

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

## LA BÚSQUEDA DEL GRIAL EN EL CINE NEGRO: *EL HALCÓN MALTÉS* DE JOHN HUSTON

La pervivencia e influencia de la Edad Media en nuestros días es palpable en el cine, género que ha sabido encauzar, con acierto, gran parte de la tradición literaria medieval, destacando de manera especial la temática relacionada con el ciclo artúrico y los libros de caballerías.

En principio, se puede establecer una doble clasificación atendiendo a aquellas películas que se basan en textos originales —como *Excalibur* (1981) de John Boorman— o recreaciones de temática medieval —es el caso de *El séptimo sello* (1957) de Ingmar Bergman—, Además podemos encontrar adaptaciones de obras ambientadas en la Edad Media como *Paseo por el amor y la muerte* (1969) de John Huston, basada en la novela de Hans Koningsberger o *El nombre de la rosa* (1986) de Jean-Jacques Annaud, a partir del texto homónimo de Umberto Eco, sin olvidar alguna lectura en clave de humor como *Los caballeros de la Mesa Cuadrada* (1975) de los Monty Python.

Pero hay otro importante corpus cinematográfico que, aparentemente, no tiene relación alguna con lo medieval pero que está impregnado de ese espíritu: se trata, por un lado, de un género tan importante como el western que recoge múltiples elementos caballerescos, especialmente si hablamos de la llamada Trilogía de la Caballería de John Ford, compuesta por *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (1949) y *Río Grande* (1950), sin olvidar la que, en nuestra opinión, es la cuarta película del «grupo» (aunque no forme parte de la trilogía): *Misión de audaces* (1959).<sup>1</sup>

Por otro lado, hay que hacer referencia a un heterogéneo grupo de películas que, de una manera u otra, se acerca al prolífico tema artúrico de la búsqueda del Grial, bien sea de manera explícita —basta con recordar la trilogía de *Indiana*

i. Se ha optado por citar las películas con su título español, a pesar de la innegable imaginación de los traductores españoles que desvirtúan, muchas veces, el título original de la película como ocurre con *La legión invencible* (*She wore a yellow ribbon*) o *Misión de audaces* (*The horse soldiers*).

HECTOR H. GASSÒ

*Jones* y su incansable persecución en el mundo moderno de diferentes objetos simbólicos (arcas, copas,...), que fácilmente identificamos con el Grial— bien sea de manera implícita (teniendo presente la idea de Grial tal como se formulará más adelante) en obras ya clásicas del cine como *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola o, y este va a ser el tema que se tratará en adelante, ese gran clásico del «género negro» que es *El halcón maltés*, ópera prima de John Huston —realizada en 1941— y protagonizada por Humphrey Bogart, Mary Astor y Peter Lorre, basada en la novela homónima del escritor norteamericano Dashiell Hammet, creador junto a Raymond Chandler de la llamada *hard boiled*, conocida popularmente como «novela negra».

Pero antes de adentrarse en el análisis de esta película desde una perspectiva 'artúrica' conviene definir lo que hay que entender por «búsqueda del Grial», teniendo en cuenta que han pasado cerca de siete siglos desde que se escribieran obras como *El cuento del Graal* de Chrétien de Troyes o el *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach y, por tanto, ha cambiado nuestra perspectiva y nuestra visión del mundo, aspectos determinantes a la hora de hacer, como se pretende, una lectura sincrónica del mito.

Partiendo de estas premisas, hay que entender por Grial una búsqueda, una *quête* en sentido clásico, que, en realidad, es una vía de conocimiento o perfeccionamiento, sin adentrarse en otro tipo de interpretaciones de diferente índole; dicho de otro modo, el Grial será camino en sí mismo, tendrá sentido en tanto que se busca, lo importante no será poseerlo sino la travesía que lleva hacia él. El Grial es, en última instancia —como señala Todorov (1974: 173-202)—, la propia narración.

En esta línea, se concibe también como búsqueda del Grial la búsqueda de El Dorado, protagonizada por los conquistadores españoles en el continente americano a lo largo del siglo xvi —remitimos a esa excelente versión cinematográfica que es *Aguirre o la cólera de Dios* (1972) de Werner Herzog—, o, en un plano en el que la búsqueda es inmaterial o no tangible, la ya citada *Apocalypse Now*, que merecería estudio aparte. Este planteamiento nos acerca a la concepción del Grial como dualidad entre plano material (significante) y plano inmaterial (significado), como se explicitará al abordar el análisis del halcón.

