los autores que han perseguido realizar una adaptación de la obra de Malory se ha encontrado inevitablemente con la problemática de enfrentarse a un texto base demasiado extenso como para representarlo fielmente. Aunque este problema será desarrollado más adelante en el proceso de creación de sus respectivos capítulos, basta decir que los autores propuestos en esta tesis necesitaron eliminar tramas y personajes o incluso dividir la propia historia en diferentes películas, con el fin de cumplir con las leyes de la oferta y la demanda, como es en el caso de Guy Ritchie.

Finalmente, el último de los problemas propuestos es el descontento del público. No es extraño escuchar en las charlas de cualquier grupo de amigos la expresión “la película no está mal, pero es mejor el libro”. A lo largo de la historia ha habido una tendencia generalizada a concebir que una adaptación cinematográfica basada en una obra literaria es una versión empobrecida y banalizada de esta última. Este concepto puede estar asociado a la cultura del esfuerzo. Mientras que la acción de ver una película se caracteriza por la pasividad del espectador, la lectura del libro requiere una cantidad de tiempo muy elevada en comparación, además de un esfuerzo activo por parte del lector. Otro componente totalmente anidado en el subconsciente colectivo es el de considerar al lector de libros una persona culta, un investigador que prefiere sumergirse en la oscuridad del texto durante días (o semanas), frente a la facilidad y rapidez de lo audiovisual. Quizá simplemente aún permanezcan en la sociedad trazas del remanente histórico que asociaba la habilidad de leer y escribir con personas de gran cultura, debido a que tales destrezas no estaban al alcance de toda la sociedad. De cualquier modo, este descontento hacia la adaptación no es una materia surgida en la sociedad contemporánea, sino que es heredera de una tendencia histórica de recelo y hostilidad desde los inicios de la creación del cine. A lo largo del siglo XX, numerosos y prestigiosos escritores como Thomas Mann,

Bernard Shaw o Virginia Wolf criticaron ávidamente las consecuencias de las adaptaciones del cine como una manera de devaluar y vulgarizar el arte literario en un espectáculo destinado a las masas.

Las respuestas a las cuestiones de si es mejor el libro o la película o si la adaptación cinematográfica ha sido fiel al libro no deben centrarse en el eje de la calidad o la fidelidad –pues toda adaptación es un ejercicio subjetivo, al fin y al cabo– sino en una cuestión de medios y limitaciones. La literatura, según la manera en la que está concebida, sufre de un menor rango de limitaciones que el cine. El autor literario tiene a su disposición la posibilidad de crear una trama y un marco sin estar limitado por la técnica y los caprichos del presupuesto desorbitado de una película. La profundidad psicológica de los personajes no está sujeta a la habilidad interpretativa de los actores contratados, por no hablar de las tarifas astronómicas de actores reconocidos que sirven como reclamo para la comercialización de la producción cinematográfica y, como consecuencia, los personajes no aparecerán retratados con la pureza y la singularidad de la historia, sino que tendrán la apariencia de un actor reconocido cargado de recuerdos de otras películas anteriores. En definitiva, si hay una manera de acabar con este debate recurrente, no es otra que la de considerar la adaptación cinematográfica como una nueva obra que pueda estar inspirada en ciertos componentes literarios, pues el cine nació de la literatura y la narratividad que ambos mundos comparten y eso es lo que hace posible su consumo y, por ende, su supervivencia en la sociedad.

CAPÍTULO 3: JOHN STEINBECK, DE LA REFORMULACIÓN A LA TRANSPOSICIÓN EN LA ADAPTACIÓN LITERARIA: TRADUCCIÓN INTRALINGÜÍSTICA Y TRANSPOSICIÓN EN *LOS HECHOS DEL REY ARTURO Y SUS NOBLES CABALLEROS*

Cuando se menciona al Premio Nobel norteamericano John Steinbeck, este aparece asociado a grandes novelas como *Las uvas de la ira* o *La perla*. Sin embargo, es generalmente desconocido su amor por el ciclo artúrico representado en una novela que pasó sin pena ni gloria a la historia de la literatura. *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* se trata de una rescritura moderna de *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory. Es la novela más personal de Steinbeck, cuya documentación y elaboración acompañaron al autor durante toda su vida hasta el momento de su muerte.

Este capítulo se centra en el análisis de la primera de las tres obras basadas en el mito de Arturo que se plantean en el presente trabajo de investigación. Existen dos razones fundamentales por las que he decidido tomar la novela de Steinbeck como sujeto de análisis. Por una parte, la labor de Steinbeck es de gran valor como ejemplo de traducción intralingüística entre dos estadios de la lengua inglesa, además del testimonio que el autor dejó por escrito en su correspondencia de su experiencia durante el proceso de traducción. Sin embargo, lo que hace único al autor son los elementos intraducibles que plantea a través de un uso innato de transposición intralingüística como resultado del estrecho vínculo que unía a Steinbeck con Malory.

Para demostrar estos elementos impregnados de la personalidad única del autor, realizaré un recorrido necesario a través de su bibliografía en la que los acontecimientos de la vida del autor influenciaron indiscutiblemente su producción literaria. A continuación, tras un breve análisis de los ejes que componen *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* y una vez establecido el marco, analizaré de manera contrastiva un estudio de las convergencias y divergencias entre las obras de Malory y Steinbeck con el fin de resaltar todos aquellos elementos de traducción, adaptación y transposición que reflejen el estilo inequívoco del autor norteamericano.

3.1 BIOBIBLIOGRAFÍA: ANÁLISIS DE LA VIDA DE JOHN STEINBECK

En esta sección presentaré la figura del escritor John Steinbeck a través de una serie de referencias biográficas. No pretendo entrar en el eterno debate sobre la cuestión de si es posible leer la obra de un autor sin conocer los elementos biográficos que le llevaron a escribirla y cómo se ven reflejados en esta. No obstante, considero necesario y de gran relevancia, en el caso concreto de Steinbeck, conocer ciertos detalles de su vida para llegar a entender el porqué de su prosa. Es una ardua tarea hablar de la vida de alguien sin llegar a repetir una vez más lo que otros historiadores previamente han investigado y lograr alcanzar un atisbo de originalidad en el intento y más si se trata de una personalidad de gran renombre, como es el caso de John Steinbeck. Por esa razón, he considerado la posibilidad de unir vida y producción literaria del autor, convergiendo en una única biobibliografía planteada de manera diacrónica con el fin de esclarecer el origen de su literatura.

John Ernst Steinbeck Jr. nació el 27 de febrero de 1903 en Salinas, en el estado de California de los Estados Unidos de América. Fue el hijo del tesorero del condado de Monterey John Ernst Steinbeck y de la maestra de escuela Olive Hamilton de quienes heredó una mezcla de ascendencia irlandesa, inglesa y también alemana. De hecho, su ascendencia alemana aparecía presente en el apellido de la familia hasta que el abuelo paterno de Steinbeck, Johann Adolf Großsteinbeck, decidió acortar el apellido de la familia a Steinbeck cuando emigró a los Estados Unidos. Desde su niñez, los padres de Steinbeck se preocuparon por transmitir a su hijo el amor por los libros y por la escritura y este hecho fue realmente significativo para que el autor norteamericano emprendiera su carrera literaria. Gran parte de su infancia transcurrió en la vivienda familiar situada en un pequeño pueblo del estado de California donde sus padres educaron a su hijo en los valores de la Iglesia, aunque Steinbeck perdió la fe posteriormente y se hizo agnóstico. Durante muchos veranos a lo largo de su juventud, Steinbeck trabajó en los campos de los ranchos próximos a la vivienda familiar donde conoció, de primera mano, la crudeza del mundo agrario a la que estaban expuestos los trabajadores inmigrantes que tenía por compañeros. Esta experiencia le suministró el material necesario y la inspiración para escribir *De ratones y hombres (Of Mice and Men)*.

Tras finalizar sus estudios de educación secundaria en Salinas en 1919, Steinbeck se matriculó en la Universidad de Stanford, en Palo Alto, en la que permaneció cinco años

estudiando biología marina hasta abandonar finalmente sin título en 1925. Este hecho lo colmó de desánimo y vio necesario realizar un cambio de aires en su vida. Steinbeck tomó la decisión de viajar hacia la Costa Este hasta que llegó a Nueva York donde estuvo empleado en varios trabajos mientras aprovechaba su tiempo libre para escribir. A pesar de sus esfuerzos, no consiguió llegar a publicar nada de lo que escribía, por lo que se vio obligado a regresar a California en 1928. Una vez de vuelta, Steinbeck empezó a trabajar como guía turístico y conserje en el criadero de peces del lago Tahoe, en la frontera entre California y Nevada. Precisamente fue en este trabajo donde conoció a Carol Henning, su primera esposa. Fue un año de gran felicidad para Steinbeck, lo que le brindó la inspiración y la creatividad suficiente para publicar en 1929 su primera novela, *La copa de oro* (*Cup of Gold: A life of Sir Henry Morgan, Buccaneer, with occasional reference to history*). Se configura como una novela de ficción histórica que está basada en la vida del corsario inglés Henry Morgan y su conquista de Panamá. Inmediatamente después de su publicación, Steinbeck y Carol se casaron en enero de 1930 y, como desgraciadamente la novela no gozó del éxito esperado, la pareja sufrió severos problemas económicos. Los padres de Steinbeck ofrecieron a la pareja una vivienda de su propiedad en Pacific Grove, California, en la península de Monterey, a poca distancia de la frontera de la ciudad de Monterey. Su padre apoyó el sueño de su hijo de llegar a ser un gran escritor y, por esa razón, decidió dejarles la vivienda libre de gastos de alquiler y corrió con los gastos del coste del papel que Steinbeck utilizaba con el fin de que se dedicara de pleno a la escritura y no se viese obligado a encontrar otro trabajo.

Después de *La copa de oro*, la segunda de sus obras como novelista fue *Las praderas del cielo* (*The Pastures of Heaven*). La novela fue publicada en 1932 y es una novela compuesta por doce historias que narran la vida de las familias que viven en el valle de Corral de Tierra, en Monterey. A lo largo de la novela se repite el tema de la mezcla entre el humor y las consecuencias de la incapacidad de los personajes por ayudarse los unos a los otros. Aunque la novela no gozó de gran fama en su momento, la obra se hizo célebre posteriormente hasta el extremo de que en junio del 2010 fue adaptada al teatro por el guion de Octavio Solisal y dirigida por Jonathan Moscone.

Un año después Steinbeck publicó el primer episodio de las historias que conformarían su novela *El poni rojo* (*The Red Pony*). La novela está compuesta por cuatro capítulos que fueron publicados por episodios en revistas durante 1933 y 1936. Steinbeck narra en el *El poni rojo* las historias del joven Jody Tiflin en un rancho de California

donde símbolos de la muerte y la decadencia aparecen recurrentemente a lo largo de la novela. Estas historias se vieron claramente influenciadas por las experiencias que el propio Steinbeck vivió durante su infancia. La novela llegó a alcanzar tal fama que fue llevada a la gran pantalla por el director Lewis Milestone y se estima que llegó a generar dos millones de dólares.

En 1933 también publicó *A un Dios Desconocido (To a God Unknown)*. La novela fue una de las que mayores dificultades le ocasionaron a Steinbeck como novelista dado que tardó casi cinco años en poder acabarla. La novela narra la vida de Joseph Wayne, un granjero, y su familia en California y cómo influyen en las creencias del protagonista las muertes de los miembros de su familia, los periodos de sequía y la relación del propio hombre con la tierra. Tema que aparece posteriormente en alguna de sus obras. Joseph termina creando un vínculo tan estrecho que acaba adquiriendo matices de un culto primitivo y pagano hacia la tierra que trabaja.

Su primera obra de éxito internacional fue la novela picaresca *Tortilla Flat*, publicada en 1935. Dicha novela ganó la medalla de oro del California Commonwealth Club y retrata las aventuras de un grupo de jóvenes de clase social baja, y por lo general sin hogar, en Monterrey después de la Primera Guerra Mundial. Estos jóvenes son representaciones satíricas y descontextualizadas de los míticos caballeros de la Mesa Redonda¹⁰ en una misión al margen de la ley basada en una vida de depravación y en la que el sentimiento de amistad y hermandad los une por encima de cualquier cosa. El éxito de la obra hizo que el nombre de Steinbeck empezase a sonar en Hollywood, por lo que en 1942 se estrenó su adaptación cinematográfica dirigida por Victor Fleming. La película llegó a ser nominada a un Óscar y recompensó a Steinbeck con elevados beneficios económicos que le permitieron construirse una casa de verano en Los Gatos, un pueblo del condado de Santa Clara, en el estado de California.

En lucha incierta (In Dubious Battle) fue la siguiente novela que el escritor norteamericano publicó en 1936. El título que Steinbeck eligió para su obra hace referencia a un verso del poema narrativo “El paraíso perdido” (“Paradise Lost”) de John

¹⁰ En la entrega del Premio Nobel 1962 de Steinbeck, la Academia sueca pronunció "spicy and comic tales about a gang of paisanos, asocial individuals who, in their wild revels, are almost caricatures of King Arthur's Knights of the Round Table. It has been said that in the United States this book came as a welcome antidote to the gloom of the then prevailing depression." (Nobel Media AB, 22 de junio del 2019)

Milton. La novela recoge las duras condiciones laborales a las que se ven sometidos los trabajadores de los ranchos en las temporadas de la recogida de la fruta. El autor mantenía un gran compromiso con la causa debido a que él mismo experimentó en primera persona las inclementes situaciones por las que pasan muchos de los trabajadores durante sus primeros años en el oficio. La novela fue adaptada cinematográficamente en 2016 y fue dirigida y adaptada por James Franco, aunque no alcanzó el éxito ni la aceptación de la crítica.

En 1937, Steinbeck publicó *De ratones y hombres* (*Of Mice and Men*) y se trata de un drama sobre los sueños de una pareja de trabajadores agrícolas emigrantes en California. Fue aclamada por la crítica y su posterior puesta en escena también fue todo un éxito. *De ratones y hombres* se convirtió en una de las novelas más influyentes en la historia de la literatura americana, así como en la carrera como escritor de Steinbeck. En 1939, mientras Steinbeck escribía las obras de teatro *La luna se ha puesto* (*The Moon Is Down*) y *Burning Bright*, consiguió que *De ratones y hombres* fuera también adaptada al cine y dirigida de nuevo por Miles Milestone. La película consiguió una gran aceptación por parte de la crítica, hecho que se vio reflejado en cuatro nominaciones a los premios de la academia. La película fue adaptada de nuevo en 1992, protagonizada en este caso por John Malkovich y dirigida por Gary Sinise, quien fue nominado a la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1992.

Durante los siguientes años, la creatividad de Steinbeck vivió su mejor momento y, como consecuencia, en 1939 –el mismo año en que se estrenó la película *De ratones y hombres*– el autor publicó su célebre obra *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*). Es comúnmente considerada su obra más importante. La novela narra una denuncia del tratamiento que el estado dispensó a las víctimas de la Gran Depresión tras el Crac del 29. De acuerdo con el diario *The New York Times*, fue el libro más vendido de 1939, llegando a haber impreso 430.000 copias en febrero de 1940. Este hecho le hizo ganar el Premio Nacional del Libro concedido por la Asociación de Libreros de América. Como colofón a este año de éxitos, Steinbeck ganó el prestigioso Premio Pulitzer de Ficción. *Las uvas de la ira* fue adaptada a la gran pantalla por el célebre director estadounidense John Ford y protagonizada por el actor Henry Fonda. La película se estrenó en 1940 y fue aclamada tanto por el público como por la crítica, lo que se tradujo en dos premios Óscar al mejor director y a la mejor actriz de reparto. De los ochocientos mil dólares de presupuesto inicial consiguió cosechar hasta dos millones y medio de dólares de

recaudación. No obstante, *Las uvas de la ira* no fue una obra exenta de controversia debido a la imagen negativa de los aspectos del capitalismo y la simpatía por la difícil situación de los trabajadores llevó a una reacción en contra del autor por parte del sector más conservador. El libro fue criticado y calificado de obsceno, hasta tal punto que la novela fue prohibida en el Condado de Kern en agosto de 1939 hasta el año 1941. *De ratones y hombres* y *Las uvas de la ira*, cuyos títulos fueron sugeridos por su esposa tras leer los manuscritos originales, fueron novelas basadas en los trabajadores agrícolas de California durante la Gran Depresión. Estas obras son conocidas como *Dust Bowl fiction* debido a que la trama se desarrolla durante la época de constantes tormentas de arena que asoló Norteamérica en la década de los años 30.

En 1940 Steinbeck realizó un viaje junto con su esposa Carol a lo largo del Golfo de California para recoger muestras biológicas junto a su amigo el famoso biólogo marino Ed Ricketts¹¹, con quien realizó la publicación conjunta de *Un periplo por el mar de Cortez (The Log from the Sea of Cortez)*. Sin embargo, el viaje provocó una ruptura en la pareja que acabó en divorcio en 1942. Ese mismo año conoció a Gwyndolyn "Gwyn" Conger, con quien se casó y tuvo dos hijos: Thomas Myles Steinbeck y John Steinbeck IV. Al año siguiente Steinbeck trabajó como corresponsal de guerra durante la Segunda Guerra Mundial para el diario New York Herald Tribune. Participó en el programa de Douglas Fairbanks realizando incursiones en territorio ocupado por el enemigo a lo largo y ancho del mar Mediterráneo. Su experiencia en el ejército acabó en 1944 cuando resultó herido por una explosión de munición cerca del norte de África, provocando que el autor, hastiado de la guerra, regresara a su casa. Mientras se recuperaba de las heridas provocadas por la metralla, el autor aprovechó para escribir *Los arrabales de Cannery (Cannery Row)* en 1944 y el guion de la película *Náufragos (Lifeboat)* de Alfred Hitchcock. *Los arrabales de Cannery* se trata de una novela basada en las vidas de los personajes que habitan una calle de Monterey durante la Gran Depresión. La obra fue llevada al cine, dirigida por David S. Ward, y supuso casi cinco millones de dólares en pérdidas.

¹¹ Nacido en 1897, el americano Edward Flanders Robb Ricketts fue un importante biólogo marino, ecologista y filósofo. Escribió *Entre Mareas del Pacífico (Between Pacific Tides)*, que fue publicada en 1939 y es considerada una obra fundamental de la ecología intermareal. Compartía una gran amistad con John Steinbeck quien le utilizó como modelo en los personajes de "Doc" en *Los arrabales de Cannery (Cannery Row)*, "Friend Ed" in *Burning Bright* y algunos personajes de las obras *En lucha incierta* y *Las uvas de la ira*.

En 1947, Steinbeck publicó *El ómnibus perdido* (*The Wayward Bus*). La novela se caracteriza por su originalidad al no contar con un personaje claramente protagonista y por su flujo de conciencia desarrollado a través de monólogos internos. A pesar de que *El ómnibus perdido* es considerada como una de las novelas de menor calidad de la bibliografía del autor norteamericano, lo cierto es que le reportó mayores beneficios económicos que algunas de sus obras mejor consideradas. La novela fue adaptada al cine en 1957 por el director Victor Vicas y, aunque carecía de los característicos monólogos internos de la obra de Steinbeck, llegó a reportar beneficios valorados en cientos de miles dólares.

Por aquel entonces, Steinbeck también escribió relatos cortos con una gran carga de sentimentalismo y estilo esteticista, como puede ser el ejemplo de la maravillosa obra *La perla* (*The Pearl*) en 1947 basada en un cuento popular mexicano que explora la naturaleza codiciosa del ser humano. *La perla* es considerada una de las obras más famosas de Steinbeck y se usa como lectura obligatoria en muchos colegios norteamericanos debido a su propósito didáctico como parábola. *La perla* fue estrenada como película ese mismo año dirigida por Emilio Fernández y fue galardonada con diversos premios entre los que destacan un Globo de Oro y el premio a la mejor fotografía en el Festival de Venecia. Durante el rodaje de la película, Steinbeck viajó a México para la creación del guion y una vez allí se inspiró en su folclore, lo que le llevó a escribir el guion de la famosa película *¡Viva Zapata!*

Ese mismo año Steinbeck emprendió un viaje hacia la URSS en compañía del fotógrafo Robert Capa, considerado el corresponsal gráfico de guerra más importante del siglo XX. Un año después, Steinbeck presentó *Un diario ruso* (*A Russian Journal*) con los resultados y conclusiones de su viaje y fue ilustrado con fotos de Capa. Además, Steinbeck fue elegido miembro de la Academia Americana de las Artes y las Letras. En mayo de 1948, Steinbeck viajó rápidamente de vuelta a California para estar con su amigo Ed Ricketts, que había sido gravemente herido cuando su coche fue golpeado por un tren y que murió horas antes de Steinbeck llegara. Al regresar a casa, Steinbeck fue confrontado por Gwyn, que le pidió el divorcio, llegando este a ser definitivo en agosto de ese mismo año. Como consecuencia, Steinbeck pasó el año después de la muerte de Ricketts sumergido en una profunda depresión.

En junio de 1949, Steinbeck conoció en un restaurante en Carmel, California, a la regidora Elaine Scott, con la que comenzó una relación que terminaría en boda en diciembre de 1950, una semana después de la finalización del propio divorcio de Elaine del actor Zachary Scott. Elaine acompañó a Steinbeck hasta el final de sus días. En 1952 escribió el guion de la famosa película *¡Viva Zapata!*, del director Elia Kazan, utilizando como libro de guía *Zapata el inconquistable (Zapata The Unconquerable)* de Edgcomb Pinchon. La obra de Kazan fue protagonizada por dos actores consagrados en la historia del cine: Marlon Brando y Anthony Quinn. La película fue bien recibida por el público en general y aclamada por la crítica que la condecoró con un premio Óscar a Anthony Quinn como mejor actor secundario, una nominación al Óscar a John Steinbeck al mejor guion, un premio a Marlon Brando a la mejor actuación en el Festival Internacional de Cine de Cannes y un premio BAFTA a Marlon Brando al mejor actor extranjero. Ese mismo año publicó *Al este del Edén (East of Eden)*, a la que Steinbeck llegó a considerar como su mejor obra y la que más esfuerzo le supuso durante su elaboración. La novela es una rescritura de la historia de Caín y Abel que explora la predisposición de hacer el mal del ser humano, asociada al libre albedrío a través del sentido alegórico de sus personajes. Lo más interesante de la novela es que posee un componente pseudoautobiográfico, pues plantea elementos reales de la vida del autor como eran los Hamilton, su familia materna. La novela fue hecha película bajo la dirección y la producción de Elia Kazan, quien obtuvo la confianza de Steinbeck para el desarrollo de este proyecto tras el éxito cosechado por *¡Viva Zapata!* La película fue protagonizada por el actor James Dean y fue la única que llegó a ser estrenada antes de que el joven perdiera la vida en un accidente de tráfico con su Porsche Spyder 550. La película fue descrita como brillante por la crítica y recibió numerosos premios, entre los que destacan un premio Óscar a Jo Van Fleet a la mejor actriz secundaria, un premio Globo de Oro y un premio en el Festival de cine de Cannes, ambos a la mejor película dramática. Tras sumergirse de lleno en el mundo fílmico de Hollywood, Steinbeck comenzó en 1956 una intensa labor de investigación sobre el ciclo artúrico que se extendió prácticamente hasta su muerte, con el fin de recrear su propia versión de la historia de la mítica figura del rey Arturo. La labor de traducción de *La muerte de Arturo (Le Morte d'Arthur)* de sir Thomas Malory obsesionó al escritor, tal y como se reflejó en la correspondencia del escritor con su editor Chase Horton y su agente literario Elizabeth Otis.

En 1960, Steinbeck publicó *Viajando con Charley: en busca de los Estados Unidos* (*Travels with Charle: In search of America*), una historia autobiográfica sobre un viaje por los Estados Unidos junto a su caniche, aunque el propio Steinbeck defendía que el motivo de este viaje era el de descubrir cómo era la nueva América que tantas páginas le había hecho escribir. No obstante, su hijo Thomas pensaba que su padre ya era consciente de la severidad de los problemas que tenía de corazón y deseaba ver el país una vez más antes de morir. En esta época también aprovechó para escribir *El invierno de mi desazón* (*The Winter of Our Discontent*) en 1961, la que fue la última novela del escritor. El título de la novela proviene de las dos primeras líneas de la obra *Ricardo III* (*Richard III*) de William Shakespeare. La novela de nuevo vuelve a traer la faceta más crítica de Steinbeck con la sociedad. Sin embargo, en esta ocasión el foco de atención del autor no recae sobre los más desfavorecidos de la sociedad, sino en la clase media que cimienta la gran mayoría del pueblo americano. Hubo un consenso generalizado por parte de la crítica que calificó la novela como aceptable, pero admitió que se esperaba algo más brillante al nivel de *Las uvas de la ira*. La novela de Steinbeck fue adaptada en una película para la televisión dirigida por Waris Hussein en 1983.

Los últimos años de vida del autor norteamericano fueron completamente frenéticos. Después de valorar la opinión de la crítica, el hecho de que la Real Academia de las Ciencias de Suecia le galardonara con el Premio Nobel de Literatura en 1962 por su última novela le cogió totalmente por sorpresa. La institución reconoció (1962) su estilo literario como “realistic and imaginative writing, combining as it does sympathetic humor and keen social perception”. La obtención del galardón provocó una gran polémica dado que parte de la crítica no estaba de acuerdo con la decisión tomada por la Academia sueca. De hecho, el propio autor afirmó en una entrevista que no lo merecía. En septiembre de 1964, Steinbeck fue galardonado con la Medalla Presidencial de la Libertad por el presidente Lyndon B. Johnson. En 1967, Steinbeck viajó a Vietnam como corresponsal de guerra para la revista *Newsday*, yendo a la guerra de Vietnam para así cuidar de sus hijos que estuvieron sirviendo como soldados en la guerra. Steinbeck recogió su experiencia en la guerra de Vietnam en su última obra *Norteamérica y los norteamericanos* (*America and Americans*) que fue publicada en 1966.

Steinbeck murió el 20 de diciembre de 1968 en Nueva York a los 66 años de edad, a causa de una enfermedad cardíaca provocada por su adicción al tabaco. De acuerdo con sus deseos, su cuerpo fue incinerado y enterrado el 4 de marzo de 1969 en Salinas, junto

a los restos de sus padres y abuelos maternos. Su tercera esposa, Elaine, fue enterrada en la misma parcela en 2004. A pesar de que han pasado ya más de 50 años desde su muerte, el nombre y la figura de Steinbeck siguen muy presentes en la actualidad. En el 77 aniversario del nacimiento del escritor, el Servicio Postal de los Estados Unidos emitió un sello con Steinbeck, a partir de la serie *Arte Literario del Servicio Postal*, honrando a escritores estadounidenses. Recientemente se le ha incluido en el pabellón de la fama del California Museum for History, Women and the Arts. Por supuesto, la herencia literaria que ha dejado el autor sigue provocando que en la actualidad se vendan y se reediten sus novelas, mostrando así la evidencia de que se mantiene vivo el nombre del autor. De hecho, se llegó a publicar de manera póstuma en 1976 la novela incompleta *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* (*The Acts of King Arthur and His Noble Knights*), obra a la que dedicó catorce años de su vida y en la que se centra el presente estudio.

3.2. PRESENTACIÓN DE LA OBRA: FICHA DE LECTURA DE *LOS HECHOS DEL REY ARTURO Y SUS NOBLES CABALLEROS*

En el siguiente apartado se plantea un breve recorrido a lo largo de *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* recogiendo los aspectos fundamentales que caracterizan la estructura literaria de la obra de Steinbeck. Antes de empezar con tal labor, es preciso aclarar que el libro de Steinbeck fue publicado póstumamente y esa es la razón por la que se encuentra dividido en dos partes. La primera se trata de la rescritura de Steinbeck del mito artúrico, mientras que la segunda engloba la correspondencia del autor comprendida durante el proceso de creación de su obra. Para un desarrollo óptimo de esta sección seguiré un esquema de trabajo que incluirá los siguientes puntos: análisis de título y del género, una breve sinopsis de las historias que conforman la obra, un análisis del eje del discurso que estudiará al narrador y al narratario y un análisis del eje diegético centrándose en los personajes y en la relación entre espacio y tiempo.

3.2.1. ANÁLISIS DEL TÍTULO Y GÉNERO

Tras una larga labor de investigación, John Steinbeck tituló su obra *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* (*The Acts of King Arthur and his Noble Knights*). El autor decidió distinguir el nombre de su libro del título por el que ha llegado la obra

de Malory a la actualidad, *La muerte de Arturo (Le Morte d'Arthur)*. El motivo por el que Steinbeck apostó por modificar el nombre respecto al original se trataba de una manera de potenciar la importancia sobre la vida y no sobre la muerte del personaje de Arturo. No obstante, el proceso de selección del título que da nombre a la obra y la motivación por la que Steinbeck llegó a elegirlo serán ampliados y detallados minuciosamente más adelante, en la sección de divergencias con la obra de sir Thomas Malory.

En cuanto al género de la primera parte, se configura como una novela compuesta por siete cuentos interrelacionados por un hilo narrativo común. La escritura de la novela está realizada con el fin de pretender asemejarse al estilo de los romances medievales de caballería tan frecuentes durante la Edad Media. Debido a que es una rescritura de la obra de sir Thomas Malory, se considera que a nivel literario esta novela se encontraría en una encrucijada entre la intertextualidad y la interdiscursividad.

Sin embargo, la segunda parte de la obra de Steinbeck, al tratarse del conjunto de cartas que Steinbeck escribe a su editor y a su agente literario y presentadas estas de manera cronológica, se considera que la novela forma parte del género literario epistolar. No obstante, hay que realizar una especificación concreta atendiendo a la función y motivación por la que Steinbeck escribe estas cartas, perteneciendo de este modo a los siguientes subgéneros literarios epistolares:

- Género literario epistolar de introspección psicológica, puesto que Steinbeck escribe para conocerse a través del autoanálisis.
- Género literario epistolar de ideas, debido a que Steinbeck plasma sus teorías personales a lo largo de sus páginas.
- Género literario epistolar íntimamente ligado a la creación narrativa, ya que en sus cartas Steinbeck plasma el proceso de creación artística de su obra *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*.
- Género literario epistolar de redención, que sirve a Steinbeck de ejercicio espiritual. Las cartas tienen para él una función catártica para sobreponerse a su inseguridad como escritor.

3.2.2. ORGANIZACIÓN DE LA NOVELA

Las siete historias que plantea Steinbeck en su novela se ajustan a los siete capítulos en los que está dividida y que se desarrollan a lo largo de las 293 páginas que

componen la obra. En "Merlín" narra el engaño de Uther Pendragon para yacer con la esposa del duque de Cornualles, el posterior nacimiento de Arturo y su infancia hasta su ascensión al trono. En "El caballero de las dos espadas" habla de la trágica historia de Balin y su gemelo Balan y cómo, fruto de una fatídica profecía, acaban matándose los hermanos el uno al otro sin siquiera saberlo. "La boda del rey Arturo" incluye, además de las nupcias de Arturo con Ginebra, la primera aventura de Sir Gawain como caballero. "La muerte de Merlín" cuenta el trágico destino de cómo el hechicero, debido al enamoramiento y a su propia necesidad, decide enseñarle los sortilegios necesarios para que la bruja Nyneve pueda encerrarlo en el interior de una cueva durante toda la eternidad. En "Morgan Le Fay" se describe en profundidad los perversos deseos de la bruja en contra de su hermano Arturo y su determinación por acabar con su vida. En "Gawain, Ewain y Marhalt" se narran las aventuras de estos tres caballeros tras salir de la corte del rey Arturo y encontrarse con tres damas que requerirán de su valía por separado. Finalmente, en "La Noble Historia de Sir Lanzarote del Lago" se presenta por primera vez al personaje como estandarte de la antigua caballería y los inicios de su amor con la reina Ginebra.

3.2.3. EJE DEL DISCURSO

El narrador de la primera parte se caracteriza por explicar y describir todo lo que está pasando y emitir además juicios sobre los personajes. Por lo tanto, el narrador se define como heterodiegético, también considerado como narrador-demiurgo, cuya focalización es externa y omnisciente. Es omnipotente en el texto, tanto que influye en la opinión sobre alguno de los personajes, despertando la simpatía o el desprecio del lector de la historia. El narrador se caracteriza igualmente por incluir en determinados momentos de la narración pasajes en inglés medio¹², procedentes de *La muerte de Arturo* a modo de cita intertextual.

¹²El inglés medio recoge históricamente aquellos dialectos en lengua inglesa que se originaron y desarrollaron en el periodo comprendido entre los siglos XII y finales del XV de la Edad Media. El inglés medio se considera la evolución del inglés antiguo, característico del periodo normado de Inglaterra. Se considera que el final del periodo del inglés medio concluyó alrededor de 1470, cuando, a través de la introducción de la imprenta en Inglaterra por parte de William Caxton, empezó un proceso de estandarización de la lengua inglesa que se originaría inicialmente en Londres para ir extendiéndose al resto del país.

Por otro lado, en la segunda parte, al ser la correspondencia personal escrita por John Steinbeck, solo existe una única voz narrativa que es la del propio autor. Por lo tanto, se considera al narrador como autodiegético y homodiegético. Su perspectiva es interna, dado que es la misma que la del personaje que narra sus vivencias. Otro elemento que caracteriza al narrador es el uso de un discurso mixto. No es estrictamente literario, pero se mezcla a priori lo real con el desarrollo de sus propias indagaciones tanto históricas como literarias. La primera parte del libro, la que comprende la novela, comienza con una breve introducción en la que Steinbeck explica que escribe su novela con el fin de que el público de su era llegue a comprender y a sentir la misma magia que él sintió cuando leyó por primera vez *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory. La segunda parte del libro, la que contiene la correspondencia, se caracteriza por tener principalmente dos narradores a los que Steinbeck envía sus cartas: su editor Chase Horton y la que fue su agente literario desde 1931 hasta su muerte, Elizabeth Otis.

3.2.4. EJE DIEGÉTICO O DE LA HISTORIA

A lo largo de la obra de *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* aparecen nombrados más de un centenar de personajes, que a veces solamente llegan a pronunciar un par de frases en toda la novela. Esta gran cantidad de personajes se debe a la costumbre en la estilística medieval de presentar literariamente a cada uno de los personajes que aparecían en la historia, aunque fueran a desaparecer en el párrafo siguiente. Por esa razón, a continuación, se analizarán solamente a aquellos personajes principales que tienen una trascendencia real a lo largo de la historia de la novela.

Merlín. Probablemente se trate, junto con Arturo, del personaje más famoso de todo el ciclo artúrico. En la novela se define a Merlín como “a wise and subtle man with strange and secret powers of prophecy and those deceptions of the ordinary and the obvious which are called magic. Merlin knew the winding channels of the human mind, and also he was aware that a simple open man is most receptive when he is mystified, and Merlin delighted in mystery” (Steinbeck 1976: 4). Merlín, además, es el consejero personal de Uther Pendragon y de Arturo. Llegado el momento profetizó su propia muerte a manos de la bruja Nyneve. Al caer completamente enamorado de ella, esta termina engañándolo y encerrándolo para siempre.

Uther Pendragon. Aparece representado como el rey de toda Inglaterra. Es un hombre de guerra, oscuro y caprichoso, pero se le describe como un buen monarca. Durante una visita del duque de Cornualles a su castillo, queda tan enamorado de la belleza de su esposa que, al intentar retenerla bajo su voluntad, se declara la guerra entre ambos hombres. Durante el asedio al castillo del duque de Cornualles, Uther le pide ayuda a Merlín antes de que caiga enfermo de amor y este conjura un sortilegio sobre él para que adquiriera la apariencia del duque y pueda yacer con su esposa internándose por la noche en su castillo. A cambio, Merlín le pedirá que le entregue a su primogénito, Arturo, fruto de esa unión.

Arturo. Se presenta al personaje desde su niñez como el elegido para ser el rey capaz de conseguir unificar de nuevo a todos los territorios de Inglaterra bajo su corona. Se le describe como un monarca justo, bélico, orgulloso y, en ocasiones, algo tosco. A lo largo de la novela el personaje sufre una transformación como consecuencia del precio a pagar para llegar al trono. La inocencia que le otorga su juventud se ve acabada según avanza la historia. Para unificar toda Inglaterra tuvo que matar a centenares de hombres, hecho que acabó oscureciendo su carácter, hasta tal punto que, cuando Merlín le advierte de que sin saberlo ha yacido con su propia hermana y que como castigo divino por esa relación incestuosa será su propio hijo quien acabe con su vida, ordena que le traigan a todos los recién nacidos de ese momento para ahogarlos en el mar, con la fortuna de que su hijo bastardo consigue sobrevivir. Posteriormente, contrae nupcias con Ginebra, desoyendo el consejo de Merlín, que le advierte que en un futuro ella lo traicionará.

Ginebra. Este personaje, al igual que la gran mayoría de los personajes femeninos de la novela, no sale especialmente bien parado. Se trata de una mujer de carácter templado, bendecida con una belleza tan arrebatadora como extraordinaria tan solo comparable con su gran inteligencia. Ginebra aparece representada como una mujer caprichosa que sabe manipular a aquellos que la rodean con tal sutileza que consigue implantar sus propios deseos en otros que terminan llevándolos a cabo pensando que de ellos habían surgido tales propósitos. Contrae matrimonio con Arturo, convirtiéndose en el proceso en reina de Inglaterra, pero más adelante esto no le impide terminar enamorándose del mejor amigo de su marido, Sir Lanzarote, con el que termina siendo infiel a Arturo. La reina maneja al caballero a su antojo apartándolo de su lado cuando no le conviene e intimando con él como recompensa por cumplir su voluntad.

Sir Lanzarote del Lago. Es el personaje por el que mayor simpatía siente el autor y se demuestra en el trato que le dispensa. Sir Lanzarote es considerado como el mejor caballero que ha conocido la historia. Un hombre de buen corazón, apuesto y de gran nobleza que mantiene vivos los ideales de la vieja caballería, que parecen estar en una situación de completa decadencia. Lanzarote se enamora de Ginebra, la esposa de su rey y su mejor amigo, y ella le corresponde su amor en aquellos momentos que estima oportunos. Esta situación crea en el caballero una situación de total dependencia emocional del amor de la reina, hecho que se configura como característica del amor cortés. A raíz de este amor adúltero, Lanzarote desarrollará un sentimiento de culpa tan inmenso que lo atormentará hasta el fin de la novela.

Morgan le Fay. Es hermanastra de Arturo, hija del duque de Cornualles y de Igraine, la madre de Arturo. Cuando el rey Uther sugiere casar a sus hijastras, decide internar a Morgan le Fay en un convento donde aprendió la hechicería que tanto mal causaría posteriormente a Arturo y a sus caballeros. Se la describe como una mujer perversa, la antagonista de Arturo y una *femme fatale* capaz de seducir con sus encantos y su hechicería a los hombres sin ningún tipo de miramiento, con el fin de conseguir aquello que desee. Durante la novela es la causante del robo de la vaina mágica de Excalibur, eliminando de esta manera la inmunidad mágica a las heridas que protegía a Arturo.

Los espacios aparecidos en la novela están impregnados de una gran carga simbólica que, aunque puedan pasar inadvertidos al lector moderno, tenían un significado para el lector medieval.

Agua. Es un elemento ambivalente, que puede tener tanto una connotación positiva como una negativa en la novela. Cuando el agua es clara, representa el elemento indispensable para la vida asociado con la purificación, la renovación y la limpieza. En contraposición, si las aguas son turbias u oscuras, se relacionan con un peligro para el caballero y con el paso del tiempo.

Vegetación. Implica la exterioridad que se plantea como el caos en oposición a la vida en la corte. Los bosques son lugares naturales donde el hombre no tiene control alguno y se consideran el espacio medieval típico donde se origina la aventura y el lugar donde reside el peligro y lo desconocido. El bosque es un lugar donde generalmente se pierde la noción temporal, creándose fenómenos de temporalización de espacios provocando rupturas entre las coordenadas de espacio y tiempo. Por último, el claro del bosque

aparece contrariamente representado como el lugar idílico para los amantes, un *locus amoenus* con ciertas reminiscencias al paraíso terrenal.

Piedra. Representa todos aquellos espacios construidos por la mano del hombre. Los castillos son los elementos más citados en la obra y son descritos como enormes fortalezas generalmente relacionadas con la vida bélica. El castillo de la corte del rey Arturo aparece detallado como un lugar que cumple las características de refugio, mientras que los otros castillos figuran como lugares llenos de trampas y peligros, donde están en riesgo la vida y la libertad. Las catedrales y monasterios son lugares santos que también funcionan como espacios de refugio y de oración antes de emprender un viaje.

La temporalidad de la acción de la obra sigue una progresión lineal medida en días. No obstante, en los periodos de paz en la corte del rey Arturo existen periodos de imprecisión temporal. Las horas del día se miden en relación a la vida monástica de un monje, como las horas para la oración en la primera misa del día. Además, se establece una relación entre los acontecimientos que suceden durante el día y la noche. Durante la mañana se producen las aventuras en los parajes exteriores y se realizan los largos viajes, mientras que por la noche se desarrollan las aventuras situadas en los interiores de castillos.

3.3. DE LA REFORMULACIÓN A LA ADAPTACIÓN: CONVERGENCIAS CON LA OBRA DE SIR THOMAS MALORY

A continuación, se realizará un análisis comparativo entre las obras *La muerte de Arturo* y *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*, con el fin de presentar las similitudes entre ambas obras y aquellos elementos originales de la obra de Malory que aparecen inalterados en la novela de Steinbeck tras haber transcurridos cinco siglos de historia. Para realizar esta labor, me basaré en el uso de una metodología contrastiva a través del análisis bajo el prisma de la traducción intralingüística o reformulación atendiendo a los contextos históricos y culturales que afectaban tanto al escritor como al lector de los siglos XV y XX.

El 11 de noviembre de 1956, John Steinbeck le escribió una carta breve pero intensa a su agente literario, Elizabeth Otis, en la que dice lo siguiente: "I am going to start *The Morte* immediately. Let it be private between us until I get it done. It has all the

old magic” (Steinbeck, 1976: 297). Así comienza una serie de cartas escritas por Steinbeck a su agente literario, Elizabeth Otis, y a su editor, Chase Horton, sobre su trabajo en *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*. En estas cartas se revela el ímpetu con el que Steinbeck empieza la escritura de su obra, además del proceso de creación literaria y una perspectiva de la personalidad del autor.

Cuando Steinbeck era un niño, señala que encontró en *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory su propia especie de espacio textual privado. Además de estar orgulloso de ser poseedor de una copia personal de la obra, el autor revela que las letras *thorn* y *yogh* eran especiales porque el texto de esta forma "had a secret language" (Steinbeck, 1976: XII). En la introducción a *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros* se pone de manifiesto la alegría durante la infancia de Steinbeck al ser capaz de entender un lenguaje arcaico. Precisamente fue el lenguaje de Malory el que llevó al autor a traducir *La muerte de Arturo*, debido a que reconoce que el público moderno es incapaz de sentir el mismo encanto que él sintió cuando lo leyó por primera vez. Es, sin lugar a dudas, este reconocimiento el que lo impulsa a comenzar su traducción en un intento de llevar esa misma fascinación que sentía cuando era un niño a una nueva generación.

Si bien la introducción revela la motivación que le llevó a Steinbeck a escribir su obra, la correspondencia enviada a Elizabeth Otis y a Chase Horton detalla su metodología. En la segunda de las cartas enviadas a su agente literario se puede apreciar una de las convergencias más importantes con la obra de Malory. En ella, Steinbeck afirma que su tarea consiste en actualizar el lenguaje y las estructuras de las oraciones de *La muerte de Arturo*, pero no eliminar el contenido adulto de la obra. Otros autores anteriores a Steinbeck también intentaron actualizar el libro de Malory, como es el caso de Howard Pyle, que decidió hacer su propia versión del mito de Arturo, pero eliminando todos los elementos que él consideraba de moral dudosa. El autor defendía que los jóvenes, actualmente, están preparados para entender sucesos que antes eran censurables y que el hecho de ocultarles anécdotas como, por ejemplo, que Uther Pendragon poseyera a la mujer del duque de Cornualles, no hacía otra cosa que confundirlos con una rancia y falsa moral. Por esa razón, Steinbeck decide conservar tanto los momentos sexuales como

los brutales y sangrientos combates característicos de la literatura medieval y que Umberto Eco describe en sus *10 modos de soñar la Edad Media*¹³.

