

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

ELEMENTS ÈPICS I CAVALLERESCOS EN *BRAVEHEART*

Fer cinema no és sols narrar uns fets, és contar una determinada visió d'uns fets. Cada director té una concepció diferent de la història i la seua pel·lícula és la manera que té de reflectir-la. En un primer moment, estigué concebut com un mer espectacle on el que es filmava eren les escenes quotidianes de la vida, però, aviat, els directors posaren els ulls en la literatura i en les seues obres més conegudes per portar-les a la gran pantalla. El cinema ha difós i ha convertit en cultura popular fets històrics, potser intrascendents, però que han sigut duts a la pantalla amb gran èxit. Al mateix temps que apropava al gran públic aquests esdeveniments, no obstant això, se'n narrava una visió allunyada de la realitat. La majoria d'aquestes produccions portaven, i porten encara hui dia, el segell de Hollywood. A través d'aquestes pel·lícules, el món sencer ha vist no sols unes aventures determinades, sinó el canvi que s'ha produït en una societat determinada: la nord-americana. I és que el cinema nord-americà serveix d'espill per a veure els canvis que s'hi produeixen i la manera com es marquen unes pautes de comportament i de socialització.

La literatura d'aventures —les llegendes o els relats d'herois— es convertí en una gran font de temes per al cinema. Així, històries com la de *Robin Hood* o la de *Tarzan* es popularitzaren a través de la gran pantalla. Quan aquestes pel·lícules d'aventures tenien tema històric, oferien una concepció molt simple. Ens contaven una història de manera lineal, com una successió encadenada d'esdeveniments i sempre donant per suposat que l'espectador ja sabia què és el que havia passat abans. No era important saber quin era el rerefons de la història.¹ Normalment, la pel·lícula acabava amb un final feliç, amb la unió

i. «In the past, histories consisted of simple, chronological accounts of who-did-what and what-happened-when, and the stories of great men (sic) and their achievements, and of straight forward accounts of the influence of technology and economics on the course of a history that unfolds in a linear fashion up to the present. More recently, film scholars have begun to rewrite

entre l'heroi i la seua estimada. Més enllà d'això, ja no en sabíem res més, tal vegada perquè ja havia deixat de ser heroi per a convertir-se en un home casat, en la vida del quai l'aventura no tenia cabuda. Quan s'estabilitza i pren unes responsabilitats, el seu passat no té sentit: el que ocorre després, per tant, no és rellevant.² Una excepció a aquest tipus de pel·lícules és *Rob Roy, la passió d'un rebel* (1995), de Michael Caten-Jones. Un intent de violació de l'esposa del protagonista desencadena la seua particular batalla contra els anglesos.³ Durant 1995, s'estrenen dues pel·lícules que tractaren la història escocesa amb diferent fortuna: *Rob Roy* i *Braveheart*. Totes dues es basen en la història d'un personatge real que s'enfrontà a la corona anglesa en el segle xvm.

El cinema nord-americà exhaurix els herois clàssics que havia portat a la pantalla: ja no queden obres literàries d'on extraure personatges que es puguin convertir en referents populars, no sols nacionals, sinó també mundials. En una societat on el que prima són les noves tecnologies i que és testimoni de l'aparició dels efectes especials en la indústria cinematogràfica, les obres èpiques ja no hi tenen cabuda.⁴ Els directors recorren, ara, a la literatura de consum per fer pel·lícules, dirigides, fonamentalment, a un públic adolescent o jove que necessita d'uns referents que la història o la literatura mundial han exhaurit.⁵ A aquest espectre de la societat van dirigides obres com *Superman* o *Spiderman*. Apareixen els dos aspectes contraposats de l'heroi: el superdotat físicament,

these traditional histories, creating what Thomas Elsaesser refers to as "The New Film History". Traditional histories of the cinema rely upon certain unquestioned assumptions which underlie the way they are written and read. They assume, for example, that the meaning of story is best represented through the timeworn format of the chronological narrative of events. They suggest that the fact one event takes place another somehow automatically 'explains' the event; it comes from a cause-and-effect chain that runs smoothly and linearly from some origin in the past to the present» (Belton 1994: 19-20).