Aclaradas estas cuestiones previas, se pretende, simplemente, ofrecer una nueva lectura de *El halcón maltés*, diferente de las ya existentes como obra maestra del cine negro o de la interpretación psicoanalítica de la figura del halcón y sus implicaciones, ofrecida por la escuela freudiana y verlo, como ya se ha apuntado, como la reinterpretación de un mito artúrico, algo que no es nuevo y que ya hizo, por ejemplo, Wagner en su ópera *Parsifal*.

Así, la obra de Hammet, llevada al cine por Huston (aunque existen dos versiones anteriores, de 1931 y 1936, de escasa calidad y éxito),<sup>2</sup> sería un claro

2. Se trata de *The maltese falcon* (1931) de Roy del Ruth y *Satan met a lady* (1936) de William Dieterle.

LA BÚSQUEDA DEL GRIAL EN EL CINE NEGRO: *EL HALCÓN MALTÉS*

exponente de esa búsqueda del Grial estructurada en dos vertientes paralelas: la material o del significante, que en este caso sería el objeto buscado —ese halcón cubierto de piedras preciosas— y la inmaterial o del significado, la búsqueda como travesía o camino de conocimiento que convierte al halcón en catalizador de la acción. El halcón es el código, su demanda —en definitiva una moderna demanda del Grial—, es la demanda de un código e ignorar ese código es hacerse negar para siempre el Grial/halcón.

Este halcón, tal como se señala al comienzo de la película, es una estatuilla que los Caballeros Hospitalarios regalaron al emperador Carlos V como tributo por la cesión a la Orden de la isla de Malta y que, a lo largo de la historia, fue pasando de mano en mano hasta llegar a nuestros días recubierto de una capa de esmalte negro que impide al no iniciado conocer su auténtico valor. Este es el relato objetivo de los avatares sufridos por el objeto buscado, pero que tiene implicaciones significativas: en primer lugar, la figura del halcón tiene una larga tradición simbólica y una lectura dentro de la simbología religiosa que ahora resulta pertinente; si el halcón era doméstico aludía al hombre santo o al pagano convertido al cristianismo, pero si el ave era salvaje representaba las malas acciones o los sentimientos perversos, pudiendo ser entendido también como una alegoría de la mala conciencia del pecador. En segundo lugar, ya Eschenbach señala que el Grial originariamente estaba custodiado por una Orden religioso-militar, como la de los Templarios (otra coincidencia con el halcón). En tercer y último lugar, los protagonistas de la película llegan hasta Spade procedentes de la lejana Constantinopla y por vía marítima; es decir, llegan desde una ciudad de amplia tradición caballeresca mediante algo que es una constante en la novela de caballerías: la travesía marítima (*Amadís de Gauda, Tristán e Isolda, Tirant lo Blanc*) que significa el cruce del primer umbral en la aventura iniciática.

La aparición física del halcón en la película adquiere tintes dramáticos: el capitán Jacob muere al entregárselo a Spade, quizá el personaje menos interesado en poseerlo, coincidiendo además con el planteamiento de Eschenbach que señala que el Grial sólo lo encuentra aquel señalado por el azar (sobre si Spade es el más 'puro' y noble hablaremos más adelante).

Otra característica importante del halcón, que ayuda a seguir identificándolo con el Grial, es la dificultad que entraña no ya su posesión sino tan sólo su visión. De este modo, el objeto únicamente ha sido visto por uno de los protagonistas (Brigid) y por un brevísimo espacio de tiempo, aunque no ha podido conseguirlo. Además, su posesión anula su significado: si el Grial/halcón —como se ha señalado— es búsqueda, una vez se ha encontrado la historia pierde interés, a nadie le interesa un después que no tiene razón de ser, se rompe el misterio y acaba el viaje, que es lo realmente ejemplar. Y, de todas maneras, esa posesión es falsa porque, al ponerse en evidencia, el Grial traslada su significación, pues, como señala Carlos Alvar (1991: 205):

HECTOR H. GASSÒ

una vez que el caballero escogido, predestinado, encuentra el Grial y accede a sus secretos, una mano que, según la tradición, surge del cielo, se lleva el sagrado cáliz para siempre. Tras su desaparición se esperará que el Grial vuelva a la Tierra algún día.

Algo similar ocurre también con el halcón: una vez sus perseguidores acceden a él, éste resulta ser una falsificación, una burda réplica sin ningún valor y, pese a que el propio desenlace de la obra lo impide, todos señalan su intención de seguir buscándolo volviendo al punto de partida original aunque son detenidos por la policía, con lo cual, tal y como ocurre en el *roman* artúrico, la búsqueda implica la propia destrucción de los buscadores.