Para poder realizar su labor de escritura, primero comprendió que debía investigar acercándose al propio autor, al texto y a la época. Sus primeras cartas hablan de su labor de recopilación y de trabajar con diversas fuentes como medio para perfeccionar su traducción al inglés moderno. Por esa razón, a pesar de que Steinbeck se enamoró por primera vez de la obra escrita por Malory editada por Caxton, decide trabajar sobre el manuscrito de Winchester, ya que consideraba que la versión de Caxton difería demasiado del texto original. Criticaba que la formación burguesa de Caxton dejaba escapar las sutilezas lingüísticas de la pluma de Malory. Y es que Steinbeck identificó que la competencia de Malory como escritor iba en aumento según se avanzaban las páginas y se desarrollaba la historia y, en ese término, decidió imitar su estilo siendo este una de las convergencias más importantes en relación al texto de Malory.

El primer capítulo de Steinbeck, “Merlín”, prácticamente no varía del texto original. Salvo el inicio, en esencia, el primer capítulo de Steinbeck no llega a ser más que una soberbia traducción intralingüística del inglés medio de Malory. Los cambios se reducen a traducir el texto al inglés moderno y a utilizar sutilmente la técnica de omisión de la traducción, en la que el autor se deshace de todo aquello que él consideraba superfluo para el desarrollo de la trama de la obra. Debido a que el estilo medieval se detiene especialmente con frecuencia en la descripción de elementos independientemente de su valor narrativo para la trama, Steinbeck no contempla que dicho recurso sea entendido por un lector moderno de la misma manera en la que lo hacía uno medieval. Por lo tanto, la omisión es un claro ejemplo de uso de transposición intralingüística en el que Steinbeck considera como intraducibles ciertos pasajes de la obra original de Malory a ojos de un lector moderno. Este fue uno de los primeros rasgos que demuestran la evolución de la manera de escribir de Steinbeck a lo largo de la obra, aumentando la calidad de su narración de la misma manera que Malory lo hizo en *La muerte de Arturo*. En una carta enviada a su editor manifestaría las dificultades que le estaba llevando la tarea de asimilación de escritura y estilo de Malory, donde explica lo complicado que es transmitir

¹³ Umberto Eco define la tercera de sus diez modos de soñar la Edad Media como “La Edad Media como lugar bárbaro [...] espacio oscuro, *dark ages* por excelencia. [...] Está por definición a disposición de todo signo de barbarie y fuerza bruta triunfante.” (Eco, 1993: 84-96)

ciertos sucesos que para un lector medieval eran evidentes, pero que no lo eran tanto para el lector contemporáneo:

I shall finish the Merlin this week and I think it was the hardest for Malory because into this must be crowded all of the background and confusion of Arthur's birth and his assumption of power, of the rebellion and mystery of his birth. It amounts to a long and dissonant chronicle. But I think it is sorting out into something that flows in modern prose, but of course it can never have the rounded or elliptical form of the later tales which do not require throwback and where the cast of characters is not so huge. (Steinbeck, 1976: 334)

Durante su proceso de investigación, Steinbeck llegó a la conclusión de que, al igual que él, Malory también encontró dificultades al inicio de su obra y esta inseguridad se veía reflejada en los fallos durante el proceso de traducción del autor sobre las fuentes francesas de las que se estaba sirviendo para confeccionar su obra. Fallos tales como la aparición y desaparición espontánea de personajes sin dar explicación alguna o como si se tratase de que hubieran estado en todo momento. Este hecho lleva a Steinbeck a concluir que sir Thomas Malory no se sentía completamente a gusto al inicio de su tarea y sus errores en la narración se deben a su falta de experiencia, pero a medida que avanza en la escritura de su obra iría mejorando, convirtiéndose en un novelista excepcional. De manera prácticamente paralela, Steinbeck tampoco se siente completamente cómodo en un principio con la elaboración de su obra. Se siente intimidado por la comparación del peso de su tarea con la de Malory a quien él consideraba una figura clave en la historia de la literatura. Sin embargo, Steinbeck acaba sobreponiéndose a este temor según se va haciendo con la obra y toma consciencia de lo realmente necesario para llevarla a cabo. Además, es consciente de que su versión será mucho más que una traducción intralingüística, llegando a convertirse en su propia adaptación literaria. Por este motivo, con el tiempo empieza a incluir en su labor de modernización sus propias licencias artísticas, tal y como se lo expresa a su agente, Elizabeth Otis, en una carta en 1959 en la que Steinbeck afirma:

I move along with my translation of the *Morte* but it is no more a translation than Malory's was. I am keeping it all but it is mine as much as his was his. I told you I think that I am not afraid of Malory any more for I know that I can write better for my time than he could have, just as he wrote better for his time than anyone else. (Steinbeck, 1976: 331)

Malory fue capaz de adaptar su propia versión de las historias de Arturo, desarrollando aquellas partes que le parecían oscuras e introduciendo sus propias

aportaciones al ciclo artúrico. A lo largo de la extensa obra se produciría la transformación de Malory en el gran novelista que terminó siendo. Una transformación que tuvo lugar de manera similar en el caso de Steinbeck al escribir *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*. Siguiendo la estela de la figura de Malory, en la correspondencia de Steinbeck se puede apreciar la metodología que siguió el autor. Dominado por la obsesión de comprender en profundidad al mítico personaje de Arturo y la relación personal de Malory con este, Steinbeck decidió ampliar su investigación leyendo numerosos artículos académicos sobre Malory y su obra y viajando por toda Europa para entrevistarse con profesores, catedráticos y expertos en el ciclo artúrico. Hasta tal punto llegó su fascinación que visitó todos los lugares que estaban relacionados con el mito de Arturo, como Warwickshire, el lugar de nacimiento de Malory y lugar donde fue encarcelado. Cuando concluyó con su labor de investigación, Steinbeck, reafirmó en una de sus cartas fechada en julio de 1958 su intención de algo más que traducir el texto "I intend to translate into modern English, keeping, or rather trying to re-create, a rhythm and tone which to the modern ear will have the same effect as the Middle English did on the fifteenth-century ear" (Steinbeck, 1976: 318). Con ello conseguiría reproducir en la era actual el mismo trabajo que Malory realizó en la Edad Media, usando textos anteriores a su época. Mientras que la fase de investigación parecía ya definitiva, Steinbeck explicaba concisamente su intención de abarcar el inicio de su fase de redacción. Detallaba que intentaría traducir cada día un número determinado de páginas, así como elaborar una especie de diario donde registraría todo el progreso. El autor consideraba su proceso de traducción de la obra de manera similar al que realizó Malory en su época y que además se enfrentaba a elementos intraducibles como el tono y el método en que ha sido escrito, tal y como expresa en otra de sus cartas:

... [M]y thought parallels Malory's. When he started, he tried to keep intact the Frensshe books-largely Chrétien de Troyes. But as he went along he changed. He began to write for the fifteenth-century ear and the English mind and feeling. And only then did it become great. His prose was understandable and acceptable to the people of his time. The stories and the relationships are immortal. But tone, and method, change. The twentieth-century ear can not take in the fifteenth-century form whether in tone, sentence structure or phraseology. A shorter and more concise statement is the natural vehicle now. And oddly enough, this is just what Malory had to do to his source material. (Steinbeck, 1976: 319)

La correspondencia que ha llegado a nuestros días, además de describir la metodología del autor, revela su progreso emocional. En sus primeras cartas se percibe a un Steinbeck completamente emocionado por la intensidad con la que narra el valor de Arturo y que sirven para humanizar la figura del famoso escritor estadounidense. En una carta a su editor Horton en octubre de 1958, Steinbeck comparte con él la experiencia casi agónica al escribir los inicios de su obra, que describe en términos de "I wanted desperately for this work to be the best I ever done. My own ineptness and sluggishness set me back on my heels" (Steinbeck, 1976: 24), al igual que pensaba que Malory debía sentirse al inicio de *La muerte de Arturo* a juzgar por los comienzos de ambas obras. La labor de escribir su obra fue tan tortuosa que Steinbeck tuvo que interrumpir su escritura en numerosas ocasiones. A través de sus cartas se describe a un hombre consumido a veces por la duda en un arduo proceso de auto-reflexión. No sabía hasta qué punto estaba alejándose de la obra de Malory a través de su traducción.

Sin lugar a dudas, su labor como traductor parecía diferir e ir más allá de los tres tipos de traducción propuestos por Roman Jakobson. Esto se debe a que cuando se analiza en qué consiste el trabajo de un traductor en la actualidad rápidamente se asocia con una tarea de traducción interlingüística entre dos idiomas o lenguas diferentes. A relación de esta diferencia en la traducción, la investigadora Nancy Stork realiza un interesante estudio en basado en la labor de traducción de Steinbeck y que aparece recogido en el cuarto volumen de *Medieval Forum* que la San Francisco State University tiene alojado en su página web. Stork (2004) matiza que es totalmente impensable que su trabajo consista en alterar la trama y los diálogos o modificar los personajes. Sin embargo, la traducción del inglés medio al inglés moderno no está tan bien definida como una tarea de reformulación o traducción propiamente dicha, como es traducir, por ejemplo, del español al inglés. Steinbeck, al contrario que una lengua extranjera, consideraba el inglés medio como un lenguaje extraño para él, pero no totalmente ininteligible al ser un lector moderno cuya lengua materna era el inglés. Del mismo modo que a finales del siglo XV, Malory tuvo que enfrentarse y traducir algunos textos desde el inglés antiguo, precisamente cuando la literatura escrita en inglés medio estaba sufriendo un proceso de cambio hacia el inglés hablado en la corte isabelina, más próximo al de los lectores modernos. Steinbeck quería reproducir aquella sensación de asombro y rareza al igual que lo hizo Malory. Quería reelaborar su obra en inglés moderno para que fuera más accesible, pero conservando a su vez parte de la maravilla y la intraducible extrañeza de

sus formas comparándolas con los símbolos y métodos que los escritores y la televisión consiguen en nuestra época:

My purpose will be to put it in a language which is understandable and acceptable to a modern-day reader. I think this is not only an important thing to do, but also a highly practical thing to do, since these stories form, with the New Testament, the basis of most modern English literature. And it can be shown and will be shown that the myth of King Arthur continues even into the present day and is an inherent part of the so-called “Western” with which television is filled at the present time—same characters, same methods, same stories, only slightly different weapons and certainly a different topography. But if you change Indians or outlaws for Saxons and Picts and Danes, you have exactly the same story. You have the cult of the horse, the cult of the knight. The application with the present is very close, and also the present day with its uncertainties very closely parallels the uncertainties of the fifteenth century. It is actually a kind of nostalgic return to the good old days. I think Malory did it, and I think our writers for television are doing it—exactly the same thing and oddly enough, finding exactly the same symbols and methods. Thus we find that the work I propose is not a period piece necessarily, and certainly not a specialized piece of work, but one with applications in the present day and definite roots in our living literature. (Steinbeck, 1976: 313-314)

En los fragmentos anteriormente presentados, se advierte el deseo de Steinbeck de escribir su versión de *La muerte de Arturo*, en gran medida en un acto de identificación y veneración por Malory. Esta consideración recuerda a la común *repetitio* durante la Edad Media. Esta práctica consistía en la repetición de temas, motivos y formas de los autores anteriores considerados autoridades dignas de reverencia y respeto. Steinbeck quería recuperar ese mundo tan fascinante y traerlo a su tiempo, al igual que hizo Malory con las fuentes que le precedieron. La historia cuenta que la primera aparición de Arturo en la literatura sucedió mil años antes de que Malory lo recogiera en *La muerte de Arturo*. Ante la imposibilidad de describir quién fue realmente Arturo y cuáles fueron los detalles de su vida, siempre ha habido un halo de misterio que rodeaba la figura del personaje dotándolo de características prácticamente míticas. Este halo del que hablaba fue precisamente el que sedujo por igual a sir Thomas Malory en la Baja Edad Media y a John Steinbeck en pleno siglo XX.

Otra de las convergencias entre la obra de ambos autores reside en su fascinación por la figura de Sir Lanzarote y cómo sus obras reflejan esta predilección por el personaje. La creación del mítico caballero se le atribuye al francés Chretien de Troyes, uno de los autores más importantes y reconocidos que haya escrito sobre el ciclo artúrico. Rodolfo

Martínez (2015) en su ensayo “Sir John Steinbeck, caballero de la Mesa Redonda” advierte que Chretien de Troyes fue otorgándole a Lanzarote progresivamente más importancia dentro de sus historias hasta el punto de convertirlo en el principal protagonista en su obra *El caballero de la Carreta*, o un papel determinante en la trama del inconcluso “El cuento del Grial”. Curiosamente, este macabro suceso es también una convergencia en las obras de Chretien de Troyes, Malory y Steinbeck, debido a que ninguno vivió lo suficiente como para ver terminadas o publicadas sus obras sobre el ciclo artúrico y es que bien pareciera que aquel que deseara relatar la muerte de Arturo fuera maldecido con su propia muerte. Martínez (2015) añade que tal es la dedicación que Malory había plasmado en Sir Lanzarote que Steinbeck llegó a la conclusión de que el personaje era la manifestación del “alter ego literario” del autor. La evidencia que confirmaba sus sospechas aparecía reflejada en el tratamiento del personaje en la búsqueda del Santo Grial. Al igual que en las versiones anteriores en las que se basa, Lanzarote no alcanza el mítico objeto por el amor pecaminoso que siente hacia Ginebra y la traición que ello conllevaba hacia su amigo y rey. Pero, a diferencia de los autores que le precedieron, Malory no condena el fracaso del caballero. De hecho, ensalza los esfuerzos de Lanzarote por buscar la redención ante sus actos y por los constantes remordimientos que siente al traicionar a Arturo debido a su amor por Ginebra. Martínez (2015) además plantea que Steinbeck sospechaba que Malory, al igual que él, reflejaba su personalidad en el personaje de Lanzarote:

Lancelot could not see the Grail because of the faults and sins of Malory himself. [...] Malory-Lancelot has in a sense won the Quest and in his issue broken through to the glory which his own faults have forbidden him. Now this is so. I know it as surely as I can know anything. God knows I have done it myself often enough. [...] And I have seen no treatise which has ever considered that the story of the *Morte* is the story of Sir Thomas Malory and his times and the story of his dreams of goodness and his wish that the story may come out well and only molded by the essential honesty which Will not allow to lie. (Steinbeck, 1976: 304, 305)

A través de esta cita en particular, Martínez (2015) concluye que se puede vislumbrar la perspectiva por la que Steinbeck entendió a Malory, a pesar de que la investigación de Steinbeck sobre Malory no fue tan rigurosa ni profunda como otros académicos expertos en la materia. Lo cierto es que Steinbeck llegó a comprender la manera de pensar de Malory como pocos lo han conseguido por una simple razón: Steinbeck no se acercó a Malory como historiador, sino de escritor a escritor. No lo

estudiaba, sino que lo contemplaba como un colega de profesión que sentía al igual que él esa pasión por las historias de Arturo y se guiaba por la motivación de conseguir el mismo objetivo común. Por esa razón, es una verdadera lástima que Steinbeck solo pudiera llegar a completar el primer capítulo sobre Lanzarote. La muerte alcanzó al autor antes de que lograra narrar acontecimientos tan significativos como su propia versión de la búsqueda del Santo Grial, el nacimiento de Galahad o el amor consumado con Ginebra que le llevaría a su final. Al igual que hizo Malory en su obra, Steinbeck realizó su propia versión de Lanzarote, dotándolo de una sensibilidad que roza prácticamente lo sublime. Un caballero noble y curtido, en contraste con aquellos más jóvenes que se vanagloriaban de su fama. Un caballero que se rige por un código moral que parece ya no tener cabida en el mundo en el que vive y que deja patente la agónica e incipiente muerte de la caballería.

Finalmente hay ciertos elementos narrativos que Steinbeck decide tomar de la obra de Malory que pueden parecer confusos para un lector moderno, aunque estos mismos elementos tenían un significado específico para el lector medieval y han terminado por desvirtuarse a través de tiempo. El efecto que causaba en un lector medieval es totalmente intraducible y muy distinto al del autor contemporáneo. La aparición frecuente de ciertos animales, como es el caso del ciervo, tenía una simbología concreta para el público medieval que implicaba ensalzar la virilidad del personaje que lo cazaba. Sin embargo, para el lector moderno no deja de ser más que una cacería carente de significados más profundos. A un lector moderno también le parecerá forzado que la mayoría de las aventuras que les ocurren a los caballeros de la obra de Steinbeck se originen casualmente en un bosque. Sin embargo, el lector medieval sabía que el bosque era el lugar donde residía el misterio y acechaba toda fuente de peligro. La aplicación del recurso lírico de la hipérbole en el momento de cifrar grandes cantidades, como los soldados que participan en una batalla, también sorprenderá a un lector moderno por su grado de exageración. No obstante, este era un recurso típico medieval al que los lectores de la Edad Media estaban más que acostumbrados y con el que se deleitaban. La terrible imprecisión del sistema de temporalización de los días puede llevar a la confusión a un lector moderno. Por el contrario, un lector medieval estaba acostumbrado a tales prácticas en las que solo los acontecimientos de gran relevancia serían acotados temporalmente y siempre bajo una nomenclatura en términos monásticos. Por consiguiente, no es de extrañar que gran parte de las aventuras de caballería comiencen o acaben en el día de

Pentecostés. Y aunque es bastante probable que haya elementos que desvinculen a un lector moderno de la lectura de la novela al quebrarse el pacto de ficción establecido, el autor decide no adaptarlos ni realizar una transposición intralingüística. No obstante, al mantener esta serie de convergencias con la obra de Malory, Steinbeck ha conseguido que su texto esté imbuido de ese halo de magia arcaica intraducible presente únicamente en los antiguos romances medievales.

3.4. DIVERGENCIAS CON LA OBRA DE SIR THOMAS MALORY A TRAVÉS DE LA ADAPTACIÓN LITERARIA Y LA TRANSPOSICIÓN INTRALINGÜÍSTICA

En esta sección se llevará a cabo una comparativa directa entre las obras de Malory y Steinbeck con el fin de contrastar las diferencias a nivel formal, de contenido y en el uso de recursos y lenguaje utilizado entre ambos autores. Para la realización de esta tarea, me sumergiré en ambos textos buscando cómo el autor norteamericano realiza un ejercicio de adaptación literaria mediante el uso continuado de transposición intralingüística. Mostraré tales evidencias influenciadas por el estilo característico de dicho escritor sirviéndome de varios ejemplos clave que evidenciarán las divergencias del texto de Steinbeck frente al original de Malory.

La primera y más evidente de las diferencias reside en el título de ambas obras. La razón por la que Steinbeck decide nombrar de ese modo a su obra yace en la historia de la publicación de la obra de Malory. El título que ha llegado a nuestros días como *La muerte de Arturo* fue decisión del editor Caxton que apostó por tomar el nombre del último de los libros que formaban el conjunto de historias del ciclo artúrico de sir Thomas Malory para dar nombre a la obra. Las razones que le llevaron a tomar tal decisión pudieron deberse al extenso título original con que Malory bautizó a su obra: *Nacimiento, vida y hechos del rey Arturo, de sus nobles caballeros de la Tabla Redonda, sus maravillosas búsquedas y aventuras, la conquista del Santo Grial y al final La muerte de Arturo con la dolorosa muerte y despedida de este mundo de todos ellos* (*The Birth, life, and acts of King Arthur, of his noble knights of the round table, their marvelous enquests and adventures, the achieving of the San Greal, and in the end Le Morte D'Arthur with the dolorous death and departing out of this world of them all*). Lo cierto, es que John Steinbeck decidió adoptar para el título de su obra *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles*

caballeros por el hecho de que consideraba que el peso de la historia residía principalmente en los actos y no en la muerte de Arturo.

La siguiente de las divergencias que se pueden encontrar entre ambos textos es a nivel formal. El manuscrito de Winchester de Thomas Malory no estaba escrito en forma de una única novela que recogiera el ciclo artúrico, sino que constaría de un total de ocho historias independientes que compartirían cierto hilo argumental. Tras la muerte de Malory, Caxton decidió imprimir la obra de manera dividida y distribuirla posteriormente en ocho capítulos compuestos por 21 libros, desarrollando un mismo argumento en una única novela. Por otro lado, Martínez (2015) advierte que Steinbeck decidió basarse en el manuscrito de Winchester en el momento de realizar su propia versión. Para ello fue tomando *La muerte de Arturo* como si fueran episodios interrelacionados, pero, a su vez, como historias autoconclusivas. Desgraciadamente, a Steinbeck le alcanzó la muerte tras haber acabado tan solo siete de estas historias: "Merlín", "El caballero de las dos espadas", "La boda del rey Arturo", "La muerte de Merlín", "Morgan Le Fay", "Gawain, Ewain y Marhalt" y "La Noble Historia de Sir Lanzarote del Lago". Ahora bien, si los comparamos con los títulos del manuscrito de Winchester, descubrimos que Steinbeck decidió basarse en este caso en la nomenclatura atribuida por Caxton para dar nombre a sus historias. Así pues, los tres primeros capítulos se corresponderían con los libros primero, segundo y tercero respectivamente. Mientras que los capítulos cuarto, quinto y sexto convergerían en el libro cuarto y, para finalizar, el séptimo capítulo se correspondería con el libro sexto. Uno de los ejemplos más importante de adaptación literaria o transposición lingüística a través de la omisión aparece cuando Steinbeck tomó la decisión de eliminar el quinto libro en su propia versión de la historia de Arturo. Esta decisión se debe a que al autor no le terminaba de convencer la narración de ese libro y así lo manifestó en su correspondencia con su editor Chase Horton. Steinbeck concluía que el material que contenía el libro quinto, el proceso de conquista del Imperio de Roma por parte rey Arturo, no le parecía encajar con el tono del resto del ciclo artúrico y es por ello por lo que decidió desecharlo. De esta manera, Steinbeck reescribe la obra de Malory resumiendo aquellas partes que considera densas en exceso, ampliando aquellas que considera poco elaboradas y desarrollando psicológicamente a determinados personajes. Así, paulatinamente, incluirá sus propias ideas dentro del texto de Malory, terminando por hacer una versión propia de Arturo, una adaptación literaria, sin llegar a desvirtuar el original.

Steinbeck sentía que la escritura de Malory crecía en sofisticación según su obra avanzaba y, en consecuencia, Steinbeck añade más de sus propias observaciones y ampliaciones de episodios en los relatos posteriores, sobre todo en la historia de Lanzarote. Aunque he señalado previamente que no hay grandes diferencias entre la historia de su “Merlín” y el primero de los libros de *La muerte de Arturo*, prácticamente al inicio de la obra, en el episodio de la aparición de Merlín a Sir Ulfius, Steinbeck ampliará los detalles tal como los presenta Malory:

[King Uther Pendragon:] I am sick for anger and for love of fair Igraine, that I may not be whole. Well, my lord, said Sir Ulfius, I shall seek Merlin, and he shall do you remedy, that your heart shall be pleased. So Ulfius departed, and by adventure he met Merlin in a beggar's array, and there Merlin asked Ulfius whom he sought. And he said he had little ado to tell him. Well, said Merlin, I know whom thou seekest, for thou seekest Merlin; therefore seek no farther, for I am he; and if King Uther will well reward me, and be sworn unto me to fulfil my desire, that shall be his honour and profit more than mine; for I shall cause him to have all his desire. All this will I undertake, said Ulfius, that there shall be nothing reasonable but thou shalt have thy desire. Well, said Merlin, he shall have his intent and desire. And therefore, said Merlin, ride on your way, for I will not be long behind. (Malory, 1485: 34)

Mientras que, en la versión de Steinbeck, el personaje de Merlín aparece ampliamente desarrollado de una manera psicológica que confiere al lector la noción de la naturaleza mágica del hechicero:

[King Uther Pendragon:] "I am sick from anger and from love and there are no medicines for those."

"My lord," Sir Ulfius said, "I shall go in search of Merlin the Wizard. That wise and clever man can brew a remedy to make your heart glad." And Sir Ulfius rode out to look for Merlin.

Now Merlin was a wise and subtle man with strange and secret powers of prophecy and those deceptions of the ordinary and the obvious which are called magic. Merlin knew the winding channels of the human mind, and also he was aware that a simple open man is most receptive when he is mystified, and Merlin delighted in mystery. Therefore, as if by chance, the searching knight Sir Ulfius came upon a ragged beggar in his path who asked him who he sought.

The knight was not accustomed to be questioned by such a one, and he did not deign to reply.

Then the ragged man laughed and said, "There's no need to tell me. I know. You are looking for Merlin, Look no further. I am Merlin."

"You--? You are a beggar," said Sir Ulfius.

Merlin chuckled at his joke. "I am also Merlin," he said. "And if King Uther will promise me the reward I wish will be more to his honor and profit than to mine." (Steinbeck, 1976: 4)

La introducción de mejoras en la profundidad psicológica de los personajes del ciclo artúrico por parte de Steinbeck es una de las señas más características de la adaptación literaria de Steinbeck. A veces sitúa estas mejoras psicológicas en boca de un personaje y en otras ocasiones las introduce en un pequeño diálogo que no llega a encontrarse en la versión de Malory. La razón de esta alteración se deja entrever a lo largo de la correspondencia de Steinbeck en la que habla del proceso creativo de su obra. Ya se ha mencionado que Steinbeck creía haber llegado a entender a Malory de escritor a escritor y por esa razón él era capaz de interpretar lo que Malory quiso expresar en *La muerte de Arturo*, pero no pudo desarrollar debido a su carencia de formación y de experiencia como escritor. Por lo tanto, desde la perspectiva del autor norteamericano, la adaptación literaria de las emociones de los personajes en su traducción son el resultado de una proyección totalmente personal de su profundo entendimiento sobre Malory y, a su vez, un proceso de transposición intralingüística. Un claro ejemplo de este hecho se puede apreciar precisamente después de la batalla entre Arturo y el rey Pellinore. Arturo, lamentándose por la derrota y la pérdida de su espada, se pregunta cómo podía aún considerarse a sí mismo un caballero. En ese momento Merlín le respondió:

"It is a child speaking," said Merlin, "not a king and not a knight, but a hurt and angry child, or you would know, my lord, that there is more to a king than a crown, and far more to a knight than a sword. You were a knight when you grappled Pellinore unarmed."

"And he defeated me."

"You were a knight," said Merlin. "Somewhere in the world there is defeat for everyone. Some are destroyed by defeat, and some made small and mean by victory. Greatness lives in one who triumphs equally over defeat and victory. But you want a sword. Very well, you shall have one. There is a sword nearby that shall be yours if I can get it for you." (Steinbeck, 1976: 43-44)

Mientras que en la versión de Malory, tras ser derrotado por el rey Pellinore, es llevado a una ermita donde curan las heridas de Arturo como consecuencia de la encarnizada

batalla. Tras sanar durante tres días, Arturo y Merlín parten a caballo y en las palabras de Arturo no existe lamento alguno, ni tampoco consejos trascendentales en las de Merlín más allá de solventar la carencia de un arma del rey:

Right so the king and he departed, and went unto an hermit that was a good man and a great leech. So the hermit searched all his wounds and gave him good salves; so the king was there three days, and then were his wounds well amended that he might ride and go, and so departed. And as they rode, Arthur said, I have no sword. No force, said Merlin, hereby is a sword that shall be yours, and I may (Malory, 1485: 65)

Y a partir de este momento la historia continúa con la revelación de la mítica Excalibur y su vaina mágica entregada por la misteriosa Dama del Lago.

El siguiente ejemplo de adaptación literaria ocurre en el momento en el que Merlín reconoce que su propia muerte estaba próxima a alcanzarle y se lo desvela a Arturo. Este le pregunta a Merlín por qué motivo no podía usar sus artes para salvarse de un fin que podía prever. En la versión de Malory, Merlín se limita a decir: "Nay, it will not be" (Malory, 1485: 107). Pero Steinbeck deja que Merlín explique: "Because I am wise. In the combat between wisdom and feeling, wisdom never wins" (Steinbeck, 1976: 99). En estas primeras historias, y como ha quedado demostrado en las citas anteriores, se puede apreciar en Steinbeck un cierto vínculo especial con el personaje de Merlín. El autor pone particular interés en el desarrollo psicológico del personaje. Malory lo presenta como un profeta misterioso y parco en palabras más allá de sus consejos y advertencias basadas en sus adivinaciones, o un hombre obsesionado por conquistar a su aprendiz Nyneve. Por el contrario, Steinbeck lo describe como un hombre sabio traicionado por las pasiones, mientras miraba por encima de su propia vida.

En el segundo capítulo, "El caballero de las dos espadas", el autor norteamericano no hace más que editar algunas partes que consideraba que entorpecían el ritmo de la historia de la misma manera que realizó en su primer capítulo "Merlín". Pero donde de verdad llega a alcanzar un mayor compromiso en el proceso de reescritura de la obra de Malory como adaptación literaria es precisamente en las dos últimas historias. En "Gawain, Ewain y Marhalt", la penúltima de las historias narra cómo, al llegar a una encrucijada en el interior de un bosque, los tres caballeros se encuentran con tres mujeres de diferentes edades que les proponen a cada uno de ellos una aventura diferente y en solitario al elegirlos. La más anciana rondará los sesenta años de edad, la mediana los treinta años y la más joven los quince años. El episodio es superficialmente parecido a lo

expuesto en el original de Malory. Sin embargo, la caracterización de los valores y el carácter de los personajes es obra de Steinbeck. Y aunque es fruto de la adaptación literaria de Steinbeck como una transposición intralingüística, a decir verdad, son palabras que podría haber escrito perfectamente Malory. Precisamente, otro fragmento que es absolutamente invención de Steinbeck muestra esta capacidad del autor de interpretar los pensamientos de Malory. En este se narra cómo Sir Ewain, acompañado de la mayor de las tres mujeres, se encuentra a un grupo de hombres practicando tiro con arco y cómo el joven expresa su rechazo ante el manejo de ese arma:

“Here is the future,” the lady said. “Here is the death of knighthood.”

“Why, what do you mean, my lady? This is a pleasant sport.”

“True,” she said. “But give me twenty of these peasant sportsmen and I will stop twenty knights.”

[Le muestra entonces la mujer cómo una flecha puede atravesar la mejor armadura.]

“What a dreadful thought,” Sir Ewain said. “If lowborn men could stand up to those born to rule, religion, government, the whole world would fall to pieces.”

“So it would,” she said. “So it will.” (Steinbeck, 1976: 184)

En ningún momento Malory plasmó esta reflexión en su obra, pero encaja a la perfección con el código moral del autor de *La muerte de Arturo*. La razón de tal reflexión se basa en el descubrimiento por parte de Steinbeck de que, a pesar de que Malory había comandado innumerables veces a batallones de arqueros durante la Guerra de las Dos Rosas, el autor no realiza ninguna mención al uso de este arma. Por el contrario, en otras ocasiones a lo largo de la obra se ven reflejadas su experiencia y formación como soldado en el uso de un vocabulario bélico muy específico, tal y como aparece en el libro editado por McElrath, Crisler y Shillinglaw:

Steinbeck expands three and a half pages of the adventures of Sir Ywain to 30 pages of his own, with such interpolations as a lengthy discussion of how the longbow, by destroying knighthood, would revolutionize institutions and lead to governments by commoners. Thus long passages are not Malory at all but original Steinbeck in the manner of Malory. (John Steinbeck, *the Contemporary Reviews*, 1996: 534)

Steinbeck atribuyó la ausencia de arcos por parte de Malory en sus historias de caballería a su naturaleza injusta y carente de nobleza que estaba acabando con la caballería,

desequilibrando la igualdad en combate y modificando el modo en que se hacía la guerra hasta entonces conocida.

No obstante, no significa que siempre que Steinbeck desarrolle un concepto de *La muerte de Arturo* esté interpretando los pensamientos que Malory no llegó a incluir en su obra. Se ha dejado claro que Steinbeck va más allá en su labor como traductor, llegando a reinterpretar las historias de Malory y refleja en este proceso su propia moral. Para ilustrar este concepto, me gustaría volver de nuevo a la aventura de uno de los tres caballeros nombrados anteriormente, Sir Marhalt, que termina luchando contra un gigante pero que, en contraposición a sus enormes dimensiones, no es más que un inmenso ser con la mentalidad de un niño al que termina venciendo gracias a una trampa. Una vez que el caballero ha derrotado a esta criatura se desencadena la siguiente escena:

He mounted his horse and rode away, and his triumph was sad and ugly feeling in his throat. "And yet it had to be," he told himself. "He was a danger, poor thing." And in his memory he saw the frightened eyes of the monster and he knew that fear is the most ghastly wound of all. (Steinbeck, 1976: 169)

Esta moralidad que muestra el caballero es producto completamente de Steinbeck. Probablemente un soldado como Malory jamás se hubiera planteado un sentimiento compasivo ante un criminal o una criatura monstruosa. Esto se debe a que Malory, en realidad, adaptó los códigos morales de la caballería de acuerdo a su época, al igual que hizo el propio Steinbeck al adaptarlo a la suya. De este modo aparece el elemento compasivo del caballero por el enemigo. Siendo realistas, es probable que un caballero de buen corazón nunca hubiera sentido piedad por su enemigo en la época de Malory, mientras que es algo más probable en la época que le tocó vivir a Steinbeck.

Más adelante encontraría su afinidad y entregaría su corazón y alma a la historia de Lanzarote, elaborando al personaje de una manera más profunda de lo que lo hizo Malory. Como fruto de este afecto hacia el personaje, Steinbeck empezó a ampliar su presencia en el proceso de reescritura de la obra, precisamente en el último de los capítulos que aparece titulado como "La noble historia de Sir Lanzarote del Lago", incluyendo como subtítulo "(Y en verdad es noble. J.S.)". Otro ejemplo de la simpatía abiertamente declarada de Steinbeck por Sir Lanzarote se puede encontrar en forma de divergencia con la obra de Malory en la descripción que el autor norteamericano ofrece sobre la manera en que Ginebra trata al noble caballero:

At this time Queen Guinevere loved Lancelot for his bravery, for his courtesy, for his fame, and for his lack of cleverness. She did not as yet want to change him, push back his untamed lock of hair, whip him with doubt and confusion and jealousy to keep her image glowing in his brain. She did not yet love him enough to be cruel to him. Her affection was warmly self-kind, and friendly, and very wise –too wise to instruct him openly. (Steinbeck, 1976: 211)

Con todo el poder que le confiere ser el narrador omnipotente de su obra, Steinbeck castiga a Ginebra por la manera en la que la reina mortifica a su querido Lanzarote. El juicio moral con el que el escritor norteamericano valora a la reina influye irremediabilmente en el lector, que siente rechazo y antipatía por Ginebra y, a su vez, lástima por Sir Lanzarote. El fin último de esta venganza de Steinbeck por lo que Ginebra le había hecho a Lanzarote consiste precisamente en condenar a la reina a modo de librar de culpa al caballero en el recuerdo de sus lectores.

Como consecuencia de la manipulación de Ginebra, se puede encontrar otra divergencia evidente frente a *La muerte de Arturo* en el tratamiento de los caballeros de la corte del rey Arturo, cuando estos se encuentran ociosos al no haber batalla durante épocas de paz. Hay que recordar que las órdenes de caballería son, por definición, órdenes militares compuestas por caballeros entrenados en el manejo de las armas cuyo oficio es la guerra principalmente. Por esta razón, la propia función de los caballeros plantea una paradoja en sí misma. Su oficio es combatir y guerrear para conseguir la paz y, una vez alcanzada, su existencia se vuelve innecesaria hasta que se produzca el siguiente conflicto. Como se puede observar, este hecho se configura como un oxímoron. La rutina de los caballeros pasaba a ser tediosa en épocas de paz al carecer de propósito, lo que les hacía caer en la ociosidad y frecuentemente en vicios inapropiados para hombres de tal noble linaje. Para evitar esta situación, los reyes convocaban a sus caballeros en diversos torneos de justa para mantener entretenidos a los hombres y, a su vez, para entrenarlos para el siguiente conflicto bélico a modo de *si vis pacem parabellum*. Sir Thomas Malory se hizo eco de esta realidad y fue un paso más allá en el primer capítulo del libro sexto de *La muerte de Arturo*. Malory plantea a Sir Lanzarote, el mejor caballero del mundo, tan aburrido de ganar todos los torneos que sale en busca de aventuras reales para probarse a sí mismo como caballero:

Soon after that King Arthur was come from Rome into England, then all the knights of the Table Round resorted unto the king, and made many jousts and tournaments, and some there were that were but knights, which increased so in arms and worship that they

passed all their fellows in prowess and noble deeds, and that was well proved on many; but in especial it was proved on Sir Launcelot du Lake, for in all tournaments and jousts and deeds of arms, both for life and death, he passed all other knights, and at no time he was never overcome but if it were by treason or enchantment; so Sir Launcelot increased so marvellously in worship, and in honour, therefore is he the first knight that the French book maketh mention of after King Arthur came from Rome. Thus Sir Launcelot rested him long with play and game. And then he thought himself to prove himself in strange adventures, then he bade his nephew, Sir Lionel, for to make him ready; for we two will seek adventures. (Malory, 1485: 159, 160)

En la obra de Malory, el autor no concede detalles acerca de la decisión de Sir Lanzarote de salir en la búsqueda de aventuras más que el hastío de la monotonía de una vida sedentaria. Sin embargo, Steinbeck decide ampliar enormemente las razones que motivan el viaje de Sir Lanzarote con las secuelas que ha provocado la inactividad de los largos periodos de paz en el cuerpo y el carácter del caballero:

It came about that the best knight in the world was without opponent in the court, and he felt his fighting skill rusting, and he grew despondent, for he could find no opposing sword to keep his sword sharp, no competing arm to muscle and advise his arm. And since the exclusive pathway of his life had led to what he had become, the world's best knight, Lancelot could find no crossroads to lead him to love or ambition, no obstructions to drive him to envy or to treachery or to greed, neither sorrow nor frustration to suggest religion beyond habit. His long-conditioned body found no interest in or understanding of comfort and appetites. He was a hound without a deer, a land-bound fish, a stringless bow, and, like all unused men, Lancelot grew restless and then irritable, and then angry. He found pains in his body and flaws in his disposition which were not there before. [...] And when the two errant knights finally crept out of the city in the night, a hundred eyes watched them go and the battlements concealed an audience. Outside the walls, the squires disengaged themselves from their damsels' arms. They were far away from discovery before the dawn broke, disclosing the world of errantry—a forest deep and green picked out in tapestry against the morning. It was a day which arranged itself for the color and form of chivalry. (Steinbeck, 1976: 208)

Un cambio aún más profundo frente a la obra de Malory se puede observar en la manipulación de la reina Ginebra como la detonante de la partida de Sir Lanzarote. En *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*, Ginebra al contemplar cómo su caballero se estaba echando a perder, idea un plan para conseguir que Sir Lanzarote abandone la corte en busca de peligros que logren templar de nuevo al caballero. Para conseguir su propósito, la reina manipula sutilmente a Arturo hasta el punto de hacerle

llegar a la conclusión –prácticamente siguiendo el método socrático que Steinbeck ya utilizó en su novela *La luna se ha puesto*– de que tome como suya la idea de que Sir Lanzarote debe abandonar la corte en busca de aventuras con aquellos jóvenes caballeros de escaso interés y destreza con las armas. Posteriormente es Arturo el que sugiere –de una manera algo más burda que su esposa– esta misma idea en privado a Sir Lanzarote quien, a través de la conversación con el rey, es “forzado” a que tome dicha idea como propia:

Lancelot said harshly, “I’ll take the young pup out and drown him in the moat.”

“You’d have to take a pack of pups. They would fill up the moat. Wait –you have said it! I knew I could depend on you. Maybe that is the way.”

Lancelot was not capable of pretending. “What have I said?” he asked. “I don’t remember offering–”

“You said, ‘I’ll take the young pup out–’”

“–and drown him,” Lancelot finished.

“Go back to the first part–take him out. You suggested it yourself. Suppose we sent them out –a battlewise old knight and a young pup– sent them with something to perform, some mission difficult and dangerous. Why –that might be the best train them. Thank you, my friend. And the older knights might love to get their harness dented in memory of old times.”

[...] “I must consider it, sire. But the thing does occur to me. It should be started slowly. If you sent out a hundred pairs of authority, the King’s Peace would be hopelessly at war with the King’s Peace before sundown.”

“That might not be a bad solution,” Arthur said. “Well –lets us think about it. I will not forget it was your suggestion, my friend.” And the king went away satisfied, for he had seen an ill-concealed flame spring to life behind Sir Lancelot’s eyes. (Steinbeck, 1976: 213, 214)

Este planteamiento establecido por Steinbeck acaba por otorgar una interpretación completamente inédita a través de las conversaciones entre los personajes sobre el estado de la caballería en la época de Malory, pero, a su vez, esconde una metáfora de la pérdida de valores que caracteriza a la sociedad postmoderna a la que pertenecía el autor norteamericano.

Otro de los momentos reinterpretados por Steinbeck aparece más adelante en ese mismo capítulo, en el fragmento que narra el secuestro de Sir Lanzarote por las cuatro reinas. Mientras que Malory desarrolla la trama en las dos páginas que comprende el capítulo tercero del sexto libro de *La muerte de Arturo*, Steinbeck amplió la historia en gran medida a lo largo de las diez páginas que van desde la página 234 a la 243 del capítulo de “La noble historia de Lanzarote del Lago”. En la obra de Malory, el autor narra cómo Morgan Le Fay, la reina de Gales así como las reinas de Gales del Norte, de las Islas y del Este encuentran a Sir Lanzarote durmiendo a la sombra de un manzano:

[...] [T]hey knew it was Sir Launcelot. Then they began for to strive for that knight, everych one said they would have him to her love. We shall not strive, said Morgan le Fay, that was King Arthur's sister, I shall put an enchantment upon him that he shall not awake in six hours, and then I will lead him away unto my castle, and when he is surely within my hold, I shall take the enchantment from him, and then let him choose which of us he will have unto paramour. (Malory, 1485: 162)

Aunque Malory menciona lo que cada una de ellas harían con él, en ningún momento en la obra se llega a describir debido a que Morgan le Fay interrumpe la discusión de las reinas. Por el contrario, Steinbeck realiza dos cambios en la narración de la historia. Por una parte, el autor norteamericano decide situar los tentadores ofrecimientos de las reinas una vez Sir Lanzarote despierta del hechizo en las mazmorras del castillo de Morgan le Fay, por lo que el caballero está consciente en todo momento y rechaza una a una a las reinas. El segundo surge del vacío narrativo que Steinbeck encuentra en la vaga mención de estos ofrecimientos, por lo que decide desarrollar cada una de las proposiciones de las reinas describiendo los beneficios de elegir a cada de ellas y cómo estas afectan a Sir Lanzarote. He seleccionado como ejemplo de esta elaboración la oferta de la reina de Gales del Norte, pues es especialmente rica en detalles y posee una intensidad excepcional:

She tossed her head and her hair leaped like red flame. She dropped her lids, partly covering her emerald eyes. She moved toward Lancelot like a great lovely cat, and when she stood near to him he smelled the nerve-disturbing odor of her body, and it was Musk. His senses stirred in a small agony, and his tongue felt the salt taste of rut. Her voice purred low and deep as though it vibrated her whole body. “I think you know what I can promise you –sensations you are only dimly aware of– ecstasy, mounting, growing, swelling, bursting-endless and no satiety, no end until you know the crucifixion of love, and scream for the cross, and help to drive the nails while every nerve, every white writhing nerve, joins the demonic whip itself to rage of exulting and raging passion. You

lick your lips You think you know. What you know is only a whisper beside the pandemonium I promise you.” (Steinbeck, 1976: 235, 236)

La combinación de elementos profanos y eróticos que Steinbeck usa en la descripción configuran a la reina de Gales como una especie de súcubo, salida de las profundidades del infierno, que promete a Sir Lanzarote placeres prohibidos a cambio de un alto precio. De esta manera tan artística, Steinbeck reinterpreta una vez más lo que él consideraba que Malory quiso decir, pero su carencia de experiencia como escritor le impedía expresar.