2. «En les llegendes medievals sobre els herois i les donzelles, és rar que ens expliquin què s'esdevé un cop l'heroi ha matat el drac i s'ha casat amb la princesa. No sabem el que va succeir en el matrimoni perquè l'Heroi, com a arquetipus, no sap què fer amb la princesa un cop que l'ha guanyada. No sap què fer quan les coses tomen a la normalitat» (Bou & Pérez 2000: 37).

3. El desencadenant de la lluita de William Wallace és la mort de la seua estimada però tot comença amb un intent de violació d'aquesta per part d'un soldat anglès.

4. «Que a la ingenuïtat èpica i l'ètica idealista ingènua dels primers temps de Hollywood després la succeeixi una visió progressivament desencantada, àcida, esquerdada, amb rivets d'ironia i cinisme corrosiu, en la representació del món heroic, correspon a l'evolució de la visió que la societat americana té sobre ella mateixa, i sobre el paper ambigu de la política, la guerra i les esferes de poder permeten a l'individu amb afanys heroics. L'èpica resulta cada cop més impossible en el món de la modernitat tecnològica, de tal manera que cal desplaçar-la a l'àmbit de la utopia o de la ciència-ficció» (Bou & Pérez 2000: 8).

5. «The relationship between American film and American social and historical reality is highly mediated and extremely complex. Films, quite clearly, cannot be viewed as simple mirrors of culture reality. As fictional works, they do, however, have a 'use value'. They can be analyzed—even psychoanalyzed—to reveal something about the cultural conditions that produced them and attracted audiences to them. [...] By looking through the movies, we can see the process by which an American identity is both formed and reflected» (Belton 1994: xxi).

aquell que no té por a res i que és capaç de fer qualsevol cosa, enfront de l'antiheroi, que prefereix l'immobilisme. En aquest sentit s'està retornant al cinema clàssic, però ara ja no són dos personatges els que encarnen aquestes característiques, sinó que un mateix conjuga els dos vessants. El protagonista passa a ser, així, heroi i antiheroi alhora. Quan el personatge és Clark Kent, ens trobem davant d'un xic tímid amb ulleres, enamorat de Louise, dedicat al periodisme; tot això canvia, però, en transformar-se en Superman. Es converteix en un superheroï de qui ja no interessa tant el seu cervell com la seua força, amb la qual pot derrotar les forces del mal. El mateix ocorre amb Peter Parker, un jove estudiant a qui la picada d'una aranya converteix en un xic amb grans poders. Res no ens fa sospitar que darrere de l'aparença de dos xics corrents com Peter Parker o Clark Kent hi ha dos superheroï; estan molt allunyats dels cànons d'heroi que tenim al cap i que el cinema ha idealitzat. Un heroi no sols pot ser dotat d'intel·lecte, sinó que ha de tenir una forma física extraordinària. En certa mesura, és la concepció medieval de l'heroi. Aquestos personatges són heroï arquetípics d'aquest canvi de concepció dels protagonistes que ja no lluiten per l'amor de la seua estimada, sinó que tenen un enemic declarat i és contra ell que utilitzen totes les seues energies.

En aquestes obres sí que importa el passat: quin és l'origen del conflicte.⁶ L'espectador ja no està obligat a imaginar el passat, hi ha la voluntat de fer creure que allò que es conta en les pel·lícules és cert. El present és vist com una conseqüència del passat, des del qual es narra i des d'on s'explica tot un referent històric que, d'una altra manera, l'espectador hauria d'imaginar perquè no el coneixem. Un bon exemple d'aquesta nova concepció de fer cinema és la pel·lícula *Robin Hood, el príncep dels lladres* (1991), de Kevin Reynolds, en la qual s'intenta explicar el perquè dels fets. A diferència de la cinta de 1938, *Robin dels boscos*, de Michael Curtiz i William Keighley, on la màxima preocupació dels directors era que Errol Flynn fera de manera correcta, i com més espectacular possible, les acrobàcies.

Tant *Rob Roy* com *Braveheart* (1993) es poden incloure en aquesta nova manera de fer cinema. Les dues comencen amb el principi del conflicte, no una vegada produït, per poder entendre quines en foren les causes i quines en són les conseqüències. Mel Gibson sent predilecció per cintes en les quals puga contar una part de la història; tant se val de quin poble o de quina època. Sembla, però, que també la polèmica acompanye l'actor i director nord-americà. Encara podem recordar l'airada reacció no sols de la comunitat jueva, sinó també de la cristiana en la pel·lícula *La Passió de Crist*, així com de la comunitat indígena sud-americana en *Apocalypto*. Els anglesos tampoc estaven massa d'acord amb la visió que d'ells es dona en *Braveheart*, però el cineasta es cuida molt de crear

6. Al principi de la pel·lícula Robert, *the Bruce*, des del present comença dient: «Parlaré de William Wallace. Els historiadors anglesos diran que sóc un mentider però la història la contem aquells que pegen els heroï».