Del mismo modo, Steinbeck otorga una mayor profundidad de la trama y de los personajes en la aventura en la que tres caballeros persiguen para matar a Sir Kay y a los que Sir Lanzarote les hace frente. Sir Lanzarote consigue vencer a los tres y les perdona la vida con la condición de que marchen a Camelot y juren ante la reina Ginebra que eran prisioneros de Sir Kay y no de él. En el momento en que los caballeros parten, Sir Kay agradece a Sir Lanzarote haberle salvado la vida y, después de cenar copiosamente, se van a dormir. En mitad de la noche, Sir Lanzarote intercambia su armadura y su escudo por los de Sir Kay y reanuda su camino. El caballero lleva a cabo este engaño con el fin de que Sir Kay pueda esquivar los peligros del camino, ya que se alejarían al reconocer el escudo de Sir Lanzarote del Lago, y, a su vez, él mismo realizaría gestas y engrandecería el nombre de su amigo y senescal de Camelot. Esta historia es desarrollada por Malory a lo largo de tres páginas en el capítulo décimo primero del libro sexto en *La muerte de Arturo*. En cambio, Steinbeck decide ampliarla a lo largo de siete páginas –de la página 265 a la 271– del capítulo de “La noble historia de Sir Lanzarote del Lago”. El autor norteamericano decide explicar la razón por la que los caballeros perseguían a Sir Kay quien, una vez los caballeros han sido vencidos, confiesa a Sir Lanzarote cómo su labor como senescal ha mermado su destreza como caballero. Su vida como senescal le ha obligado a centrarse en las cuentas de Arturo y los quebraderos de cabeza que le propician conciliar la economía y la generosidad del rey. Desde hace ya un tiempo, sus batallas se resuelven con números y no con la espada, por lo que su espíritu de guerrero y su valentía se han visto severamente mermados. Sir Lanzarote anima a Sir Kay alabando su inestimable labor en la corte, lo que provoca que el caballero se emocione con sus nobles palabras. Esta confesión altera toda la motivación y pone de manifiesto la compasión recién descubierta de Lanzarote hacia el otro caballero.

Otra reelaboración de la personalidad de Sir Lanzarote por parte del autor norteamericano se puede encontrar en el episodio en el que el caballero encuentra a una

dama que había perdido el halcón de su marido y temía volver a casa, pues este era violento y vengativo. Debido a que el ave rapaz estaba situada en lo alto de árbol, Sir Lanzarote se ve obligado a deshacerse de su pesada armadura y de su espada para poder trepar hasta las ramas más altas. Tan pronto como Sir Lanzarote alcanza al halcón, este se da cuenta de que ha sido engañado para caer en una trampa, ya que se encuentra desprotegido y el marido de la mujer lo espera bajo el árbol completamente armado para acabar con su vida. Aunque Sir Lanzarote intenta llegar a razones con el marido, este está resuelto a matarlo desarmado, puesto que conoce la legendaria habilidad del caballero con la espada. No obstante, la pericia de Sir Lanzarote le permite acabar con el caballero sirviéndose de una de las gruesas ramas del árbol. En este punto se puede apreciar una divergencia entre ambas obras. En el capítulo decimosexto del sexto libro de *La muerte de Arturo*, Malory describe cómo, tras acabar con la vida del hombre, su esposa apenada le pide explicaciones:

Then cried the lady, Alas! why hast thou slain my husband? I am not causer, said Sir Launcelot, for with falsehood ye would have had slain me with treason, and now it is fallen on you both. And then she swooned as though she would die. And therewithal Sir Launcelot gat all his armour as well as he might, and put it upon him for dread of more resort, for he dreaded that the knight's castle was so nigh. And so, as soon as he might, he took his horse and departed, and thanked God that he had escaped that adventure. (Malory, 1485: 181,182)

Como se puede apreciar, el escritor inglés describe cómo Sir Lanzarote se pone su armadura y agradece a Dios su fortuna, mas las palabras de agradecimiento que el caballero le dedica no son reveladas al lector. Steinbeck va más allá de los simples hechos y emociones básicas plasmadas por Malory en la versión original. El autor se adentra en los pensamientos de Lanzarote y establece una reflexión que añade carga psicológica al personaje:

As he went along his way he thought in saddened wonder about the man he had killed. Why was his hatred so great against Lancelot, who had done him no harm? He was innocent of those passions of jealousy which cause a small man to destroy what others admire, nor had he so far in his life felt the self-loathing that makes a man revenge himself on a world he blames for his own inadequacies. (Steinbeck, 1976: 277)

El relato de Steinbeck termina con el anhelo de Lanzarote hacia Ginebra, mostrando cómo su lealtad es superada por la traición. Para ello, Steinbeck cita al propio Malory en inglés medio. Dada la traición de Lanzarote, la última cita de Malory se puede interpretar de una

manera tan conmovedora como irónica: “and so at that tyme sir Lancelot had the grettyste name of ony knyght of the worlde, and moste he was honoured of hyghe and lowe” (Steinbeck, 1976: 293).

Dejando aparte las ampliaciones psicológicas de los personajes, paso a describir otro de los grandes cambios de Steinbeck respecto a la versión original: el uso del lenguaje. Steinbeck realiza una modernización del inglés medio de Malory, lo que termina en un acortamiento de las palabras usadas para desarrollar una misma idea:

It befell in the days of Uther Pendragon, when he was king of all England, and so reigned, that there was a mighty duke in Cornwall that held war against him long time. And the duke was called the Duke of Tintagil. And so by means King Uther sent for this duke, charging him to bring his wife with him, for she was called a fair lady, and a passing wise, and her name was called Igraine. (Malory, 1485: 33)

Mientras que Malory utiliza 77 palabras para introducir su primer capítulo, el mismo fragmento aparece desarrollado en tan solo 49 palabras de la siguiente manera en la versión de Steinbeck:

When Uther Pendragon was king of England his vassal, the Duke of Cornwall, was reported to have committed acts of war against the land. Then Uther ordered the duke to attend his court and to bring with him his wife, Igraine, who was famed for her wisdom and beauty. (Steinbeck, 1976: 3)

A decir verdad, Stork (2004) esclarece que Malory usa una mayor cantidad de palabras dado que la prosa vernácula medieval, en general, se caracteriza por estar compuesta por oraciones mucho más extensas que el inglés moderno. Esta característica era señal del elevado estilo retórico basado en los modelos latinos anteriores, que eran dependientes de un final de oración fuerte, por lo general un verbo. Malory está influenciado precisamente por este estilo, como influenciadas de la misma manera lo estuvieron sus fuentes francesas, pero su versión posee una mayor flexibilidad debido al uso del idioma inglés, pudiendo terminar en gran medida sus oraciones con un sustantivo o un verbo. Hay que tener en cuenta la manera en la que Malory utiliza esta estrategia estilística, situando nombres de personajes y lugares al final de las oraciones, con cierto énfasis en Pendragon, Inglaterra, Cornualles y Tintagel. De esta manera, se traslada al lector al entorno local de Tintagel, cerrando progresivamente desde espacios más grandes a lugares más pequeños. También contrasta a los dos oponentes diciendo que Uther era rey de toda Inglaterra, pero que había un poderoso duque de Cornualles. La sintaxis da más fuerza a la oposición entre

los dos hombres y el conflicto inminente. No hay ningún juicio de valor implícito, ni bien ni mal, ni tampoco narrador que establezca su juicio sobre estos hombres; tan solo son el paisaje, los nombres y la guerra a punto de estallar. Se puede apreciar, de igual manera, que las oraciones están unidas no por conjunciones subordinantes tales como *although*, *because*, *notwithstanding*, sino por expresiones más simples de secuencias temporales *hlt befel*, *when*, *and*, *that* y *for*. Stork (2004) añade que esta sencilla parataxis permite a un evento continuar con otro, como si de ondas se tratasen. Malory es un experto en el uso de sutiles yuxtaposiciones que no se explican por una conjunción, metáfora o símil. Al acortar las oraciones y establecerlas de una manera moderna, Steinbeck pierde la calidad paratáctica de Malory. Los otros arcaísmos que hacían que Steinbeck sonara de forma similar a Malory fueron eliminados gradualmente. Las frases "it befell that [...] king of all England [...] held war against him [...] charging him to bring his wife [...] passing wise [...] her name was called Igrayne" se sustituyen por su versión moderna: "when [...] king of England [...] was reported to have committed acts of war against the land [...] ordered the duke to attend his court [...] famed for her wisdom [...] and her name was Igraine". De esta manera, Steinbeck moderniza la prosa medieval al mundo moderno.

Para ilustrar cómo Steinbeck realiza esa modernización de los contenidos, específicamente en la descripción del paisaje, he elegido dos episodios del sexto capítulo donde Marhalt, en el episodio que se mencionó anteriormente, debe elegir a una de tres mujeres para que lo acompañe en sus aventuras. Esta es la descripción de Malory del valle que los rodea, donde estas tres damas esperan a los caballeros:

and so they rode, and came into a deep valley full of stones, and thereby they saw a fair stream of water; above thereby was the head of the stream a fair fountain, and three damosels sitting thereby. And then they rode to them, and either saluted other. (Malory, 1485: 127)

Y a continuación, se muestra la misma escena reinterpretada por Steinbeck en su versión:

It was a forest of oak and beech, laced with may and white thorn, tangled and guarded with briars. No opening showed on its dark frontier, so that they had to hack an entrance with their swords, but in a short time they came upon a path opened through the undergrowth by red deer and they followed the passage knowing it would lead to water and to pasturage, for deer must drink and graze. After a time they came to a valley of stone, square cut and tumbled about as though some ancient city had been pillaged and destroyed. Among the stones they saw a few hovels of piled stones like sheep cotes roofed

with branches. A little stream of turbulent water gabbled down from the farther hill, and after they had refreshed their horses and themselves they followed the watercourse up the slope to the source, where it bubbled from a spring that opened from the mossy mountainside. Above the spring on a ferny shelf three ladies sat under a cluster of birch trees. When the knights were close enough to see, they drew up and regarded the strange trio. (Steinbeck, 1976: 164, 165)

Stork (2004) destaca los elementos míticos y folclóricos que Steinbeck añade a la descripción: la presencia de ciervos y los espinos que guardan el claro secreto del bosque que recuerdan levemente a las zarzas que custodiaban a la bella durmiente en “La espina de la rosa”, el cuento de los hermanos Grimm. Además, es particularmente interesante, y a su vez bastante moderna, la interpretación de Steinbeck de las piedras y las estructuras como si de una especie de ruina neolítica se tratase. Esta descripción no es otra cosa que una recreación moderna de un paisaje medieval idealizado, un *locus amoenus* que tiene todos los elementos típicos característicos: plantas como el roble, haya, brezo, las espinas y, además, la aparición de las casuchas como rediles de ovejas sugieren un mundo medieval británico pobre. De hecho, la obra de Malory carece de elementos relacionados con el mundo de la agricultura, mientras que aparecen de una manera natural en la versión de Steinbeck, autor de *Las uvas de la ira*, *Al este del Edén*, y *De ratones y hombres*, donde estos elementos agrarios están claramente muy presentes. La única excepción es el caso de los helechos, dado que esta planta no era muy frecuente en la literatura de la Edad Media y no es sino la representación moderna del arquetipo típico del paisaje medieval. Quizás estas descripciones de los paisajes no sean las mejores que Steinbeck haya escrito comparadas, por ejemplo, con las recogidas en el inicio de *Al este del Edén* o en *Las uvas de la Ira*, pero sin lugar a dudas es una escena llena de lirismo y armonía que se ajusta de una manera adecuada a los cánones de Malory. Continuando con esta descripción de los paisajes, nos encontramos más adelante la siguiente escena en la aventura de Marhalt y la dama de mediana edad, tras hacer un alto en su aventura y preparar el campamento para pasar la noche:

In a little glade beside a spring of cold bubbling water he built a cunning little house of boughs hacked off with a sword, and bedded it deep with dried sweet-smelling ferns. Nearby he fitted stones in a structure to hold the little pot, and gathered a heap of dry wood cloven from the underside of a fallen tree, and he tethered his horse in nearby grass. His armor hung on the oak beside the bower and his shield and lance beside it. The damsel was not still. When he had robed himself she washed his underthings and hung them on a gooseberry bush to dry. She filled her little pot with gooseberries and watching and

listening followed the flight of bees and brought wild honey from a hollow tree for sweetening. And in the bower she busied herself spreading wild thyme to perfume the couch, rolling sweet grasses in her tight-woven cloth to make a rich soft pillow, arranging her little store of needments in domestic order, and with her small strong knife she cut and notched saplings from which to hang her clothing. Her knight begged the golden pin that held her hair, and he pulled tail hair from his horse and braided a line, and he went toward the sound of water falling in a pool and gathered mayflies as he went. And shortly he returned with four fine speckled trout, straightened her hairpin, and gave her it. And then he wrapped the trout in a blanket of green fern and laid them by to place in hot ashes in the evening. (Steinbeck, 1976: 195)

Stork (2004) defiende que este pasaje es completamente fruto de la invención de Steinbeck. El claro con sus arbustos de grosellas y el manantial es el paraíso de los amantes, el *locus amoenus*, el lugar agradable arquetípico. Tiene el número necesario de elementos folclóricos: el claro del bosque, la primavera, las plantas, el tomillo, la miel como para que recuerde a la novena parte de *Paraíso perdido* de Milton o el segundo acto de *Tristán e Isolda*. Por otra parte, la captura de la trucha evoca el rey pescador y el mítico mundo del castillo del Grial.

Cuando Steinbeck empezó su tarea de traducción, nunca imaginaría el rumbo y las decisiones que tendría que tomar para la elaboración de su obra. Lo que empezó como un sencillo ejercicio de traducción intralingüística entre el inglés medio y el moderno, culminó con una exhibición de la maestría como escritor del Premio Nobel. Steinbeck consiguió interpretar a Malory más allá de las palabras. Supo materializarlo mediante su experiencia como escritor en una adaptación literaria digna de referencia en la que se vio reflejada su personalidad y que estuvo íntimamente ligada a sus anhelos. Este rasgo intraducible de transposición intralingüística se vio reflejado de manera soberbia en la magnífica profundidad psicológica que les otorga a los personajes acercándolos a un plano más humano, para que el lector pueda sentirse identificado con los deseos y la culpa de Lanzarote y comprender al misterioso Merlín. Si la preocupación de Steinbeck era conseguir transmitir ese sentimiento arcaico y mágico medieval al público moderno para el que lo escribió, sin lugar a dudas hay que admitir que sus deseos se cumplieron plenamente.

CAPÍTULO 4: LA TRANSMUTACIÓN EN *EXCALIBUR* DE JOHN BOORMAN: FIDELIDAD FRENTE A LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE *LA MUERTE DE ARTURO*

Durante finales de los años 70 e inicios de los 80 del siglo pasado, el mundo del cine vivió una época dorada que vio nacer a multitud de películas consideradas de culto en la actualidad. *La Guerra de las Galaxias*, *Indiana Jones en busca del arca perdida* o *Furia de titanes* triunfaban en las carteleras de todos los cines del mundo compartiendo una sencilla fórmula. A un joven protagonista sin experiencia se le encarga la tarea épica de detener un mal que amenaza con destruir la civilización tal y como se conoce. Ante esta temática extendida en el mundo del cine, en el año el 1981 el director, productor y guionista británico John Boorman decide estrenar su película *Excalibur*, una adaptación cinematográfica de la obra medieval *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory. A un joven Arturo se le encarga la épica tarea de ser rey y unificar el reino frente al caos de la guerra y la maldad de la hechicera Morgana. Aunque la producción de la película pueda parecer oportunista al repetir la popular fórmula, la verdad es que el estreno de *Excalibur* responde a años de trabajo de un proyecto que Boorman siempre había deseado.

Este capítulo está dedicado al análisis de la segunda de las tres obras planteadas que adaptan la leyenda del rey Arturo y sus nobles caballeros influenciadas por el contexto histórico en el que se estrenaron. La elección de *Excalibur* como objeto de análisis se debe a que se tiene a la obra de Boorman como la versión más fiel a *La muerte de Arturo* de entre todas las películas estrenadas hasta la fecha. Por lo tanto, considero interesante realizar un análisis sobre los factores que han llevado a la película de Boorman a ese grado de fidelidad y cómo los rasgos de personalidad y del estilo del director se ven reflejados inevitablemente durante el proceso de traducción intersemiótica que conlleva la realización de la adaptación cinematográfica.

Para demostrar esta fidelidad a través del estilo de Boorman como director, realizaré un recorrido necesario a través de su filmografía en la que los acontecimientos de la vida del autor enseñaron el oficio de adaptador de obras literarias en producciones cinematográficas. A continuación, tras un breve análisis de los ejes que componen *Excalibur* y una vez establecido el marco, analizaré de manera contrastiva una lectura de las convergencias y divergencias entre las obras de sir Thomas Malory y John Boorman con el fin de resaltar todos aquellos elementos de traducción intersemiótica o

transmutación y adaptación cinematográfica que expliquen el método que el director británico ha seguido para conseguir la aceptación de *Excalibur* como la versión más acertada de la historia del rey Arturo en el mundo del cine.

4.1. ANÁLISIS DE LA VIDA DE JOHN BOORMAN Y SU ESTILO COMO DIRECTOR

En esta sección presentaré la figura del cineasta John Boorman a través de una serie de referencias biográficas que marcaron su carrera como director y crearon su propia seña de identidad como director y productor.

John Boorman nació en 1933 en Shepperton, un pueblo del condado inglés de Surrey y es hijo de George Boorman e Ivy Chapman, quienes educaron a su hijo en el colegio salesiano de Chertsey. Después de graduarse obtuvo su primer empleo en una tintorería. No obstante, el joven Boorman estaba profundamente enamorado del mundo del cine desde muy temprana edad y no tardó en abandonar su empleo para empezar a trabajar como crítico en la radio y como periodista en Southern Television, en Southampton y Dover. Este trabajo le dio la experiencia necesaria para optar a un empleo mejor en Bristol como editor en la filmación de documentales para la BBC. Sus jefes debieron ver un diamante en bruto en él porque a la edad de 29 años ascendió, de manera meteórica, a jefe de la unidad documental en la sede de Bristol de la BBC en 1962.

Su trabajo para el servicio público de radio y televisión de Reino Unido fue tan bien valorado que, poco tiempo después, el productor David Deutsch le ofreció la oportunidad de dirigir su primera película *Atrápanos si puedes* (*Catch Us If You Can*). La película se estrenó en 1965 y estaba basada en el grupo de rock and roll británico Dave Clark Five. *Atrápanos si puedes* obtuvo muy buena aceptación por parte de la crítica y, lo que es más importante, consiguió que su nombre empezara a sonar en la industria del cine. Gracias a la fama que le otorgó su primer largometraje, los productores Judd Bernard y Robert Chartoff lo invitaron a Hollywood para que rodase la película *A quemarropa* (*Point Blank*), que fue estrenada en 1967. La película fue protagonizada por el célebre actor norteamericano Lee Marvin y, aunque no fue especialmente taquillera en ese momento –se estima que consiguió recaudar aproximadamente 9 millones de dólares con un presupuesto inicial de 3 millones– con el paso del tiempo se ha convertido en un clásico de culto. Como muestra de este hecho, en 2016, la película *A quemarropa* fue

seleccionada por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos para ser conservada en el Registro Nacional de Cine, al ser declarada “culturalmente, históricamente o estéticamente significativa” para la historia del cine norteamericano. Es verdaderamente significativo que la película estuviera basada en la novela *The Hunter* –traducida en español de manera homónima a la película– de Donald E. Westlake, que por aquel entonces escribía bajo el pseudónimo de Richard Stark. Gracias a ello, la dirección de la película le dio la oportunidad a Boorman de realizar su primer trabajo de adaptación cinematográfica y experimentar en el campo de la traducción intersemiótica. El uso de una narrativa pausada interrumpida de manera abrupta por escenas violentas, la monocromía y las metáforas visuales fueron recursos imprescindibles para la traducción de los elementos de la novela en este clásico del cine negro característico de las décadas 1930 y 1950 del cine americano.

Un año después del estreno de *A quemarropa*, volvió a dirigir a Lee Marvin en la película *Infierno en el Pacífico* (*Hell in the Pacific*) gracias a la producción de Reuben Bercovitch, quien también tomó un papel importante en la elaboración del guion. Además del actor estadounidense, la película estaba coprotagonizada por el japonés Toshirō Mifune, actor que recibió la fama gracias a su recurrente aparición en las películas del famoso director Akira Kurosawa. La película bélica nació de un concepto de lo más original debido a que la trama describe cómo un soldado del ejército de los Estados Unidos y otro del ejército de Japón se encuentran atrapados en una isla desierta en mitad de la Segunda Guerra Mundial y ninguno de los dos conoce el idioma del otro. Aunque la diferencia lingüística planteó un original reto para la dirección de Boorman, lo cierto es que el ritmo de numerosas escenas se hacía demasiado lento como resultado de la ausencia de diálogos. Como consecuencia, *Infierno en el Pacífico* fue económicamente un fracaso. Se estima que con un presupuesto inicial de algo más de 4 millones de dólares, no consiguió el éxito esperado en las taquillas de todo el mundo y, finalmente, obtuvo alrededor de un millón de dólares de pérdida.

Tras finalizar *Infierno en el Pacífico*, Boorman volvió a Reino Unido para empezar con el rodaje de *Leo el último* (*Leo the last*), su siguiente producción cinematográfica. Boorman volvió a trabajar con el productor Robert Chartoff, y adicionalmente con Bill Stair, y, por primera vez, se involucró como director y guionista. La película estaba basada en la obra *The Prince*, del escritor y director de teatro húngaro George Tabori. Por lo tanto, Boorman volvió a trabajar en una adaptación

cinematográfica de una obra literaria mediante la intersemiótica. Sin embargo, esta vez se ocupó de lleno de la escritura del guion de la obra en el que plasmó un estilo personal claramente influenciado por el director de cine Federico Fellini. La huella del estilo de Fellini era tan evidente que incluso Boorman eligió como actor para el papel protagonista de la película a Marcello Mastroianni, actor principal de obras maestras del director italiano como *La Dolce Vita* o *La ciudad de las mujeres (La città delle donne)*. La trama describe la decadencia de la aristocracia inglesa frente a lo vano de sus problemas al compararse con los grupos sociales más imaginados. Finalmente, la película se estrenó en 1970 y, aunque no tuvo una gran aceptación por parte del público, lo cierto es que fue muy bien valorada por la crítica, hasta el punto de ser galardonada con el Premio al Mejor Director en la edición de ese mismo año del Festival de Cannes.

Parece que Boorman debió de disfrutar con el trabajo de adaptación cinematográfica de una obra literaria porque, de vuelta en los Estados Unidos, se embarcó por primera vez como productor y director de su siguiente película: *Defensa (Deliverance)*. La película estaba basada en la novela homónima del poeta y novelista James Dickey, quien aparece fugazmente en la película, y que junto a Boorman escribieron el guion para *Defensa*. La película narra cómo un grupo de cuatro amigos deciden pasar unos días apartados de la ciudad y, sin esperarlo, se adentran en territorio apalache y viven verdaderas situaciones de peligro al entablar contacto con los nativos norteamericanos que allí habitan. Una trama que inevitablemente recuerda a la célebre novela corta *El corazón de las tinieblas (Heart of Darkness)*, del escritor polaco Joseph Conrad. El director decidió contar para este thriller con un plantel de actores famosos de Hollywood como Burt Reynolds, Ned Beatty, Jon Voight y Ronny Cox. Boorman estrenó *Defensa* en 1972 y cosechó un enorme éxito tanto en la taquilla como en la crítica. De los dos millones de dólares que Boorman invirtió como presupuesto, obtuvo una recaudación de unos 46 millones de dólares en las taquillas de todo el mundo. Dicho éxito se vio traducido en tres nominaciones a los Óscar y cinco a los Globos de Oro, así como también en la selección en 2008 por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos para que la obra se conservara en el Registro Nacional de Cine. La excepcional calidad de la película provocó incluso que la banda sonora de *Defensa* llegara a ganar un disco de oro.

Se sabe que, durante el rodaje de *Defensa*, Boorman estuvo negociando con el estudio de cine United Artist Corporation una adaptación cinematográfica de *El Señor de los Anillos (The Lord of the Rings)* de J.R.R. Tolkien. Sin embargo, el elevado

presupuesto que necesitaba Boorman para llevar a cabo el proyecto puso fin a las negociaciones con la compañía. La cancelación de la adaptación de *El Señor de los Anillos* no hizo más que avivar en Boorman la necesidad de crear un universo de fantasía lejano a nuestro tiempo. Ante esta exigencia, el propio director señaló “I wanted to make a film about the problems of us hurtling at such a rate into the future that our emotions are lagging behind”. Por ese motivo, privado de la posibilidad de recrear los paisajes de Arda o la Tierra Media sacados del *legendarium* de Tolkien, Boorman se involucró como director, productor y guionista de su siguiente producción cinematográfica *Zardoz*. El curioso título se trata de un juego de palabras tomados del título en inglés del *Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*). La trama de la película está situada en un mundo postapocalíptico y distópico en el 2293, año en el que la sociedad se encuentra dividida entre una élite aislada llamada los elegidos quienes han conseguido el secreto de la inmortalidad y los brutales que viven inmersos entre el caos y la barbarie. Para la creación de este escenario de fantasía, Boorman se inspiró en la obra de Tolkien, *La tierra baldía* (*The Waste Land*) del poeta T.S. Eliot, así como en las diversas historias del ciclo artúrico. Aunque inicialmente Boorman eligió a los actores Burt Reynolds y Charlotte Rampling como protagonistas de su película, una enfermedad obligó a Reynolds a rechazar el papel. Por esa razón, Boorman decidió ofrecerle el papel protagonista a Sean Connery que gozaba de gran fama tras interpretar, durante una década, el papel de James Bond en numerosas películas. Por aquel entonces, tras acabar con el rodaje de *Diamantes para la eternidad* (*Diamonds Are Forever*), Sean Connery sentía que se había encasillado en su rol como James Bond y encontró en la oferta de Boorman la oportunidad perfecta de reencaminar su carrera como actor. Finalmente, la película se estrenó en 1974 y la crítica no pareció ponerse de acuerdo, hecho que conllevó que no solo recibiese valoraciones positivas, sino también negativas. Lo cierto es que la película no generó grandes ingresos, pero debido a su bajo presupuesto inicial le provocó generosas ganancias a Boorman.

En 1976, los estudios Warner Bros pusieron a Boorman al frente de la dirección de *Exorcista II: el hereje* (*Exorcist II: The Heretic*), secuela de la mítica película del cine de terror dirigida por William Friedkin. Realizar una segunda parte de una obra de culto de la historia del cine era un desafío que entrañaba una infinidad de dificultades para estar a la altura de su predecesor. La elaboración del guion inicial de la película corrió a cuenta de William Goodhart. Sin embargo, Boorman no estaba satisfecho con el resultado y pidió al guionista de Broadway que realizase ciertos cambios. Ante la negativa de este,

Boorman y Rospo Pallenberg tomaron las riendas del guion y lo modificaron basándose en la teoría metafísica del teólogo francés Pierre Teilhard de Chardin. El planteamiento era francamente ambicioso e interesante, pero lo complicado de su ejecución en escena provocaron que Boorman y Pallenberg tuvieran que reescribir constantemente el guion durante el proceso del rodaje, lo que provocó cierta inestabilidad en los detalles. Por si esto fuera poco, tanto Boorman como algunos de los actores contrajeron enfermedades, infecciones y una plaga de langostas provocaron retrasos en la filmación del rodaje y alimentaron la leyenda negra tras la sombra de *El exorcista*¹⁴. En 1977, la película fue estrenada y la crítica despachó despiadadamente el trabajo de Boorman. No solo se catalogó como la peor película de la saga, sino que además es considerada por críticos de la BBC como una de las peores películas de la historia del cine, apareciendo en *The Official Razzie Movie Guide: Enjoying the Best of Hollywood's Worst*. Lo inconexo del guion, la pobre interpretación de los actores y la baja calidad de los efectos especiales fueron los motivos por los que la crítica sentenció a la película e incluso le llevó a Boorman a ser denunciado por el director de la primera película, William Friedkin, y por el autor de la novela en la que estaba basada, William Peter Blatty. Boorman dijo haberse arrepentido de la manera en la que dirigió la trama de la película y no darle al público el tipo de terror que demandaba. Aunque *Exorcista II: el hereje* fue una verdadera pesadilla para Boorman, en términos económicos fue todo un éxito. Ya sea por la fama de la primera película, la curiosidad tras las airadas críticas terminó cosechando una magnífica recaudación de casi 31 millones de dólares, habiendo invertido inicialmente tan solo 14 millones de presupuesto.

Fue en 1981 cuando Boorman pudo estrenar su película de culto *Excalibur*, eje central de este capítulo. La elaboración de esta película suponía la realización de un deseo personal del director pospuesto durante demasiado tiempo dado la fascinación que sentía hacia la leyenda del rey Arturo. Por esa razón, se involucró de lleno en la realización de la película comprometiéndose como director, productor y, de nuevo junto a su amigo Rospo Pallenberg, como guionista. Para la elaboración del guion de la película Boorman y Pallenberg tomaron la decisión de hacer una adaptación de *La muerte de Arturo* de sir

¹⁴ Durante el rodaje de *El exorcista* (1973) ocurrieron hechos sin explicación, como el velado de algunos rollos de cinta, accidentes laborales, el incendio de parte del set del rodaje y la muerte de varios actores de la película como fue el caso de Jack MacGowran, Vasiliki Maliarosel y abuelo de Linda Blair. Era tal el miedo y la sugestión que corría entre actores y el resto del personal que William Friedkin se vio obligado a traer a un sacerdote para que investigara la situación y bendijese al equipo.

Thomas Malory, eliminando los detalles más superfluos y centrándose en la visión alegórica del ciclo de la vida y la muerte. En la película se pueden apreciar rasgos distintivos del director como es la constante lucha del hombre por su supervivencia, que ya habían aparecido anteriormente en sus obras *Defensa* o *Infierno en el Pacífico*. *Excalibur* se grabó íntegramente en Irlanda y usó muchos de los escenarios que Boorman había planteado para su versión de *El Señor de los Anillos*. Nigel Terry y Helen Mirren fueron los elegidos por Boorman para dar vida al rey Arturo y su archienemiga Morgana Le Fay, además de a los hijos del director y a unos jovencísimos Patrick Stewart y Liam Neeson que encontraron, gracias a *Excalibur*, su oportunidad para empezar su carrera en Hollywood. Boorman, por aquel entonces, ya era un director sumamente experimentado en el proceso de adaptación cinematográfica de obras literarias y en su traducción intersemiótica. Por esa razón, la adaptación de *Excalibur* se considera la versión más fiel a la obra de Malory hasta la fecha. El esmero y el gusto por el detalle que puso Boorman en *Excalibur* se vio reflejado en escasos comentarios negativos y en la multitud de halagos que recibió por parte de la crítica. La película fue galardonada con el Premio a la Mejor Contribución Artística en el Festival de Cannes y un Premio Saturn al Mejor Vestuario por la Academia de Ciencia Ficción, Fantasía y Películas de terror, además de diez nominaciones en la que destaca un Óscar a la mejor fotografía o la Palma de Oro del Festival de Cannes. Además de los galardones, la película generó unos 35 millones de dólares frente a los 11 millones de presupuesto inicial y se posicionó como la número uno en su semana de estreno en la cartelera de los Estados Unidos.

Cuatro años después Boorman estrenó en 1985 *La selva esmeralda* (*The Emerald Forest*) en la que tomó el rol de director y productor y le confió la creación del guion en su totalidad a Pallemberg, quien se basó en la obra homónima del novelista inglés Robert Holdstock. La película, que es una crítica hacia la deforestación que sufre la selva amazónica, recurre de nuevo a la fórmula del hombre perdido en la naturaleza y el hallazgo de tribus indígenas. La gran novedad de la película, en verdad, se trata de que el papel como protagonista lo interpreta Charlie Boorman, el hijo del director, el cual saltó a la fama en 2004 con la serie documental *El Mundo en Moto con Ewan Mc Gregor* (*Long Way Round*). Charlie describió a su padre como un director severo y profesional con quien, a pesar de la presión y las discusiones, terminó estrechando su relación. *La selva esmeralda* consiguió tres nominaciones a los Premios de Cine de la Academia Británica (BAFTA) y a un premio César de la Academia del Cine Francés. *La selva esmeralda*

consiguió críticas amables y recaudó unos 24 millones y medio de dólares frente a los 15 millones y medio de presupuesto inicial. Como curiosidad, debido a problemas con Embassy Pictures, la empresa distribuidora de la película ese año no hizo llegar una copia de *La selva esmeralda* para que la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas pudiera considerar la película de Boorman candidata a los premios Óscar. Así pues, el director británico decidió pagar de su bolsillo copias en formato VHS de la película y dejarlas en las tiendas de alquiler de películas de Los Ángeles con el fin de que los miembros de la Academia pudieran realizar un visionado de su obra. Y aunque *La selva esmeralda* no fue nominada a los premios Óscar ese año, parece ser que el gesto de Boorman se ha convertido en la actualidad en una costumbre que realizan numerosos directores cuando se acerca la fecha en la que se entregan los tan ansiados galardones.

En 1987, Boorman estrenó *Esperanza y Gloria (Hope and Glory)*, la que sería su décima película. Se trata de una pseudoautobiografía basada en las experiencias que el director vivió durante su infancia. Por esa razón, Boorman fue director, productor y guionista de la película. La película estaba protagonizada por David Hayman, Derrick O'Connor y Sarah Miles y narraba la historia del Blitz, los constantes bombardeos alemanes a los que fue sometida Londres durante la Segunda Guerra Mundial vistos a través de los inocentes ojos de un niño que los confunde con fuegos artificiales. Debido al momento histórico decisivo en el que estaban situados los hechos narrados en la película, no es de extrañar que el título de la película provenga de la canción tradicional inglesa *Land of Hope and Glory*, compuesta para la coronación del rey Eduardo VII y caracterizada por su distinguido tono patriótico. La película fue todo un éxito a ojos de la crítica y del público. Por esa razón ganó un Globo de Oro a la mejor película y un premio BAFTA a la Mejor Actriz Secundaria para Susan Wooldridge, así como 19 nominaciones entre las que destacan cinco nominaciones a los premios Óscar. Finalmente, generó unos 10 millones de dólares en taquilla de los casi 9 millones que costó su realización.

Los inicios de los años 90 fueron especialmente duros para el director, pues recibió dos escandalosos fracasos en la taquilla que conllevaron enormes pérdidas económicas. En 1990, animado por el éxito en el género de la comedia que le había dado *Esperanza y Gloria*, estrenó como director y productor, *Donde está el corazón (Where the Heart is)*, una comedia romántica protagonizada por Dabney Coleman y Uma Thurman que trata de la vida un ejecutivo que trabaja en el sector inmobiliario especializado en la demolición de edificios antiguos y cómo su familia desapruueba su trabajo. De los 15 millones de

dólares que fueron invertidos solamente llegó a recaudar cerca de un millón. En 1994, fue nombrado caballero de la Excelentísima Orden del Imperio Británico por la Reina Isabel II del Reino Unido como reconocimiento a su labor en el mundo del cine. Un año después, en 1995, Boorman estrenó el drama *Más allá de Rangún* (*Beyond Rangoon*), de nuevo como director y productor de la película. Protagonizado por Patricia Arquette, se trata de una película basada en las manifestaciones antigubernamentales en Birmania de 1988. El estreno de la película coincidió, inesperadamente, con la liberación de la premio Nobel de la Paz Aung San Suu Kyi. Las opiniones de la crítica fueron muy dispares, a diferencia de la audiencia que pareció de manera unánime no estar muy entusiasmada. Este fracaso le conllevó aparatosas pérdidas que se vieron reflejadas en la recaudación de casi 6 millones de dólares frente a los 23 millones invertidos para su producción.

En 1997 empezó el rodaje de su siguiente película, *El general* (*The general*), que le devolvería de nuevo la gloria. Boorman se encargó de la dirección, producción y el guion de esta película que narra la historia del famoso criminal irlandés Martin Cahill. El título de la película hace mención al apodo por el que los medios de comunicación denunciaban sus fechorías, durante finales de los años 70 e inicios de los 80, eludiendo así la posibilidad de ser denunciados por difamar a Cahill. La película fue protagonizada por el actor Brendan Gleeson, que se encargó de dar vida a Cahill. Narra la historia del famoso delincuente irlandés que, con sus robos a mano armada, se hizo con botines valorados en millones de euros y, por esa razón, estaba en el punto de mira de la policía irlandesa, de la Fuerza Voluntaria del Ulster (FVU) y del Ejército Republicano Irlandés (IRA). De hecho, se dice que el interés de Boorman por la figura de Martin Cahill se debe a que el propio director fue víctima del criminal irlandés cuando le robó el disco de oro que ganó con la banda sonora de *Defensa*. La película se estrenó en 1998 y fue ampliamente valorada por la crítica, lo que le hizo ganar nueve premios entre los que destacan dos premios al mejor director en el Festival de Cannes y otro por la Sociedad de Boston de Críticos de Cine (BSFC), un premio a la mejor película en los Evening Standard British Film Awards y hasta catorce nominaciones a diversos galardones como la Palma de Oro del Festival de Cannes. Ese mismo año, el director inglés dirigió la película documental *Lee Marvin: A Personal Portrait by John Boorman*, que se emitió en la televisión distribuida por la BBC. En el documental, Boorman rinde homenaje a la trayectoria profesional del actor Lee Marvin quien, además de ser su amigo y de haberlo

dirigido en *A quemarropa e Infierno en el Pacífico*, apoyó incondicionalmente al director desde sus inicios.

El sastre de Panamá (*The Tailor of Panama*) fue la siguiente película que Boorman estrenó en el año 2001 como director, guionista y productor. Se trata de un thriller de espías basado la novela homónima de John le Carré, quien ayudó al director con la elaboración del guion. Boorman contrató al actor y miembro de la Excelentísima Orden del Imperio Británico Pierce Brosnan como actor protagonista, aprovechando la fama que le había otorgado ser el quinto actor en interpretar al personaje de James Bond. De esta manera, tras la participación de Sean Connery en *Zardoz*, esta sería la segunda vez que Boorman elegiría a un actor Bond para los roles protagonistas de sus películas; hecho que demuestra la fascinación del director por el famoso personaje literario del novelista Ian Fleming. Además de Brosnan, en *El sastre de Panamá* aparece el premio Nobel de Literatura Harold Pinter y el debut en el mundo del cine de Daniel Radcliffe. La crítica valoró la película positivamente, especialmente la brillante interpretación de Pierce Brosnan dando vida al agente de MI6 Andy Osnard. En lo económico fue también un éxito, pues de los 21 millones de dólares de presupuesto alcanzó unos 28 millones de ingresos en las taquillas de todo el mundo.

2004 fue el año en el que la Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión invitó a Boorman a formar parte como uno de sus miembros. Su labor como miembro de BAFTA consiste en “identificar y celebrar la excelencia descubriendo, inspirando y promoviendo nuevos talentos, y permitiendo el aprendizaje y la colaboración creativa”¹⁵. Ese mismo año Boorman estrenó como director y productor *En mi tierra* (*In my Country*). La película está protagonizada por Samuel L. Jackson, Juliette Binoche y de nuevo cuenta con la colaboración de Brendan Gleeson. Se trata de un drama que narra la historia de un periodista estadounidense que cubre las vistas orales durante la Comisión de la Verdad y la Reconciliación después de que Nelson Mandela llegase al gobierno de Sudáfrica. La película no pareció encantar especialmente a la crítica, que reprobaban la poca credibilidad en la interpretación de los personajes, así como el innecesario romance que surge entre ellos, que resta importancia a la situación del apartheid. Aunque no logró cubrir los gastos de su producción, la película pareció gustarle al propio Nelson Mandela

¹⁵ Para más información sobre la labor de la organización benéfica BAFTA, recomiendo visitar su página web <http://www.bafta.org/> donde se especifica cómo colaborar de manera activa.

y recibió tres nominaciones incluida la Espiga de Oro de la Semana Internacional de Cine de Valladolid.

La cola del tigre (The Tiger's Tail) se trata de la película que Boorman estrenó en 2006 como director, guionista y productor. El título de *La cola del tigre* es una alusión al espectacular crecimiento económico acontecido en la República de Irlanda durante los años 90 y que los medios de comunicación bautizaron como el “Tigre Celta” (“The Celtic Tiger”). La película cuenta de nuevo con Brendan Gleeson como protagonista, así como con Kim Cattrall. Lo especialmente llamativo de la película es que Gleeson interpreta dos papeles en la misma película, ya que la trama plantea cómo dos gemelos idénticos son separados al nacer y, mientras uno es un importante promotor inmobiliario, el otro es un sintecho que planea hacerse con la vida de su hermano. *La cola del tigre* se basa en el concepto del *doppelgänger*¹⁶ de JeanPaul Richter, el escritor alemán que en 1796 acuñó el término por primera vez en la literatura en su obra *Siebenkäs*, definiéndolo como “gente que se ve a sí misma” (López Mate, 2014: 260). El *doppelgänger* ha sido un elemento recurrente en la novela de ficción gótica y ha aparecido en obras notables como *El hombre de arena (Der Sandmann)* en 1817 de E.T.A. Hoffman o *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde (Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde)* de Robert Louis Stevenson en 1886. La crítica otorgó a la película de Boorman opiniones dispares y, como resultado, fue galardonada con dos premios de la Academia Irlandesa de Cine y Televisión (IFTA) a la mejor fotografía y a la mejor banda sonora, así como con numerosas nominaciones, entre las que destaca la prestigiosa Concha de Oro del Festival de Cine de San Sebastián.

La última producción cinematográfica de Boorman hasta la fecha es *Reina y patria (Queen and Country)* estrenada en 2014. La película está configurada como la secuela de su célebre obra de culto *Esperanza y Gloria*. Situada temporalmente ocho años después de los acontecimientos de *Esperanza y Gloria*, continúa con la vida de Billy —el personaje inspirado en el propio Boorman— que ahora ha cumplido dieciocho años y es llamado para alistarse en el servicio militar. La película captura el cambio sufrido por el Reino Unido, como la muerte del rey Jorge VI y la coronación de la reina Isabel II tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial y cómo ha afectado a la vida de sus habitantes. Debido al componente nostálgico que es característico de esta última década, la película ha

¹⁶ Lubomír Doležel, en su obra *Una Semántica para la Temática: el caso del Doble. Estudios de Poética y Teoría de la ficción* propone una definición para este tipo concreto de *doppelgänger*: “dos manifestaciones sucesivas de un mismo individuo, que coexisten en un mismo mundo ficcional.” (Doležel, 1995: 94)

cosechado críticas excelentes por el testimonio de valor incalculable de Boorman en un periodo tan decisivo de la historia de la humanidad y, de hecho, animan a Boorman a extender la saga con una tercera parte. Como resultado de tan aclamada recepción, la película fue proyectada durante la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes de la edición del 2014.

En la actualidad John Boorman dedica su tiempo entre película y película a asistir a congresos y eventos junto a su hija Katrine Boorman, como fue el caso del Festival Internacional de Cine de Marrakech donde asistió en calidad de presidente del jurado. De forma paralela a su carrera como director de cine, Boorman siempre encuentra tiempo para desarrollar su faceta como escritor. Entre sus proyectos se encuentra una reescritura del clásico *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*) o su debut como novelista en el 2016 con *Crimen de Pasión* (*Crime of Passion*). A lo largo de este recorrido queda demostrado que la literatura ha jugado un papel completamente fundamental en la filmografía de John Boorman. Por este motivo, su personal estilo literario queda reflejado en la mayoría de sus películas en las que se ha involucrado en la escritura del guion. Si algo le ha enseñado su experiencia en la industria cinematográfica es que el éxito de sus películas está íntimamente ligado a la literariedad de sus obras y que parte de la magia del cine se la otorga la obra literaria en la que se basa.

4.2. PRESENTACIÓN DE LA OBRA: *EXCALIBUR*

El siguiente epígrafe sugiere un análisis estructurado de la obra *Excalibur*, recopilando los aspectos más fundamentales que caracterizan los ejes principales en los que se basa la producción cinematográfica dirigida por John Boorman. Para lograr el desarrollo óptimo de este apartado, seguiré un esquema de trabajo que recoge los siguientes puntos: análisis del título y género, un breve resumen de las historias que componen la película, un análisis del discurso que estudiará la figura del narrador y del narratario y un análisis centrado en los personajes y el tipo de relación existente entre el marco del espacio y el tiempo.

4.2.1. ANÁLISIS DEL TÍTULO Y GÉNERO

La intención original de Boorman era la de hacer una película centrada en el personaje de Merlín, quien daría nombre a la película. Sin embargo, en 1981 la cadena de televisión Columbia Broadcasting System (CBS) tenía los derechos del uso de Merlín como nombre a causa de la emisión de la serie *Mr. Merlin* que consistía en una versión moderna de las aventuras del famoso hechicero y su aprendiz en la ciudad de San Francisco. Como Boorman no pudo titular a su película como deseaba, le otorgó el nombre provisional de *Knights* en los momentos primigenios del rodaje. Sin embargo, el famoso cineasta británico Ridley Scott registró el nombre *Knight* ante la posibilidad de rodar una película de ambientación medieval tras acabar con el rodaje de *Alien, el octavo pasajero*. Como consecuencia de ello, Boorman tuvo que cambiar en mitad del rodaje el nombre definitivamente a *Excalibur*. La elección del nombre, no obstante, refleja el pilar fundamental que sustenta a la película. La mítica espada Excalibur aparece configurada como el único elemento inamovible a lo largo de la película. El rey de la tierra, ya sea Uther o Arturo, necesita una espada para ser rey. Y el secreto del Grial es que el rey y la tierra es uno. Por esa razón, Excalibur es quien elige al rey y, por extensión, trae la paz a la tierra.

En cuanto al género, la producción cinematográfica de Boorman está catalogada como una película de fantasía épica medieval con componentes de aventura y drama. Debido a que gran parte de la trama muestra los esfuerzos del rey Uther y del rey Arturo en unificar la tierra bajo un único estandarte, son frecuentes las escenas de batalla medieval representadas a través de asedios, duelos en juicios por combate o torneos de justa. La parte de la épica proviene de la eterna confrontación del bien contra el mal, el eterno ciclo de la vida y la muerte representados a través de míticos acompañados de una banda sonora sin parangón que comprende *O Fortuna* de Carl Orff o la *Marcha fúnebre de Sigfrido* de Richard Wagner, que eleva la épica hasta su máximo exponente. El camino para unificar la tierra y salvarla de la decadencia y la perdición es, ya de por sí, una aventura plagada de innumerables peligros. Sin embargo, la búsqueda del Grial es considerada como una de las mayores aventuras –si no la aventura por excelencia– descrita en la historia de la literatura. Finalmente, el componente dramático de la película aparece en la trágica muerte de muchos caballeros en la búsqueda del Grial, así como el funesto final que culmina con la muerte de Mordred a manos de su padre y Arturo partiendo herido de muerte en una barca hacia la isla de Ávalon.

4.2.2. ORGANIZACIÓN DE LA PELÍCULA

Cuando John Boorman decidió realizar el guion de *Excalibur* tuvo que considerar sobre qué fuentes de la leyenda artúrica basar su película. Aunque se trata de una adaptación cinematográfica de *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory, se pueden encontrar historias eliminadas de la obra del autor inglés, así como referencias a otras fuentes. En cualquier caso, la organización de la historia de la película se puede dividir en tres partes o actos que representan el pasado, el presente y el futuro de la humanidad. Estas tres partes contienen un total de seis historias que se desarrollan durante dos horas y veinte minutos.

La película empieza con la insaciable ambición de Uther Pendragon que, tras recibir de Merlín la espada Excalibur para unir la tierra bajo su corona, queda totalmente prendado de Igraine, la esposa de Gorlois, duque de Cornualles y enemigo del rey. Uther pide a Merlín que use su magia para yacer con Igraine y Merlín accede, pero le exige entregar a cambio el vástago resultado de su unión. Tras usar el conjuro de la creación, Merlín consigue cambiar la apariencia de Uther para que se asemeje a la del duque y se acuesta con su esposa ante la mirada de Morgana. Mientras, en otro lugar, el duque Gorlois muere ensartado al caer accidentalmente sobre unas lanzas mientras atacaba el campamento de Uther en mitad de la noche. Como resultado del esfuerzo que le supuso conjurar semejante sortilegio, Merlín duerme durante nueve meses tras los que aparece para reclamar su parte del trato y llevarse a Arturo del lado de sus padres. Uther, consumido por la ira, lo persigue y cae por sorpresa en una emboscada de sus enemigos que esperaban el momento oportuno para cogerlo desprovisto de sus hombres. Uther es herido de muerte, pero antes de fallecer clava su espada en una roca advirtiendo que nadie empuñará a Excalibur salvo él, a lo que Merlín predice que quien empuñe la espada será el nuevo rey.

La segunda parte desarrolla la adolescencia de Arturo, que acompaña a su padre adoptivo Sir Héctor y a su hermanastro Sir Kay, a quien asiste como escudero, a un torneo de justa para ganar la oportunidad de intentar sacar a Excalibur de la roca en la que quedó atrapada desde la profecía de Uther. Al haber olvidado la espada de su hermanastro en la tienda y descubrir que un niño parece habérsela llevado, decide perseguirlo para recuperarla. Tras perder de vista al joven ladrón en la linde del bosque, encuentra de

manera fortuita a Excalibur y con el inocente deseo de conseguir una espada para su hermano, la saca de la piedra sin ningún tipo de dificultad aprovechando que el sacerdote que la guarda se había quedado dormido. Los allí reunidos quedan sorprendidos ante semejante proeza y, ante la confusión de Arturo, Sir Héctor le cuenta la verdad sobre su linaje. En ese momento aparece Merlín y, al corroborar la identidad de Arturo, algunos de los caballeros allí presentes entran en conflicto con otros al no reconocerlo como legítimo rey. En mitad de la confusión, Merlín decide escapar con Arturo para ganar algo de tiempo y mostrarle cuál es su destino como rey. Al volver con Sir Héctor y Sir Kay, estos le descubren a Arturo que después de que el rey Leondegrance lo reconociera como rey y le jurase lealtad como súbdito, entró en conflicto con Sir Uryens, quien estaba asediando su castillo. Tras ayudar al rey Leondegrance a derrotar a Sir Uryens, este se niega a aceptar a Arturo como rey por no ostentar el rango de caballero. En ese momento, de manera totalmente inesperada, Arturo le entrega Excalibur a Sir Uryens para que lo nombre caballero y, aunque está tentado de acabar con Arturo mientras este está desarmado, tan noble gesto lo conmueve y lo nombra finalmente caballero y cae de rodillas jurándole lealtad.

La tercera parte muestra la madurez de Arturo y cómo junto a sus caballeros emprende un largo viaje marcado por un sinnúmero de batallas para unificar la tierra. En uno de sus viajes conoce a Sir Lanzarote del Lago, que es conocido por ser el mejor caballero que existe, y entabla combate con él. Arturo, totalmente consumido por la ira al verse superado en combate, utiliza el poder de Excalibur para derrotar a Sir Lanzarote que acaba malherido y, en consecuencia, Excalibur hecha pedazos. Arrepentido de su acción, asume su error y la Dama del Lago reconoce la culpa sincera de Arturo, restablece la mítica espada y sana la herida de Sir Lanzarote, quien jura fidelidad a Arturo al despertar del desfallecimiento. Desde ese momento Arturo y sus caballeros libran multitud de batallas hasta que, finalmente, logra unir todas las tierras bajo su corona y tras su victoria funda la corte en Camelot, donde los caballeros se sientan alrededor de la Tabla Redonda y Arturo contrae matrimonio con Ginebra, la hija del rey Leondegrance.

La cuarta parte narra el amor prohibido entre Sir Lanzarote y la reina Ginebra a quien Sir Galván, manipulado por Morgana, acusa ante toda la corte de traer el mal a Camelot por el deseo que siente hacia el mejor amigo del rey. Para demostrar la inocencia de la reina, es sometida a un juicio por combate en el que Sir Galván se enfrenta a Sir Lanzarote, quien vence malherido y defiende el honor de Ginebra. Ante la petición de

Arturo, Merlín sana las heridas de Sir Lanzarote, quien al despertar decide marcharse al bosque para alejarse de la reina y evitar caer en la tentación. Sin embargo, Ginebra huye del castillo para volver a verlo y al encontrarse en el bosque consuman su amor. Merlín, que ya había advertido a Arturo sobre esta traición, le confirma al rey que su esposa está yaciendo con su mejor amigo. Arturo persigue lleno de ira a los amantes para acabar con su deslealtad y los encuentra desnudos en el bosque, pero se ve incapaz de matarlos. Afligido, deja a Excalibur clavada en la tierra entre sus cuerpos y vuelve a Camelot.

El hecho anteriormente narrado desencadena la quinta parte de la película. Al ser ensartada la tierra por Excalibur, Merlín queda completamente debilitado por el vínculo mágico que posee con ella, momento que Morgana aprovecha para encerrarlo en su guarida durante el resto de la eternidad. Sin la atenta vigilancia del anciano hechicero, Morgana utiliza el conjuro de la creación que ha aprendido de Merlín para cambiar su aspecto y transformar su apariencia en de la reina Ginebra y yace con su hermano Arturo de manera incestuosa para poder concebir un hijo que herede el reino de su padre. Mientras tanto, cuando Sir Lanzarote se despierta, al ver Excalibur entre sus cuerpos, advierte que un rey sin su espada equivale a una tierra sin rey. Acto seguido, sale huyendo consciente de ser el culpable de la caída en desgracia de la tierra a la que había jurado proteger y de haber traicionado no solo a su rey, sino también a su mejor amigo. Dios parece castigar a Arturo impactándole con un rayo cuando Mordred, el hijo de su relación incestuosa con Morgana, nace. Arturo se encuentra sin su espada, sin su esposa y sin su mejor amigo, completamente herido y carece de ánimo o motivación para vivir. Debido al estrecho vínculo que comparte el rey con la tierra, la hambruna, el desánimo y el caos asolan su reino. Arturo cree escuchar la voz de Dios que le insta a buscar el Grial que restablecerá el orden en su reino. Arturo decide mandar a sus caballeros en busca del Grial durante más de una década. En ese tiempo, los leales caballeros a la causa de Arturo son cazados por los hombres de Morgana, quienes acaban inmisericordemente con cada uno de ellos. Solo Sir Perceval, el más puro y valiente de todos ellos, logra resolver el misterio del Grial y llevárselo hasta Camelot. Una vez allí, encuentra a su rey moribundo tras haber contemplado cómo su hijo Mordred le ha declarado abiertamente que va a tomar sus tierras por la fuerza. Sir Perceval da de beber del Grial a Arturo, quien recobra las fuerzas y la determinación.

La sexta y última parte de la película narra cómo Arturo parte en busca de su esposa Ginebra, que está recluida en un convento y ha entregado su vida al servicio de

Dios. Arturo perdona las faltas de la reina y esta le devuelve Excalibur que había sido conservada durante todo ese tiempo. Tras haberse reconciliado con su pasado, con el corazón libre de pesar y habiendo recuperado su espada, Arturo prepara a los caballeros que quedan a su servicio para entablar combate contra Morgana, Mordred y su ejército. La noche antes de la gran batalla, Arturo visita el túmulo donde está encerrado Merlín y de manera inconsciente le pide que le ayude aun a sabiendas que su amigo y consejero ya no se encontraba vivo. Sin embargo, el espíritu de Merlín viaja hasta la tienda donde descansa Morgana y la despoja de su magia, hecho que se traduce en una densa niebla que favorece el ataque de los caballeros de Arturo. Mordred contempla a su madre como a una anciana decrepita desprovista de toda magia y acaba con ella con sus propias manos. Arturo y sus caballeros aprovechan la coyuntura y cargan contra el ejército enemigo provocando severas bajas entre sus filas. Aunque la pericia de los caballeros en el arte de la guerra es digna de alabanza, aun así, se ven superados en número y empiezan a caer uno a uno. En ese momento aparece Lanzarote para demostrar el motivo por el que era conocido como el mejor de los caballeros y equilibra la balanza a favor de Arturo quien antes de morir desangrado recibe el perdón de su amigo. Cuando el caos de la batalla cesa, solo Sir Perceval, Arturo y Mordred han sobrevivido. Aunque el fiel Sir Perceval se ofrece para combatir en nombre de su rey, Arturo le pide que le deje a él mismo combatir contra su hijo. Padre e hijo entablan combate que acaba con la muerte de Mordred y con Arturo gravemente herido. Sabiéndose herido de muerte, Arturo le pide a Sir Perceval que arroje a Excalibur al lago y, aunque el caballero lleva la espada hasta la orilla, se ve incapaz de deshacerse de tan poderosa espada. Así pues, decide volver con Arturo que le insiste en que cumpla su última voluntad y finalmente convence a Sir Perceval para que vuelva y arroje la espada a las aguas donde es empuñada por la Dama del Lago, que la sumerge a las profundidades. Una vez de vuelta, Sir Percival es testigo de cómo una barca con tres mujeres se llevan el cuerpo de su rey hacia lo que se presupone Ávalon.

4.2.3. EJE DEL DISCURSO

La mayor parte de la película está narrada por el denominado narrador invisible, que es el que aparece en la mayoría de las películas. La historia se proyecta en la pantalla de manera audiovisual para el espectador, pero no aparece ningún tipo de voz en off ni un narrador identificable. Aunque a nivel teórico no debería percibirse la presencia de

este tipo de narrador, el estilo literario de los diálogos y planos tan característicos de Boorman, así como la aparición del superviviente como personaje arquetípico recurrente en su filmografía, provocan que se pueda intuir la presencia del director británico como meganarrador o autor implícito¹⁷, al tratarse del director y guionista de la película.

Por otro lado, podemos encontrar en el personaje de Merlín a un narrador en sí mismo. En el momento en el que Arturo saca a Excalibur de la roca en la que estaba clavada, aparece Merlín para confesarle su verdadero linaje y le explica cómo el hechicero le había confiado a Sir Héctor su tutela. De esta manera, Arturo descubre un pasado en un momento que ya es conocido por el espectador. Por lo tanto, Merlín se configura como un narrador dramatizado autodiegético y homodiegético en primer grado. Es decir, su perspectiva es interna dado que es la misma que la del personaje que narra sus vivencias.

El tipo de discurso que se utiliza a lo largo de la película varía completamente a lo largo de esta. Aunque en general se puede resumir como un discurso literario debido a que se trata de una adaptación de una novela, la función del discurso del meganarrador o autor implícito es claramente referencial, pues su finalidad, de manera invisible, es narrar objetivamente los hechos de la trama, sirviéndose de las escenas como medio. No obstante, es fácilmente reconocible un discurso valorativo cuando se potencia la diferencia entre el bien y el mal, que recae sobre los personajes que sirven la senda del bien, como Arturo o Sir Perceval, frente a aquellos de naturaleza maligna, como Morgana y su vástago Mordred. Finalmente se puede apreciar un discurso directo o dramático a través de los diálogos literales de los personajes.

Debido a los dos narradores existentes en la película, se pueden encontrar dos narrarios diferentes. El primer y principal narrario es aquel a quien se dirige el meganarrador o autor implícito. John Boorman recrea en su adaptación de *La muerte de Arturo* una versión para cualquier tipo de público (mayor de 13 años) sin que sea necesario un conocimiento previo de la ambientación o de los personajes. El director hace partícipe al espectador del ciclo completo vital de Arturo como personaje protagonista. El otro tipo de narrario se encuentra definido en el propio Arturo, quien, al escuchar la revelación de su pasado por medio de Merlín, es conocedor de la verdad sobre su linaje.

¹⁷ Las marcas de enunciación, las improntas del meganarrador o autor implícito, que son una parte esencial del mecanismo discursivo, se sitúan en el plano formal perceptible de primer nivel (movimientos de cámara, angulaciones) y, sobre todo, en las relaciones entre imagen-sonido, saber-visión, presencia-ausencia. (Gómez Tarín, 2009: 3493)

4.2.4. EJE DIEGÉTICO O DE LA HISTORIA

A pesar de que *Excalibur* se trata de la adaptación más fiel de *La muerte de Arturo* hasta la fecha, el número de personajes que intervienen directamente en la trama es considerablemente inferior al de la obra de Malory. Y, aunque alrededor de la Tabla Redonda se sientan numerosos caballeros y en sus inicios Camelot se muestra como una corte llena de vida habitada por un sinnúmero de personas, solo son unos pocos los personajes elegidos por Boorman para que participen en el desarrollo de su película. Debido a este hecho tan significativo, en este epígrafe se nombrarán y describirán solo a aquellos personajes que tengan una importancia significativa en la evolución de la trama.

Rey Arturo. Se trata de uno de los personajes protagonistas de la historia. Está representado por el actor británico Nigel Terry quien, salvo el recién nacido que aparece entre los brazos de Igraine, se encarga de dar vida al personaje a través de diferentes caracterizaciones acordes a la edad de Arturo. A lo largo de la película se muestra el ciclo vital completo del mítico rey y cómo su carácter se ve templado a lo largo de los años. Se narran los acontecimientos que hicieron posible su concepción, su adolescencia, su mandato como rey durante su juventud y adultez, concluyendo con su desaparición entre la niebla de la isla de Ávalon. Es hijo del rey Uther Pendragon quien, gracias a la magia de Merlín, yace con Igraine tomando la apariencia de su marido Gorlois, duque de Cornualles. En el momento de su nacimiento es arrebatado de los brazos de su madre por Uther para entregárselo a Merlín como pago por la magia que le permitió acostarse con Igraine. Merlín decide llevárselo del castillo y confía su cuidado a Sir Héctor, quien lo cría como si fuera su propio hijo. Durante la adolescencia Arturo se presenta como un muchacho naíf, caracterizado por la inocencia con la que se enfrenta a los problemas que se cruzan en su vida y la nobleza de su corazón. En la película hay dos escenas en las que aparecen ejemplos de esta candidez. En la primera, el joven Arturo libera a Excalibur de la roca, desconociendo la profecía, por el simple deseo de encontrar una espada para que su hermanastro Sir Kay pudiera participar en el torneo de justa, ya que le habían sustraído su arma de la tienda donde dormía. El segundo momento se puede apreciar cuando, tras escapar de la trifulca que surge como resultado de la disconformidad de algunos caballeros en aceptarlo como legítimo rey, Arturo le pregunta a Merlín cómo se gobierna y por dónde ha de empezar para ser rey. En las escenas que desarrollan su madurez durante su reinado junto a Ginebra se representa a Arturo de una manera muy diferente, dependiendo de su faceta como monarca o como caballero. Como rey, se caracteriza por

ser un gran soberano que, además de ser justo y guiarse por un estricto código de la caballería, trae prosperidad a su reino. Como caballero, aparece retratado como un guerrero orgulloso que se deja llevar rápidamente por la ira cuando considera que su honor es mancillado o la situación le es totalmente desfavorable. Ejemplos de esta ira desbocada aparecen desarrollados en la escena en la que Arturo utiliza todo el poder que le confiere Excalibur para vencer en combate a Sir Lanzarote cuando este le tiene prácticamente doblegado y a su merced. De esta manera Arturo logra dar la vuelta a las tornas del combate y como consecuencia de su orgullo y de su rabia hace pedazos la espada de sus antepasados, que se suponía irrompible, cuyo fin era unir a los hombres y no servir a la vanidad de un mortal, según las palabras del propio Arturo. Otro ejemplo de esta cólera se ve representado en la escena en la que Merlín le confiesa que Ginebra está yaciendo con Lanzarote en el bosque y, al sentir su honor mancillado, decide perseguirlos por el bosque y asesinarlos mientras duermen. Venganza que, finalmente, no puede llevar a cabo debido a que la pena y la culpa por tener que matar a la mujer a la que ama y a su mejor amigo superan a la rabia por la traición de su honor herido y le sumergen en un estado de tristeza cercano a la muerte y a su reino en una tierra baldía y desolada consumida por el hambre y la enfermedad. Una imagen que recuerda simbólicamente a la enfermedad del Rey Pescador, el cual casualmente, también es sanado por Sir Perceval (o Sir Galahad en su versión inglesa). Durante los últimos años de su vida, el personaje sufre una catarsis al beber del Grial que Sir Perceval ha encontrado. Arturo ve sus fuerzas renovadas, asume de nuevo su condición de soberano y, en un acto piadoso, perdona a Ginebra y a Sir Lanzarote. Este acto colma a su alma de la paz que necesitaba para afrontar su destino, que era acabar con la vida de su propio hijo Mordred y desaparecer herido de muerte en una barca con tres mujeres quienes, supuestamente, conducen al rey hasta la isla de Ávalon.

Rey Uther Pendragon. Representado por el actor irlandés Gabriel Byrne, es el padre de Arturo y el primer portador de la legendaria Excalibur. En la película aparece retratado como un señor feudal beligerante y un guerrero diestro curtido en la batalla. Merlín lo describe como “he was brave, he was strong, he was a great knight. [...] he was rash. He never learned how to look into men’s hearts. Least of all his own” (Boorman, 1981). Uther era un hombre consumido por sus deseos de poder y la lujuria. Poseía un deseo irrefrenable por todo aquello que no tenía y sacrificaba lo que fuese necesario por tomarlo, generalmente, por la fuerza. Este comportamiento es comparado por Merlín como la

insensatez típica de un niño. Ejemplos de esta forma de actuar se pueden apreciar en la decisión de yacer con Igraine, la esposa del duque de Cornualles, aunque eso suponga echar por tierra el pacto de paz que acababa de firmar hace unos instantes y perder a su hijo como pago a Merlín por facilitar la unión. No obstante, el hechicero apreciaba de corazón al rey, a quien aconsejaba y procuraba satisfacer sus deseos, poniendo sus artes mágicas a su disposición. Gracias a su guía, consiguió obtener la espada Excalibur de las manos de la Dama del Lago y unificar la tierra brevemente bajo su corona. Uther no concebía la derrota y su carácter codicioso e imprudente lo llevó a perseguir a Merlín para que le devolviera a Arturo, lo que le hizo caer en una emboscada de sus enemigos al encontrarse desprovisto de la escolta de sus soldados. Antes de morir, Uther clama que nadie blandiría a Excalibur salvo él y clava en una roca su espada en un acto final de venganza y codicia absoluta.

Merlín. Interpretado por Nicol Williamson, es el consejero del rey durante los reinados de Uther Pendragon y de su hijo Arturo. Se le representa como un hombre astuto, sabio y enigmático capaz de predecir el futuro. Gracias a sus visiones, el hechicero es capaz de vaticinar la traición de Ginebra y Lanzarote, el nacimiento del hijo de Arturo e incluso su propio fin a manos de Morgana. Originalmente, era el protagonista absoluto de la adaptación de Boorman de *La muerte de Arturo* antes de que decidiera cambiar el nombre a su versión final. La soberbia interpretación de Nicol Williamson no hace sino potenciar esa sensación de protagonismo que sugiere que los acontecimientos ocurren según su voluntad. En la película, Merlín es un hechicero capaz de lanzar conjuros tan potentes como el poderoso conjuro de la creación que permite transmutar la apariencia de una persona para que parezca otra. El hechicero obtiene sus poderes de los dioses antiguos, concretamente de una criatura a la que él llama el dragón. Merlín describe a esta criatura en la película de la siguiente manera:

A beast of such power that if you were to see it whole and complete in a single glance it would burn you to cinders [...] It is everywhere. Its scales glisten in the bark of trees. Its roar is heard in the wind. And its forked tongue strikes like lightning. (Boorman, 1981)

Este dragón, al que hace mención Merlín y que adorna la parte superior de su bastón y su guarida, es una referencia a los dragones que el personaje fue capaz de ver cuando era un niño en la obra de 1150 *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth. La magia que posee Merlín es un don antiguo que no tiene cabida en la nueva era del hombre. Así pues, los dioses antiguos y la magia están asociados a lo pagano mientras que Jesucristo representa

al hombre y a la nueva era. Durante la película, Merlín sabe ver en Morgana, desde temprana edad, la capacidad innata para llegar a desarrollar la aptitud de conjurar hechizos. Por esa razón y ante la insistencia de ella, decide tomarla como discípula y entrenarla en el arte de la magia. Con el paso de los años, Merlín desarrolla sentimientos amorosos hacia ella, que se ven truncados cuando descubre que ella lo está utilizando para conspirar la caída del rey Arturo. Desde ese instante, ambos personajes se convierten en antagonistas el uno del otro. Hecho que se ve potenciado por la profunda enemistad que sentían Nicol Williamson y Helen Mirren en la realidad por las diferencias que surgieron entre ellos años anteriores durante la puesta en escena de la obra de teatro de *Macbeth* de William Shakespeare. En una jugada verdaderamente magistral por parte de Boorman, el director convenció a ambos actores de que la tensión existente entre ellos potenciaría su interpretación de la rivalidad entre sus personajes, lo que terminó por ser un acierto rotundo. Tras la finalización del rodaje de la producción cinematográfica, la enemistad entre Williamson y Mirren se transformó en una estrecha amistad. Habiendo visto que la era de la magia había acabado y que el fin de su vida estaba cerca, Merlín intenta a Morgana con enseñarle el conjuro de la creación para que lo acompañe y poder encerrarla en el túmulo donde el hechicero tiene su guarida y donde su poder es más potente. Finalmente, Morgana aprovecha la debilidad momentánea de Merlín y es capaz de atrapar al hechicero para siempre. Contra todo pronóstico, Merlín se le aparece en sueños a Arturo y al resto de caballeros cuando el rey clama su ayuda. Como resultado de la necesidad del rey, el hechicero se le aparece en sueños a la propia Morgana y la engaña para que, de manera inconsciente, lance el conjuro de la creación sobre sí misma desprovéyéndola de toda su magia. Hecho que beneficia a Arturo y sus caballeros de manera decisiva en su batalla contra las fuerzas de Mordred.

Morgana. Interpretada por la actriz británica Helen Mirren, es, junto a su hijo Mordred, la principal antagonista de Arturo y sus caballeros. Se trata de la hija de Igraine y Gorlois, del duque de Cornualles y de la hermanastra de Arturo. John Boorman y Rospo Pallemberg decidieron fusionar a los personajes de Morgana le Fay, Morgause y Nynive que aparecen en *La muerte de Arturo* para la elaboración de Morgana. Desde temprana edad, posee la capacidad de la clarividencia por la que es capaz de tener visiones que le permiten discernir hechos que están aconteciendo en otro lugar. La primera de esas visiones le muestra cómo su padre muere ensartado mientras asalta el campamento de su enemigo, el rey Uther Pendragon. Por lo tanto, ella en ese momento sabe que el hombre

que está yaciendo con su madre con la apariencia de su padre no es más que un impostor. Aunque a Merlín ya le llama la atención entonces, es durante la boda entre Arturo y Ginebra cuando ella le pide que le enseñe el arte de la magia. El hechicero pone a prueba sus aptitudes y, al descubrir su gran potencial, decide compartir su sabiduría con ella. Morgana aparece retratada como una mujer manipuladora, vengativa y extremadamente ambiciosa. A pesar de dominar las artes de la magia y de la alquimia, es su capacidad para manipular las mentes de los hombres que escuchan sus palabras la más peligrosa de sus armas. Son precisamente sus palabras susurradas al oído de Sir Galván lo que provocan que el caballero acuse a la reina Ginebra de deslealtad para con Arturo. Acusación que culmina con Sir Lanzarote defendiendo el honor de la reina en un juicio por combate. La manipulación de Morgana es tal que, sabiendo que Merlín se siente atraído por ella, decide seducirlo para aprender el poderoso conjuro de la creación. Habiendo conseguido su objetivo y sabedora de que Merlín no podía serle de más utilidad, decide usar su magia para atrapar al hechicero durante toda la eternidad. Con el conjuro en su poder, decide cambiar su apariencia por la de la reina Ginebra con el fin de yacer con Arturo y así gestar a un hijo que podría hacer realidad su plan de venganza. Morgana huye de Camelot, a la que le aflige el hambre y la enfermedad como consecuencia de que Arturo parece estar sumido en la desgracia por la traición de su reina y Sir Lanzarote y castigado por Dios por su incestuosa relación. Desde su propia residencia, Morgana da a luz a su hijo Mordred y, mientras el niño crece, usa su magia para controlar y matar a los caballeros que Arturo ha enviado en la búsqueda del Grial. De esta manera, Morgana pretende que su hijo acabe con la vida de Arturo y tome para ella el reino que el linaje Pendragon arrebató a su padre Gorlois, duque de Cornualles. A pesar de su poder, no consigue evitar que Sir Perceval consiga descifrar el secreto del Grial y darle de beber su contenido a Arturo, quien sana milagrosamente del mal que le aflige. El final de la hechicera bien parece fruto de la justicia divina, pues es Merlín, el mismo que le enseñó el arte de la magia, quien se la arrebató a través de un engaño y es su propio hijo quien termina estrangulándola y acabando con su vida y sus ambiciones.

Reina Ginebra. Interpretada por la actriz británica Cherie Lunghi, es la hija de Sir Leondegrance, rey de Cameliard, y esposa del rey Arturo Pendragon, junto a quien gobierna el reino de Camelot. En la película se caracteriza por ser una joven voluble guiada por los impulsos de su corazón. La primera vez que aparece la joven Ginebra es en el asedio que sufre el castillo de su padre por las tropas de Sir Uryens. Al ser salvados

por la gallardía de Arturo, Ginebra queda sorprendida con el rey, a quien sana las heridas resultantes de la batalla gracias a su conocimiento de la creación mediante hierbas de ungüentos con fines curativos. Como símbolo de lealtad de su padre hacia el rey y estrechar así la alianza entre ambos, Arturo y Ginebra se unen en sagrado matrimonio. Aunque ambos jóvenes parecen entregarse libremente y enamorados, Ginebra queda totalmente prendida de Sir Lanzarote cuando lo ve por primera vez. Ella le llega a preguntar si existe alguna dama en el mundo que lo inspire, ante lo que Sir Lanzarote le responde que se trata de ella, a quien amará como reina y como esposa de su mejor amigo. Desde entonces, ella ansía amar al caballero, pero el sacramento del matrimonio le impide dar rienda suelta a su deseo. Es tal el favoritismo de la reina por Lanzarote que en la corte empiezan a rondar rumores que culminan en la acusación de deslealtad de la reina realizada por Sir Galván. Debido a que las leyes impiden al rey defender a Ginebra en un juicio por combate, pues su papel ha de ser el de juez, Arturo designa a Sir Lanzarote como su defensor. Aunque Sir Lanzarote consigue vencer a Sir Galván y restablecer el honor de la reina, queda gravemente herido tras el combate. La magia curativa de Merlín y los cuidados de Ginebra consiguen salvar al caballero, que, tras lograr ponerse en pie, decide abandonar Camelot para disipar los rumores y alejarse de la tentación que supone estar frente a la reina. Ginebra, no pudiendo aguantar más, lo persigue hasta el bosque y allí consuman su amor prohibido. Cuando los amantes se despiertan y ven a Excalibur clavada en la tierra entre ellos, Sir Lanzarote huye del lugar mientras Ginebra se derrumba entre lágrimas abrazando la espada de su marido. Fruto de la vergüenza, decide llevarse a Excalibur con ella, internarse en un convento y dedicar por completo su vida a Dios. Allí permanece durante más de diez años, lo que le otorga serenidad y la madurez que se obtiene con los años. Cierta día Arturo aparece en el convento para perdonar a Ginebra, quien le confiesa que lo ha amado como rey y, a veces, como esposo, y le entrega Excalibur. Arturo queda sorprendido al comprobar que la reina había guardado su espada durante tantos años y le pide que cuando nada condicione sus vidas, nada le deba al futuro y sea solo un hombre, que vaya a él y lo reclame como su verdadero esposo. A lo que Ginebra le responde asintiendo sonriente. Debido al misterioso final de Arturo, nada se sabe del destino de su reina.

Sir Lanzarote del Lago. Interpretado por el actor británico Nicholas Clay, es el mejor amigo del rey y el mejor de sus caballeros. Aparece representado en la película como un caballero joven y apuesto que proviene de allende los mares, donde posee dominios y

tierras. Curiosamente, es el personaje mayormente descrito tanto por él mismo como por otros personajes. La primera vez que lo encuentran Arturo y sus caballeros se halla protegiendo el acceso de un puente que atraviesa un río que desemboca en un lago del que no se moverá a no ser que un caballero lo venza en combate. Sir Galván y Sir Leondegrance intentan vencerlo, pero no son rival para Sir Lanzarote. Finalmente, el propio Arturo, desoyendo las advertencias de sus caballeros, decide enfrentarse a él. Sir Lanzarote le confiesa que estaba buscando al rey, pues sus caballeros necesitan entrenamiento con las armas. Al conocer la identidad de Arturo, admite que aún no ha encontrado un rey digno de su espada, a lo que el rey le acusa de jactancioso y de carecer de la humildad de un caballero. Sir Lanzarote le responde serio que no es jactancia sino una maldición, pues ningún rival le ha vencido en justa o torneo. Ambos caballeros combaten entre sí y Sir Lanzarote demuestra superar en combate a Arturo, quien, sumido por la cólera y viendo su orgullo herido, apela al poder de Excalibur para vencer a costa de romper su espada en pedazos. Arturo reconoce con sinceridad que el caballero había luchado con rectitud y gracia y él había alterado el destino al usar el poder de Excalibur. Cuando la Dama del Lago sabe de la sinceridad del arrepentimiento del rey, restablece Excalibur. En ese momento, Sir Lanzarote despierta de la inconsciencia que le había provocado el feroz mandoble de Arturo. Lleno de júbilo y de alegría anuncia que él, siendo el mejor caballero del mundo, había sido finalmente doblegado y le pide que lo nombre su defensor. El caballero renuncia a sus dominios y sus tierras y le ofrece sus músculos, huesos y su corazón a Arturo, quien queda conmovido y lo nombra su defensor. Sir Lanzarote y Arturo luchan en multitud de batallas para unificar la tierra bajo la corona de Pendragon, lo que termina forjando una estrecha amistad, llegando a convertirse el uno en el mejor amigo del otro. Arturo convoca a Sir Lanzarote y al resto de sus caballeros para crear la orden de los caballeros de la Tabla Redonda y fundan la corte de Camelot. Cuando Arturo va a contraer nupcias con Ginebra, le pide a Sir Lanzarote que vaya a buscar a la futura reina al castillo de Leondegrance y que la escolte hasta Camelot, lugar donde se hará oficial la ceremonia. Sir Leondegrance presenta a su hija a Sir Lanzarote, a quien describe como el más audaz caballero de Arturo. Inesperadamente, la chispa del amor surge entre ellos cuando ambos jóvenes se ven por primera vez y, de camino a Camelot, Lanzarote le confiesa su amor dejando sin palabras a Ginebra. Después de asistir a la boda entre Arturo y Ginebra, el caballero se ve incapaz de ocultar sus sentimientos delante de la reina y decide pasar el tiempo que no se requiere de su presencia fuera de la corte. Su ausencia en las reuniones de la corte empieza a llamar la atención hasta el punto

en que Sir Galván, influenciado por Morgana, da voz a los rumores que recorren Camelot. Describe a Sir Lanzarote como el mejor y el más valiente y afirma que, sin él, la Tabla Redonda no es nada. Ante el silencio de la corte, pregunta al resto si hay alguien entre ellos que no lo tenga por un dios. En ese momento, Galván acusa a Ginebra de mantener a Sir Lanzarote lejos de la Tabla Redonda. Arturo decide realizar un juicio por combate para defender el honor de la reina y nombra a Sir Lanzarote como su defensor. Esa misma noche, mientras Sir Lanzarote descansaba en el bosque, la culpa que atenaza su corazón por el amor prohibido que siente le hace tener una pesadilla en la que combate contra sí mismo como una metáfora de los sentimientos encontrados que posee. La condición humana de Sir Lanzarote vence en sueños a su condición como caballero y, como consecuencia de la trifulca, se despierta malherido, pues mientras dormía se había ensartado el costado con su propia espada. La herida provocada jamás sanaría como representación del perenne sentimiento de culpabilidad y deshonor que atenazaría su corazón. Sir Lanzarote se ve ralentizado por su herida, lo que le provoca llegar con demora al juicio por combate, hasta tal punto que se había buscado un sustituto para defender a la reina. Sir Lanzarote combate contra Sir Galván y lo vence, aunque cae herido de gravedad debido a que la herida que se había autoinfligido le había hecho perder gran cantidad de sangre. Arturo pide a Merlín que use su magia para sanarlo, cueste lo que cueste, y el hechicero cierra milagrosamente sus heridas. Al despertar, lo primero que ve el caballero es la cara de Ginebra y su cara de preocupación se hace visible. En la siguiente reunión de la Tabla Redonda, Arturo le pregunta a Merlín cuál es la cualidad más valiosa en un caballero. El hechicero responde que la verdad por encima de todo, pues, cuando un hombre miente, mata a una parte del mundo. Sir Lanzarote, quien le esconde a su mejor amigo que ama a su esposa, se siente claramente aludido por las palabras de Merlín y decide marcharse de la corte para descansar, pues le confiesa a Arturo que su herida no está completamente sanada por Merlín. Ginebra lo persigue y lo encuentra solo en el bosque y, creyéndose lejos de toda mirada, consuman su amor prohibido. Arturo, alertado por Merlín de lo que estaba sucediendo, decide buscarlos para darles muerte. Sin embargo, aunque encuentra a los amantes, no puede acabar con la vida de personas a las que tanto amo y clava su espada entre sus cuerpos desnudos. Al despertar, Lanzarote ve la espada de su amigo y huye fruto de la vergüenza al darse cuenta de lo que representaba esa imagen: si Arturo había perdido su espada, la tierra se había quedado sin rey. Durante los siguientes años, Sir Lanzarote dedica su vida a Dios, oficiando ritos religiosos en una pequeña aldea donde lo encuentra Sir Perceval después

de más de diez años durante su búsqueda del Grial. Sir Perceval logra reconocer a Sir Lanzarote, a pesar de que este había abandonado su aspecto físico y dejado crecer su cabello y su barba sin control y se encontraba conduciendo una marcha para darle sagrada sepultura a una niña que había muerto a causa de la hambruna y la enfermedad que asolaba la tierra. Sir Perceval lo llama y Sir Lanzarote entra en furia y le grita que los caballeros de Arturo se habían proclamado nuevos dioses y, como consecuencia, Cristo los había abandonado y dirige la ira de la turba enfurecida hacia el caballero, que lo arroja al río. Sir Perceval, antes de desaparecer entre las aguas, le pide a Sir Lanzarote que vuelva con ellos, pues Arturo lo necesita. Ante la llamada de su rey, decide buscarlo en el campo de batalla contra el ejército de Mordred. Allí combate junto a su rey venciendo a numerosos enemigos y compensan la desventaja de Arturo y sus hombres. El caballero llama a su rey, pero, a pesar de haber luchado ferozmente, cae a causa de las heridas sufridas cuando la batalla ha concluido. Arturo encuentra a su amigo unos momentos antes de su final y Sir Lanzarote le confiesa que su salvación es morir como caballero de la Tabla Redonda. A lo que Arturo le admite que es eso y más; es su mejor caballero y también el mejor de los hombres. Sir Lanzarote le revela que es la vieja herida que nunca llegó a cerrarse la que ha acabado con su vida, a lo que Arturo le revela que Ginebra es reina otra vez. El noble caballero queda aliviado al saber que su amor está a salvo y que el orden ha sido restablecido y muere en paz.

Sir Perceval. Interpretado por el actor inglés Paul Geoffrey, se trata del mítico caballero capaz de encontrar el Grial. Sir Perceval aparece representado como un joven obstinado y perseverante cuyo sueño en la vida es ser un caballero leal al rey Arturo, hecho que no le es posible al no provenir de un linaje noble. La primera vez que Sir Perceval aparece, se encuentra acechando en el bosque a Sir Lanzarote, quien sospecha que alguien lo está vigilando. Vestido con harapos y con una daga en mano espera a que el noble caballero se quede dormido para acercarse a él. Su apariencia y el sigilo con el que se aproxima al caballero sugieren que se trata de un asaltante o un forajido. Cuando llega hasta Sir Lanzarote, el joven comprueba si está dormido y el caballero lo sorprende empuñando su espada y ordenándole que corra junto a su madre. Sir Perceval se esconde en la espesura del bosque y caza un conejo que cocina cerca del caballero. Al despertar de su descanso, Sir Lanzarote se acerca hasta la carne asada y con una sonrisa busca al muchacho con la mirada, quien lo observa escondido desde la copa de un árbol. Cuando Sir Lanzarote monta a caballo y retoma su camino hacia Camelot, Sir Perceval aparece y le pide que lo

lleve con él porque quiere ser caballero. Le ofrece prepararle la comida a Sir Lanzarote y le descubre que él fue quien le preparó el conejo. Sir Lanzarote le pregunta si sabe lo que representa servir a un caballero que sirve al rey, a lo que el muchacho no puede contestar porque está sin aliento. El caballero le ofrece montar con él, pero Sir Perceval, temiendo que sea una prueba y ansiando ser digno a ojos de Sir Lanzarote, le contesta que correrá tras su caballo. La disparatada respuesta del joven provoca la carcajada de Sir Lanzarote, quien le dice que hay más de veinte días de camino. El muchacho sorprendido le pregunta si es tan grande el mundo, lo que provoca otra carcajada en el caballero que comienza a cabalgar. Sir Lanzarote lo lleva a Camelot, donde le pide a Sir Kay que lo adiestre para que sea su escudero. Sir Perceval pregunta quién le dará su armadura y su espada, a lo que Sir Kay le responde que los utensilios de cocina serán sus armas. Sir Perceval realiza durante un tiempo labores típicas del servicio como copero, sirviendo el vino en la copa de los reyes y los caballeros de la Tabla Redonda en las reuniones. Es precisamente en una de las reuniones de los caballeros cuando es testigo de la acusación de Sir Galván hacia Ginebra. Cuando se celebra el juicio por combate y Lanzarote no aparece para defender a la reina, Arturo pide un sustituto para combatir en su nombre. Como ningún caballero desea tal responsabilidad, se hace el silencio. En ese momento, Sir Perceval aprovecha la oportunidad y le pide al rey ser el defensor de la reina. Arturo, al verse sin una opción mejor, ordena a un caballero a Sir Perceval para que tenga la oportunidad de defender a Ginebra. Sir Perceval toma un caballo y se arma con un escudo y una lanza vistiéndolo sus ropas de sirviente frente a Sir Galván, que lo enfrenta portando su armadura completa de placas y malla. En el último momento, Sir Lanzarote aparece para defender él mismo el honor de la reina, salvando al joven de una muerte segura debido a la falta de experiencia y de equipamiento. Cuando Arturo pierde a Excalibur y cae en desgracia, pide a sus caballeros que busquen el Grial que traería la salvación a la tierra. Durante años Sir Perceval busca el Grial por toda la tierra y en su viaje encuentra cómo sus hermanos caballeros van muriendo uno a uno o abandonando la esperanza en el mejor de los casos. Sir Perceval encuentra a un niño vestido con una armadura dorada que simula la apariencia de un querubín y que le promete que le conducirá hasta el Grial que andaba buscando. El caballero sigue al niño que lo conduce hasta el hogar de Morgana, quien le revela que han pasado diez años y un día desde que empezó su búsqueda. La hechicera le pregunta si ha encontrado lo que buscaba y el caballero le responde que solo había encontrado dolor y muerte. Morgana manipula con su magia la mente del caballero, tentándolo para que cese en su búsqueda del grial y se una al resto de caballeros que han

caído bajo su influjo, como Sir Bors y Sir Meliot, a quienes reconoce Sir Perceval. El caballero se resiste a la magia de la hechicera por lo que, incapaz de dominarlo, decide colgarlo junto al resto de caballeros de Camelot a quienes ha asesinado. A punto de morir, una visión del Grial se le presenta a Sir Perceval quien, no sabiendo contestar a las preguntas que le plantean, huye presa del miedo temiendo quedar encerrado en el castillo de su visión. Al mismo tiempo que cae desde el puente levadizo del castillo del Grial, cae del árbol en el que estaba colgado gracias a que las espuelas con la forma de la cruz de Malta, o de San Juan, de un caballero muerto junto a él logran cortar la soga que lo asfixiaba. Años después, Sir Perceval se encuentra saciando su sed junto a un río cuando ve cómo Mordred y sus hombres atacan a Sir Uryens, a quien le ofrecen perdonarle la vida si reniega de Arturo. Ante la negativa del caballero a traicionar a su rey, es ensartado por el propio Mordred con su lanza. Sir Perceval se le acerca y le confiesa que no le ha ayudado por miedo. Sir Uryens le pide a Sir Perceval que siga con la búsqueda del Grial, pues es el último caballero de Arturo. El viaje de Sir Perceval lo lleva hasta una aldea devastada por el hambre y la enfermedad. Allí, un grupo de gente porta el cuerpo de una niña sin vida para darle sagrada sepultura. Entre la gente, Sir Perceval reconoce a un cambiado Sir Lanzarote que ahora dedica su vida a servir a Dios. Sir Perceval llama a Sir Lanzarote y este, fruto de la ira por lo que la vanidad de los caballeros había causado a la tierra y a sus gentes, le increpa y termina siendo lanzado al río por los miembros de la comitiva fúnebre. Sir Perceval le grita a Sir Lanzarote que Arturo lo necesita antes de desaparecer entre las aguas a causa del peso de su armadura. El caballero se despoja de toda su armadura y todas sus posesiones para no morir ahogado, afirmando que solo le queda ya la esperanza. En ese momento, una imagen del Grial vuelve a aparecerse ante él y Sir Perceval avanza, en una imagen mesiánica, resuelto a descifrar el misterio. Una voz le vuelve a preguntar a quién sirve el Grial, a lo que Sir Perceval afirma que a su señor, el rey Arturo. El caballero resuelve el enigma del Grial al descubrir que el rey y la tierra son uno. Perceval despierta con el Grial en su mano junto a Arturo y le da de beber de su contenido. El rey es curado de su enfermedad y reúne a sus caballeros para combatir contra Mordred. La batalla contra el ejército de Mordred es tan cruenta que solo quedan Arturo y Sir Perceval en pie contra el hijo del rey. El caballero se aproxima para hacerle frente, pero Arturo le pide que le deje combatir a él mismo contra su hijo. Sir Perceval es testigo de cómo Mordred ensarta a Arturo con su lanza mientras que el rey se aferra a ella para atravesar el pecho de su hijo con su espada. El caballero corre hacia Arturo cuando este se desploma y le pide como última voluntad que arroje a Excalibur a un lago de aguas

tranquilas. Sir Perceval se lleva la espada hasta la orilla, pero en el último instante decide no arrojar la espada. Al volver Arturo le pregunta qué vio en el agua cuando arrojó la espada y Sir Perceval le confiesa que no pudo hacerlo porque no quería que una espada tan formidable se perdiese. Arturo le ordena que la arroje, pues cuando un rey la necesite, la espada surgirá de entre las aguas. El caballero vuelve al lago y en esta ocasión obedece a su rey, lanzando a Excalibur a las aguas del lago. Sin embargo, la mano de la Dama del Lago surge del agua para tomar la espada y arrastrarla a las profundidades. Cuando Sir Perceval vuelve, la noche ha acabado y observa cómo el cuerpo de Arturo es velado por tres mujeres que se lo llevan en un barco que surca el mar con rumbo a Ávalon.