MINERVA MARTÍNEZ I CANDELA

polèmica quan tracta episodis de la història nord-americana. En *El Patriota* o en *Quan érem soldats*, els protagonistes esdevenen herois que porten el seu poble a la independència en el primer cas i que preveu el desastre de Vietnam en el segon. Ens trobem davant d'un doble vessant en el tractament dels personatges i de la història d'aquests. Les seues darreres obres ens presenten personatges que són clau en la formació d'un nou estat, en la construcció d'un nou poble. Els protagonistes que hi presenta són persones corrents amb una vida normal i que, de cap manera, estan predestinats a ser herois, a ser referents per a la seua comunitat —si exceptuem el cas de Jesucrist, que ja des de la seua concepció. Ens els fa propers i, d'aquesta manera, ens hi podem identificar. Fa creure que nosaltres tampoc tindriem més remei que lluitar de la manera que ho fan aquestos personatges després d'haver vist morir la nostra estimada o els nostres fills. Apropa l'heroi al personatge corrent, a aquell que no estava destinat a ser-ho. Tot i que en un principi no era el seu futur, sí que hi ha algun element que ja ens fa sospitar que tindran un paper rellevant en la història. En el cas d'*El Patriota*, Benjamin Martin havia sigut un destacat soldat en la guerra de les colònies britàniques contra els francesos. L'element messiànic és de gran importància en tota la seua filmografia. Un altre dels elements vehiculadors de la seua obra és la seua aparició com a protagonista en tres de les seues cinc obres històriques —*Braveheart*, *Quan érem soldats* i *El Patriota*. En aquest, sentit Gibson fa que l'identifiquem amb l'heroi alliberador: s'està comparant, així, amb l'element creador.

Es a partir de *Braveheart* quan el director nord-americà se centra en pel·lícules de tema històric: *Quan érem soldats*, *El Patriota*, *La Passió* i *Apocalypto*. La seua visió històrica és sempre particular, fet que hem d'entendre com a virtut i no com a defecte: no cau en l'errada de contar-nos la versió oficial dels historiadors, que ha aparegut tantes vegades en la filmografia universal. Intenta fer més realistes aquestes obres filmant-les en la llengua en la qual se suposava que parlaven els personatges —almenys en les dues últimes rodades en arameu i maia—, amb la qual cosa dóna versemblança i realisme als fets que ens conta. Veiem la caiguda de l'imperi maia des de la perspectiva d'un captiu dels maies que aconsegueix escapar-ne. Hi apareix la visió externa del conflicte. El providencialisme que fa que Urpa de Jaguar, protagonista d'*Apocalypto*, escape d'una mort segura és el mateix que fa que un xiquet, William Wallace, destinat a ser un granger, es convertisca en símbol nacional escocés, però també — després de l'estrena de la pel·lícula— en símbol de l'alliberament de pobles i de la lluita fins les darreres conseqüències. Els esdeveniments, però, marcaran el seu present i faran que el seu futur siga molt diferent d'aquell al qual estava destinat. En Wallace, es conjuguen dos personatges: l'heroi i el cavaller.

La barreja de les fonts així com la reutilització d'altres que li escauen per als seus fins, dóna com a resultat una pel·lícula que és una barreja d'elements característics tant d'obres literàries com de cinematogràfiques. La dèria de Gibson per narrar el període fundacional d'un poble fa que utilitze els documents