Sir Galván. Interpretado por el actor irlandés Liam Neeson, es uno de los primeros caballeros en formar parte de la Tabla Redonda. Aparece retratado como un hombre fiel a Arturo, capaz de arriesgarlo todo por la lealtad que procesa a su rey. La primera vez que aparece en la película de Boorman, se le puede ver bailando y festejando junto al resto de caballeros que han jurado servir a Arturo tras reconocerlo como rey legítimo. Sir Galván acompaña a Arturo en su viaje para unificar la tierra y en una ocasión encuentran a Sir Lanzarote del Lago custodiando el paso por un puente que cruza un río que desemboca en un lago. La condición para que Sir Lanzarote permita el paso es que un caballero lo venza en combate. Sir Galván es el primero que se bate en duelo contra el formidable caballero, duelo del que sale derrotado y herido en un costado, como se puede apreciar en el fondo de la escena cuando Sir Héctor y Sir Leondegrance vuelven vencidos y malheridos tras el combate. Después de que Arturo venza a Sir Lanzarote, gracias al poder de Excalibur, el hasta ahora invicto caballero se une a Sir Galván y al resto de los hombres de Arturo para unificar la tierra. El rey Arturo consigue victorioso su propósito y nombra a Sir Galván y al resto los caballeros miembros de la orden de la Tabla Redonda. El caballero es testigo de las nupcias entre Arturo y Ginebra y de la creación de la corte de Camelot, en cuyo castillo se dispone la Tabla Redonda. Durante una de las reuniones de los caballeros en torno a la Tabla Redonda, Sir Galván escucha cómo Arturo pregunta a Merlín dónde se encuentra el mal en su reino y cómo el mago le responde que donde menos pueda sospecharse. Ante las enigmáticas palabras de Merlín, Sir Galván responde que él conoce dónde se encuentra el mal. Empujado por la manipulación de Morgana, que ha sabido ver la admiración que siente el caballero por Sir Lanzarote desde que combatió contra él, Sir Galván advierte la constante ausencia del gran caballero. Sir Galván describe a Sir Lanzarote como el mejor y el más valiente e incluso le tiene como a un dios y culpa

a la reina de mantenerlos alejado por el capricho de Ginebra, a quien acusa de deslealtad. La reina lo perdona en el acto, tomando la ociosidad del periodo de paz en el que se encuentran como la fuente de los rumores y ofrece la copa de Sir Lanzarote a Sir Galván. Sin embargo, el caballero renuncia a beber de la copa y Arturo decreta que se celebre un juicio por combate en el que se enfrenten Sir Galván y Sir Lanzarote para defender la inocencia de la reina. Dos días después, Sir Galván espera la llegada de Sir Lanzarote que aparece herido y con demora a la zona preparada para el juicio. Aun desangrándose a causa de la herida que el propio Sir Lanzarote se había autoinfligido en sueños, Sir Galván no es rival para el caballero. Sir Galván se ve derrotado y pide la piedad de Lanzarote, mientras proclama que la reina es inocente. Desde aquel entonces, Sir Galván contempla cómo todo el esplendor de Camelot se desvanece. Arturo pierde a Excalibur, Dios castiga al rey como consecuencia de su relación incestuosa con Morgana y es por ello por lo que el reino sufre una pandemia de enfermedad y hambruna. Arturo es un reflejo de la tierra que gobierna y se ve enfermo y moribundo. El rey reúne a sus caballeros para pedirles que salgan en busca del Grial, pues es lo único capaz de curar la tierra y redimir sus pecados. Sir Galván le jura a su rey y al resto de caballeros que lo buscará sin descanso. Los caballeros de Arturo parten en una larga búsqueda por toda la tierra. Desafortunadamente, el hallazgo del Grial no estaba destinado para Sir Galván, puesto que durante la búsqueda de Sir Perceval este encuentra a Sir Galván asesinado y atado a su caballo por los soldados de Morgana y Mordred.

Mordred. Interpretado por Charlie Boorman –el hijo de John Boorman–mientras es un niño y por Robert Addie como adulto, se trata del único hijo del rey Arturo y, junto a su madre Morgana, los principales antagonistas del rey. La hermanastra del rey siempre guardó rencor a Arturo por el daño que su padre, el rey Uther Pendragon, le había causado a su familia. Como consecuencia de ese dolor, Morgana había planeado una venganza durante años que acabaría con el reinado de los Pendragon. El deseo de Morgana, según sus palabras, era encontrar un hombre y que de ella naciera un dios. La hechicera utiliza el poderoso conjuro de la creación que le había arrebatado a Merlín para transformar su aspecto en el de la reina Ginebra y así poder yacer con Arturo, engañándolo de la misma manera que Uther había engañado a su madre, la reina Igraine. Al terminar el acto sexual, Morgana se descubre y le confiesa que ha concebido un hijo de él y que, aunque podría haberlo matado en ese momento, ella prefería que viviese para que pudiera ver a su hijo reinar. Morgana aprovecha ese momento de vulnerabilidad de Arturo para dejarlo

inconsciente y escapar a su propio castillo. Meses después, Morgana da a luz a Mordred una noche de tormenta, rodeada de sus sirvientes y acólitos. En el mismo momento de su nacimiento, un rayo cae sobre Arturo, dejándolo gravemente herido. Criado bajo la maldad de su madre, Mordred crece como un niño cruel y caprichoso. Ataviado con una armadura que simula la apariencia de un querubín, cabalga tras dar muerte al caballero Sir Galván cuando se encuentra con Sir Perceval, a quien engaña instándole a que lo siga si desea encontrar el Grial. Mordred lo conduce hasta el castillo de su madre. Cuando comprueba que la magia de su madre no consigue engañarlo, pide a sus guardias que lo maten colgándolo con una soga al cuello desde un árbol junto al cadáver del resto de caballeros de Arturo. Una vez que es adulto, Morgana le confecciona una armadura dorada con la propiedad mágica de ser completamente invulnerable ante el ataque de cualquier arma forjada por la mano del hombre y lo envía hacia Camelot para reclamar la tierra de Arturo. El rey dice no ser nadie para entregarle la tierra, pero le ofrece su amor como padre, siendo eso precisamente lo único que Mordred no quiere arrebatarle. Le informa de que todos los caballeros en busca del Grial han muerto, por lo que Arturo está condenado. Mordred le jura que volverá para tomar Camelot por la fuerza y parte con sus tropas. En el camino de vuelta, Mordred encuentra al caballero Sir Uryens, a quien persigue con sus hombres y termina por atravesarlo con su lanza. Durante la noche anterior a la batalla contra las fuerzas de Arturo, el campamento de Morgana y Mordred se inunda de una niebla que no se predecía para aquella noche. Mordred descubre que la fuente de la niebla es la tienda de su madre y, al entrar, encuentra en su interior a una Morgana anciana desprovista de la magia que la mantenía joven y hermosa. Mordred golpea y estrangula a la anciana mujer al no reconocer a su madre bajo esa apariencia. En ese momento, se ve sorprendido por los caballeros de Arturo que atacan por la retaguardia, aprovechando el resguardo que les proporciona la niebla. Mordred acaba con la vida de numerosos caballeros del rey hasta el punto de solo quedar en pie Sir Perceval, Arturo y él. Lanza en mano, engaña a su padre para que le dé un abrazo de paz, artimaña que aprovecha para ensartar el pecho de su padre con su lanza. Arturo, asiendo fuertemente la lanza hacia él, avanza hacia Mordred y le atraviesa la armadura y el pecho con Excalibur. El hecho de que la armadura de Mordred le hacía inmune a cualquier arma hecha por la mano del hombre demuestra que Excalibur ha sido forjada por los dioses

Los espacios que aparecen en la película tienen cierta carga simbólica, al igual que en la obra medieval de la que proceden. De esta manera, la aparición de ciertos

escenarios condiciona tanto al espectador como a los personajes y a la trama que se desarrolla en ellos.

Agua. Se trata de un elemento ambivalente que representa un cambio profundo del destino y las experiencias cercanas a la muerte. Por una parte, siempre que concluye una batalla decisiva en la película, el destino de Excalibur conduce hasta aguas tranquilas a los personajes, creando un fuerte contraste entre la paz de las aguas y la violencia que las precede. Este suceso ocurre por primera vez tras la batalla entre Uther Pendragon y sus hombres contra Gorlois y su ejército. Merlín decide acudir a las aguas donde reside la Dama del Lago con el fin de reclamar Excalibur para Uther e inclinar de este modo la balanza hacia Pendragon, quien pone fin a la guerra y unifica la tierra bajo su corona. La segunda vez aparece en el momento en el que Arturo, tras combatir contra los caballeros que asedian el castillo del rey Sir Leondegrance, le entrega Excalibur a Sir Uryens, su enemigo, deteniendo la batalla en ese instante. Tanto Arturo como Sir Uryens se encontraban combatiendo con sus piernas sumergidas en una charca que queda totalmente en calma cuando el joven le pide de rodillas que lo ordene caballero. Un acto que altera el destino y que el propio Merlín confirma con su sorpresa, puesto que es una situación que no había vaticinado en sus visiones. La tercera vez que este cambio del destino ocurre se produce cuando Arturo, guiado por la cólera y la vanidad, utiliza el poder de Excalibur para vencer a Sir Lanzarote, quebrando el filo de su espada en el acto y dejándolo inconsciente junto a un lago como resultado de la feroz estocada. Arturo reconoce que debería haber vencido Sir Lanzarote, pues había luchado con rectitud y gracia y que él mismo sin su espada no era nada. Las palabras sinceras de Arturo emocionan a la Dama del Lago, quien le otorga a Excalibur restablecida, dándole así una nueva oportunidad cambiando el orden natural del destino. La cuarta y última de las veces ocurre tras la batalla final, en la que Arturo termina malherido tras acabar con la vida de Mordred y le pide a Sir Perceval que arroje a Excalibur a un lago de aguas tranquilas poniendo así fin a la era de Camelot. Por otro lado, el agua también posee una simbología, representada hasta en cinco ocasiones como elemento asociado a situaciones próximas a la muerte. Continuado con un ejemplo anterior, cuando Sir Uryens toma a Excalibur de las manos de Arturo, pasan unos segundos en los que el caballero está tentado de acabar con la vida de Arturo, quien está totalmente a su merced. La tensión del momento no hace sino potenciarse debido al escenario en el que ocurre, pues el agua de la charca en la que se encuentran cubre las piernas de Sir Uryens mientras que Arturo, al estar de rodillas, se

encuentra sumergido hasta su pecho. Asimismo, también está asociado a la muerte el momento en el que Sir Lanzarote queda herido de gravedad junto al lago en el que Arturo ha usado indebidamente el poder de Excalibur. El caballero parece haber perdido la vida, pero la resolución de la Dama del Lago le insufla de nuevo un hálito de vida. El tercer momento se puede apreciar cuando Sir Perceval está calmando su sed en las aguas de un lago tranquilo y, de repente, Mordred y sus hombres acaban con la vida de Sir Uryens. El caballero termina diciéndole sus últimas palabras a Sir Perceval junto a la orilla del lago. El siguiente momento aparece reflejado cuando Sir Perceval es arrojado a las aguas de un río por la turba enfurecida dirigida por Sir Lanzarote. El peso de su armadura lo arrastra hasta las profundidades y, antes de morir ahogado, se le presenta la visión del Grial que le permite salvar su vida y la de su rey en consecuencia. Finalmente, el quinto momento se configura como el más evidente de todos ellos. Cuando Arturo le pide moribundo a Sir Perceval que arroje a Excalibur a un lago de aguas tranquilas, el caballero espera encontrar a su rey muerto. Sin embargo, su cuerpo se encuentra viajando en un barco a través de las aguas hacia la isla de Ávalon.

Piedra. Representa todos los espacios habitados y construidos por el hombre. De manera general, durante toda la película son numerosos los personajes que tienen como máxima aspiración gobernar lo que ellos denominan “la tierra”. Mas no es revelado hasta la resolución de la búsqueda del Grial que el rey y la tierra que este gobierna son uno. Por esa razón, existe un estrecho vínculo entre Arturo y que se ve reflejado en la tierra. Cuando Arturo está en el cénit de su reinado, se siente poderoso y amado, por lo que la tierra es fértil. Sin embargo, cuando Arturo cae enfermo, la tierra es baldía y asolada por la hambruna y la enfermedad. De manera más específica, la representación de la piedra en los escenarios se manifiesta en los numerosos castillos que aparecen en la película. Los castillos son espacios que se configuran generalmente como refugios y lugares seguros para aquel que habita en su interior, frente al peligro de los caminos y el campo de batalla. El castillo es el refugio de Gorlois ante el asedio de Uther Pendragon; el de Leondegrance ante los reyes contrarios a Arturo; así como Camelot es el de Arturo, el de sus caballeros y su corte; o el castillo de Morgana es el suyo, el de su hijo Mordred y el del ejército que los protege. Las fauces del dragón es el nombre de la guarida de Merlín que, aun no siendo un castillo en sí mismo, está representado como un lugar recóndito en las profundidades de la tierra que, además de funcionar como el refugio del mago, se caracteriza por ser el lugar de donde emana su poder.

Vegetación. Representa lo salvaje más allá del control del hombre y los espacios aparecen generalmente manifestados a través de bosques que poseen dos claras simbologías. Por un lado, la naturaleza está asociada a una era primigenia, hogar de los dioses antiguos. La magia proviene de la naturaleza y otorga los medios naturales para sanar las heridas, así como causarlas. Los bosques, generalmente, son lugares peligrosos para aquellos que no están en sintonía con los dioses antiguos. Un claro ejemplo de esto es el contraste entre la tranquilidad de Merlín frente al temor de Arturo cuando pasan la primera noche en el bosque tras escapar de la disputa causada al reclamar Excalibur. Por otro lado, el bosque representa el refugio de Sir Lanzarote cuando evita la presencia de Ginebra. A pesar de que inicialmente se configura como un lugar seguro para el caballero, termina por tornarse peligroso. Dos claros ejemplos que se pueden apreciar a lo largo de la película son los siguientes. El primero transcurre la noche antes del juicio de Ginebra, cuando Sir Lanzarote reza a Dios pidiéndole que lo salve de sí mismo. Sin embargo, la naturaleza parece gobernada aún por los dioses antiguos, pues esa misma noche el caballero ve en sueños cómo él mismo se ataca infligiéndose como resultado una herida que no sanaría nunca. El otro ejemplo surge cuando Sir Lanzarote y Ginebra consuman su amor prohibido en el bosque. Al despertar, descubren que Excalibur, el símbolo de la tierra, está entre los amantes, hiriendo a Sir Lanzarote en el brazo y sentenciando la vida de ambos.

La temporalidad de la acción de la película sigue una progresión lineal y se caracteriza por periodos de imprecisión temporal frecuentes en la literatura medieval. Inicialmente la historia de *Excalibur* comienza, según nos informa la película en los primeros segundos, en la Edad Oscura. Este periodo de la historia hace referencia a la transición entre la caída del Imperio romano y el inicio de la alta Edad Media. No obstante, las armaduras que portan los caballeros, así como los castillos y el concepto de orden de caballería, hacen pensar que cuando Boorman decidió situar la acción de la película durante la Edad Oscura se refería al término acuñado por la cultura popular para la Edad Media en general. Durante la película, el director deja constancia del paso de los años a través del aspecto de los personajes. El propio director habló de la técnica empleada en la película en una entrevista concedida a Harlan Kennedy:

When Uther thrusts the sword in the stone and then dies, we cut straight to the same scene eighteen years later. I shot the first in winter; then I shot it again in spring when all the trees were in leaf. Boom! Though it was only a seasonal change, it's a very startling one,

and then I panned around with the camera, and you see that all this encampment you're looking at today has grown up and around it. That's a passage of eighteen years in one cut, and it gave the story enormous dynamic power.[...] instead of a time lapse cut on a landscape, I'd make the transition happen on a character's face. There's a point when I go from the young Arthur with Guinevere straight to a scene, years later, in which he meets Lancelot. In that scene Arthur has sprouted a beard, and you suddenly see him behaving very much like his father, Uther. Similarly, when Morgana kisses the young Mordred, I show their heads moving apart, and after a moment you realize that ten years have gone by within that embrace and Mordred is now a fully grown man. (Kennedy, 1981: 3)

La única mención directa de una temporalidad concreta viene dada a través de las palabras de Morgana cuando le revela a Sir Perceval que lleva buscando el Grial durante diez años y un día. El propio Boorman consideró estos saltos hacia adelante en el tiempo como la mejor manera de darle velocidad a la trama y concentrar todo el material artúrico que deseaba en un tiempo de metraje razonable.

4.3. CONVERGENCIAS CON LA OBRA DE SIR THOMAS MALORY: LA MUERTE DE ARTURO

A continuación, se realizará un análisis comparativo entre las obras *La muerte de Arturo* y *Excalibur*, con el fin de presentar las similitudes entre ambas obras y aquellos elementos originales de la obra de Malory que aparecen inalterados en la adaptación cinematográfica de John Boorman. Para realizar esta labor, me basaré en el uso de una metodología contrastiva a través del análisis bajo el prisma de la traducción intersemiótica o trasmutación, atendiendo a los contextos históricos y culturales que afectaban tanto al escritor y al lector como al director y al público de los siglos XV y XX, respectivamente.

La primera de las convergencias que se pueden encontrar entre ambas obras se trata de los personajes. Cuando Boorman se planteó el elenco de personajes que participarían en *Excalibur*, se encontró ante la dificultad de incluir en la película el elevado número de personajes nombrados en la obra de Malory. Por esa razón, el director tomó la decisión de poner especial interés en los personajes centrales de la trama principal dándoles voz, mientras que incluye un gran número de personajes en un segundo plano. Multitud de ejemplos dan fe de este método a lo largo de la película: el espectador desconoce en todo momento el nombre de los caballeros que aparecen en la escena en la que Arturo saca a Excalibur de la roca en la que estaba clavada, a excepción de aquellos que participan activamente en la conversación que origina el conflicto por el

reconocimiento de Arturo como rey. Sin embargo, el mayor ejemplo que hace patente la técnica de Boorman, se encuentra en las escenas en las que los caballeros se reúnen en torno a la Tabla Redonda. Aunque alrededor de la mesa se sientan junto a Arturo y Ginebra un total de veinticuatro caballeros con sus respectivas damas, solo se conoce la identidad de diez de ellos. En diferentes momentos a lo largo de la película se menciona a los caballeros Sir Lanzarote del Lago, Sir Perceval, Sir Bors, Sir Lot, Sir Uryens, Sir Galván, Sir Héctor, Sir Kay, Sir Leondegrance y Sir Meliot de Logres. Todos y cada uno de ellos coinciden al aparecer sentados alrededor de la Tabla Redonda en *La muerte de Arturo* en diferentes partes de la obra de Malory. Así pues, Boorman deja a la imaginación del espectador el darles identidad a los catorce caballeros restantes, así como a las damas que los acompañan.



Imagen tomada de la película de John Boorman (1981) *Excalibur*.

La siguiente de las convergencias consiste precisamente en el planteamiento de la Tabla Redonda como eje central de Camelot. La Tabla Redonda cumple una función determinante, pues da nombre a la orden de caballeros fundada por Arturo y es alrededor de ella donde se reúnen los caballeros y se configura como el punto de partida de las aventuras. En ambas obras, la Tabla Redonda surge en el mismo punto de la historia, tras la unificación de la tierra, al proclamarse Arturo como rey. La aparición de la mítica mesa en *La muerte de Arturo* se describe a lo largo de los dos primeros capítulos del libro tercero. El primer capítulo del tercer libro se titula “Cómo el rey Arturo tomó mujer, y casó con

Ginebra, hija de Leodegrance, rey de la tierra de Camelard, con la que tuvo la Tabla Redonda”. En *Excalibur* se puede contemplar la majestuosa mesa por primera vez en el minuto 65 de la película, tras los mismos acontecimientos descritos en el título del capítulo de la obra de Malory. La forma redonda de la mesa entraña una poderosa metáfora en sí misma. Según afirma Carlos Alvar, presidente honorífico de la rama hispánica de la Asociación Artúrica Internacional, “la Mesa Redonda es la imagen más representativa de la corte del rey Arturo, y sus caballeros, los mejores del mundo. [...] Construida, [...] con el fin de no privilegiar a ninguno de sus caballeros” (Alvar, 1997: 207). La forma circular situaba al rey Arturo de manera equidistante al resto de sus caballeros como símbolo de hermandad e igualdad. De esta manera, todo miembro de orden, ya sea rey o caballero, obtenía la misma visión y el mismo lugar que sus compañeros cuando estos hablaban.

La advertencia de Merlín a Arturo sobre la futura traición de Ginebra se constituye como un nuevo elemento convergente entre la novela y la película. En el inicio del tercer libro de la obra de Malory, tras las batallas que condujeron a Arturo a la unificación de Inglaterra, el joven rey le pide consejo a Merlín sobre quién debe de ser su esposa:

In the beginning of Arthur, after he was chosen king by adventure and by grace; for the most part of the barons knew not that he was Uther Pendragon's son, but as Merlin made it openly known. But yet many kings and lords held great war against him for that cause, but well Arthur overcame them all, for the most part the days of his life he was ruled much by the counsel of Merlin. So it fell on a time King Arthur said unto Merlin, My barons will let me have no rest, but needs I must take a wife, and I will none take but by thy counsel and by thine advice. It is well done, said Merlin, that ye take a wife, for a man of your bounty and noblesse should not be without a wife. Now is there any that ye love more than another? Yea, said King Arthur, I love Guenever the king's daughter, Leodegrance of the land of Cameliard, [...] And this damosel is the most valiant and fairest lady that I know living, or yet that ever I could find. Sir, said Merlin, as of her beauty and fairness she is one of the fairest alive, but, an ye loved her not so well as ye do, I should find you a damosel of beauty and of goodness that should like you and please you, and your heart were not set; but there as a man's heart is set, he will be loath to return. That is truth, said King Arthur. But Merlin warned the king covertly that Guenever was not wholesome for him to take to wife, for he warned him that Launcelot should love her, and she him again. (Malory, 1485: 50)

La juventud del rey, su orgullo, su amor o una mezcla de las tres, provocan que, aun advertido por Merlín, Arturo desoiga el consejo de su amigo y elija tomar a Ginebra

como esposa y reina. En *Excalibur*, en la escena de la celebración de la victoria de Arturo y sus caballeros en el proceso de unificación del reino, Arturo le dice a Merlín que desea que Ginebra sea su reina, a lo que el mago le advierte lo que ha visto en sus visiones. “Guenevere and a beloved friend who will betray you. You’re not listening. Your hear is not. Love is deaf as well as blind” (Boorman, 1981). En la elección de las palabras de Merlín en la película, se puede vislumbrar una clara intención de Boorman por aludir a la referencia del corazón del texto de Malory. Merlín no pertenece al mundo de los hombres, por esa razón, en esa misma escena el hechicero sostiene que “this lunacy called love, this mad distemper, that strikes down both beggar and kings” (Boorman, 1981). Merlín tiene un concepto negativo del amor basado en las consecuencias que provoca a aquellos que se dejan llevar por sus pasiones. De hecho, él mismo sufre sus consecuencias posteriormente a manos de Morgana. Arturo es advertido por el hechicero, a quien llega a molestarle la impetuosidad y necesidad del joven al dejarse llevar por sus pasiones a sabiendas de la traición profetizada. En este punto de la historia de ambas obras, Arturo acaba de vencer a sus rivales y se ha coronado como rey. Arturo es un joven que, aunque carece de experiencia como monarca, está henchido del convencimiento de poder obtener todo aquello que desee. Por esa razón, aunque la advertencia de Merlín es manifiesta, Arturo está decidido a alterar el destino profetizado por el mago por uno menos aciago.

La trama de la película es la convergencia más característica con respecto a la novela. Como se ha mencionado antes, se considera a *Excalibur* como la adaptación más fiel de *La muerte de Arturo* hasta la fecha. La libre interpretación de los diferentes directores que han llevado la historia de Arturo y sus caballeros a la gran pantalla han terminado por crear cambios en la historia o en el marco en el que está emplazada la leyenda, sujetos totalmente a la perspectiva y al estilo del cineasta. Como consecuencia, la mayoría de las películas y series sobre el rey Arturo son versiones basadas en la leyenda y no adaptaciones cinematográficas o una traducción intersemiótica de la obra de Malory. El guion que elaboraron John Boorman y Rospo Pallenberg está creado desde la perspectiva de la trasmutación y se configura como la traducción intersemiótica de los capítulos I, III, del XIII al XVIII, XX y XXI de *La muerte de Arturo*. El propio Boorman habló del proceso creativo del guion de su película en la entrevista concedida a Harlan Kennedy:

“I wrote the original script myself,” says Boorman, “but at some point I got stuck on it. It was a bit too long and convoluted. So I got Rospo in. In the past we’d always worked

together sitting in a room talking out scenes, thrashing them out, writing them down, and then revising them. But in this case I asked him to go away and think about the script and try to see if he could come up with any ideas about the structure.” “You see, I was determined,” he adds, “to tell the whole story of the *Morte D’Arthur*, and that restricted the amount of time I had to develop the characters, the themes, and to make everything work.” (Kennedy, 1981:3)

La fidelidad hacia la obra de Malory con la que Boorman dirigió su película provoca que los antagonistas de la historia se conviertan en otra convergencia que no comparten otras películas. En *La muerte de Arturo*, Morgana aparece retratada como una pérfida enemiga de Arturo y sus caballeros desde el libro cuarto de la obra. Morgana conspira en secreto junto a su amante, el caballero Sir Accolon de Gaula, para acabar con la vida del rey. Morgana consigue capturar a Arturo mediante un engaño durante una cacería y lo encarcela. Despoja al rey de Excalibur y se la entrega a su amante para que acabe con él. La pericia de Arturo con la espada y la intervención de La Dama del Lago permiten al rey salir victorioso y recuperar su legítima espada. Antes de morir a causa de las heridas sufridas por el combate, Sir Accolon le confiesa a Arturo la traición de su hermanastra. En un último acto de venganza por la muerte de su amante, Morgana arroja la fabulosa vaina encantada de Arturo a las profundidades de un lago, perdiéndose para siempre. Desde entonces, Morgana se afana en la caída de Arturo y de sus caballeros a través de conspiraciones, manipulaciones y engaños. A su vez, Sir Mordred, hijo nacido del pecado por la relación incestuosa de Arturo y Morgana, aparece como enemigo de la causa de su padre a lo largo de los libros XX y XXI. La confrontación entre ambos se hace realmente intensa cuando Sir Mordred usurpa el trono de Inglaterra e incluso aspira a casarse con Ginebra mientras Arturo se encontraba inmerso en la guerra contra Sir Lanzarote. Tan severa traición no quedaría sin castigo, pues hizo que el rey Arturo entrase en guerra contra Sir Mordred, quien acabaría muriendo a manos de su padre. En *Excalibur* la hechicera Morgana guardaba rencor a Arturo y a su padre Uther Pendragon por destruir y usurpar su familia. Como consecuencia del odio acérrimo profesado durante años, Morgana conspira la caída del rey a través de la manipulación. Son sus palabras al oído de Sir Galván las que impulsan al caballero a acusar a la reina de deslealtad. Es ella también quien seduce a Merlín para que le enseñe su magia y a quien atrapa para siempre en su guarida. Estos acontecimientos son solo pasos en el plan de su venganza, que consiste en usar la magia de Merlín para engañar a su hermano y concebir un hijo con él que le arrebatase el reino, tal y como Uther hizo con su padre. Mordred es criado por

Morgana en *Excalibur* para ser la némesis de Arturo. Desde su juventud, dedica su vida a dar muerte a los caballeros de la Tabla Redonda mientras estos se encuentran en la búsqueda del Grial. La educación, el entrenamiento y la magia de Morgana lo preparan para el momento en que se presenta a su padre para tomar su reino por la fuerza y usurpar su condición de monarca. Sin embargo, al igual que en la novela, la traición de Mordred es castigada con su muerte a manos de su padre.

Se puede hallar otra convergencia al analizar el componente cristiano sobre el que están basadas ambas obras. *La muerte de Arturo* presenta un gran número de referencias cristianas, desde las menciones a Dios, Jesucristo y diferentes santos de la cristiandad hasta el mítico Santo Grial que contiene la sangre de Cristo. La primera referencia cristiana en *La muerte de Arturo* se puede encontrar en el mismo prefacio de William Caxton a la edición de 1485 de la obra de sir Thomas Malory:

After that I had accomplished and finished divers histories, as well of contemplation as of other historical and worldly acts of great conquerors and princes, and also certain books of ensamples and doctrine, many noble and divers gentlemen of this realm of England came and demanded me many and oft times, wherefore that I have not do made and imprint the noble history of the Saint Greal, and of the most renowned Christian king, first and chief of the three best Christian, and worthy, King Arthur, which ought most to be remembered among us Englishmen to-fore all other Christian kings. (Malory, 1985: 27)

El propio Malory realiza la primera referencia cristiana en el segundo capítulo del primer libro de *La muerte de Arturo* cuando Uther Pendragon le pide a Merlín su ayuda para yacer con Igraine: “Sir, said Merlin, I know all your heart every deal; so ye will be sworn unto me as ye be a true king anointed, to fulfil my desire, ye shall have your desire. Then the king was sworn upon the Four Evangelists” (Malory, 1485: 34, 35). La religiosidad y la fe eran elementos perennes en la literatura y cultura medieval que empezaron a asociarse como virtudes típicas de los caballeros y a reflejarse, como consecuencia, en la novela de caballería. El catedrático Carlos Alvar explica este hecho particular:

En las primeras obras del género (Chrétien de Troyes y seguidores de su estilo) el ejercicio de la caballería conjuga elementos de procedencia diversa, tanto laicos como religiosos, bien de índole profesional, bien cultural. Conceder merced al adversario que se entrega, por ejemplo, responde a la moral utilitaria de la clase caballeresca (un enemigo vencido puede convertirse en un aliado fiel), pero la Iglesia deja sentir también su influencia a través de las virtudes cardinales antes mencionadas o en la justificación fundamental que

concede al orden existente y a la función social, en él, de la caballería (servir al rey es servir a Dios). Por ello no es extraño que los caballeros acudan a misa por la mañana o se detengan a orar si encuentran una capilla en su camino. [...] El servicio a la dama y al rey queda relegado a un segundo plano ante la búsqueda trascendental del Grial. La caballería, como colectivo, se convierte ahora en instrumento de la materialización en la tierra del mensaje divino, en milicia de Cristo. Así, el caballero destinado a cumplir el sagrado misterio del Grial debe ser puro y casto (el virginal Galaz). Malory interpretará esta pureza en su rigor extremo: su Galahad entiende la satisfacción amorosa como un obstáculo para su alto llamado. (Alvar, 1997: 48, 49)

Esta versión caballescica impregnada de los fundamentos del cristianismo que caracterizaba a la obra de Malory ha sido retomada por Boorman para establecer en *Excalibur* los preceptos en los que se basan el rey Arturo y sus caballeros. Un ejemplo de esta realidad se refleja en el código que utiliza Sir Uryens para nombrar a Arturo caballero “in the name of God, Saint Michael and Saint George I give you the right to bear arms and the power to meet justice” (Boorman, 1981). Solo ante los ojos de Dios, Arturo es nombrado caballero y reconocido como rey. No obstante, a lo largo de la película se pueden encontrar referencias como misas y ceremonias cristianas y oraciones de los personajes. La primera vez que una de estas referencias aparece mencionada en la película es durante el torneo de justa para elegir al candidato digno de intentar sacar a Excalibur de la piedra. El sacerdote que se encuentra guardando a la espada eleva la siguiente plegaria:

God, send us a true king. We are unworthy but the land bleeds, the people suffer. We have sinned, but on this Easter Day when Christ rose from the dead, may one knight here through victory in arms find the grace to draw the sword and be king. (Boorman, 1981)

Durante el reinado de Arturo como rey, se ofician misas y se realizan juicios por combate donde el vencedor es aquel que es poseedor de la verdad a ojos de Dios.

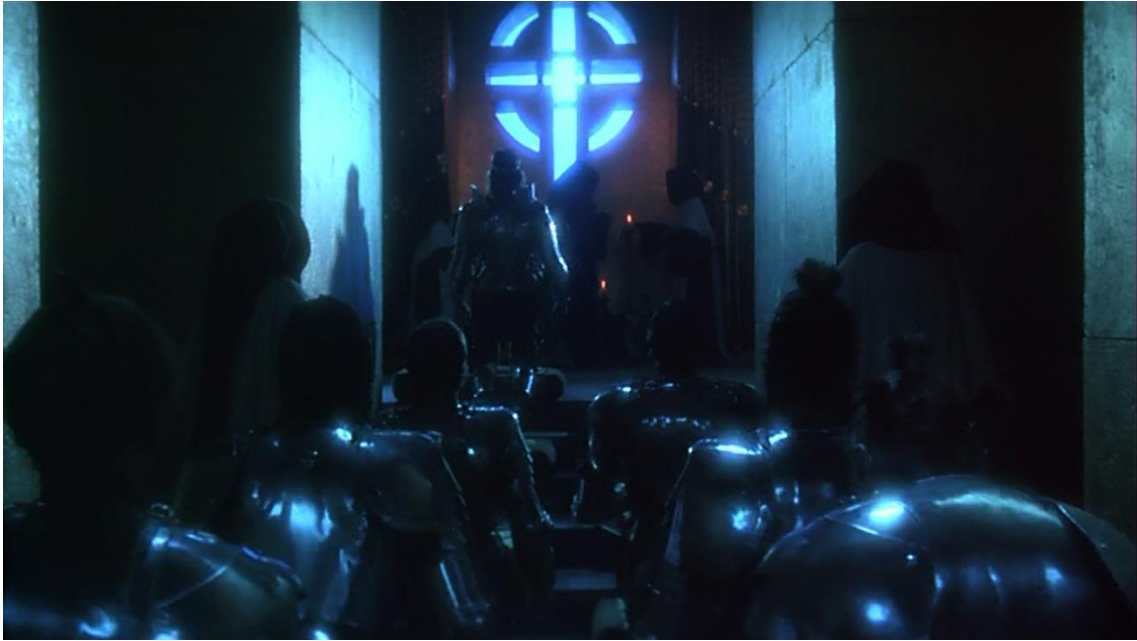


Imagen tomada de la película de John Boorman (1981) *Excalibur*.

El juicio de Ginebra es el mayor ejemplo de la película. La noche antes del juicio, Sir Lanzarote eleva la siguiente plegaria “Lord, we are innocent but not in our hearts. To hold her once in my arms, I would sacrifice everything: Honor. Truth, My sacred trust. God... save me from myself, purge me of this love so that I can defend her” (Boorman, 1981). Debido a que la infidelidad de los amantes aún no se ha consumado, Sir Lanzarote es capaz de vencer, pues a ojos de Dios todavía no ha existido deslealtad. Sin embargo, los pensamientos pecaminosos provocan que Dios no permita rematar a Sir Galván tras el combate y cae inconsciente como consecuencia de la pérdida de sangre a través de sus heridas. Estas referencias a la influencia de Dios en la vida del hombre aparecen en contraposición a las antiguas creencias en desaparición. De hecho, en *Excalibur* se puede apreciar una transición entre las eras. Los dioses antiguos y el paganismo están desapareciendo en pos del cristianismo como única religión válida. En la era de Merlín, lo esotérico y la magia dan paso a la palabra de Dios y al hombre. Andrea Ostrov Letania realiza una interesante observación acerca de cómo Boorman plantea esta transición:

How did Northern Europeans go from pagan to Christian consciousness? That is a question for historians, but surviving artifacts can only teach us so much. Art can approach it from a psychological angle and a mythopoeic process; and John Boorman’s *Excalibur* is among the greatest of such imaginative endeavors. Boorman’s film is story of Northern European consciousness than of men. It begins in the world of nature, man, and magic. Nature is mysterious, beautiful, and cruel. Man is a part of this nature, but his intelligence and imagination lead him toward

ideals outside nature [...] What must prevail for there to be lasting peace is impersonal law and ideals separate from the randomness of nature. Excalibur ends in a world which has yet to come under the domination of Christianity and legalism. It is a celebration of that cyclical world when man was cyclical along with nature, rising and falling, being born and growing, then decaying and dying. A world dark and dangerous but virile and magical. The rise of Christianity and legalism has provided man with a firm and stable system less dependent on personalities and on the ways of nature. Even when leaders are inferior and weather turns bad, we have the law and technology to maintain our social well-being. And, the belief in the one-and-only Almighty God provides us with an idea of a perfect and stable cosmic order—as opposed to the pagan view of spirituality linked closely with nature. (Ostrov Letania, 2008)

Unida a esta separación del mundo sobrenatural y pagano se encuentra Excalibur, la última de las convergencias entre la novela y la película. La legendaria espada de Arturo es un arma mágica a la que se le han atribuido numerosas cualidades en la historia de la literatura y del cine. Según recoge Malory en *La muerte de Arturo*, Excalibur, junto a su maravillosa vaina, fue entregada a Arturo por la Dama del Lago a cambio de un favor a su debido tiempo. La mítica espada estaba imbuida con el poder de cortar a través del metal, pues ese es el significado de su nombre según la doncella que le entregó el arma a Arturo. El propio rey reconoce la singular propiedad que hacía única a su arma de cualquier otra en el combate que mantiene contra Accolon de Gaula:

And so they went eagerly to the battle, and gave many great strokes, but always Arthur's sword bit not like Accolon's sword; but for the most part, every stroke that Accolon gave he wounded sore Arthur, that it was marvel he stood, and always his blood fell from him fast. When Arthur beheld the ground so sore be-bled he was dismayed, and then he deemed treason that his sword was changed; for his sword bit not steel as it was wont to do, therefore he dreaded him sore to be dead, for ever him seemed that the sword in Accolon's hand was Excalibur, for at every stroke that Accolon struck he drew blood on Arthur. (Malory, 1485: 116)

Fuentes anteriores a Malory y en las que el escritor inglés basó su obra, recogían que la magia que poseía Excalibur no pertenecía a este mundo y que su origen se remontaba a otra época en la que Merlín fabricó la poderosa espada en la misteriosa isla de Ávalon. Esta mención sobre la naturaleza de la espada inspira en Boorman la decisión de compartir la idea de Excalibur como un objeto que no pertenece a este mundo. El origen de Excalibur se explica a través de las palabras de Merlín en la película: “Behold the sword of power. Excalibur. Forged when the world was Young and bird, and beast, and

flower were one with man and death was but a dream” (Boorman, 1981). Excalibur, por lo tanto, pertenece a una era anterior a la que viven los personajes: la era de los dioses antiguos relacionados con la naturaleza y el paganismo anterior a la era del hombre. El método del que se sirve el director para traducir a través de la intersemiótica y transmutar el texto en imágenes es el uso de una luz verde antinatural que se refleja en el filo de Excalibur. Esta técnica es un sello característico del estilo de Boorman como director que lo hace completamente único:

Despite all that, and story and performances aside, *Excalibur* would remain just another King Arthur movie if not for Boorman’s visual style. Using the simplest of low-fi practical lighting, optical effects, and in-camera trickery, he created an otherworldly atmosphere that is both earthy (all the grunting and squeaking and clanging and mud) and mythically luminous. (Knipfel. 2019)

El color de este fulgor inesperado en la hoja de Excalibur, que está asociado a esa naturaleza mítica procedente de una era ancestral, surge cuando en la escena que transcurre surge un elemento mágico o sobrenatural. La aparición de la espada a través de las aguas empuñada por la Dama del Lago es uno de los momentos más reconocibles en la leyenda artúrica. Boorman también emplea este centelleo esmeralda cuando Arturo hace un uso indebido del característico poder de Excalibur para atravesar el acero en el combate contra Sir Lanzarote. Arturo clama al poder oculto que reside en el interior de Excalibur y la espada corta en dos el acero con el que está forjada el arma de Sir Lanzarote y hiende la coraza y la carne del caballero por igual.





Imágenes tomadas de la película de John Boorman (1981) *Excalibur*.

Este estudio de las divergencias conduce inevitablemente hasta una similitud en el trabajo realizado por Boorman y Malory en su tiempo. El director británico se encontró ante la ardua tarea de transformar la extensa obra de Malory en una longitud de metraje necesaria para contar la historia de Arturo y sus caballeros, pero a la vez atractiva para el público contemporáneo. Por consiguiente, Boorman tuvo que realizar un trabajo de compilación para su película similar al que tuvo que hacer Malory a través del material de la leyenda artúrica de las fuentes que tenía a su disposición. Malory confeccionó una novela que resumía la inmensa leyenda del rey Arturo tomando las historias que él creyó convenientes y de importancia suficiente para el desarrollo de la trama y descartando aquellas superfluas o inconexas. De la misma manera, Boorman tomó aquellos capítulos que marcaban el eje central del mito de Arturo y rechazó aquellos que quedarían desvirtuados y desprovistos de significado para el público moderno, manteniendo la esencia genuina de la leyenda en el proceso. A través del análisis de las convergencias entre la obra de Malory y la de Boorman se puede apreciar el compromiso del director por crear una adaptación cinematográfica fiel al texto del que está adaptado. La traducción intersemiótica de los elementos descritos en la novela presentó un desafío para John Boorman al que ha sabido estar a la altura. La calidad y la coherencia de la transmutación de capítulos en escenas han provocado, como consecuencia, que *Excalibur* haya envejecido bien y sea considerada una película de culto.

4.4. ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA E INTERSEMIÓTICA: DIVERGENCIAS CON *LA MUERTE DE ARTURO* DE SIR THOMAS MALORY

La adaptación cinematográfica de una obra literaria medieval es una tarea que plantea severas dificultades de base, partiendo desde el punto en que Malory no concibió *La muerte de Arturo* como una obra para ser representada teatralmente ni mucho menos imaginar las ilimitadas posibilidades que ofrecería el milagro del cine. Por si no fuera suficiente la dificultad que entraña adaptar una obra medieval desde la perspectiva de un director del siglo XX, es fundamental tener en cuenta las grandes diferencias sociológicas y económicas de la sociedad de siglos tan dispares y cómo esto afecta a la recepción del público. Sin embargo, el cine tiene esa magia inherente capaz de transformar en posible lo imposible y John Boorman sabe cómo despertarla. Durante el proceso de traducción intersemiótica del guion basado en *La muerte de Arturo*, el director tomó la decisión de realizar una serie de cambios en la historia original de la obra de Malory con el fin de crear una película factible dentro de los parámetros del lenguaje del cine, una versión atractiva y comprensible para el público contemporáneo y una producción económicamente rentable. La labor de este apartado consiste, por lo tanto, en analizar las divergencias de *Excalibur* con *La muerte de Arturo* surgidas como consecuencia de estos cambios que evidencian el particular estilo de Boorman como director.