ELEMENTS ÈPICS I CAVALLERESCOS EN *BRAVEHEART*

que té al seu abast, barrejant-los amb esdeveniments de diferents èpoques per crear un personatge fictici que es pot veure com a real, conjugant elements que ocorregueren segles després de la seua mort. Gibson s'ajuda de Randall Wallace en la redacció del guió de la pel·lícula. El llibre, però, no està basat en fets històrics, ja que són poques les notícies que tenim de l'heroi escocés. Malauradament, quan anava a ser retornada a Escòcia tota la documentació referida a la seua vida, el procés judicial i la seua mort, el vaixell que la transportava des de Londres, s'enfonsà i es perdé. Al segle xv, el poeta escocés Harry el Céc escrigué un poema sobre la vida de l'heroi. Els fets que hi narra no són del tot exactes. Extrapolà al segle xm, per exemple, les condicions dels nobles del segle xv criticant, així, les actituds i posicions que s'estaven repetint dos-cents anys després. Potser, estava demanant amb això una altra revolta popular contra la noblesa escocesa i anglesa. L'escriptor nord-americà prefereix basar la seua novel·la en aquest poema ja que els ingredients que conjuga són els més adequats per al públic model a qui anava adreçada. Els canvis històrics que hi apareixen són nombrosos, però no hem d'oblidar que el cinema utilitza tots aquells elements que calen per a portar a terme els seus objectius. El guió, per tant, dóna preferència a aquesta versió.

William Wallace fa el paper d'un heroi que està reformant-se, que està reafirmant-se en els seus ideals. Aquest xiquet marxa de la seua casa, del seu país, arriba a un món desconegut, que no coneix. Açò el fa créixer, convertir-se en l'adult que serà. Està fent un viatge iniciàtic en el qual Arkai, el seu oncle, en serà el mestre: el portarà pels camins de la saviesa i el farà veure món. Tot açò influirà de manera decisiva en els esdeveniments que ocorraran al llarg de la història.⁷ El viatge iniciàtic no és sols per al jove Wallace: quan ja és adult ell mateix serà mestre d'un altre personatge que sí que està destinat a ser heroi del seu país o, si més no, part important en la història d'Escòcia. Aquest personatge canvia la negociació de la primera part —l'immobilisme de l'antiheroi— per la lluita i es converteix en heroi. El plebeu serà el mestre del rei. L'heroi està conformant-se però a la vegada està formant-ne un altre.

William no estava destinat a ser un personatge important. El seu futur era el mateix que el de la seua família: casar-se, tenir fills i conrear la terra, però tot això se'n va en orris quan el seu pare i el seu germà són assassinats en un enfrontament contra els anglesos.⁸ En aquest moment, tot el seu món s'enfonsa

7. «Aquest protagonisme de la *iniciació* promou un esquema argumental recurrent: l'heroi adult que s'acompanya d'un adolescent (o un infant), estimulando un seguit d'històries exemplars sobre la formació d'una nova masculinitat guerrera, on l'acció sols és metàfora dels desafiaments interiors que l'aspirant heroi ha d'assumir per finalment vèncer les forces trivialitzants de la seua naturalesa encara infantil» (Bou & Pérez 2000: 88).

8. «Cualquier descripción de la geografía en la vida y aventuras del caballero errante se desarrollan nos obligan a estudiar, de modo retrospectivo, los diferentes acontecimientos que modifican su camino vital. En un principio, el héroe se ve confinado a un ámbito doméstico y familiar en el que la tierra natal y la infancia representan su mundo, su hogar. En los libros de caballerías,

MINERVA MARTÍNEZ I CANDELA

i veu com canvia radicalment. Aquest viatge no és sols un viatge geogràfic és també un viatge interior que el fa madurar com a persona i el prepara per a tot el que ve després. S'enfronta a un món desconegut i als perills que conté.⁹ Wallace ens apareix com un personatge que no té mare, però no sols això sinó que ni tan sols la menciona al llarg de tota l'obra —excepte en boca del seu oncle Arkai, que li diu que se li assembla—, fet que ens podria parèixer irrellevant. És una família conformada per hòmens, l'element masculí i patriarcal està molt desenvolupat. S'hi ignora la presència femenina, tot i que siga en el record per tal d'apartar qualsevol petja d'afebliment, però també per marcar dues parts ben diferenciades: la primera el món de les lluites i la segona la dels sentiments i els personatges femenins. Aquestes dues s'hi barregen quan mor la seua muller i comença el món de les lluites desapareixent així la part dels sentiments i sols li queda la lluita sense treva. Que no tinga mare fa que es relacione directament amb Déu, és un xiquet que no ha nascut de cap mare reconeguda, que té un pare i un destí messiànic com a conductor del seu poble cap a la llibertat. Com apunta Bou (2000: 48):

El héroe quiere ser, ante todo, él mismo y aspira a convertir-se en origen de sí mismo, *causa sui*, dios Padre no engendrado por madre previa alguna, ni siquiera por una madre a la que desposarse como hermano. Quiere identificarse con el Padre, no simplemente ser reconocido por sus iguales y hermano: por eso es solitario y jerárquico, no fraternal y comunitario. El dragón que ha matado es una bestia ficticia, fruto de la imaginación: es la imaginación misma lo que mata; pero su sangre le hará immortal e invulnerable de lo que ya ha muerto una vez, al romper la indistinción originaria de lo terreno con la espada de luz de su Padre Celestial.

Wallace, en tornar de les seues aventures, vol viure en pau: està cansat i vol formar una família i descansar, distanciar-se del que significà el seu pare, un guerrer, un patriota que lluità per l'alliberament d'Escòcia igual que ho feu el seu avi. La seua idea és una altra: ja ha vist quines són les conseqüències d'anar contra el poder establert i no li interessa. Però desafia les normes des d'un principi: es casa en secret per no haver d'acatar la *prima nocte*. Quan el descobreixen i assassinen la seua estimada, Murrone, en lloc de viure amb por i

el destino del héroe se ve influido por las condiciones de su nacimiento, la pre-historia de sus orígenes y los primeros años de su educación. El caballero, antes de iniciar sus viajes, nace y es un niño, como cualquier otro hombre, pero algunas circunstancias peculiares que rodean esos primeros momentos de su vida dejarán una profunda huella en su espíritu y permanecerán con él en el futuro» (Campos García Rojas 2002: 59).

9. «La trama de la venganza [...]. La tristesa que amaga esporàdicament la vida de l'heroi no sols no li impedeix desenvolupar l'acció, sinó que esdevé la plataforma idònia per a legitimar-la. [...] Aboca l'heroi a l'únic sistema terapèutic que proposa el film: la regeneració del dolor mitjançant l'acció sense cap límit» (Bou & Pérez 2000: 15).

ELEMENTS ÈPICS I CAVALLERESCOS EN *BRAVEHEART*

plorar silenciosament la seua pèrdua, inicia una batalla sense treva contra un dels enemics més poderosos de l'època, un enfrontament de David contra Goliat. Es converteix en un símbol de la lluita contra la injustícia i les lleis dels anglesos i a aquesta lluita s'afegiran a més de la gent del seu clan, components d'altres de veïns. Un personatge que no estava predestinat a ser un heroi ni un exemple de res es converteix en un model a seguir, una persona per qui lluitar i a qui el poble seguirà fins a la mort en les cruentes batalles que lliurarà. Encara que sembla que ell no estava predestinat a ser un heroi, hi ha algun element que sí que ens indica que tindrà una relació molt important amb el destí del seu poble i que apareix al principi de la pel·lícula. Davant la tomba del seu pare i del seu germà, en el moment del soterrament, Murron li dona una flor, un card, que esdevindrà, segles més tard, el símbol nacional d'Escòcia. En aquesta escena, i de manera molt subtil, s'està forjant el destí del jove protagonista: s'enamora de Murron i, per l'amor que sent, lluitarà contra els anglesos. Per ella torna a Escòcia però també perquè allà té les seues arrels. La mort de Murron és l'excusa per a la revolta popular, que, tot i això, ja s'estava forjant abans de la seua arribada: sols necessitava una espurna que la fera esclatar i calia una persona que estiguera disposada a encapçalar-la.