La primera divergencia aparece en el marco en el que Boorman sitúa la historia de su película. A lo largo de toda la obra de Malory –así como en el prefacio de William Caxton de 1485– existen múltiples referencias a ciudades y a condados pertenecientes a la geografía de Reino Unido. Malory emplaza las aventuras del rey Arturo y sus nobles caballeros en algún momento pasado de la Edad Media de las Islas Británicas. Las referencias cristianas previamente citadas nos hacen comprender que la tierra que describe Malory es la misma que la del lector que recibe su obra. Camelot, la legendaria corte del Arturo, parece situarse en la actual Winchester, pues en el vigesimonoveno capítulo del segundo libro de *La muerte de Arturo*, tras la trágica muerte de los hermanos Balin y Balan, Malory escribe:

Also Merlin let make by his subtilty that Balin's sword was put in a marble stone standing upright as great as a mill stone, and the stone hoved always above the water and did many years, and so by adventure it swam down the stream to the City of Camelot, that is in English Winchester. (Malory, 1485: 89)

El motivo por el cual Malory establece su obra en la tierra en la que él mismo vivió se debe a una mezcla del componente patriótico por hacer del mítico rey Arturo un personaje real y ensalzar la historia de Reino Unido, así como el propio desconocimiento de la verdad histórica. No hay que olvidar que no fue hasta el Renacimiento cuando se desestimó la credibilidad de *La historia de los reyes de Bretaña (Historia Regum Britanniae)* –una de las fuentes principales de Malory– como crónica fiable de la historia de Reino Unido. Por el contrario, esta precisión de nombres no aparece en la película de Boorman, debido a que no existen menciones al país o a ciudades más allá de Camelot y “la tierra”. La conquista de esta “tierra” para unificarla bajo una única corona es la máxima ambición de los diferentes reyes y señores de la guerra y, por ello, el motivo principal de las numerosas batallas que asolan el territorio. Esta ausencia, totalmente intencionada, de nombres que ayuden al espectador a situar la historia llama poderosamente la atención. El propósito del director británico es el de transportar al espectador a otro mundo alejado del nuestro, tal y como lo explica él mismo:

What I'm doing is setting it in a world, a period, of the imagination, [...] I'm trying to suggest a kind of Middle Earth, in Tolkien terms. It's a contiguous world; it's like ours but different. I want it to have a primal clarity, a sense that things are happening for the first time. Landscape and nature and human emotions are all fresh. I tell the actors that they are not reenacting a legend. They are creating it, and so they themselves don't know what's going to happen –it's unfolding. (Kennedy, 1981: 3)

En palabras de Boorman (1981), la historia no está narrada desde la perspectiva de una verdad histórica, sino desde una verdad mítica. Por lo tanto, el mundo de *Excalibur* no es, por definición del propio director, el mismo mundo que el de *La muerte de Arturo*, sino un reflejo del mundo real donde todo es posible y está aún por descubrir. Un lugar y un tiempo primigenios en los que parece que el ser humano da rienda suelta a sus emociones por primera vez y el amor, el odio, el orgullo y la ira se sienten de una manera mucho más intensa, condicionando así a los personajes. Sin embargo, existe un hecho realmente único y particular y es el tratamiento que ambos autores le dispensan a Camelot. Llama verdaderamente la atención el hecho de que dentro de la precisión del marco de Malory no exista una descripción como tal de la mítica Camelot más allá de que está situada cerca de un río, como se recoge en el capítulo segundo del décimo libro cuando Sir Tristán cita a Sir Palomides en “in the meadow by the river of Camelot, where Merlin set the peron” (Malory, 1485: 373). En este caso, las tornas parecen haber cambiado, pues, en el caso de *Excalibur*, Boorman decide recrear desde su imaginación la legendaria corte

debido a la absoluta necesidad de crear un escenario donde confluya la inmensa mayoría de la trama. La Camelot de *Excalibur* es una fortaleza de muros de oro y plata que está situada en un valle a la orilla de un lago. Es la sede del rey Arturo y la reina Ginebra y de la orden de caballeros de la Tabla Redonda. Se configura como el núcleo de la humanidad y, entre sus muros, sus habitantes viven con prosperidad en la nueva era del hombre mientras disfrutan de los momentos de paz que les ha traído el reinado del rey Arturo y sienten curiosidad por estudiar cuanto les rodea. Es una ciudad cosmopolita en la que habitan los reyes, los caballeros y la corte, así como artesanos, artistas, alquimistas y astrólogos que conforman el conjunto de anacronismos que envuelven a la leyenda del rey Arturo y a la novela de caballería.



Imagen tomada de la película de John Boorman (1981) *Excalibur*.

Precisamente, al igual que ocurría con la novela de John Steinbeck, otro elemento divergente de la obra de Boorman y Malory es el tratamiento de la ociosidad de los caballeros en épocas de paz. Si se tiene en cuenta que pocas razones más que el hastío parece promover la resolución de Sir Lanzarote por salir de aventuras junto a su sobrino Sir Lyonel en *La muerte de Arturo*, Boorman decide ampliar los motivos por los que el caballero abandona Camelot, otorgándole una mayor profundidad emocional al personaje. Tras la victoria contra Sir Galván en el juicio por combate, y una vez restituido el honor de la reina, Sir Lanzarote y Arturo contemplan cómo los caballeros de la corte beben, echan pulsos y comen sin mesura. Arturo advierte la cara de desagrado del

caballero y mantienen la siguiente conversación “– They miss the battlefield. I think we do, too. – We have lost our way, Arthur. – It is not easy for them without the hard teaching of war and quest” (Boorman, 1981). Sin embargo, el detonante que hace que Sir Lanzarote abandone Camelot son las palabras de Merlín que, ante toda la corte, alaban lo importante que es la verdad en un caballero. Debido a que el sentimiento de culpa provocado por su amor prohibido hacia Ginebra atenaza el corazón del caballero, Sir Lanzarote le dice a Arturo que se marcha al bosque para reponerse de su herida, una metáfora palpable del sufrimiento interno del caballero.

A lo largo de la película se pueden detectar cambios en el rol de alguno de los personajes frente a la novela. Estos cambios son realizados por Boorman con el fin de agilizar y simplificar la narración, creando así una significativa divergencia que modifica en cierta medida la historia de Malory. El caso más característico de cambio de roles de los personajes que se puede encontrar en *Excalibur* se trata del personaje de Morgana. Como se mencionaba anteriormente, el personaje interpretado por Helen Mirren es la combinación de tres personajes que reúnen características de cada una de ellas. Para empezar, el nombre de Morgana corresponde a una de las tres hijas que tuvieron Igraine y Gorlois, el duque de Cornualles. En *La muerte de Arturo* se dice que tras la ascensión al trono de Uther Pendragon, este mandó a su hijastra, que no era más que una niña, a un convento donde se dice que “she learned so much that she was a great clerk of necromancy¹⁸” (Malory, 1485: 40). Fruto de este aprendizaje, Morgana aprende una gran variedad de perversos encantamientos y la elaboración de compuestos alquímicos que utiliza para engañar y, en definitiva, conspirar contra el rey Arturo y sus caballeros. En *Excalibur*, el personaje de Morgana ha nacido con el don de la magia y bajo la tutela de Merlín aprende los secretos de la alquimia y poderosos encantamientos como el Conjuro de la Creación que utiliza para propiciar la caída del rey Arturo. El segundo personaje que compone al personaje es Morgause, la segunda de las hijas de Igraine y Gorlois y hermana de Morgana le Fay. Tras la muerte del duque de Cornualles, Uther se quiso deshacer de su hijastra casándola con uno de sus vasallos, el rey Lot de Lothian y Orkney, con el fin de consolidar su alianza. En el capítulo noveno del primer libro de *La muerte*

¹⁸ En la definición de *necromancy* que aparece registrada en el Oxford Dictionary (2019) se admiten dos acepciones para el término: 1. The supposed practice of communicating with the dead, especially in order to predict the future. 1.1. Sorcery or black magic in general. Por lo tanto, Malory hace referencia a la segunda acepción del término, ya que la magia que Morgana le Fay conjura a lo largo de *La muerte de Arturo* está relacionada más con el ilusionismo y el engaño.

de Arturo, cuando Arturo se consolida como legítimo heredero al trono, el rey Lot no lo acepta y envía a su esposa Morgause junto al joven monarca para que lo espíe. Arturo queda impresionado por la belleza de Morgause, con quien yace sin conocer que es su hermanastra, y quien posteriormente da luz a Mordred como resultado de su relación incestuosa. Por el contrario, en *Excalibur*, al igual que en *Camelot (The Once and Future King)* de T.H. White y otras versiones modernas de la leyenda artúrica, Morgana es quien yace con Arturo sirviéndose de un engaño y quien engendra a Mordred como consecuencia. El tercer personaje que configura a Morgana se trata de Nimue. En el primer capítulo del cuarto libro de la obra de Malory, Nimue es la Dama del Lago de quien Merlín se enamora y toma por acólita enseñándole toda su magia para impresionarla y ganar así su favor. Sin embargo, Nimue, hastiada del acoso del mago por yacer con ella y tras haber aprendido todo lo necesario de él, lanza un sortilegio sobre Merlín que lo deja atrapado durante toda la eternidad en una cavidad bajo una gran piedra. Por otro lado, en la película es Morgana quien toma el papel de aprendiz de Merlín, a quien seduce para aprender toda su magia y a quien finalmente atrapa bajo tierra en su guarida cuando le es totalmente inservible para sus fines.

Otro de los personajes que sufre un cambio en su rol en la película es el de Sir Perceval. En *La muerte de Arturo* es Sir Galahad, el hijo de Sir Lanzarote del Lago, el único caballero lo suficientemente puro como para ver el Grial y resolver su misterio. Sin embargo, en *Excalibur*, Sir Perceval se configura como el caballero que logra completar la búsqueda del Grial. Este hecho demuestra que Boorman tomó la decisión de basar el personaje en la versión francesa de Chrétien de Troyes de *Perceval o el cuento del Grial* en la que el caballero se define como aquel que logra encontrarlo. La manera en la que Boorman realiza la traducción intersemiótica de Perceval está claramente influenciada por su estilo como director. Durante la búsqueda del Grial, Boorman plantea a Perceval bajo el arquetipo del superviviente que hace frente a las condiciones extremas que le plantea la naturaleza. Dicho elemento se ve repetido en los personajes protagonistas de las películas *Defensa o Infierno en el Pacífico*. Dios parece guiarlo y cuidarlo a lo largo del duro camino, como cuando está a punto de morir ahorcado y las espuelas con la forma de la cruz de Cristo cortan la soga que lo asfixiaba. La evolución del personaje es notoria y pasa por diferentes etapas. Sir Perceval comienza como un rufián; es ordenado caballero y solo es capaz de resolver el enigma del Grial cuando se deshace de todo lo material que le ata al mundo. Desprovisto de su arma y su armadura y humildemente ataviado solo con

un paño de pureza representa una imagen mesiánica que comparte su cáliz con Arturo salvándolo de todo pecado. Otro cambio de rol en el personaje se puede encontrar al final de la película, cuando Arturo acaba malherido en el combate en el que mata a Mordred y manda que Sir Perceval arroje a Excalibur a un lago de aguas tranquilas. El caballero desobedece una vez, por lo que vuelve con la espada hasta su rey, quien le exige que la arroje asegurándole que la espada surgirá de entre las aguas cuando vuelva a haber un rey. Sir Perceval queda convencido, cumpliendo en esta segunda ocasión la última voluntad de Arturo antes de marcharse a Ávalon. En *La muerte de Arturo*, el único superviviente de la batalla de Camlann es Arturo y Sir Bedivere, siendo este último quien arroja Excalibur al lago después de desobedecer hasta dos veces el último deseo de Arturo.

A lo largo de la película de Boorman llegan a ocurrir otros cambios menores de personajes en determinados momentos que, en este caso, no afectan en gran medida a la trama de la historia. Un ejemplo de estos cambios se aprecia en el detalle de situar a Uther Pendragon como el primer portador de Excalibur. Por lo tanto, Uther inicia la historia de la legendaria espada, cuyo legado continúa su hijo Arturo. Otro de estos cambios se puede contemplar en la escena en la que Arturo envía a Sir Lanzarote, su mejor caballero, para que escolte a Ginebra hasta Camelot y allí desposarla. Sin embargo, en la obra de Malory, Arturo deposita su confianza para semejante tarea en su consejero Merlín:

Then Merlin desired of the king for to have men with him that should enquire of Guenever, and so the king granted him, and Merlin went forth unto King Leodegrance of Cameliard, and told him of the desires of the king that he would have unto his wife Guenever his daughter. [...] And so Leodegrance delivered his daughter Guenever unto Merlin, and the Table Round with the hundred knights, and so they rode freshly, with great royalty, what by water and what by land, till that they came nigh unto London. (Malory, 1485: 90, 91)

Este cambio en la obra de Boorman da la oportunidad al director de establecer el inicio del amor entre Sir Lanzarote y Ginebra y ahondar en el romance a través de la conversación que mantienen los personajes. En ese momento, Sir Lanzarote confiesa su amor a Ginebra, hecho que modifica la manera en la que se comportan ambos personajes cada vez que comparten escena. Malory basa completamente la relación de Sir Lanzarote hacia Ginebra en el concepto literario del amor cortés. El caballero busca agradar a la reina, amándola de noble manera con total sumisión –hasta el punto de idealizarla–

culminando en el denominado sufrimiento gozoso. Ginebra, por su parte, es quien mantiene el control de la situación, permitiendo a su caballero que intime más o menos según a ella le convenga. Sin embargo, el romance entre los amantes cambia el rol del personaje dominante en *Excalibur*. Boorman plantea a Sir Lanzarote como aquel que mantiene alejada a Ginebra para no caer en la tentación. De esta manera, la reina intenta por todos los medios pasar tiempo en la compañía de su amado, pero el caballero abandona frecuentemente la corte con el fin de no estar ante su presencia y alimentar ese amor que sabe que es prohibido. Este cambio en la relación entre los personajes se aleja del concepto del amor cortés planteado por Malory. Como consecuencia de esta modificación, Boorman decide culminar el romance de Sir Lanzarote y Ginebra con una divergencia completamente artística con respecto a la obra de Malory. Arturo descubre a los amantes en el bosque y en ese momento clava a Excalibur entre ellos, propiciando el principio del fin a través de la figura de la espada entre los amantes que aparece en Tristán e Isolda.

Finalmente, Merlín es el último de los personajes que sufre una sutil modificación en una escena en concreto. Durante el asedio al castillo de Sir Leondegrance que aparece en *Excalibur*, se puede observar cómo Merlín participa en la batalla dando instrucciones para que Arturo coloque estratégicamente una cuerda con garfio en una de las torres de asedio que hostiga la fortaleza. El hechicero se apresura a anudar el otro lado de la soga en un carro tirado por dos caballos que, al recibir un susurro de Merlín, se apresuran a tirar con gran fuerza y derriban la torre repleta de los caballeros que la escalaban en ese momento. Este hecho es totalmente insólito pues, en *La muerte de Arturo*, Merlín nunca participa en una batalla de manera directa. El lugar del hechicero está siempre apartado de la primera línea del combate, donde su característica magia es más efectiva. Esta manera combativa de representar a Merlín evidencia la influencia que *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien ejerció en Boorman. La escena del asedio al castillo de Leondegrance se plantea como una reminiscencia de la batalla del abismo de Helm. En la obra de Tolkien, el mago Gandalf combate a la horda de enemigos junto a Aragorn, el desconocido y legítimo heredero al trono de Gondor, para defender la fortaleza de Cuernavilla donde se refugia el rey Théoden. A su vez, en la obra de Boorman se puede apreciar cómo Merlín combate contra los caballeros mano a mano junto a Arturo, el heredero desconocido al trono, para defender el castillo del rey Leondegrance. No obstante, la naturaleza bélica de Merlín en la literatura ha alcanzado recientemente una

nueva dimensión tras el hallazgo a comienzos del 2019 de siete fragmentos del siglo XIII en el interior de un manuscrito francés que se encontraba en la Biblioteca Central de la universidad de Bristol. En estos fragmentos escritos en francés antiguo se describe una versión de la batalla de Trèbes en la que Merlín, tras arengar las tropas de Arturo con un discurso inspirador, toma el estandarte de dragón de Sir Kay, el cual exhalaba mágicamente fuego, y encabeza la carga contra las tropas del rey Claudas. Aunque no se puede asegurar si estos fragmentos fueron parte de las fuentes que sir Thomas Malory tuvo a su disposición para la elaboración de *La muerte de Arturo*, Leah Tether, la presidenta de la rama británica de la Sociedad Internacional Artúrica, ha concluido tras un minucioso análisis que existen indicios de que así fuera al indicar que los fragmentos podrían pertenecer a la *Suite Vulgate de Merlin*:

These fragments of the Story of Merlin are a wonderfully exciting find, which may have implications for the study not just of this text but also of other related and later texts that have shaped our modern understanding of the Arthurian legend. (Tether, 2019)

A lo largo de este recorrido por las divergencias que componen *La muerte de Arturo* y *Excalibur* se ha confirmado que Boorman ha dejado su impronta en el proceso de adaptación cinematográfica de la obra de Malory. El estilo como director de Boorman crea un marcado impacto en la manera en la que se lleva a cabo la traducción intersemiótica. Precisamente, las modificaciones sugeridas por Boorman de la historia original se incorporan con gracia en la leyenda del rey Arturo y no dan la sensación de ser un pastiche de la obra de Malory. Los diálogos creados por el director otorgan a los personajes una mayor profundidad y los enfrenta a dilemas morales tan propios de la Edad Media como de la actualidad. Uno de los logros que se le atribuyen a Boorman es el de conferir a los personajes una personalidad única cuando gran parte de ellos visten una armadura que los hace físicamente iguales al resto en apariencia. Sin embargo, el mayor logro de John Boorman consiste en poner de acuerdo a la crítica y al público en aceptar que, a pesar de las alteraciones que sufre la historia, *Excalibur* es la versión más acertada de todas las adaptaciones del rey Arturo y sus nobles caballeros.

CHAPTER 5: BRINGING UP TO DATE THE MYTH OF KING ARTHUR: FILM ADAPTATION THROUGHOUT RESEMIOTIZATION AND INTERSEMIOTIC TRANSLATION IN GUY RITCHIE'S *KING ARTHUR: LEGEND OF THE SWORD*

In 2017, the famous British filmmaker Guy Ritchie released *King Arthur: Legend of the Sword*, his most ambitious work so far. It is a cinematographic adaptation of the Arthurian cycle in which Ritchie is involved as a filmmaker and scriptwriter and whose aim is to update the myth so that the contemporary audience does not consider Arthur as an ancient mythological king with out-of-date archaic values and objectives. Ritchie sets out a revision of Arthur's legend with modern concepts and a way of speaking so that, by this means, the audience gets to understand, empathise and share the protagonist's fight.

This chapter is devoted to the analysis of the last of the three modern works discussed which adapt King Arthur and his noble knights' legend influenced by the historic context in which they were released. *King Arthur: Legend of the Sword* has been chosen as an object of analysis because this is the latest cinematographic blockbuster which has been released while I am writing these lines and which accurately shows the so characteristic Guy Ritchie's style, as well as the situation of the cinematographic adaptation nowadays. Moreover, I consider Ritchie's film as a very interesting source to carry out an analysis, which has not been done so far, through the intersemiotic translation or transmutation.

To demonstrate these elements impregnated by the filmmaker's unique personality, I will travel across an essential biography in which the author's life events undoubtedly influenced his cinematographic production. Hereafter, after a brief analysis of the elements which form *King Arthur: Legend of the Sword* and, once the framework is established, I will analyse in a contrastive way a lecture between the convergences and divergences in Malory's and Ritchie's works with the aim of highlighting all those elements of the intersemiotic translation or transmutation, cinematographic adaptation and resemiotization which show the British author's incomparable unequivocal style.

5.1. ANALYSIS OF GUY RITCHIE'S LIFE AND HIS STYLE AS A FILMMAKER

In this section, I will introduce the figure of the filmmaker Guy Ritchie through a series of biographical references which inevitably affect his career as a filmmaker and which defined his particular style in the end.

Guy Ritchie was born in the British town of Hatfield on the 10th of September, 1968. He was the second child of the captain of the British Army John Vivian Ritchie and Amber Parkinson. In his early years, doctors diagnosed Ritchie with a clear case of dyslexia and that was the reason why he started his studies in Stanbridge Earls School, a prestigious centre specialised in the education of children and teenagers with significant disorders in reading and speaking abilities. However, when he was 15 years old, he was expelled from school for a light dalliance with drugs, as Ritchie has confessed himself. He knew he wanted to be a filmmaker since a day in his childhood when the young Ritchie saw the film *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969). His first steps as a filmmaker led him direct music clips during the 90s. With the money he earned from these jobs in 1995, he was able to afford the production of his first short film *The Hard Case*. After his first steps in the world of the cinema, when he was almost 30 years old, he was looking for a producer who would fund his first film. It took him three years to get Mathew Vaughn, a very young licensed producer, invest in his work and this was translated into the launch of *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* in 1998, his debut as a filmmaker at the age of 30. In the answer to the generally held belief that a filmmaker who starts his career in the world of cinema in a late age cannot have a promising future, Guy Ritchie stated in 2017 in the course of an interview in NPR's *Wait Wait...Don't Tell Me!*:

I didn't start seriously until I was 25. If there's one piece of advice I would give anyone it is do not sweat until you're 25. There seems to be something that takes place in the brain at 25 when you've had a quarter of a century of arsing around, learning about life... And all of that anxiety I went through from 15 to 25 was wasted. I just think at 25 get serious. And up until then don't be. [...] Literally from the day of –from the age of 25, once I started in the film business, I did not stop working. In nothing else did I sustain any motivation or interest. But as soon as I got interested-as soon as I started in the film business just as a tea boy, that was it. I was off to the races. (National Public Radio, 2017)

Lock, Stock and Two Smoking Barrels became an immediate global success and was awarded with numerous awards, among which we can find an Edgar Award from Mystery Writers of America in 2000. In the same year, Ritchie released *Snatch*, which is

probably his most notorious work. Starred by Brad Pitt, Benicio del Toro and Jason Statham, it was a blockbuster, as it was shown it the raising of 83.6 million of dollars of an original budget of 10 million of dollars. The film won two Empire Awards, a Golden Reel Award and numerous nominations and shape Ritchie's characteristic style as a filmmaker. According to *The making of Snatch: Documentary of film production* (2001), the director's style is characterised by uncommon camera angles, aberrant image shots and chronological and parallel linear editing of simultaneous actions.

2000 was the year which changed Ritchie's life in every aspect. In addition to the success and global recognition which he earned, he started a love relationship with the famous singer Madonna, who married him. A few months later, they had their first son, Rocco John Ritchie, and they adopted their second son, David. Except for the short film *Star* (2001), where he directed Clive Owen, Ritchie took Madonna as a source of inspiration in the following years and he directed her in the video clip of *What it feels like for a girl* and two years later in the romantic comedy *Swept Away*, which had dreadful results by the critics. In 2005 he wrote the script and directed *Revolver*, starred by Jason Statham, and it was rated as awful by the critics. Ritchie was not going through his best professional time when irreconcilable differences led the couple to divorce, which made Ritchie earn among 67 to 80 million of dollars in the separation agreement. Likewise, they signed a shared custody agreement by means of which their children would share their time between Ritchie's London residence and Madonna's placed in New York.

Ritchie was busy with other minor TV projects and the advertising campaign *Take it to the next level* with the sports brand Nike, in which the best footballers of those times, such as Cristiano Ronaldo or Ronaldinho, took part. Nonetheless, it was after his divorce when Ritchie finally returned to the world of cinema. In 2008 he wrote and directed the film *RocknRolla* starred by Idris Elba, Gerard Butler, Tom Wilkinson and Tom Hardy, which divided the critics between ovations and catcalls. A year later, Ritchie released his own version of *Sherlock Holmes* starred by Robert Downey Jr as Sir Arthur Conan Doyle's famous detective and Jude Law as his inseparable partner, Dr Watson. The film achieved such an overwhelming success that it led him made a sequel in 2011, *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*, which ended up by reconciling Ritchie with the audience and the critics. With these two films, it is estimated that the British filmmaker and scriptwriter raised among 1065 million of dollars in the cinema box offices all over the world. Moreover, it was then when Ritchie started to take an interest in the

cinematographic adaptations of literary works, which would result in the work on which this chapter of the present research is focused. In 2015 he directed for Warner Bros *The Man From U.N.C.L.E.* starred by Alicia Vikander, Henry Cavill and Armie Hammer. It is an adaptation of the famous American namesake series of 1960, to which the British filmmaker added his personal style based on his hiper-kynetic camera rotations and frenetic dialogues. After four years of script elaboration and filming, Guy Ritchie launched in 2017 *King Arthur: Legend of the Sword*, the most ambitious film of his career as a filmmaker. Ritchie studied the Arthurian legend in such a deep way that he considered that, in order to culminate the project he had in his mind, his work should extend along six films. Nevertheless, the results were not the ones he expected and he only got 146 million out of the 175 million of dollars of the initial budget. With such important losses, the following sequels which Ritchie had planned were unavoidably cancelled. *King Arthur: Legend of the Sword* is Guy Ritchie's interpretation of king Arthur's legend and it is a re-imagination of the myth mixing medieval concepts with the modern style of the British filmmaker and scriptwriter. Regarding this style, the Roadshow web points out:

Ritchie delivers the rapid-fire banter of lads on a big night out. Street-smart, smart-ass, tongue-in-cheek, Ritchie presents us with celluloid heroes who have seen it all, done it all and take it all with a cynical roll of the eye. They bicker, banter, then punch the lights out of each other. And when it comes to action, Ritchie wields a camera like a sword - piercing it into the heart of the action. Whip pans, jump cuts, vary speeds, fast cut edits, chopping, mashing, meshing... Ritchie uses a full arsenal of tricks in movies like *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, *Snatch* and *Sherlock Holmes*. But it all comes to a crescendo with his killer reboot of the King Arthur legend. In one masterful move, Ritchie has given this ages-old tale a totally fresh and 'now' perspective. May we coin the term Ritchesque? (Roadshow, 2017)

The disastrous reception of the film has not harmed Ritchie's adventurous spirit and, far from becoming intimidated, he has ventured himself in the project of the remake of the classic Disney film *Aladdin*. Despite the previous experiences whispered omens of disaster when playing with the nostalgic component of the film, the truth is that his courage has had its reward. The film has raised trivial sum of 604 million of dollars in the cinemas all over the world in only two weeks, succeeding in surpassing the earnings of the original film of 1992 which earned 504 million of dollars. Thanks to the story of *Aladdin*, Ritchie has achieved to pocket the greatest profit of his career as a filmmaker.

There have not been any new films in the horizon directed by the British filmmaker so far, but the fact that he has turned himself into a master in the business of cinematographic adaptations of literary works is undeniable. This is the reason why we will see him again adding his legendary and innovative style in a new adaptation of a mythical work, ready to walk over critics' pins again. Ritchie is used to the pressure and the uncomfortable side of critics. In fact, in an interview for the magazine *Squire*, Ritchie (2009) stated "You have to be comfortable being uncomfortable. That's what karate taught me. The fear of being uncomfortable is worse than the discomfort itself...The illusion of pain is something you have to get comfortable with". He is a filmmaker, scriptwriter, black belt in shotokan and judo and a tireless man. Regardless how acid the critics may be with Guy Ritchie, he certainly owns a stoical and resilient spirit which makes him a magnificent professional.

5.2. WORK PRESENTATION: *KING ARTHUR: LEGEND OF THE SWORD*

The next section sets out a short tour along *King Arthur: Legend of the Sword*, collecting the fundamental aspects that characterise the film structure of the cinematographic production directed by Guy Ritchie. For the optimal development of this section, I will apply a working scheme that will include the following points: title and genre analysis, a brief synopsis of the stories that shape the work, a discourse analysis that will study the narrator and the narratee, and a story analysis focusing on the characters and the relationship between the setting of space and time.

5.2.1. TITLE AND GENRE ANALYSIS

The reason why Guy Ritchie decided to title his film *King Arthur: Legend of the Sword* is a clear declaration of intent. The main character of the story which Ritchie presents is king Arthur and this is unequivocally reflected in the title of his work. On the other hand, *Legend of the Sword* is an obvious allusion to the part of the story which appears developed in a great part of the plot of the film which is focused on Arthur's obtaining of the mythical Excalibur. Hence, the title of the film tries to lead the audience's attention to the protagonist and specifies the fragment of the story of the Arthurian cycle which is recreated. By this means, the filmmaker keeps the franchise of *King Arthur* open

to later sequels in which its fragment would be added to the title. Unfortunately, none of the multiple King Arthur's sequels would get to come into existence due to the filmmaker's cancellation.

As far as the genre is concerned, Ritchie's cinematographic production is catalogued as an epic fantasy film with components of action, adventure and drama. Owing to the fact that an important part of the plot recreates the beginnings of King Arthur's story and his fight to defeat the tyrant king into which his uncle has turned, many scenes of the film are inevitably linked to the battle and confrontation. The part of the epic comes, without a doubt, from the hero's efforts to face a big evil. Arthur becomes a leader who is an example of virtue and humbleness. He leaves his individualist condition to become the hand of change which will recover the order and will bring the balance and peace back to the nation for which he fights. The young king's path is made through a journey with plenty of adventures and serious dangers threaten every single of his steps. This is the reason why the dramatic component of the film is developed in the fateful loss of some of the loyal partners who integrate Arthur's peculiar gang.

5.2.2 FILM ORGANIZATION

This section needs to begin by remembering that *King Arthur: Legend of the Sword* is a cinematographic adaptation of the Arthurian cycle in which its filmmaker decides to modify certain of the components of the myth. Despite the fact that Ritchie's adaptation alters the commonly known legend of the Arthurian cycle to a large extent, it is possible to find a series of recognisable elements of the myth which serve as a unifying thread to the development of the story.

The organization of the story can be concretely divided into five parts. The film begins with Arthur's childhood, when his father Uther Pendragon fights in the war against the Mages who threaten Camelot and the later Vortigern's betrayal towards Uther which culminates in Uther's death. In a vertiginous succession of images, the second part develops Arthur's adolescence until he finds the sword in the stone, in this case, Excalibur. The third part goes around the inner battle to control the sword and accept his destiny as the chosen man to free England from the tyranny under which it is subdued. The fourth part deals with the struggle to overthrow the tyrant Vortigern's horror

government. And, eventually, the construction of the mythical Round Table and the ordination of Arthur and his partners as knights.

It is important to highlight that the first version of the film editing was extended until three hours and a half, which greatly differs from the two hours and six minutes of the final version. Although in that first cut the plot was developed in a slower way, Guy Ritchie is said to be fallen asleep during the first viewing. That was the reason why he decided to eliminate many of the scenes which he considered as superfluous or redundant, thus giving a greater dynamism and speed to his film, which is one of the distinctive traits which characterise the British filmmaker.

5.2.3. DISCOURSE ANALYSIS

Most of the film is narrated by the so-called invisible narrator, which is the one which takes part in the majority of the films. The story is shown on the film in an audio-visual way for the audience, but any type of voice-over or an identifiable narrator appears in it. In spite of the fact that the presence of this type of narrator should not be perceived at a theoretical level, Ritchie's hyper-kinetic action scenes and his characteristic 360-degree rotations enable the feeling of the British filmmaker as a mega-narrator or implicit author, as he is the filmmaker and scriptwriter of the film.

Otherwise, Sir Bedivere is a narrator himself. At a given time in the development of the plot, Sir Bedivere decides to share with Arthur and his partners how the reign of Camelot was during his service as a soldier under Uther Pendragon's leadership. These are visions of a past which Arthur had blocked off his mind due to the shock he suffered as a child when he saw his father's death. This is the reason why Sir Bedivere describes with words what the audience is watching with images through numerous fragmented flashbacks which simulate the character's memory. Thus, Sir Bedivere is configured as a first-degree autodiegetic and homodiegetic dramatized narrator. In other words, he offers an internal perspective, which is the same as the one character who is narrating his experiences.

The type of discourse used along the film changes completely throughout its development. Although it can be generally summarised as a literary discourse, as it is an adaptation of a novel, the function of the meganarrator or implicit author's discourse is

clearly referential, because its end, in an invisible way, is to objectively narrate the facts of the plot, using the scenes as a means. Nevertheless, an evaluating discourse is easily recognisable when the difference between the right and the wrong, which falls on the characters of Arthur and Vortigern respectively, is fostered.

Due to the existence of the two narrators in the film, two different narratees can be found. The first and main narratee is the one to whom the mega-narrator or implicit author addresses. Guy Ritchie recreates in his adaptation of Arthur's legend an adapted version to any type of audience (older than 12 years old), without the need of any previous knowledge of the setting or the characters. The filmmaker involves the audience in the birth, childhood and youth of the main character to whom he walks along his adventure, thus explaining any detail which may arise from the story. The other type of narratee is defined in Arthur and his rebellion partners, who are witnesses of the revealing story of their charismatic leader's origin when they listen to the words of Sir Bedivere.

5.2.4. STORY ANALYSIS

The *King Arthur: Legend of the Sword* film is characterised by the great number of secondary characters and extras who appear in scene. Some of them have such recognisable names as Sir Tristram, Sir Bedevere or even the famous footballer David Beckham's unexpected cameo in his debut in the world of the cinema as Trigger, one of the guardians of king Vortigern's army. However, in this section only those characters who have a significant importance in the evolution of the plot will be named and described.

Arthur. Starred by Charlie Hunnam, he is the absolute protagonist of the film. The character is presented from his childhood to his adulthood, a path through which he receives a great psychological transformation, which inevitably recalls other myths. In his childhood, he appears in the first scenes as a shy and non-talkative boy and in his adolescence, he is depicted as a scoundrel taken from a Charles Dickens' novel. Because of his father's dramatic death, the young Arthur escapes downstream in a boat –a clear reference to the figure of Moses– and he is raised by some prostitutes who find him with the aim of keeping him away from the line of royal succession and thus protecting him from his uncle Vortigern's ambition. By this means, Arthur grows without knowing the truth of his lineage. He is raised by prostitutes in the city of Londinium and he devoted

his time to the illegal smuggling of goods which enable him to get a bonus which he decides to save for years. Nonetheless, it is in his adulthood when he receives a greater change in the approach of the character. The circumstances turn Arthur from a rogue into an obscure hero in the search of revenge for his father's death at the hands of his uncle. Or, in other words, he changes from the rascal Oliver Twist to the obscure Hamlet whose end is to kill the usurper king Claudius to avenge his father's murder. There is a special emphasis in the change originated between Arthur's origin and high end along the film. In fact, in the same posters used to advertise the film, one can recurrently find the sentence "From nothing comes a king", which refers to the humble beginnings of the character¹⁹. This is precisely one of the most contemporary characteristics of the character's adaptation. The king stops being anointed by God who, owing a sovereign wisdom and judgement, rules his people in an aloof way and he is depicted in the film as just one of the many inhabitants of Londinium. A very close king who first-hand knows which the main worries and needs which devastate his people are. A monarch who treats his partners as his full equals and the only aspect which differentiates him from the rest is his courage to make a change. The idea of this change is gathered in Annabelle Wallis's words, the actress which brings Maggie's character into life, when she referred to the character interpreted by her scene partner Charlie Hunnam by saying "he goes from man of the people in the start of the movie into the born king", in an interview during the filming.

¹⁹ Other sentences used in the commercialisation of the film states "From stone to throne", which is an idea which alludes to the argumentative triangle which links story of Uther, Arthur and Excalibur. Or "Power to the people", which is a clear revolutionary reference against Vortigern's oppressive government and which identifies Arthur as the people's chosen leader.



Images taken from the publicity campaign of Guy Ritchie's film (2017) *King Arthur: Legend of the Sword*.

Vortigern. Starred by Jude Law, he is the main antagonist of the film. The character is depicted at the beginning as king Uther Pendragon's loyal brother to whom he venerates. However, we do not have to wait so long –as we are used to by Ritchie's script– to discover that the status of prince does not suit him at all and he secretly conspires to overthrow his brother with subterfuge and deceitful tricks. Camelot is besieged by the enemies led by what in the film is called as Mages. In the film it can be understood that there was a time when the Mages and the inhabitants of Camelot lived in harmony but, after Merlin's disappearance, their new leader has brought them to war. Mordred, in spite of sharing Arthur's son and executioner's name in the Arthurian legend, in the film he is a powerful warlock without any kinship with the mythical king. He rules this faction and he seems to own an arsenal of gargantuan beasts subdued by obscure witchcraft. Vortigern has secretly reached an agreement with Mordred to bring the war to the kingdom in exchange for being crowned the new king of Camelot. When the king Uther unexpectedly defeats Mordred in singular combat, the Mages' forces are deprived from a leader who rules them and his troops seem to withdraw. At that time, Vortigern decides to meet three mermaid-like creatures which offer him the necessary power to satisfy his ambition in return for sacrificing the person he loves. Vortigern is psychologically characterised as a megalomaniac consumed by his desire of power. A man who, in order to kill his brother, is able to sacrifice his own wife and later his daughter in a dark magic ritual with the aim of clinging to the throne of England. Although the love he feels towards

his family is real and he suffers from his loss, his necessity of satisfying his ambition at any cost is bigger. If Arthur is represented as Hamlet, Vortigern is his uncle, the usurper king Claudius. As a king, Vortigern is a tyrant who governs England under the oppression of the horror. He owns all the components of a fascist and absolutist leader. After his ascension to the throne, he starts a relentless hunt to exterminate even the last Mage to be the only one with the ability to use the magic. Under his leadership, he commands an army uniformed with black armour named Blacklegs, to whom he greets with a gesture which remains of the popular Nazi greeting and who serve him as the executing hand of his tyranny.

Uther. Starred by Eric Bana, he is the sovereign of Camelot until his brother's conspiracy, prince Vortigern, ends with his life and reign. He represents the ideal of the wise and fair king, as well as an astute strategist protector of his kingdom. A skilled warrior in the art of the sword who does not doubt in facing the risk to protect his subjects and his family. He wields the sword Excalibur and dominates its power, which confers him an unusual force able to accomplish unimaginable feats for a man of his constitution. When he is mortally wounded in the fight against his brother and knowing that his end is unavoidable, he decides to invoke one of the powers of Excalibur with which he is skewered by the powerful sword, turning him into stone and placing the edge within it. By this means, Uther's last will would be keeping the power of Excalibur away from his brother's hand and the sword would be trapped until his son comes back to demand it.

The Mage. Starred by Àstrid Bergès-Frisbey, she is a mysterious character about whom we do not even know her real name, despite she has a very important role in the film. She is a wise woman who is committed to the freedom of England. Her duty is to help Arthur demand his destiny and help him understand the consequences of a fateful future if he allows his uncle Vortigern to continue his reign. The few details we know about her are revealed by means of her gestures or her scarce words. She is Merlin the Mage's disciple and she has been trained in the art of witchcraft. The source of all her magic is based on the natural world. She owns the gift of seeing through the eyes of the animals and having an influence on their behaviour, as well as seeing Arthur's potential, what suggests that she is able to predict prophecies, which is a Merlin's characteristic feature in the original Arthurian legend. Experts have been largely speculating on the true identity of this enigmatic character. There exist supporters of the idea that behind The Mage actually lies Guinevere, who is more belligerent than the original character. This is a feature which

would not be represented in the big screen for the very first time, as in Antoine Fuqua's film *King Arthur* (2004), Guinevere, starred by Keira Knightley, is a lethal Celtic archer. Nevertheless, the truth is that there is no sign of love relationship between Arthur and herself, a fact which would make this idea easily discarded. In case of resembling the identity to any of the characters who shape the Arthurian literature, I would personally opt for the character of Nymue (Nynyve Nyneue, Nynyue or any of the other spellings which may be found in *Le Morte d'Arthur*), as in the original work it concerns Merlin's apprentice and she remains in the story after his disappearance.

The three mermaids. Starred by Lorraine Campbell, Eline Powell and Hermione Corfield, they are three marine creatures with a mermaid-like aspect which secretly inhabit the most hidden part of the castle of Camelot. They speak among riddles and suggest temptations and mysteries which seduce those who hear them. The image of these three supernatural creatures reminds of the witches who appeared to Macbeth in William Shakespeare's tragedy. They own powerful magic which they sell in exchange for sacrifices due to they enjoy tempting the mortals' darkest desires. What is more, even in two occasions, they give Vortigern the power of becoming a colossus made of ashes and flames with an overwhelming physical strength in return for sacrificing his most beloved person.

The settings which appear in the film have a certain symbolic content which shape the characters who inhabit them and the type of situations which often happen there.

Water. It is an element which is associated to change. Along the film, the most transcendental moment in Arthur's acceptance of his destiny is precisely when he throws Excalibur into the lake. Arthur flees his duties overwhelmed by his friend's passing and the dangerous side of his path, but the Lady of the Lake shows him a dystopic future in which it is said what would happen if he abandoned his mission. By accepting the consequences of his lineage, he wakes up wielding Excalibur.

Stone. It represents all those settings built by the man's hand. The two main settings are Londinium and Camelot. Londinium is a city full of opportunities for those who can see them. It is represented by elements anachronistically taken which are more representative of a modern city than a medieval town. Of a Roman heritage, it is inhabited by a crucible of cultures with their own traditions and idiosyncrasies. Asian, African, English and Vikings gather inside the outskirts of the city to trade and share room. Camelot is the city

founded by Uther. It appears depicted as a big fortified city whose pinnacle is the king's castle. During Vortigern's reign, it changes its characteristics depending on the moment of the day. On the one hand, in the morning, there are public acts with the aim of eulogising the powerful figure of the king. On the other hand, at night, when it is revealed the king's intimacy and his facet as a warlock, the dark magic stops hiding and it shows up as a tangible reality.

Vegetation. It implies the exteriority which is suggested as a refuge beyond the oppression of the city. The forest is a natural place which serves as a shelter for Arthur and his gang, as well as Sheerwood forest was Robin Hood and his followers' refuge. It is an unalterable *locus amoenus*, a synonym for freedom and absence of danger. On the contrary, it is the space known as Darklands, which remains of the concept of the medieval forest. A place where the man has no control, where the danger and the unknown reside. A place where the temporal notion is lost, by this means creating space temporalisation phenomena, provoking ruptures between the coordinates of space and time. Darklands is inhabited by the creatures of the forest and it is impregnated with an ancestral magic which, although it escapes from Arthur's knowledge, helps him connect the pieces of his fragmented memory.

The temporality of the action of the film follows a linear progression in a frenetic speed, which is a Ritchie's stamp characteristic as a filmmaker. Arthur's youth is developed in a few minutes in a sequence of linked scenes in which the most representative moments of those years are shown. The linearity of the story is broken by the reiterative flashbacks which form Arthur's lost memory. At the beginning, his altered memories cause more disjointed and confusing images. Nevertheless, as the plot of the story develops and Arthur accepts his destiny, flashbacks appear ordered and detailed in order to end the reconstruction of the character's memory. In addition, there exists a relationship between the events which happens during the day and at night. In the morning, adventures in the outdoor landscapes and long journeys are often accomplished, whereas at night, adventures inside the castles take place and, with the arrival of the darkness, the events related to witchcraft happen.

5.3. CONVERGENCES WITH SIR THOMAS MALORY'S *LE MORTE D'ARTHUR*

Hereafter, a comparative analysis between the works *Le Morte d' Arthur* and *King Arthur: Legend of the Sword* will be carried out with the objective of presenting the similarities between both works and those original elements in Malory's novel which appear unaltered in Guy Ritchie's cinematographic adaptation. In order to accomplish this task, I will be based on the use of a contrastive methodology through the analysis under the perspective of the intersemiotic translation or transmutation, paying attention to the historic and cultural contexts which affected both the writer and the reader in the 15th and 21st centuries.