Aquest personatge que vol identificar-se amb un ésser superior, té una força inhabitual, que es posa en relació amb la brutalitat, la que apareix en les batalles però també en les seues accions. Apareix com una característica del personatge, però, en la pel·lícula, és fruit de la venjança i es pot explicar i entendre per aquest motiu. La realitat superava la ficció en aquest aspecte: sembla ser que les batalles eren molt més cruels que les que es veuen en la pel·lícula. Per exemple, en la batalla de Sterling, William Wallace escorxà un oficial anglès i es feu un cinturó amb la seua pell, però també sembla que les tortures a què fou sotmés abans de la seua mort foren més cruents que les que apareixen en la pel·lícula. Gibson es recrea en aquesta característica, que no és exclusiva d'aquesta cinta, sinó que també apareix en les altres obres del director. Més polèmics foren els elements cruents d'*Apocalipto*, ja que no hi està reflectit un moment puntual sinó que estava caracteritzant de forma general la manera de ser d'un poble. Hi apareix com una part de la cultura maia. Aquesta crueltat no sols és física, sinó també psicològica, com ara en l'episodi de la traïció de Robert *the Bruce* o dels nobles que acaben venent Wallace als anglesos. La brutalitat en ambdues parts és una lluita de poder: suportar-la el fa més heroi. La princesa li ofereix un verí per poder suportar-lo i ell es nega a prendre'l perquè ha de demostrar que és capaç de fer-ho. Però també ens fa entendre que la manca de compassió de l'heroi li prové de la tristesa que porta a sobre després de la mort de Murron. I és a través d'aquest mateix dolor que legitima i veu legitimada la seua lluita, en un principi com a venjança per la mort de Murron, però també per la mort del seu pare i el seu germà i, en darrera instància, per l'alliberament del seu poble. Tot això forma part de la *fortitudo* que tot cavaller ha de posseir. És una part de la seua personalitat la força bruta que desplega.

MINERVA MARTÍNEZ I CANDELA

Aquesta brutalitat que desenvolupa el personatge-heroi es veu reflectida en les exageracions que sobre ell es diuen al llarg de la pel·lícula. En dos moments determinats s'al·ludeix a aquestes exageracions. En primer lloc, és quan s'està formant la llegenda, es comenta entre els diversos clans: «Wallace matà cinquanta hòmens»; tot seguit, es diu que eren cent els hòmens que havia mort. El segon dels moments és al principi de la primera de les batalles, quan la llegenda ja està formada, quan ell diu qui és, li responen: «Wallace feia dos metres d'alçada»; a la qual cosa ell respon: «Si William Wallace estiguera ací, fulminaria els anglesos llançant trons pels ulls i llamps pel cul».

Abans d'aquestes referències, hi ha un personatge que també parla de la seua fama: Steve, l'irlandés, que li diu quan arriba que ell no pot ser William Wallace, perquè, fins i tot ell mateix, és més bell. Steve representa l'encarnació de Déu a la terra que ha vingut per protegir el seu fill, Jesús. Steve diu que «Ell m'ha enviat per a salvar-te»; de fet, així ho fa quan un dels seus hòmens, que havia arribat juntament amb Steve, intenta matar-lo. Es un element més de providencialisme èpic; Déu mateix s'encarrega de cuidar-lo com si fóra el seu fill i, com a tal, intenta guiar-lo i salvar-lo, però no pot perquè la voluntat de Wallace de morir i trobar-se amb la seua estimada és més gran. La mort de l'heroi és l'única manera de poder retrobar-se amb el seu gran amor. En aquest moment ja s'ha forjat la llegenda i té al seu darrere tot un poble ansiós de recuperar la llibertat. Aquestes exageracions i els elements providencials que hi apareixen fan que es vaja conformant la llegenda, fet que li possibilita la victòria, uns trets èpics que Gibson ha sabut manllevar de la tradició. Així, per exemple, en la batalla d'Alcòsser, els hòmens del Cid, inferiors en nombre, mantingueren una cruenta batalla, sense que moriren més de quinze cristians. En una altra de les confrontacions, a València, s'enfrontaren 3.970 cristians contra 50.000 almoràvids i els cristians aconseguiren guanyar. Aquest fet indica un cert providencialisme: els cristians s'imposen als musulmans aconseguint recuperar per a la cristiandat terres sarraïnes.

La força bruta que se suposa a un cavaller es complementa amb l'intel·lecte, de manera que s'obri un doble vessant en la caracterització de l'heroi. El primer d'ells és l'estratègia militar: l'heroi escocés derrota els anglesos, quan feia segles que cap exèrcit els havia pogut vèncer. *Fortitudo* i *sapientia* són dos vessants que es complementen. Wallace posa en pràctica el que li havien dit tant el seu pare com el seu oncle Arkai: primer s'ha de saber utilitzar el cervell per a després fer servir l'espasa. I el jove, quan retorna després del seu viatge, no tarda a posar-ho en pràctica. En un desafiament amb el seu millor amic de la infantesa el derrota. El seu amic usa la força mentre que ell utilitza la intel·ligència.

El segon vessant en el qual apareix la *sapientia* és en l'aprenentatge de llengües (Campos García Rojas 2002 i 2008). Fins que el protagonista no diu que sap parlar i escriure en llatí o francès, pensem que és un home sense formació. Ara ja sabem què ha estat fent durant tot aquest temps: ha estat preparant-se per al que ve després. I tot això és una lluita sense treva contra els anglesos

ELEMENTS ÈPICS I CAVALLERESCOS EN *BRAVEHEART*

en la qual saber de llengües, i sobretot francés, li seran de gran utilitat. Amb el coneixement del francés es guanyarà la confiança de la princesa de Gal·les, de procedència francesa, troba algú que parle en la seua mateixa llengua. La concepció que la princesa té del rebel canviarà, ja que veu en ell un home, de qui pensava que era un salvatge, un cert enteniment i es troba en una cort on, per molt refinament que se li súpuse, no hi ha gent que la puga entendre i en la qual se sent una estranya. Ara ja no és un bàrbar cruel i sanguinari, sinó una persona culta que empra tot allò que ha après al llarg de la seua vida per guanyar. Està fent servir el que el seu mestre, Arkai, li ensenyà, com també el seu pare: abans de començar a lluitar, cal saber utilitzar el cap. Hi ha batalles que ja ha guanyat perquè Isabelle, la princesa, serà la seua aliada i l'informa de tots els paranys que el rei anglés li està preparant. Saber llengües és un element important, no sols en la formació d'un cavaller sinó també en la consecució dels seus objectius. Amb aquest element s'eleva la categoria del protagonista, ja no és sols un home bàrbar que es dedica a matar. Ara ja se li poden atribuir certes connotacions culturals. El com i el perquè s'han après llengües no importa tant com el fet que en conega, i quantes més millor, ja que així tindrà moltes més possibilitats diplomàtiques. Mitjançant la diplomàcia també es guanyen batalles i ell guanya una de les batalles més importants.

William Wallace esdevé un símbol mundial de la llibertat dels pobles oprimits, però també d'una lluita per amor, d'una venjança que el portarà a aconseguir la llibertat d'un poble. Wallace és un heroi clàssic; al principi, no té motivació per a lluitar, ell no vol ser un heroi, simplement vol crear una família al costat de la dona a qui ha estimat des de menut, però després d'una tragèdia, la seua mort, s'ho pren com un fet personal, ja que té una motivació. Murrone apareix en els instants finals de la seua vida quan està a punt de morir. Acaba aconseguint el reconeixement de les institucions, però també viu del desencís, quan torna a Escòcia i veu que han perdut les llibertats que tenien, l'ordre social està totalment canviat, decebut per l'actitud dels nobles que s'havien venut als anglesos. Intenta aconseguir que l'ordre social preservat per les tradicions torne a imposar-se, encara que la seua principal motivació en la lluita és personal, d'aquesta manera la trama de la venjança està justificada.

En definitiva, el rebel escocés no estava predestinat a ser un heroi, el seu destí no era el de ser el líder del seu poble, però les circumstàncies feren que el seu futur canviara. En aquest personatge es combina la *fortitudo* i la *sapientia* característiques dels cavallers, però en ell estan clarament diferenciades des d'un principi. Per a aconseguir que la primera no siga simplement força bruta, es necessita de la segona. Combina ambdues en la batalla per poder guanyar. Encarna uns ideals que són els que fan convertir-se en un cavaller i uns ideals de lluita que el faran esdevenir llegenda.

MINERVA MARTÍNEZ I CANDELA

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BELTON, John (1994), *American cinema, american culture*, New York, McGraw Hill.
- Bou, Núria & Xavier PÉREZ (2000), *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayàcatl (2003), *Geografía y desarrollo del héroe en 'Tristán de Leonís' y 'Tristán el Joven'*, Alacant, Universitat d'Alacant.
- (2005), «Las lenguas extranjeras en los libros de caballerías: Amadís de Gaula y Las sergas de Esplandián», en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del x Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Institut Universitari de Filologia Valenciana, pp. 487-497.
- (2008) «'Ser muy bien hablado en diuersas lenguas': el poliglotismo como arma cortesana en los libros de caballerías (*Ciar ib alte*)», dins Concepción Company Company, Aurelio González Pérez y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Actas del Congreso Internacional x Jornadas Medievales*, Publicaciones de Medievalia, México, UNAM, El Colegio de México, UAM/Iztapalapa.