To begin with, it is necessary to point out that the task of the elaboration of the script was made by Guy Ritchie himself and his trusted scriptwriters Lionel Wigram and Joby Harold. As it could be read in the article "Guy Ritchie to direct Hollliwood version of King Arthur", which was published on the online version of *The Daily Telegraph*, "The Dark Ages tale of the sixth-century Celtic king who defended Britain against Saxon invaders will be based in part on *Le Morte d'Arthur*" (Leach, 2010). Although it has not openly been confessed that the film is based completely on *Le Morte d'Arthur*, I have decided to set out the contrastive analysis between the film and sir Thomas Malory's work because Malory was the greatest compiler of the Arthurian romance in the history of England. This is the reason why the comparison with *Le Morte d'Arthur* offers a base of work which is richer and more complete than any other source and, thus, it is more effective for the suggested analysis.

The first convergence which can be found in both works deals with the characters. To elaborate his own version of the Arthurian legend, Ritchie decides to keep the name of the characters who appear in both the film and the novel. As I have mentioned before, the immense quantity of characters in the medieval work is completely overwhelming, in particular, if we consider that some characters only appear named once and they are not present in the work again. This typical medieval practise is utterly difficult to capture in a cinematographic adaptation where each second of duration matters. Not to mention how strange this practice would be for a 21st century audience who could be easily lost in that sea of names which would slow down the plot, thus losing the public's interest. Uther Pendragon and his wife Igraine are the very first characters depicted in the film, as well as Arthur, Sir Bedivere, Sir Tristram, Sir Percival, Mordred, Merlin and The Lady of The

Lake. The appearance of other famous characters of the Arthurian cycle was postponed due to the fact that this film was set out as the first instalment of a saga of six films. However, as this project was cancelled, the cast of Arthurian characters in Guy Ritchie's reinterpretation is quite limited.

Another similarity between Richie's and Malory's works is the presentation of England as a place of fantasy. To illustrate this concept, it is essential to detail the way in which both authors place the location of the setting in the narration of their works. The first chapter of the book I of "Le Morte d'Arthur, How Uther Pendragon sent for the duke of Cornwall and Igraine his wife, and of their departing suddenly again" begins with a mention of the narratological setting where the action is placed:

It befell in the days of Uther Pendragon, when he was king of all England, and so reigned, that there was a mighty duke in Cornwall that held war against him long time. And the duke was called the Duke of Tintagil. And so by means King Uther sent for this duke, charging him to bring his wife with him, for she was called a fair lady, and a passing wise, and her name was called Igraine. (Malory, 1485: 3)

As it can be noted, the first lines of *Le Morte d'Arthur* are clarifying when they establish England as the base for the story, as well as different locations belonging to the map of the British Isles as the county of Cornwall, Winchester, London or Wales. In the case of *King Arthur: Legend of the Sword*, once the pre-credits scene is finished, especially in the minute 10:33 of the film, the word "Londinium" appears written in order to inform the audience about the location of the city which appears in the background of the scene. Londinium was the name that the Romans gave to a settlement around AD 43 placed now known as the city of London. The first written record of such name appears in Tacitus's words "Londinium...though undistinguished by the name of a colonia, was much frequented by a number of merchants and trading vessels²⁰". The mention of Londinium, apart from locating the narrative setting of the film in England, suggests the prominent Roman heritage in which it appears represented in Ritchie's film. The building of the Roman city was made by Methods Studios and the visual effects supervisor Nick Davis.

²⁰ Quote translated from Latin by Alfred John Church and William Jackson Brodribb. The original quote stated "Londinium..., cognomento quidem coloniae non insigne, sed copia negotiatorum et commeatumum maxime celebre".



Images taken from the web page Art of FVX (2017). Retrieved from: <https://www.artofvfx.com/king-arthur-legend-of-the-sword-olivier-dumont-vfx-supervisor-method-studios/>

Another location which both works share is the castle of Camelot. Despite the historicity of Camelot's court is completely unreal, various historians point that its

supposed location would be found in the counties of Winchester, Somerset or Caerleon in South Wales. In any case, the first mention of the mythical court appears in the preface in which William Caxton introduces *Le Morte d'Arthur* named as “town of Camelot”. In fact, the first time in which a reference of Camelot appears in Malory’s work can be found in the first chapter of the second book, “Of a damosel which came girt with a sword for to find a man of such virtue to draw it out of the scabbard”:

Well, said the king, let make a cry, that all the lords, knights, and gentlemen of arms, should draw unto a castle called Camelot in those days, and there the king would let make a council-general and a great jousts. (Malory, 1485: 68-69)

On the other hand, in the minute 1:17 of *King Arthur: Legend of the Sword*, after a brief initial scene, one can read in a multimedial way a floating text which states “For centuries man & mage lived side by side in peace until the rise of the mage sorcerer Mordred turning his dark ambition against man. He marches on the last remaining stronghold... Camelot” and it places the audience in the majestic castle of the Pendragon family. During the first minutes, Guy Ritchie shows the audience that the England where the story is developed is an obscure and mysterious, but ultimately fantastic, place. In *King Arthur: Legend of the Sword*’s England, on the one hand, we can find Mages, sorcerers and mythological creatures that practice dark magic with malicious purposes and, on the other hand, there are druids that take their power from nature. Furthermore, in the film we can enjoy a range of such fantastic creatures as the colossal elephant-shaped beasts whose will is magically controlled by Mordred, creatures of the forest as nymphs and dryads, giant snakes and mythical mermaids. This is a feature that the film shares with Malory’s work, too.



Image taken from Guy Ritchie's film (2017) *King Arthur: Legend of the Sword*.

The England described in *Le Morte d'Arthur* owns a supernatural nature. In the novel, there are elements of fantastic nature related to witchcraft, such as the vial with the love potion which Tristram and Isolde drink, Excalibur's scabbard which gives to his owner the ability of not being hurt by the edge of any weapon or the divine apparition of the Holy Grail before the knights of the court in Camelot. The creatures which inhabit England also shape it as a fantastic place, as it is the case of such beings as the Questing Beast, which is searched by King Pellinore, and which is characterised by having the body of a leopard, the haunches of a lion, the hoofs of a stag and the head and neck of a snake. Eventually, at least three powerful wizards who are able to modify the reality according to their need appeared described in Malory's novel. Morgan le Fay, Arthur's half-sister, is known to be an evil powerful witch or enchantress. Her own name denotes a magic nature, so "le Fay" can be translated from French as "the fairy". Morgan's role as one of the antagonists of Arthur and his knights in *Le Morte d'Arthur* is a revealing fact for its own due to common passive role of women in novels during the Middle Ages. Regarding this significant change in Malory's work, Cynthia. A. Scott says:

While she [Morgan] is a member of what is perceived as the more passive and vulnerable sex during Malory's time, demonstrated by the nameless women in need of rescuing that litter the text, Morgan instead exhibits an active presence that rivals even the most masculine of characters in *Morte Darthur*. (Scott 2014: 1)

Another character who is able to use magic is Nynveve, the apprentice with whom Merlin is in love and who ends up sealing him in a tumulus all the eternity, as she is wearied by the wizard's incessant love propositions. It is not a coincidence that many of the characters with magic skills are women, as during the Early Middle Ages "The practice of magic has always been more connected to women, particularly because of the female association with the healing of the body and the bringing of life" (Vinyoles 2007: 12). Nonetheless, this positive association of the magic to the life related to the Celtic culture and the druids was completely transformed with the arrival of Christianity. In the Late Middle Ages, magic was condemned as it was associated to paganism, witchcraft and worship of Devil. Likewise, this change in the beliefs of the society was reflected in literature and, as a consequence, magic was turned into a supernatural element related to the profane and the dark, as well as to the person who invokes it. A clarifying example of this reality can be found in the drastic transformation that the character of Morgan le Fay experiences. This character appeared in literature for the very first time at around 1150 in Geoffrey of Monmouth's *Vita Merlini*. In this work, the author describes Morgan –being Morgen the spelling which the author specifically gives to her name– in a way which is far from the betrayer and perverse image which she gains later:

She who is first of them is more skilled in the healing art, and excels her sisters in the beauty of her person. Morgen is her name, and she has learned what useful properties all the herbs contain, so that she can cure sick bodies. She also knows an art by which to change her shape, and to cleave the air on new wings like Daedalus. (Monmouth, 1150: 26)

I have previously mentioned Merlin who, in spite of not being directly mentioned in the film, is the greatest example of the fantastic nature of the beings who inhabit England in Malory's novel. He is the son of a princess and a demon²¹ and, although he was rescued and raised to serve the cause of the common good, the truth is that his father's demonic heritage gives him the ability to cast spells which are able to transmute the appearance or get a man immersed into unconsciousness, as he does with the King Pellinore when he is about to end with Arthur's life.

²¹ Geoffrey of Monmouth and Robert de Boron, previous authors who sir Thomas Malory based his work from, suggested that Merlin was conceived in order to become the Antichrist and reverted the Harrowing of Hell of Christ that brought salvation to all the souls.

The last convergent element which both the film and the novel share deals with the mythical sword Excalibur. In Guy Ritchie's version of the Arthurian legend, Excalibur is placed in the stone which formerly was Uther's body and which would only answer to Pendragon's lineage, releasing it from its prison of stone and thus demonstrating Arthur's legitimacy as the king of England.



Image taken from Guy Ritchie's film (2017) *King Arthur: Legend of the Sword*.

However, in Malory's *Le Morte d'Arthur*, Excalibur is the name given to the sword which Arthur receives from the Lady of the Lake and which he entrusts Bedivere to return to the water after his final battle. Actually, there is only one place in *Le Morte d'Arthur* where the sword drawn from the stone is referred to as Excalibur. In his battle with the kings who will not accept him, Arthur draws the sword from stone, on Merlin's advice, only when he is losing the battle. When he draws his sword Excalibur, it gives the light of thirty torches and helps him put his enemies to flee. In the film we can see the runes being illuminated when Arthur wields the sword with both hands. Nevertheless, what is really interesting is the scene in which the Lady of the Lake takes the sword that Arthur had thrown away and it starts to be surrounded by fire even if it is under the water, creating, by this means, a perfect example of transmutation or intersemiotic translation.



Image taken by the publicity campaign of Guy Ritchie's film (2017) *King Arthur: Legend of the Sword*.

At this point, the convergences between Malory's novel and Ritchie's film are finished and it has been proved that the similarities between them are not few. Some of them are quite evident in a fast and not very analytical viewing. Others, however, require a greater and deeper degree of study for those who decide to be completely immersed in the film and see a plethora of rich references to the medieval Arthurian legend beyond the surprising action scenes. The amazing aspect of Ritchie's film is the two readings we can obtain as audience. On the one hand, the first reading is addressed to a novel reader who, although he/she does not know the entire king Arthur's legend, has received a general notion of the legend of the myth as a heritage of the collective imagination. This type of audience will enjoy the viewing of the film in the same way as the medieval reader who read Malory's work for the first time, having previously heard about king Arthur's legend from other authors. On the other hand, the second reading is addressed to an analytic audience who knows the Arthurian cycle, to whom plenty of references which

would not be understood by a not very well-trained eye are offered and who will enjoy the reward of finding them hidden in Guy Ritchie's frenetic style.

5.4. RESEMIOTIZATION AND INTERSEMIOTIC TRANSLATION: DIVERGENCES WITH SIR THOMAS MALORY'S *LE MORTE D'ARTHUR*

If there is something characteristic in Ritchie's cinematographic adaptation of the Arthurian matter is that nobody can remain indifferent after watching it. The British filmmaker's risky decision of making some changes which diverge from the original king Arthur's legend has caused applauses and also merciless critics. The task of this research does not consist in judging the appropriateness of the changes of the original story, but in analysing them through the intersemiotic translation and how the resemiotization of the medieval elements shows Guy Ritchie's unique hyper-kinetic style. In order to carry out this research, I will develop a contrastive analysis in the search of divergences between Ritchie's *King Arthur: Legend of the Sword* and Malory's *Le Morte d'Arthur*.

The first divergence with Malory's work to take into account appears in the first minutes of Ritchie's film. Camelot exists even before Arthur is born. This constitutes a very surprising fact as in Malory's work Camelot is identified as the kingdom founded by Arthur and his wife Guinevere's dwelling place. It is there where his court is placed and his knights gather. The *King Arthur: Legend of the Sword*'s Camelot is represented by a huge castle of rocky and sandy colours placed in the mountains of any faraway place of England. Big bridges serve to save the unfathomable abyss which separates the colossal castle from the rest of the kingdom. Camelot is the reign founded by Uther Pendragon, who fairly reigns with his wife, queen Igraine, with whom he has conceived his son Arthur, fruit of the love, and not of a trick as it is depicted in Malory's work. This Ritchie's original divergence seems to represent a re-imagination of Arthur's conception and how these changes would affect the original legend as a consequence. On the top of that, the first battle which appear in the film confronts king Uther and the Mages' leader Mordred –traditionally Arthur's son– who is defeated by Arthur's father's sword. By this means, the film describes how Uther ends with the life of a warlock who shares his grandson's name, at a time when Arthur is only a child. There do not exist any filmmaker's statements which explain the solution to this anachronistic enigma, so Ritchie may have needed a name for the enemy who threatened Camelot and he may have

used Mordred's name as it was linked in the public imagination to the villain who kills Arthur and ends with his reign in Camelot. The case of Mordred is not the only divergence related to the names in the film. In fact, one of the most astonishing elements is Uther's death at the hands of his brother Vortigern, because Pendragon himself is concretely the one who ends with Vortigern's life and not the other way around.

Arthur's childhood is also depicted in the film in a very different way from Malory's work. In *Le Morte d'Arthur* Merlin hides Arthur during his childhood and entrusts him to Sir Ector so that he raises him as any of his sons. In the novel, Arthur works as a squire of his adoptive father and half-brother Sir Kay, who he helps at any time. In *King Arthur: Legend of the Sword*, the fate makes the boat in which Arthur escapes unconscious due to he witnessed his father's murder be found by some prostitutes who take pity on him and raise him in the brothel where they work in Londinium. As a consequence, instead of learning the job of a squire, as it happens in Malory's version, the filmmaker shows Arthur's childhood in almost two minutes in which, through a Ritchie's characteristic frenetic sequence, he describes which Arthur's tasks were. Serving the clients' drinks, running brothel's errands and cleaning the latrines give young Arthur some tips which he endeavours to save since a very young age. Nonetheless, the bloody life of the dark side of the city makes him lose his innocence rapidly and teaches him, by means of beatings and losing his tips, to be strong if he wants to be adapted and survive. During his adolescence, Arthur is sufficiently strong, as a consequence of the tough experiences suffered and his decision to be trained in the fighting academy which he pays with the tips he has been saving, thus turning himself into a very skilled fighter. By this means, the young Arthur learns to defend himself and the prostitutes who have raised him, to protect his profits hiding them and increasing them with the game, the robbery and the illegal trade of goods with the Vikings visitors who frequent the multicultural Londinium. Hence, the young and naïve Arthur who is represented in Malory's novel is depicted as an arrogant boy whose way of speaking, acting and walking reminds of a modern gangster, an archetypical character who is recurrent in Ritchie's films.

The greater difference of the film with regard to the novel appears precisely in the way the characters have been adapted through intersemiotics. In the 14th century, chivalry seems to be ended, so Malory decides to write *Le Morte d'Arthur* with the purpose of bringing back to society those almost extinct high ideals. Therefore, in his work, Arthur

and his men are ordered as knights and, thus they have sworn to follow the ideals of chivalry. As knights, they must show mercy and respect towards the ally and the enemy, courtesy towards the ladies, be governed by a strict code of honour and be always trained and ready to start a combat. King Arthur, Sir Galahad or Sir Tristram are perfect reflections of the chivalry ideals in Malory's work and, together with other characters, they are members of the order of knights who integrate the Round Table. On the contrary, the only reason by which, in Ritchie's work, Arthur and his partners can be named as knights is because Sir Bedivere, who is the only one holding this position, orders them as knights before the mysterious Round Table at the end of the film. When they are ordered as knights, some of Arthur's partners change their names to Sir William and Sir Tristram, together with other well-known names such as Sir Percival. Against Malory's desires, the British filmmaker considers that the concept of chivalry is obsolete in current society, which is why he suggests a resemiotization of the concept and he decides to update and translate it by means of intersemiotics in a way that it is familiar to the contemporary audience. Beginning with Arthur himself, the film modifies the origin, language and his behaviour as a reflection of his current society vision of the right and fair king. A self-made man, a ruler who represents and understands his people because has grown being part of them, by contrast with the wise distant old chosen by God traditional king. Arthur is a charismatic leader, who is nearly always depicted spotted with mud as a result of the battles and trips. Arthur's behaviour is also an anachronistic reflection of the current society. He may be a typical gangster of the 20th century, but he is a loyal defender of women and a leader of the resistance against the tyrant oppressor Vortigern. The language used by Arthur and his partners is a perfect reflection of this concept. In Malory's work, kings, ladies and knights use courteous language which denotes the nobility and education received by the characters of high birth. Otherwise, Arthur and his allies use such expressions as "I want to get my arse out of here", "You've got some heat on you, Arthur" (Ritchie, 2017), or they refer to their partners as "lads". This language is closely linked to the urban and it is generally associated to the typical slang of suburbs. In this case, Malory's knights are no longer recognised by their nobility and they have become a part of the lowest social stratum of society. Ritchie's archetypical characters tend to be of a humble origin, brave and foul-mouthed, as it is easier to have a similarity with self-made characters rather than with those who have a favourable treatment because they belong to a noble family. The names of Arthur's knights –before they changed them when they became knights– reveal this humble origin. Goosefat Bill, Wet Stick or the deceased Back

Lack own names which remind of a band of gangsters, more than of an order of chivalry. Guy Ritchie, and his incomparable sign of identity, decides to translate the feeling of brotherhood among knights as that of the members of an organised gang, which is closer and more accessible to the audience of the 21st century. In this sense, the British filmmaker offers to the modern audience the recreation of a medieval concept which is extinct in the current society and, through his intersemiotic translation, the possibility of understanding it in the same way as a medieval reader would have done.

As I have previously mentioned, Guy Ritchie, Lionel Wigram and Joby Harold wrote *King Arthur: Legend of the Sword*'s script on the basis of the ensemble of the works which form the Arthurian cycle, as Malory himself did. This is the reason why it could be found other stories of the Arthurian legend which Malory decided not to include in *Le Morte d'Arthur*. This is the case of the character of Vortigern who plays an essential role in Ritchie's film. During his compilation process, Malory had access to previous English and French sources from which he obtained the necessary inspiration to write *Le Morte d'Arthur*. Vortigern's first written appearance is said to be gathered by Gildas between AD 500-570, who describes him as "Supreme Lord" –a literary translation of his name– and who blames him for the Saxons' invasion. The following mention is made by Bede between AD 672-735, who names him "Vortigern" for the very first time. Some years later, more specifically at any time in the 9th century, Nennius mentions him again, giving him a certain kind of perverse behaviour. In line with this negative connotation of the character, between AD 1095-1143, William of Malmesbury pictures him as a man who is a slave of his desires. Finally, in 1136 Geoffrey of Monmouth describes Vortigern as a complete antagonist character and a villain in his famous chronicle *Historia Regum Britannie (History of the Kings of Britain)*. Although later authors also develop this character, William of Malmesbury and Geoffrey of Monmouth's versions are works which Malory probably used and which definitely remind of the Vortigern who appears in Ritchie's film specially. In addition, another fact which suggests an intersemiotic translation of Geoffrey of Monmouth's work made by Ritchie and his scriptwriters can be found in the necessity of building a tower. In Geoffrey of Monmouth's work, Vortigern wants to erect a tower to be able to protect himself from his enemies, but in the edification process, the tower does not stop being demolished. His engineers –in the modern sense of the profession– cannot find which the reason of this phenomenon can be. The wizards who act as Vortigern's counsellors predict that the tower will be able to raise only if the

blood of a young man who has not got a father is spilled as a way of sacrifice. At the same time, in *King Arthur: Legend of the Sword*, Vortigern wants to create a tower where his reign converges and which serves as the core of power for his magic aptitudes. While Camelot is his home as a sovereign king, his tower would be his home as a sorcerer. His desire is eventually interrupted due to the fact that Arthur, a young man without a father, kills him, ending with his terror reign and, by this means, restoring the legitimate royal line.

The way in which the settings are addressed in Ritchie's film suggests the following divergence with Malory's novel. The plot in *Le Morte d'Arthur* is developed in some archetypal settings which follow the traditional formula of the books of chivalry. The story takes place, often in a Pentecost day, in king Arthur's court, the place where the quest begins. The gloomy castles where captivity is and the forest shape the place where the danger is; a danger which proves Arthur and his knights' value. Finally, in time of peace, joust tournaments, where knights fight a duel in order not to be idle and train for the following battle, are held. In the case of *King Arthur: Legend of the Sword*, the settings form and completely influence the evolution of the plot of the story. In the film we can find settings which remind of those of the books of chivalry, such as Vortigern's gloomy castle or the mysterious forest of Darklands. Nevertheless, if there is a setting which definitely alters the plot of the story, this is undoubtedly the city of Londinium. Guy Ritchie decides to locate a great part of the plot of his film in a representation of the city of London in the Middle Ages, which is clearly inspired by the Roman settlement during the first half of the AD 1st century. The appearance of Londinium transforms *King Arthur: Legend of the Sword* into an urban tale. King Arthur and his knights leave their traditional place at court and go through the multicultural and crowded streets of Londinium. The city is represented as an ambivalent and cyclic space. At the beginning, it is a hostile place where Arthur needs to survive, but, once he is adapted to it, Londinium becomes a refuge which, by means of treats, tricks and artfulness, he controls at his will. When Arthur's lineage is found, Londinium is again a dangerous place where Arthur and his allies clandestinely meet to hide from king Vortigern's Blacklegs who want to hunt him down, so he has no other choice than leaving the city eventually. Londinium shapes Arthur's relationship with the rest of the characters. His humble origin is the reason why he is not the king to whom you need to request an audience, but the one you can find at street, next to the people who he wishes to protect.

Arthur's court is placed at street, in a brothel or in the dirt of the dust of the roads. On the contrary, Camelot is a heartless and dark place during Vortigern's reign.

The last divergence deals with the mythical sword Excalibur, the main element in Guy Ritchie's work. If I have previously said that in *Le Morte d'Arthur* Malory once names the sword which Arthur draws from the stone as Excalibur, the truth is that that sword is broken into pieces as a result of the frenzy of the battle when king Arthur confronts King Pellinore. In that moment, Merlin saves Arthur by casting a spell over Pellinore and then he takes the king to receive another sword, Excalibur, from the Lady of the Lake. Merlin tells Arthur that Excalibur's scabbard is even more valuable than the sword itself because, while he carries it, he will not lose any blood or be mortally wounded. By contrast, in the film the sword has not got any scabbard. In *Le Morte d'Arthur*, there are no other magical properties listed for Excalibur than the ability to cut through steel—as I have mentioned before in the battle against Accolon of Gaul— or a light description when Sir Bedivere had to throw the sword into the lake at the end of the novel:

So Sir Bedivere departed, and by the way he beheld that noble sword, that the pommel and the haft was all of precious stones; and then he said to himself: If I throw this rich sword in the water, thereof shall never come good, but harm and loss. (Malory, 1485: 731)

However, it is possible to find mentions to the appearance and the characteristics which Excalibur owned in other works which form the Arthurian cycle. There are few medieval written sources that describe the physical appearance of the sword. In his *Chronicle* in 1338, Robert Mannyng of Brunne writes that the blade of Caliburn—one of the first spellings of the sword—is ten feet long. A blade of that size would be a very difficult broadsword to use, so it seems like a typical hyperbole in medieval texts in order to increase the fame and power of the sword, or the strength of the king. Most of the paintings in which the famous sword appears represent it as a long sword which could be wielded with one or both hands.



The image on the left is taken from the web of the British Library (2019). Retrieved from: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IIIID=52074>

The image on the right is taken from the web of the British Library (2019). Retrieved from: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_10292_fs001r

Nineteenth century poet Lord Tennyson describes Excalibur with a lot of details from a Romantic perspective in his poem "Morte d'Arthur", later rewritten as "The Passing of Arthur", a poem which belongs to his novel of the *Idylls of the King*:

There drew he forth the brand Excalibur,
 And o'er him, drawing it, the winter moon,
 Brightening the skirts of a long cloud, ran forth
 And sparkled keen with frost against the hilt:
 For all the haft twinkled with diamond sparks,
 Myriads of topaz-lights, and jacinth-work
 Of subtlest jewellery. (Tennyson, 1859: 244)

As it can be noticed, the sword corresponds to this last version I have mentioned before. Moreover, it is important to highlight the runes that appear engraved on the blade. It is easy to guess that these runes would mean what appears on the stone that Arthur pulls the sword out of: "Whose pull out this sword of this stone and anvil is rightwise king born of all England". Nevertheless, the weaponsmith who created the sword revealed that, although the scholars of king Arthur myth cannot understand the meaning of the runes

embedded on the blade, they would definitely be able to comprehend their message. “Take me up, cast me away” is the inscription often found on Excalibur, but *King Arthur: Legend of the Sword* uses a written language created specifically for the film.



Image taken from the publicity campaign of Guy Ritchie’s film (2017) *King Arthur: Legend of the Sword*.

Here we can find one of the most important examples of intersemiotics and intertextuality in the whole film. In Tennyson's *Idylls of the King*, he describes the words engraved in one of the blades of Arthur’s sword:

Graven in the oldest tongue of all this world,
"Take me," but turn the blade and ye shall see,
And written in the speech ye speak yourself,
"Cast me away!" And sad was Arthur's face
Taking it, but old Merlin counselled him,
"Take thou and strike! the time to cast away
Is yet far-off." So this great brand the king
Took, and by this will beat his foemen down. (Tennyson, 1859: 12)

“Take me” sounds as a litany which Arthur hears again and again. A metaphor which relates the determination of wielding the sword to the decision of accepting his fate and his responsibility as a king and as a leader. A heavy burden which Arthur accepts to hold with a certain sadness and sorrow, as he knows his unavoidable end predestined by Merlin. This fact is linked to the moment in the film in which Arthur finally accepts his fate, holds the sword with both hands and controls the immense power of its magical blade.



Image taken from Guy Ritchie's film (2017) *King Arthur: Legend of the Sword*.

The fact in which all the medieval sources of Geoffrey of Monmouth, Wace, and Layamon coincide is that Arthur's sword Caliburn was forged in the Isle of Avalon. Sir Thomas Malory, following his French source, explains that the name Excalibur means "Cut steel", which is its main property.

Guy Ritchie must have thought that a sword which can cut the steel must have been something astonishing for a medieval reader, but not surprisingly enough for the current audience. This was the reason why he decided to adapt its powers to something that can astound the current audience in the same way as medieval readers were in that period. This is a clear example of what it is called resemiotization. By this means, it can be seen in the film how every strike of the sword can defeat dozens of enemies and, in the same way, Arthur can move at bullet-time on 360 degrees CGI scenes.

The great number of divergences which Guy Ritchie's film presents in contrast to the original legend leads us to reassess if *King Arthur: Legend of the Sword* can be actually considered as a valid cinematographic adaptation of the Arthurian cycle. The truth is that Ritchie has worked throughout the text and he has captured it in the same way as the medieval illustrators and painters suggested their own interpretation of the passage, which they took as a referent, in the shape of an image with accompanied the text. By this means, those illustrators who elaborated their own version which was not always equivalent to or did not always translate the work in an intersemiotic way, although it was based on the original work, as it is accurately appointed by professor of Romance Philology José Manuel Lucia Megías:

De este modo, la relación entre texto e imagen no ha de entenderse como la “traducción” en imágenes de un fragmento determinado, ni la dependencia del elemento visual del textual. Todo lo contrario, y de ahí la capacidad de sugestión que, en muchas ocasiones, poseen las imágenes medievales. La imagen, frente al texto, puede ofrecernos otra lectura, una determinada interpretación de aquello que se está narrando y que el receptor está leyendo o escuchando. La capacidad de sugestión del texto (los textos que viven en las lecturas, tanto en las coetáneas como en las contemporáneas) se supedita a la capacidad de interpretación que en un momento determinado se quiere ofrecer, se quiere imponer. (Lucia Megías, 2005: 4)

Nonetheless, it is important to admit that there has not been made any reinterpretation of the myth as the one suggested by the British filmmaker so far. *King Arthur: Legend of the Sword* has rewritten the immortal story of king Arthur and his noble knights, adding the British filmmaker’s own style and eliminating all those parts which he considered being out-of-date and untranslatable for the 21st century audience. His decision has honestly been risky, but Ritchie knows how to sail in rough waters. Nevertheless, Malory’s decision –and so many others’ before him– was also daring, as they were not intimidated when they decided to create characters or to eliminate them from the Arthurian legend. Without these authors’ courage, we would not have been able to enjoy the noble knight Sir Lancelot, as a remarkable example. With these brave decisions, Guy Ritchie, as well as the authors who precede him, achieves to keep Arthur’s legend alive and, as a way of paying tribute to him, he makes king Arthur immortal.

6. CONCLUSIONES / CONCLUSIONS

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis se han examinado cuatro obras separadas en el tiempo que han tomado el mito artúrico como base para la elaboración de su propia versión de la leyenda del rey Arturo. A través de este estudio se han llegado a generar una serie de conclusiones que han surgido tras realizar un análisis contrastivo de las tres obras propuestas frente a la novela de sir Thomas Malory. Debido a las diferentes perspectivas por las que han sido cotejados los elementos analizados, es necesario diferenciar entre conclusiones comunes a las obras y conclusiones particulares en cada una de ellas.

CONCLUSIONS

This thesis has deeply examined four works separated in time, which have taken the Arthurian myth as the basis for the elaboration of their own version of king Arthur's legend. A series of conclusions have arisen along this study, after carrying out a contrastive analysis of the three suggested works with sir Thomas Malory's novel. Due to the different perspectives which have collated the analysed elements, it is necessary to differentiate between conclusions which are common to all the works and those which are specific of each of the works.

6.1. CONCLUSIONES GENERALES/GENERAL CONCLUSIONS

CONCLUSIONES GENERALES

Para empezar, se ha podido observar que existe cierta facilidad o predisposición por parte de la literatura por establecer un mayor compromiso de fidelidad en la adaptación o reescritura de la obra de Malory. Las adaptaciones cinematográficas de John Boorman y Guy Ritchie plantean versiones de la leyenda del rey Arturo que sufren alteraciones más profundas en la trama y en los personajes, así como la desaparición del rol de alguno de estos con el fin de adecuarse a las limitaciones del lenguaje cinematográfico. Un ejemplo que desvela esta alteración se puede apreciar en que el papel antagonista de ambas películas es completamente diferente. Mientras que en *Excalibur* se opta por un enfoque más convencional y se le otorga ese rol a Morgana y a Mordred, en el caso de *Rey Arturo: la leyenda de Excalibur* el antagonismo se lo confiere en exclusividad al personaje de

Vortigern, desmarcándose así de la obra de Boorman en la que ni siquiera aparece Morgana mencionada en la película.

Por el contrario, *Los Hechos del Rey Arturo y sus Nobles Caballeros* goza de una mayor fidelidad debido a que la intención original de Steinbeck de realizar una traducción meramente intralingüística y actualizar el lenguaje y dicha intención se vio transformada en la de aumentar las descripciones de entornos y la profundidad psicológica de los personajes. Como consecuencia, la mayor parte de los cambios se configuran como ampliaciones sobre *La muerte de Arturo* y no modifican en medida alguna la trama más allá de explicar las motivaciones de alguno de los personajes. Otra de las razones que explican esta fidelidad hacia la obra de Malory es precisamente el canal escrito que utiliza Steinbeck. De los tres tipos de traducción que propuso Jakobson, la intralingüística es aquella que sufre menos cambios en la forma –y, por consiguiente, en el mensaje respecto al original. Por ese motivo necesita de menos procesos de cambio para llegar a su forma final y existe menor posibilidad de desvirtuar el texto base.

A pesar de no coincidir con la obra de Malory, uno de los elementos en común que caracterizan a la inmensa mayoría de las adaptaciones cinematográficas de *La muerte de Arturo* es el de retratar a Excalibur como la espada clavada en la roca y que demuestra que Arturo es el legítimo heredero. Además, tanto en la obra Boorman como en la de Ritchie la espada se pierde tras arrojarse a las aguas de un lago por el propio Arturo en algún momento dado de la historia y solo cuando el rey comprende sus errores y acepta la severa carga de ser un monarca justo le es devuelta a su dueño por la mano de la Dama de Lago.

Otra convergencia entre los autores aparece en el tratamiento de la ociosidad de los caballeros en épocas de paz. En las obras de Malory, Steinbeck y Boorman se puede comprobar cómo los autores dedican un espacio en sus obras para tratar la corrupción que sufría la sociedad caballeresca en ese momento y el lamento de Sir Lanzarote que conduce al caballero a la búsqueda de aventuras. Aunque este planteamiento no se refleja en la película de Ritchie, hay que recordar que *Rey Arturo: la leyenda de Excalibur* iba a ser la primera de una saga de películas, por lo que es posible que el director británico simplemente decidiese aplazar la idea y apareciese en alguna de sus secuelas. Desafortunadamente, Ritchie, al igual que Steinbeck, no pudo ver concluida su obra, pero en caso del británico, por causas menos severas.

Ahora bien, a pesar de que las obras de Steinbeck, Boorman y Ritchie se tratan de adaptaciones tan diferentes como separadas en el tiempo entre sí y frente a la obra de Malory, es verdaderamente revelador que las tres converjan en la decisión de eliminar el libro quinto de *La muerte de Arturo* en el que se desarrolla la historia del conflicto de Arturo contra Lucio, el último emperador romano. La razón detrás de esta determinación radica en el anacronismo que presenta dicha historia. Como es bien sabido, la caída del Imperio romano se sitúa en el año 476 d. C. y es frecuentemente utilizada como referencia para establecer la fecha de inicio de la Edad Media. Aunque las fuentes históricas sugieren que de existir un rey Arturo tuvo que ser un caudillo bretón del siglo VI, lo cierto es que tanto el uso de armaduras completas de placas y mallas, como la existencia de órdenes de caballería son impropias de esa época y obligan a situar la leyenda literaria del rey Arturo y sus nobles caballeros alrededor del siglo XII en adelante.

Este anacronismo de Malory es de un hecho singular que no hace más que reflejar una admiración hacia un pasado remoto. Esta nostalgia hacia esa Edad Media idealizada llevó a sir Thomas Malory a inspirarse en las fuentes de autores anteriores a él para elaborar su propia versión de la leyenda del rey Arturo, así como del mismo modo en que autores de los últimos cincuenta años como son los casos de Steinbeck, Boorman y Ritchie se sintieron inspirados por la historia narrada por un autor del siglo XV para confeccionar sus propias versiones de la leyenda del rey Arturo. Esta añoranza por las épocas pasadas era un elemento recurrente de los autores medievales a través de la práctica de la denominada *repetitio* de las obras de los autores anteriores con el fin de honrarlos. Sorprendentemente, esta práctica de la Edad Media ha sido continuada por los autores que han llevado a perpetuar el mito del rey Arturo hasta la actualidad. Hay que señalar que el resurgimiento del mito ha sido especialmente intenso durante estos últimos trescientos años, lo que ha llevado a pensar que la literatura y las artes están viviendo un periodo de neomedievalismo, usando el término que acuñó Umberto Eco, y, por consiguiente, lo que considero como una *neorepetitio* de las prácticas de los autores medievales que, usando medios actualizados, hoy conforman los diferentes métodos de adaptación e intersemiótica. Aunque existe cierta tendencia a desconsiderar a aquellas obras que divergen de la leyenda original, no hay que olvidar que Chrétien de Troyes no llegó a terminar su relato del Grial y, durante años, diversos autores crearon su propia conclusión de la historia. No es mi labor la de comparar a Robert de Boron con Guy

Ritchie, mas en verdad, ambos autores realizaron una tarea similar al reelaborar la historia del rey Arturo desde su perspectiva.

Este resurgimiento de lo medieval que mencionaba anteriormente se ve condicionado obviamente por la condición de mito del rey Arturo que lo configura como inherente y necesario a lo largo de la historia del ser humano. No obstante, se puede apreciar una cierta tendencia en que gran parte de las reescrituras y adaptaciones del rey Arturo proceden de autores de origen angloamericano. John Boorman comentaba lo siguiente acerca de la condición de Arturo como mito y su influencia tanto en Europa como en América:

Myths survive, Boorman believes, because they're stories that stand retelling. "I think it's fascinating to see how the great European myths reemerged in the American genre film, particularly the Western," he says. "I believe that the popular, lasting stories are really about great deep psychic events in human history that have bitten themselves into the racial memory and which we remember in our unconscious. The retelling of these stories is like the rediscovery of them – it 'catharizes' and then gives solace". (Kennedy, 1981: 4)

En realidad, esta fórmula convencional que caracteriza al mito del rey Arturo es una convergencia entre las obras de los cuatro autores que se mencionan en esta investigación. Independientemente de las alteraciones en la trama o en los personajes, es irrefutable que la historia de las cuatro obras narra prácticamente el mismo suceso. Según los conceptos que planteó Raymond Trousson en su obra *Thèmes et mythe* publicada en 1981, se puede considerar que el motivo del mito de Arturo es su lucha para ser reconocido rey legítimo tras reclamar la espada clavada en la roca y unificar las Islas Británicas, mientras que el tema se trata del mismo rey Arturo. Este motivo literario configura el elemento central inherente del mito del rey Arturo y se descubre como un motivo recurrente en la historia de occidente. De hecho, Boorman había encontrado una convergencia entre el motivo literario del mito del rey Arturo y el de Siegfried:

The thing about myths," Boorman declares, "is that they're a body of stories completely homogenous and interrelated, yet also completely flexible. You can rearrange or extend or elide the order of events quite liberally without destroying the meaning. The essentials that make them popular, the resonances, remain the same." [...] Boorman's notion of myths – that they're both a close-knit and an open body of work – holds up remarkably well. For example, the German "Ring" legend beloved of Wagner is almost a kissing cousin to the Arthurian story. Both are parables of the birth of consciousness from dormant nature and of the quest for destiny. And both begin with the image of a piercing,

luminous object emerging from water (the sword from the lake, the Rhinegold from the Rhine) and go on to tell of a chosen hero (Arthur, Siegfried) waking a primitive land from its sleep of barbarism. (Kennedy, 1981: 4)

Por esa razón, por mucho que se llegue a modificar o actualizar la leyenda del rey Arturo con el paso de los siglos, esta seguirá siendo reconocible y atractiva para el público mientras mantenga el motivo y el tema inalterados. Es más, cada autor que busca plantear su propia dimensión del mito artúrico por los diversos motivos que le hayan llevado a ello lo estará manteniendo con vida una generación más a lo largo de la historia.

GENERAL CONCLUSIONS

To begin with, it has been observed that literature has a certain easiness or predisposition towards establishing a greater commitment of fidelity in the adaptation or rewriting of Malory's work. John Boorman and Guy Ritchie's film adaptations pose versions of king Arthur's legend which suffer from deeper variations in the plot and in the characters, as well as the disappearance of some of the characters' roles with a view to be adjusted to the limitations of the film language. An example which reveals this alteration can be noticed in the fact that the antagonistic role of both films is completely different. While/Whereas in *Excalibur* a more conventional approach is chosen and that role is granted to Morgan and Mordred, in the case of *King Arthur: Legend of the Sword*, the antagonism is exclusively given to the character of Vortigern, by this means distancing itself from Boorman's work in which Morgan is not even mentioned in the film.

Otherwise, *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* enjoys a greater fidelity, as Steinbeck's original intention of suggesting a merely intralinguistic translation was transformed into increasing the descriptions of the settings and the characters' psychological profundity. Consequently, the biggest amount of the changes are shaped as extensions about *Le Morte d'Arthur* and they do not modify the plot –they only explain some of the characters' motivations. Another reason which explains this fidelity towards Malory's work is precisely the written channel which Steinbeck uses. The intralinguistic translation –which is one of the three types of translations which Jakobson suggested– is the one which experiences less changes in the shape and, thus, in the message in respect to the original. This is the reason why it needs less processes of change to get its final shape and there is less likelihood of distorting the basic text.

Although it does not coincide with Malory's work, one of the common elements which characterise the vast majority of the film adaptations of *Le Morte d'Arthur* is to portray Excalibur as the sword in the stone and which demonstrates that Arthur is the legitimate heir. In addition, not only in Boorman's but also in Ritchie's work, the sword is lost after being thrown into the waters of a lake by Arthur himself at a given moment of the story and only when the king understands his own mistakes and accepts the strict burden of being a fair monarch, the Lady of the Lake returns it to his owner.

Another convergence among the authors appears in the treatment of the knights' idleness in times of peace. In Malory's, Steinbeck's and Boorman's works it can be verified how these authors devote a place in their works to treat the corruption which the knightly society suffered at that time and Sir Lancelot's regret which takes him to look for adventures. Although this regret is not reflected in Ritchie's film, it should be reminded that *King Arthur: Legend of the Sword* was thought to be the first of a saga of films, which is why it is likely that the British filmmaker simply decided to postpone the idea and it would appear in some of its sequels. Unfortunately, Ritchie, just like Steinbeck, could not see his work finished, but in the case of the British filmmaker, due to less severe causes.

Thus, in spite of the fact that Steinbeck's, Boorman's and Ritchie's works are different adaptations separated in time with regard to Malory's work, it is truly revealing that the three works converge in the decision of eliminating the fifth book of *Le Morte d'Arthur*, in which the story of Arthur's conflict against Lucius, the last Roman emperor, is developed. The reason behind this determination lies in the anachronism which this story shows. As it is well known, the fall of the Roman Empire is placed in the year 476 BC and it is normally used as a reference to establish the start date of the Middle Ages. Despite the historical records suggest that in case of existing a king Arthur it had to be a Breton warlord from the 6th century, the truth is that both the use of complete plate armours and nets and the existence of orders of knights are not typical of that time and they oblige to place the literary legend of king Arthur and his noble knights from around 12th century on.

This Malory's anachronism is a unique fact which reflects an admiration towards a distant past. This nostalgia of those idealised Middle Ages made sir Thomas Malory inspire in the sources of earlier authors to elaborate his own version of king Arthur's

legend, as well as such other authors from the last fifty years as Steinbeck, Boorman and Malory were inspired by the story narrated by a 15th century author to elaborate his own versions of king Arthur's legend. This longing towards past times was a recurrent element of medieval authors through the practise known as *repetition* of previous author's works with the aim of honouring them. This practise of the Middle Ages has surprisingly been continued by the authors who have decided to perpetuate the myth of king Arthur until now. It has to be highlighted that the resurgence of the myth has been especially deep in these last three hundred years, which has brought us to think that literature and the arts are experiencing a neomedievalism period, using the term coined by Umberto Eco and, consequently, a fact which I consider as a *neorepetitio* of the medieval authors' practise who, using updated methods, they now shape the different methods of adaptation and intersemiotics. Although there exists a certain inclination towards disregarding those works which diverge from the original legend, we cannot forget that Chrétien de Troyes did not get to finish his story of the Grail and, over the years, different authors created their own conclusion of the story. It is not my task to compare Robert de Boron's and Guy Ritchie's works, but both authors actually carried out a similar task when they reelaborated the story of king Arthur from their own perspective.

This resurgence of the medieval which I have mentioned before is obviously conditioned by the condition of king Arthur's myth which shape him as inherent and needed through the history of the human being. However, a certain tendency in which a great part of the rewritings and adaptation of king Arthur come from Anglo-American authors can be noted. John Boorman commented on the condition of Arthur as a myth and his influence not only in Europe, but also in America:

Myths survive, Boorman believes, because they're stories that stand retelling. "I think it's fascinating to see how the great European myths reemerged in the American genre film, particularly the Western," he says. "I believe that the popular, lasting stories are really about great deep psychic events in human history that have bitten themselves into the racial memory and which we remember in our unconscious. The retelling of these stories is like the rediscovery of them – it 'catharizes' and then gives solace". (Kennedy, 1981: 4)

In fact, this conventional formula which characterises king Arthur's myth is a convergence among the other four authors' works which they are mentioned in this investigation. Regardless the variations in the plot or in the characters, it is undeniable

that the story of the four works practically tell the same event. According to the concepts suggested by Raymond Trousson in his work *Thèmes et mythe* published in 1981, one can consider that the reason of Arthur's myth existence is his fight to be recognised as the legitimate king after claiming the sword in the stone and unifying the British Isles, whereas the plot is king Arthur himself. This literary motif shapes the inherent central element and it is discovered as a recurrent motif in the history of the West. In fact, Boorman had found a convergence between the literary motif of king Arthur's and Siegfried's myths:

The thing about myths," Boorman declares, "is that they're a body of stories completely homogenous and interrelated, yet also completely flexible. You can rearrange or extend or elide the order of events quite liberally without destroying the meaning. The essentials that make them popular, the resonances, remain the same." [...] Boorman's notion of myths – that they're both a close-knit and an open body of work – holds up remarkably well. For example, the German "Ring" legend beloved of Wagner is almost a kissing cousin to the Arthurian story. Both are parables of the birth of consciousness from dormant nature and of the quest for destiny. And both begin with the image of a piercing, luminous object emerging from water (the sword from the lake, the Rhinegold from the Rhine) and go on to tell of a chosen hero (Arthur, Siegfried) waking a primitive land from its sleep of barbarism. (Kennedy, 1981: 4)

Therefore, no matter how Arthur's legend is modified or updated over the years that it would still be recognisable and attractive for the audience, as long as the motif and the themes stay unaltered. Moreover, each author who aims at suggesting his own dimension of the Arthurian myth would be keeping it alive.

6.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS/SPECIFIC CONCLUSIONS

CONCLUSIONES ESPECÍFICAS

A través de este estudio se ha llegado a demostrar que John Steinbeck empezó a escribir *Los Hechos del Rey Arturo y sus Nobles Caballeros* como un proyecto de traducción intralingüística con el propósito de actualizar el inglés medio de *La muerte de Arturo*. Sin embargo, lo cierto es que terminó por convertirse en una adaptación literaria en la que el propio autor amplió aquellos aspectos menos desarrollados de la novela de Malory. Steinbeck analizó con detalle no solo la obra, sino también a su autor y creyó poder comprender su mentalidad, su método y su estilo. Como resultado de este hecho

singular, el autor norteamericano supo ver los vacíos narrativos en el texto producidos por la carencia de formación de Malory como escritor y sintió la imperiosa necesidad de completar y recrear lo que este hubiera escrito en caso de haber tenido experiencia. A pesar de que este planteamiento está sujeto a la subjetividad y a la libre interpretación del lector, lo que finalmente se puede concluir es que Steinbeck logró dar una nueva interpretación al ciclo artúrico y pulir su naturaleza literaria. No cabe duda alguna de que tradujo y actualizó *La muerte de Arturo* de Malory. No obstante, son aquellos elementos que él mismo integró en la leyenda de Arturo los que hacen a la obra de Steinbeck verdaderamente única. Steinbeck logró plasmar su estilo personal como novelista, otorgándoles una profundidad psicológica a los personajes más intensa de la que habían tenido jamás. Por ello, considero que el trabajo de John Steinbeck ha enriquecido el mito del rey Arturo y el de sus caballeros.

Desgraciadamente cuando la muerte alcanzó a John Steinbeck no había llegado si quiera a terminar de confeccionar la mitad de la obra que tenía en mente. De tal manera que no tuvo oportunidad de relatar su propia versión de Tristán e Isolda, la noble búsqueda del Santo Grial, o la muerte del rey Arturo en la batalla de Camlann. Por lo cual no podemos hacer más que fantasear y lanzar hipótesis imaginando cómo el autor norteamericano hubiera planteado estas historias. En qué términos hubiera narrado el amor entre su querido Sir Lanzarote y la reina Ginebra y la reacción de Arturo al enterarse de la traición de su esposa y del que era su mejor amigo. Este hecho hubiera provocado ese discurso psicológico tan característico de Steinbeck que confrontaría las dos caras de Arturo como rey noble pero también como marido traicionado. Qué interpretaciones personales le hubiera surgido al escribir sobre el Grial, uno de los elementos míticos más famosos de la historia del imaginario literario. De qué manera habría plasmado al personaje de Mordred, el hijo bastardo de Arturo. Un personaje que creció sabiendo que el reino le pertenecía por línea de sangre, pero que jamás sería suyo al no ser reconocida su legitimidad. Mordred es uno de los personajes más castigados e incomprendidos por las diferentes versiones del ciclo artúrico y es probable que Steinbeck le hubiera dotado de una carga psicológica más trascendental, analizado las razones que llevan al personaje a actuar de tal manera. O de qué modo hubiera planteado el drama de Arturo en su batalla final, la angustia del rey al no poder impedir la guerra que le llevaría hasta su inevitable final. No podemos hacer otra cosa que soñar con la manera en la que Steinbeck hubiera cerrado la historia de Arturo y sus nobles caballeros. Pero de lo que podemos estar seguros

es que, sin lugar a dudas, el desenlace de la obra habría sido tan lírico y maravilloso como lo llegaron a ser el resto historias que nos regaló antes de morir.

En el caso de *Excalibur*, es importante mencionar que John Boorman y Rospo Pallenberg se vieron inmersos en dos procesos de traducción para la creación de la película. La primera de estas traducciones se originó mediante la escritura del guion de la película. Este hecho en sí mismo conlleva una labor de traducción intralingüística entre el inglés medio de Malory y el inglés moderno y, a su vez, es considerado como transmutación debido al proceso de selección de las historias de *La muerte de Arturo* que debían de incluir en la película para que se adaptasen al tiempo, al método y al lenguaje cinematográfico. La segunda de las traducciones consiste precisamente en la traducción intersemiótica que requiere la transformación de las palabras y de las ideas en imágenes en movimiento y sonido en la adaptación cinematográfica de una novela. No obstante, el estilo como director de John Boorman se proyecta subjetivamente en su obra, creando una propuesta de traducción intersemiótica influenciada por la perspectiva. De este modo, *Excalibur* es configurada como una metáfora entre la vida y la muerte y la transición entre las creencias paganas y el cristianismo. Esta interpretación es puramente propia de Boorman y no aparece concebida en la obra base. Sin embargo, no desvirtúa ni modifica la trama de la obra de Malory. Por el contrario, no se puede obviar el hecho de que no solo Boorman influenció la reescritura del mito artúrico, sino que el propio mito ha influido en el estilo del británico como director. Ya he mencionado anteriormente que el arquetipo del superviviente que se enfrenta a la dureza extrema de la naturaleza es un elemento recurrente en las películas de Boorman y se ve reflejado en la angustiada búsqueda de Sir Perceval en *Excalibur*. No obstante, la propia búsqueda del Grial que introdujo Chrétien de Troyes en el mito artúrico es, a su vez, un elemento común que ha influido de manera decisiva en la filmografía de Boorman y que aparece representado en películas como *A quema ropa (Point Blank)*, *Zardoz* o *El sastre de Panamá (The tailor of Panama)* en el personaje que tiene una misión de gran importancia y ha de cumplirla cueste lo que cueste. El propio director admitió en una entrevista que "I've always been absolutely obsessed with the whole Grail story, and I've used the iconography and also the structures –the 'quest' structures particularly– in the various films I've done. The whole legend kept impinging on me" (Kennedy, 1981: 4).

Rey Arturo: la leyenda de Excalibur se trata del último ejemplo de adaptación cinematográfica y, a su vez, se configura como una de las versiones que más altera el mito artúrico. La versión de Ritchie es aquella que plantea una mayor subjetividad y cantidad de rasgos identificables con el director británico en el proceso de adaptación cinematográfica. Este hecho se establece hasta tal punto que bien se puede decir que es el mito del rey Arturo el que ha tenido que encajar en el estilo de Guy Ritchie. Dicho con otras palabras, los elementos que conforman el mito artúrico cumplen la única función de establecer un marco que sitúa una historia recurrente en la filmografía del director británico. Esta singular característica no debe de ser ni óbice ni cortapisa para desmerecer la adaptación de Ritchie como una versión válida de la leyenda del rey Arturo. Más bien se trata de un reflejo revelador sobre la resemiotización y la actualización de los elementos que configuran el mito y cómo estos afectan a los procesos de traducción intersemiótica y de adaptación cinematográfica en la sociedad del siglo XXI.

A través de este estudio se ha llegado a demostrar que el ejercicio de traducción y transposición que conlleva la realización de una adaptación es inviablemente puro y preciso, pues está abierto a la subjetividad del traductor y adaptador. Empezando por el propio Malory, que en su labor de traducción y compilación optó por excluir historias de las fuentes inglesas y francesas anteriores, tomando esta decisión única y exclusivamente basándose en su criterio personal. Además, se han podido precisar ejemplos manifiestos de la subjetividad de los autores de la misma manera en la que Malory mostraba un vocabulario bélico cuidadosamente detallado como consecuencia de su condición de caballero. A lo largo de este estudio se ha alcanzado a comprender que la naturaleza de estas alteraciones subjetivas en el proceso de adaptación está sujeta a factores como la personalidad y el estilo del autor, la época en la que se elabora y cómo la recepción por parte del público condiciona la traducción de elementos medievales y obligan a una resemiotización de dichos elementos para que produzcan el mismo efecto en el público del siglo XX y XXI sin desvirtuar su significado.

Considero que esta tesis sienta las bases de un proyecto de investigación con una gran perspectiva de ser ampliado, en el que fácilmente puede realizarse el mismo análisis que se propone al resto de obras basadas abiertamente en *La muerte de Arturo*, o incluso ampliar el foco de estudio a cualquier obra basada en el mito artúrico y comprobar cómo los rasgos del adaptador influyen en el resultado de la transposición y de la traducción intralingüística, interlingüística o intersemiótica. Otra de las perspectivas que ofrece este

planteamiento es la de añadir nuevas variables o filtros como pueden ser las alteraciones generadas por la nacionalidad de sus creadores, la franja de edad o estudios de género que analicen la predominancia del mayor número de autores sobre autoras en las numerosas adaptaciones del mito artúrico, en busca de respuestas que precisen la condición de estos cambios y catalogar los patrones comunes o coincidentes en sus obras. Sea como fuere, el mito del rey Arturo continúa creciendo y evolucionando a través de los años, hecho que se ve reflejado en el gran número de películas y novelas y otras adaptaciones en el resto de las artes. Por lo tanto, mientras el mito siga vivo, siempre habrá una nueva obra que estudiar bajo las premisas de este estudio y, si algo nos ha enseñado la historia, es que el rey Arturo se configura como un mito inmortal que responde a la necesidad del ser humano.

SPECIFIC CONCLUSIONS

This research has demonstrated that John Steinbeck started *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* as a project of intralinguistic translation with a view to updating the Middle English language of *Le Morte d'Arthur*. Nonetheless, the truth is that it ended to be a literary adaptation in which the author expanded those less developed aspects in Malory's novel. Steinbeck deeply analysed not only the work, but also its author and he believed to get to understand his mentality, his method and his style. As a result of this unique fact, the American author could see the narrative emptiness in the text caused by Malory's lack of training as a writer and he felt the imperative need of completing and recreating what Malory would have written in case of having experience in the field. Although this approach depends on the subjectivity and the free interpretation of the reader, we can eventually conclude that Steinbeck could suggest a new interpretation of the Arthurian cycle and refine its literary nature. There is no doubt that he translated and updated Malory's *Le Morte d'Arthur*. Nevertheless, the elements he integrated in Arthur's legend are the ones which make Steinbeck's work truly unique. Steinbeck succeeded in capturing his personal style as a novelist, giving a more intense psychological profundity to the characters. Therefore, I consider that John Steinbeck's work has improved the myth of king Arthur and his knights.

Unfortunately, when John Steinbeck died, he did not even finish half of the work he had in his mind. Hence, he did not have the opportunity to narrate his own version of *Tristram and Isolde*, the noble quest of the Holy Grail, or king Arthur's death in the Battle

of Camlann. This is the reason why we have no other option than fantasizing or making hypothesis imagining how the American author would have presented these stories. In what terms he would have narrated the love between his loved Sir Lancelot and queen Guinevere and Arthur's reaction when he found out his wife and his best friend's betrayal. This event would have brought about the so characteristic Steinbeck's psychological discourse which would confront Arthur's two faces: as a noble king and as a betrayed husband. The personal interpretations which would have arisen when he wrote about the Grail, one of the most famous mythical elements in the history of the public imagination. The way he would have pictured the character of Mordred, Arthur's illegitimate son. A character who grew up knowing that the reign belonged to him because of his lineage, but it would never be his as his legitimacy would have never been recognised. Mordred is one of the most punished and misunderstood characters by the different versions of the Arthurian cycle and it is likely that Steinbeck would have given to him a more transcendental psychological burden, analysing the reasons which make him act in such way. Or how he would recreate Arthur's drama in his last battle, the king's angst when he could not avoid the war which would bring him to his unavoidable end. We have no other option than dreaming about the way in which Steinbeck would have closed the story of Arthur and his noble knights. Nonetheless, we can be sure that the outcome of the work would have been as lyric and wonderful as the rest of the stories he offered us before he died.

As far as *Excalibur* is concerned, it is important to mention that John Boorman and Rospo Pallenberg got immersed in two translation processes for the creation of the film. The first of these translations was originated by means of the writing of the script. This fact implies a task of intralinguistic translation from Malory's Middle English to Modern English and, it is equally considered as a transmutation due to the process of selection of the stories of *Le Morte d'Arthur* which they had to include in the film so that they were adapted to the time, method and film language. The second translation consists precisely in the intersemiotic translation which needs the transformation of the words and ideas into moving images and sound in the film adaptation of a novel. However, John Boorman's style as filmmaker is subjectively shown in his work, creating an intersemiotic translation proposal influenced by his perspective. By this means, *Excalibur* is set as a metaphor between life and death and the transition between pagan beliefs and Christianity. This interpretation is purely characteristic of Boorman's style and it does not

appear in the basic work. Nevertheless, it does not devalue or modify the plot of Malory's work. On the contrary, we cannot ignore the fact that not only Boorman influenced the rewriting of the Arthurian myth, but also the own myth has influenced his style as a filmmaker. I have previously mentioned that the archetype of the survivor who faces the extreme severity of nature is a recurrent element in Boorman's films and it is reflected in the distressing quest of Sir Percival in *Excalibur*. Nonetheless, the own quest of the Grail which Chrétien de Troyes introduced in the Arthurian myth is a common element which has decisively influenced Boorman's filmography and which appears depicted in such films as *Point Black*, *Zardoz* or *The tailor of Panama* in the character who has a mission of a great importance and who has to accomplish it at any expense. The filmmaker himself once admitted in an interview that "I've always been absolutely obsessed with the whole Grail story, and I've used the iconography and also the structures –the 'quest' structures particularly– in the various films I've done. The whole legend kept impinging on me" (Kennedy, 1981: 4).

King Arthur: Legend of the Sword is the last example of film adaptation, as well as it is configured as one of the versions which alters the Arthurian myth to the greatest extent. Ritchie's version poses a greater subjectivity and number of identifiable traits with the British filmmaker in the process of film adaptation in such an accurate way that we can say that the myth of king Arthur has to adjust itself to Guy Ritchie's style. In other words, the elements which shape the Arthurian myth accomplish the only function of establishing a framework which places a recurrent story in the British filmmaker's filmography. This unique characteristic should not be a hindrance or an obstacle to devaluate Ritchie's adaptation as an acceptable version of king Arthur's legend. It is rather a revealing reflection about resemiotization and the update of the elements which shape the myth and how they affect in the processes of intersemiotic translation and film adaptation in the society of the 21st century.

Thanks to this study, it has been demonstrated that the tasks of the translation and transposition which the elaboration of an adaptation entails is unworkably pure and precise, as it is open to the translator and adapter's subjectivity. Beginning with Malory himself, who, in his translation and compilation task, decided to exclude stories from early English and French sources, making this decision basing himself in his personal criterion only. Furthermore, illustrative examples of the authors' subjectivity have been specified in the same way as Malory showed a vocabulary about war carefully detailed

as a consequence of his condition as a knight. Throughout this study, we have arrived to understand that the nature of these subjective variations in the process of adaptation are subject to such factors as the author's personality and style, the era in which it is elaborated and how the audience's reception conditions the translation of medieval elements and forces a remiotization of those element so that they can cause the same effect in the audience of 20th and 21st centuries without undermining its meaning.

I considered that this thesis provides the basis for a research project with a great perspective to be extended, in which it can easily be carried out the same analysis which is suggested for the rest of the works openly based on *Le Morte d'Arthur*, or even to expand the focus of study to any other work based on the Arthurian myth and check how the adapter's traits influence the result of the transposition and the intralinguistic, interlinguistic or intersemiotic translation. Another perspective which this approach offers is to add new variables or filters such as the alterations caused by the nationality of their creators, the age group or studies of genre which analyse the predominance of a greater number of male authors in the numerous adaptations of the Arthurian myth in search of answers which require the condition of these changes and catalogue the common or same patterns in their works. In any case, the myth of king Arthur continues growing and evolving through the years, a fact which is reflected in the great number of films and novels and other adaptations in the rest of the arts. Thus, as long as the myth is alive, there will always be a new work to study under the premises of this study and, as history has taught as, king Arthur is configured as an immortal myth who answers to the necessity of the human being.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. CORPUS

- Boorman, J. (1981). *Excalibur*, Reino Unido, Orion Pictures/Warner Bros.
- Malory, S. T. (Ed.) (1998). *Le Morte Darthur: The Winchester Manuscript*. Oxford: Oxford University Press.
- Project Gutenberg (2009). *Le Morte d'Arthur*. Recuperado de
<https://www.gutenberg.org/files/1251/1251-h/1251-h.htm> (volumen 1)
<https://www.gutenberg.org/files/1252/1252-h/1252-h.htm> (volumen 2)
- Ritchie, G. y Wigram, L. (2017). *King Arthur: Legend of the Sword*, Reino Unido y Estados Unidos, Warner Bros.
- Steinbeck, J. (1976). *The Acts of King Arthur and His Noble Knights: From the Winchester Manuscripts of Thomas Malory and Other Sources*. Toronto: Mcgraw-Hill Ryerson Ltd.
- Steinbeck, J. (1999). *Los Hechos del Rey Arturo*. Barcelona: Editorial Planeta-DeAgostini

7.2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y ESPECÍFICA

- Alvar, C. (1997). *Breve diccionario artúrico*. Madrid: Alianza Editorial
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. París: Seuil.
- Bernardelli, A. (1997). *Introduction. The Concept of Intertextuality Thirty Year On: 1967–1997*. Versus.
- Chaucer, G. (9 de mayo de 2013). *Troilus and Criseyde*. Global Language Resources. Recuperado de
<http://triggs.djvu.org/djvueditions.com/CHAUCER/TROILUS/Download.pdf>
- Chauvin, D. (2005). Hypertextualité et mythocritique. *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. París: Imago.

- Chávez, C. (10 de julio de 2018). El acto creativo de la traducción intersemiótica. Adaptación cinematográfica en *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann. *Intersemiótica: La circulación del significado*. Recuperado de http://132.248.9.34/libroe_2007/intersemiologica/A03.pdf
- Church, A.J. y Jackson, W. (2011). *Annals of Tacitus, Translated into English, with Notes and Maps*. London: Perseus Project.
- Cid, A. (2006). De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica. *Versión, Estudios de Comunicación y Política, Volumen (18)*, pp.115-132.
- Eco, U. (1993). *De los espejos y otros ensayos*. Madrid: Editorial Lumen.
- Eco, U. (2001). *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press.
- Eco, U. (1973). *La nueva Edad Media*. Madrid: Alianza.
- Eliade, M. (1963). *Mito y realidad*. Nueva York: Harper & Row Publishers.
- Elseiver, H. F. (1969). *Nobel Lectures, Literature 1901-1967*. Amsterdam: Editor Publishing Company.
- Frago Pérez, M. (2005). Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica. *Comunicación y sociedad. Volumen (18)*, pp.49-82. Recuperado de <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8238/1/20090619122430.pdf>
- Geoffrey of Monmouth (1150). *The Vita Merlini*. Global Grey.
- Gómez Tarín, F.J. (2009). ¿Quién narra en un film? Herencias teóricas, jerarquías e hibridaciones varias. En M. Martins (Presidencia), 6º Congreso de la Asociación Portuguesa de las Ciencias de la Comunicación. Conferencia llevada a cabo en el congreso de SOPCOM, Lisboa. Recuperado de <http://apolo.uji.es/fjgt/Lisboa%20SOPCOM%202009.pdf>
- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Gumbrecht, H. U. (1992). Desmitificación. En J. R. Resina (Ed.). *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*, (pp.281-299). Barcelona: Anthropos.
- Hayashi, T. y Moore, T. J. (1988). *Steinbeck's Posthumous Work: Essays in Criticism*. Indiana: Ball State University.

- Hypable. (9 de junio de 2019). *Breaking fandom taboos: Let's talk about slash shipping*. Recuperado de <https://www.hypable.com/slash-shipping-fandom-taboo-destiel-supernatural>
- Iedema, R. (2003). Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual communication*. Recuperado de <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.122.5738&rep=rep1&type=pdf>
- Knipfel, J. (17 de abril de 2019). *John Boorman's Excalibur isn't just another King Arthur movie*. Den of Geek! Recuperado de <https://www.denofgeek.com/us/movies/excalibur/254302/john-boormans-excalibur-isnt-just-another-king-arthur-movie>
- López-Varela, A. (2011). Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Communication Tools: A Critical Inquiry. *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. Frankfurt: Peter Lang.
- Losada, J. M. (2010). *Mito y mundo contemporáneo*. Bari: Levante Editori.
- Losada, J. M. (2015). *Nuevas formas del mito*. Berlín: Logos Verlag.
- Lucia Megias, J.M. (2005). El Tristán de Leonís castellano: Análisis de las miniaturas del códice BNM: ms. 22.644. *Eumanista*. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/19706222.pdf>.
- Malinowski, B. (1948). *Magic, Science and Religion*. Boston: Beacon Press.
- Malory, S. T. (1994). *Le Morte d'Arthur*. New York: Modern Library.
- Malory, S. T. (2008). *La muerte de Arturo*. Madrid: Biblioteca medieval, Siruela.
- Martínez-Falero, L. (2013). Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura. *Signa. Volumen (22)*, pp.481-496.
- McElrath, J.R., Crisler, J.S. and Shillinglaw. S. (1996). *John Steinbeck. The Contemporary Reviews*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Mitry, J. (1971). Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association. Volumen (4)*, pp. 1–9.

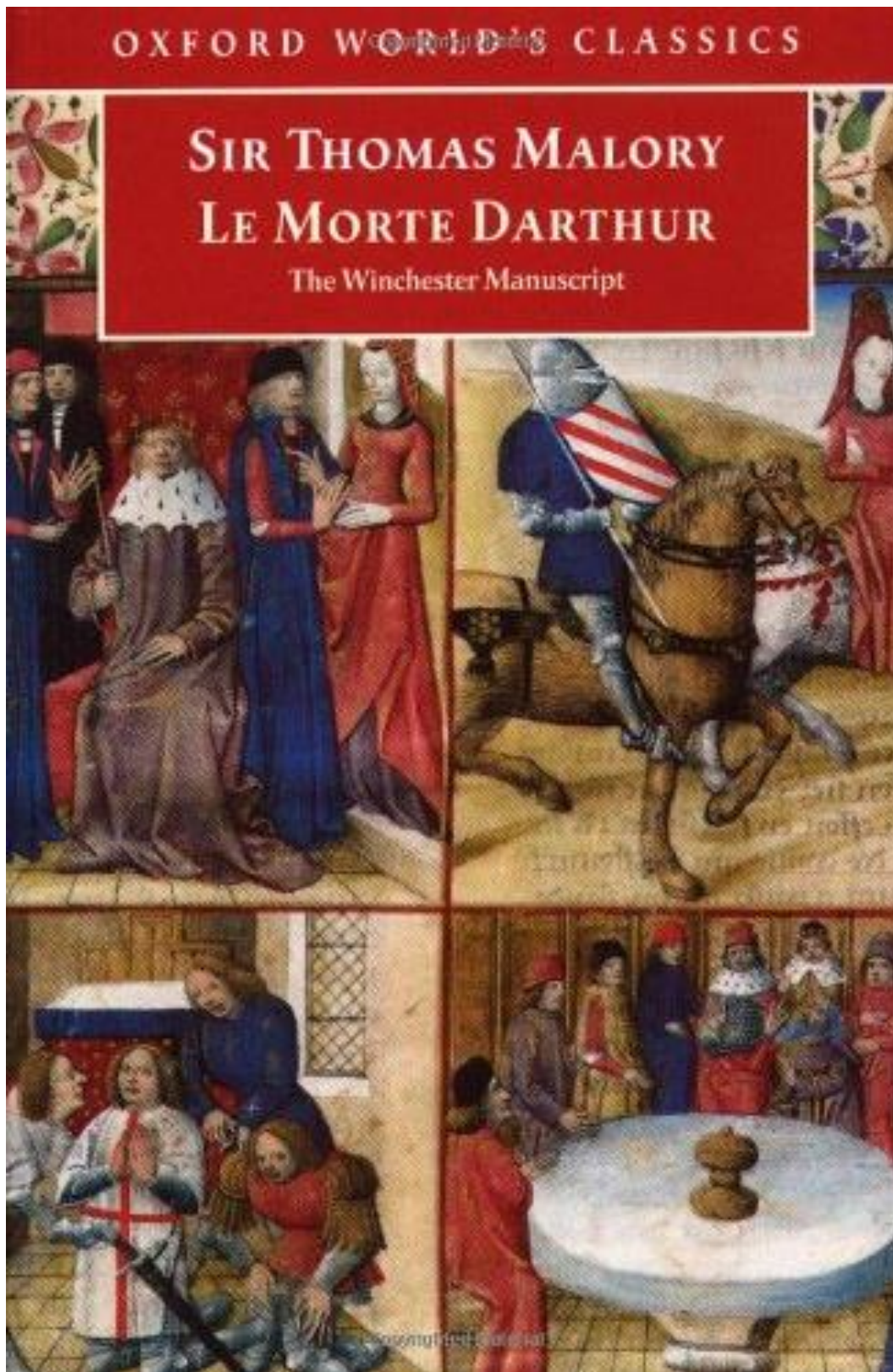
- Monegal, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Anthrop.
- Nobel Media AB (22 de junio de 2019). *Award ceremony speech*. Recuperado de <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1962/ceremony-speech/>
- Ostrov Letania, A. (21 de diciembre de 2008). *John Boorman's Excalibur: Paganism into Christianity*. Recuperado de <http://ostrovletania.blogspot.com/2008/12/john-boorman-excalibur-paganism-into.html>
- Oxford University Press. (24 de junio de 2019). *Lexico*. Recuperado de <https://www.lexico.com/en/definition/necromancy>
- Oxford University Press. (9 de junio de 2019). *Lexico*. Recuperado de <https://en.oxforddictionaries.com/definition/ship>
- Portis-Winner, I. (1994). *Semiotics of Culture: "The strange Intruder"*. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer.
- Roadshow (2017). 7 Movie directors with legendary signature styles. *Village Roadshow Ltd*. Recuperado de <https://roadshow.com.au/articles/2017/4/7-movie-directors-with-legendary-signature-styles>
- Chiarella, T. (2009). Please Be Seated. Guy Ritchie's Life Will Begin Shortly. *Esquire*. Recuperado de <https://www.esquire.com/news-politics/a6361/guy-ritchie-interview-1109/>
- Sagal, P. (6 de mayo de 2017). Not My Job: We Quiz Director Guy Ritchie On Locks, Stocks And Barrels. Heard on *Wait Wait... Don't Tell Me!*, NPR. Recuperado de <https://www.npr.org/2017/04/30/526929155/not-my-job-we-quiz-director-guy-ritchie-on-locks-stocks-and-barrels?t=1562500654571>
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Scott, Cynthia A. (2015). *Creating Her Own Power: "Morte Darthur's" Morgan Le Fay*. The University of Texas.

- Seger, L. (1992). *The Art of Adaptation: Turning Fact and fiction into film*. New York: Owl books.
- Siganos, A. (1993). *Le Minotaure et son mythe*. París: Presses Universitaires de France.
- Chauvin, A., Siganos A. y Walter P. (2005). *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Francia: Imago.
- Stam, R. y Raengo, A. (2004). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Steinbeck, J. (1999). *Los actos del rey Arturo y sus nobles caballeros*. Barcelona: Ed. Planeta-De Agostini.
- Stork, N. (2004). *Medieval Forum*. Recuperado de <https://www.sfsu.edu/~medieval/Volume4/Stork.html>
- Takako, K. y Hayward, N. (8 de mayo de 2013). *The Malory Project*. Recuperado de <http://www.maloryproject.com/>
- Tether, L. (30 de junio de 2019). *Centuries lost 'Bristol Merlin' uncovered at city's Central Library [Comunicado de prensa]*. Recuperado de <http://www.bristol.ac.uk/news/2019/january/bristol-merlin-.html>
- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuiculco* (9), pp.69-70.
- Trousseau, R. (1981). *Thèmes et mythes, questions de méthode*. Bruselas, Editions Universitaires de Bruxelles.
- Vinelli, E. (2009). Traducción intersemiótica: Revisión del debate de Bologna. En J. Armícola (Presidencia). *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Congreso llevado a cabo en el Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3630/ev.3630.pdf
- Vinyoles Vidal, T. (2007). Metgesses, llevadores, fetilleres, fascinadores...: bruixes a l'edat mitjana. Per Bruixa i Metzinerà: la Cacera de Bruixes a Catalunya.

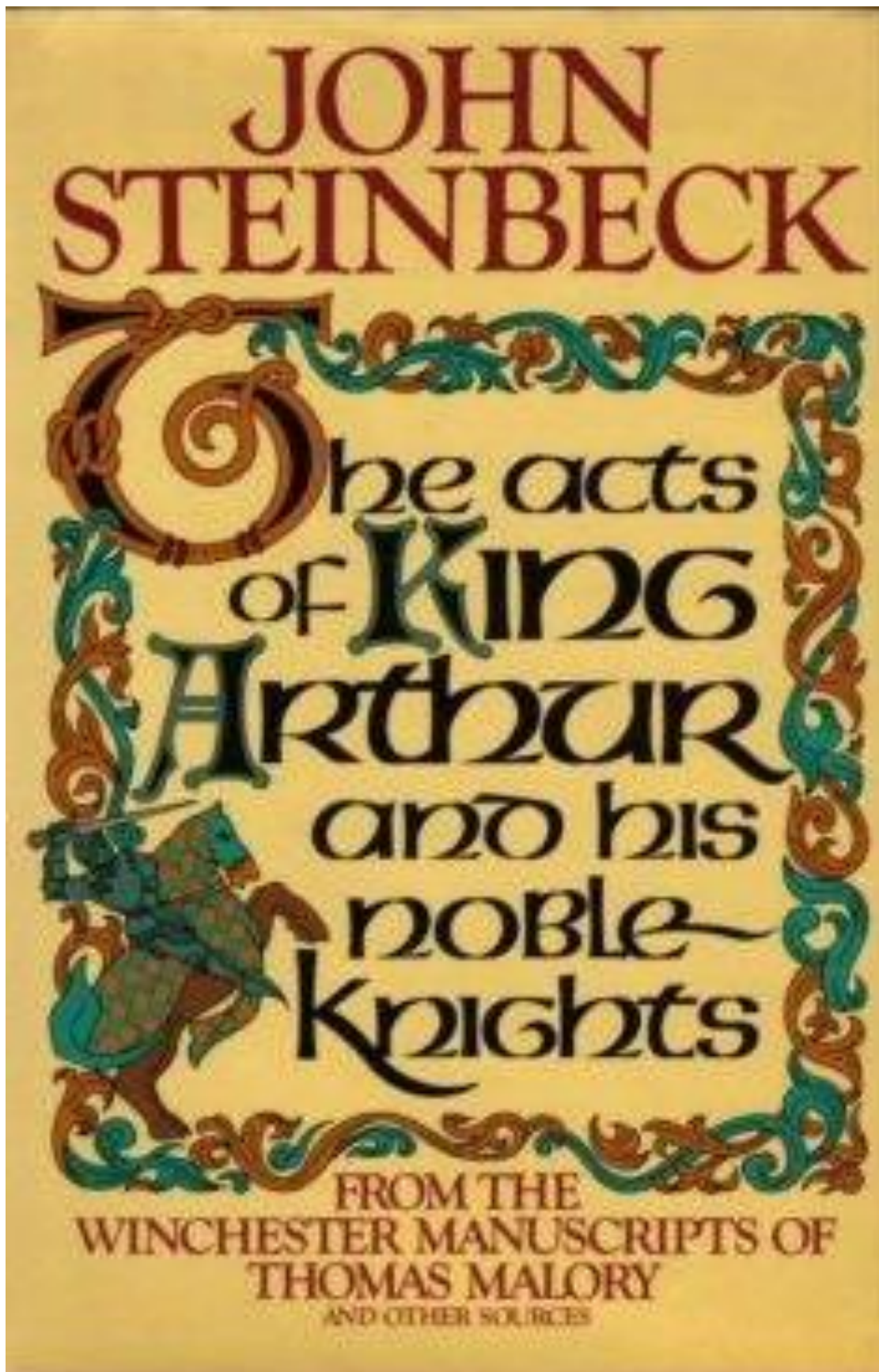
Recuperado de

[http://www.mhcat.cat/exposicions/exposicions en prestec/per bruixa i metzinera](http://www.mhcat.cat/exposicions/exposicions_en_prestec/per_bruixa_i_metzinera)

ANEXOS



Portada da la edición de Oxford World's Classics de *La muerte de Arturo* (1998) de sir Thomas Malory. Es la única en el mercado que recoge el texto del manuscrito de Winchester.



Primera edición de *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros* publicada en 1976.



John Steinbeck

**The Acts of King Arthur
and his Noble Knights**

Edición actual de la Editorial Penguin de *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros*. (Nótese la modernización de la imagen con el fin de atraer al público del siglo XXI)

Forged by a god.
Foretold by a wizard.
Found by a King.



EXCALIBUR

John Boorman's "EXCALIBUR"

Nigel Terry • Helen Mirren • Nicholas Clay • Cherie Lunghi • Paul Geoffrey and Nicol Williamson
Executive Producers Edgar F. Gross and Robert A. Eisenstein • Directed and Produced by John Boorman
Screenplay by Rospo Pallenberg and John Boorman

Adapted from Malory's *Le Morte Darthur* by Rospo Pallenberg



Technicolor®

An ORION PICTURES Release
Thru WARNER BROS. A Warner Communications Company



© 1981 Orion Pictures Company. All Rights Reserved.

810029
EXCALIBUR

Cartel de la película *Excalibur* (1981), dirigida por John Boorman.

FROM THE DIRECTOR OF **SHERLOCK HOLMES**



Cartel de la película *Rey Arturo: la leyenda de la Espada* (2017) de Guy Ritchie.



Rey Arturo (1903) de Charles Ernest Butler.



La dama de Shalott de John William Waterhouse, 1888.



Camelot 3000 de Mike W. Barr y Brian Bolland

RESUMEN

La influencia del neomedievalismo en la adaptación de *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory: intralingüística, intersemiótica y resemiotización

El presente trabajo de investigación pretende analizar la relación entre *La muerte de Arturo* de sir Thomas Malory y una selección de obras específicas de los últimos cincuenta años que, basadas en dicha obra, han buscado realizar una traducción actualizada para el público contemporáneo. Esta tesis busca estudiar los efectos de la aplicación de las diferentes teorías de traducción –intertextualidad, intersemiótica, remediación y transposición– con objeto de descubrir si reflejan rasgos característicos e íntimamente subjetivos y cómo dichos rasgos afectan en la labor de traducción y de adaptación en *Los Hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* de John Steinbeck, *Excalibur* de John Boorman y *Rey Arturo: la leyenda de Excalibur*.

La metodología por la que se rige la investigación conllevará varios pasos a seguir. Para comenzar, realizaré un breve recorrido por los antecedentes que explican el auge de lo medieval en la cultura y las artes de los siglos XX y XXI. A continuación, plantearé un análisis del estado de la cuestión que busca situar la evolución de la importancia del mito en la sociedad y explicar la pervivencia del mito del rey Arturo en la literatura y en el resto de las artes. Seguidamente, definiré el marco teórico que configurará el posterior análisis de las obras. Una vez establecidas las herramientas que contribuirán al desarrollo de la investigación, procederé a realizar la presentación de las obras y a sus autores y detallar los elementos que convergen y divergen de *La muerte de Arturo*. A través del análisis de estos elementos pretendo señalar aquellos ejemplos de intertextualidad, intersemiótica y remediación, prestando especial atención a los elementos considerados intraducibles por los que sus autores han tenido que crear artísticamente transposiciones que reflejan el estilo, la creatividad y el carácter sujetos a la influencia de los medios a su alcance y a la sociedad que recibió sus obras.

A lo largo de la tesis se ha podido observar que existe cierta facilidad o predisposición por parte de la literatura por establecer un mayor compromiso de fidelidad en la adaptación o reescritura de la obra de Malory. Las adaptaciones cinematográficas de John Boorman y Guy Ritchie plantean versiones de la leyenda del rey Arturo que sufren alteraciones más profundas en la trama y en los personajes, así como la desaparición del rol de alguno de estos con el fin de adecuarse a las limitaciones del lenguaje cinematográfico.

A través de este estudio se ha llegado a demostrar que John Steinbeck empezó a escribir *Los Hechos del Rey Arturo y sus Nobles Caballeros* como un proyecto de traducción intralingüística con el propósito de actualizar el inglés medio de *La muerte de Arturo*. Sin embargo, lo cierto es que terminó por convertirse en una adaptación literaria en la que el propio autor amplió aquellos aspectos menos desarrollados de la novela de Malory. Steinbeck analizó con detalle no solo la obra, sino también a su autor y creyó poder comprender su mentalidad, su método y su estilo. Como resultado de este hecho singular, el autor norteamericano supo ver los vacíos narrativos en el texto producidos por la carencia de formación de Malory como escritor y sintió la imperiosa necesidad de completar y recrear lo que este hubiera escrito en caso de haber tenido experiencia. A pesar de que este planteamiento está sujeto a la subjetividad y a la libre interpretación del lector, lo que finamente se puede concluir es que Steinbeck logró dar una nueva interpretación al ciclo artúrico y pulir su naturaleza literaria

En el caso de *Excalibur*, el estilo como director de John Boorman se proyecta subjetivamente en su obra, creando una propuesta de traducción intersemiótica influenciada por la perspectiva. De este modo, *Excalibur* se configura como una metáfora entre la vida y la muerte y la transición entre las creencias paganas y el cristianismo. Esta interpretación es puramente propia de Boorman y no aparece concebida en la obra base. Sin embargo, no desvirtúa ni modifica la trama de la obra de Malory. Por el contrario, no se puede obviar el hecho de que no solo Boorman influenció la reescritura del mito artúrico, sino que el propio mito ha influido en el estilo del británico como director.

La versión de Ritchie es aquella que plantea una mayor subjetividad y cantidad de rasgos identificables con el director británico en el proceso de adaptación cinematográfica. Este hecho se establece hasta tal punto que bien se puede decir que es el mito del rey Arturo el que ha tenido que encajar en el estilo de Guy Ritchie. Los elementos que conforman el mito artúrico cumplen la única función de establecer un marco que sitúa una historia recurrente en la filmografía del director británico. La versión de Ritchie se trata de un reflejo revelador sobre la resemiotización y la actualización de los elementos que componen el mito y cómo estos afectan a los procesos de traducción intersemiótica y de adaptación cinematográfica en la sociedad del siglo XXI.

A través de este estudio se ha llegado a demostrar que el ejercicio de traducción y transposición que conlleva la realización de una adaptación es inviablemente puro y preciso, pues está abierto a la subjetividad del traductor y del adaptador. A lo largo de

este estudio se ha alcanzado a comprender que la naturaleza de estas alteraciones subjetivas en el proceso de adaptación está sujeta a factores como la personalidad y el estilo del autor, la época en la que se elabora y cómo la recepción por parte del público condiciona la traducción de elementos medievales y obligan a una resemiotización de dichos elementos para que produzcan el mismo efecto en el público del siglo XX y XXI sin desvirtuar su significado.

ABSTRACT

This thesis aims at analysing the relationship among *Le Morte d'Arthur* by sir Thomas Malory and a selection of specific works from the last fifty years which, based on the aforementioned book, have tried to make an updated translation for the contemporary audience. This thesis aims at studying the effects of the application of the different translation theories –intertextuality, intersemiotics, remediation and transposition– in order to find out if they reflect characteristics and closely subjective traits of the authors who decided to take over sir Thomas Malory and how these traits influence their task of translation and adaptation in John Steinbeck's *The Acts of King Arthur and His Noble Knights*, John Boorman's *Excalibur* and Guy Ritchie's *King Arthur: Legend of the Sword*.

The methodology which shapes this investigation will imply some steps to follow. To begin with, I will carry out a brief tour through the background which explains the medieval rise in the culture and the arts from the 20th and 21st centuries. Next, I will present an analysis of the state of the question which seeks to place the evolution of the importance of the myth in our current society and to explain the survival of the myth of king Arthur in literature and the rest of the arts. After that, I will define the theoretical framework which will set the later analysis of the works. Once the tools which contribute to the development of the investigation are established, I will introduce the works and their authors and I will likewise detail the elements which converge and diverge from *Le Morte d'Arthur*. Through the analysis of these elements, my intention is to highlight those examples of intertextuality, intersemiotics and remediation, paying special attention to those which are considered as untranslatable elements because of which the authors have had to artistically create transpositions which reflect the style, the creativity and the nature subject to the influence of the means at their disposal and the society which received their works.

Throughout the thesis it has been observed that literature has a certain easiness or predisposition towards establishing a greater commitment of fidelity in the adaptation or rewriting of Malory's work. John Boorman and Guy Ritchie's film adaptations pose versions of king Arthur's legend which suffer from deeper variations in the plot and in the characters, as well as the disappearance of some of the characters' roles with a view to be adjusted to the limitations of the film language.

This research has demonstrated that John Steinbeck started *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* as a project of intralinguistic translation with a view to updating the Middle English language of *Le Morte d'Arthur*. Nonetheless, the truth is that it ended to be a literary adaptation in which the author expanded those less developed aspects in Malory's novel. Steinbeck deeply analysed not only the work, but also its author and he believed to get to understand his mentality, his method and his style. As a result of this unique fact, the American author could see the narrative emptiness in the text caused by Malory's lack of training as a writer and he felt the imperative need of completing and recreating what Malory would have written in case of having experience in the field. Although this approach depends on the subjectivity and the free interpretation of the reader, we can eventually conclude that Steinbeck could suggest a new interpretation of the Arthurian cycle and refine its literary nature.

In the case of John Boorman's style as filmmaker, it is subjectively shown in his work, creating an intersemiotic translation proposal influenced by his perspective. By this means, *Excalibur* is set as a metaphor between life and death and the transition between pagan beliefs and Christianity. This interpretation is purely characteristic of Boorman's style and it does not appear in the basic work. Nevertheless, it does not devalue or modify the plot of Malory's work. On the contrary, we cannot ignore the fact that not only Boorman influenced the rewriting of the Arthurian myth, but also the own myth has influenced his style as a filmmaker.

Ritchie's version poses a greater subjectivity and number of identifiable traits with the British filmmaker in the process of film adaptation in such an accurate way that we can say that the myth of king Arthur has to adjust itself to Guy Ritchie's style. In other words, the elements which shape the Arthurian myth accomplish the only function of establishing a framework which places a recurrent story in the British filmmaker's filmography. This unique characteristic should not be a hindrance or an obstacle to devaluate Ritchie's adaptation as an acceptable version of king Arthur's legend. It is

rather a revealing reflection about resemiotization and the update of the elements which shape the myth and how they affect in the processes of intersemiotic translation and film adaptation in the society of the 21st century.

Thanks to this study, it has been demonstrated that the tasks of the translation and transposition which the elaboration of an adaptation entails is unworkably pure and precise, as it is open to the translator and adapter's subjectivity. Beginning with Malory himself, who, in his translation and compilation task, decided to exclude stories from early English and French sources, making this decision basing himself in his personal criterion only. Furthermore, illustrative examples of the authors' subjectivity have been specified in the same way as Malory showed a vocabulary about war carefully detailed as a consequence of his condition as a knight. Throughout this study, we have arrived to understand that the nature of these subjective variations in the process of adaptation are subject to such factors as the author's personality and style, the era in which it is elaborated and how the audience's reception conditions the translation of medieval elements and forces a remiotization of those element so that they can cause the same effect in the audience of 20th and 21st centuries without undermining its meaning.