Evidentemente, el camino hacia el halcón, como anteriormente ocurrió con el Grial, exige una determinada ritualidad que se extiende también al héroe, que debe hacer los gestos que se esperan de él y que forman parte del código anteriormente citado: si el caballero medieval debe adecuarse a su papel, también el moderno detective privado debe cumplir con aquello que implícitamente le es demandado por el mundo en el que vive, lo que explicaría por qué, por ejemplo, Spade, contra toda previsión, sacrifica a Brigid única y exclusivamente para ofrecer la imagen que se espera de él y de su profesión.

Y este hecho lleva a resaltar la dualidad antitética que hay entre la búsqueda del Grial y la búsqueda del halcón: si en el primer caso cuanto mayor es el acercamiento, mayor es la pureza del alma y la nobleza del espíritu, en el segundo, a medida que los personajes se acercan a él aumentan la codicia, la traición y el crimen. Pese a todo, en ambos casos, sólo la reunión final de los protagonistas posibilitará el desenlace.

Como se puede apreciar, el análisis de los protagonistas de *El halcón maltés* ofrece poderosas similitudes con los héroes caballerescos, especialmente la figura del principal protagonista, Sam Spade, al que se puede considerar como un moderno caballero, ya que cumple un elevado número de las características que definen a los protagonistas del género —tal y como las enuncia Eisenberg (1982: 55-74). Así, el protagonista es varón y de elevado linaje, si se entiende éste como lo define Alain Verjat (1995: 52):

Tal es el linaje real: estar despiertos, conscientes, en el cuerpo, sintiendo nuestros sentimientos, capaces de expresar al mundo quiénes somos, y dispuestos a asumir la responsabilidad total de nuestras vidas.

Tiene, además, maneras y atractivo innato, es fuerte y vigoroso (nunca está enfermo salvo por heridas) y todos reconocen su claro juicio y lo respetan, pero, pese a esos buenos modales y cualidades, es un ser solitario e individualista que debe disimular en ocasiones su identidad y que, a menudo, es acusado por celos, deseos de venganza o supuestos antiguos agravios, aunque los que lo acusan tienen un trágico final, muriendo o siendo sacada su mentira a la luz

pública con el consiguiente castigo y vergüenza (no hay que olvidar la tormentosa relación que mantiene Sam Spade con el teniente Dundy). Además en su andanza no existe el interés crematístico, sino la búsqueda de fama y prestigio o el cumplimiento de su obligación como «caballero» y, de hecho, lo único que obtiene Sam Spade al final es hacer justicia a su compañero asesinado, Miles Archer, más por cumplir con su deber que por afecto personal.

Spade, como el caballero, no busca el conflicto sino que trata de evitarlo y sólo llega a él tras agotar otras vías, como se refleja en todas sus intervenciones a lo largo de la película, y no participa en batallas (en sentido amplio) desde el principio sino que entra para favorecer a aquellos a los que ayuda.

El detective se lanza a la aventura sin tener conciencia exacta de lo que persigue hasta que se entrevista con Gutman, quien lo sitúa en el camino correcto, cumpliendo en parte la función clásica del ermitaño poseedor del sentido, que ayuda al caballero a interpretar sus propios actos. Con todo ello, la búsqueda (la base común con el caballero es cumplir con éxito la aventura iniciática) se convierte en su razón de ser y en una vía de perfeccionamiento interior, tal y como señala García Guai (1983: 154):

Para el Elegido, la aventura es también una aventura interior [...] el primer fracaso del héroe es la doliente advertencia y el reconocimiento de las propias faltas es el comienzo del buen camino.

Cuando su andanza termina, su vida ya no interesa, pierde sentido, aunque en el caso de Spade, el final de la aventura provoca una vuelta a la rutina en la que poco ha cambiado y, si lo ha hecho, ha sido para mal.

En resumen, la película presenta a un detective convertido —en parte por sus méritos y en parte por azar— en el Elegido, aquel que accede al estado de gracia necesario para aprehender los misterios del halcón/Grial.

Interesante también es el papel de otros personajes como Brigid O'Shaughnessy, que es el personaje que desencadena la acción —como en tantos libros de caballerías— al acudir a Spade buscando ayuda, pero que, a su vez, entorpece la búsqueda tratando de ocultar la existencia del halcón (algo parecido a lo que hace Joel Cairo, lo que los convierte en personajes con connotaciones negativas). Se trata por tanto de dos personajes en uno: por un lado de modo positivo, asume el clásico papel femenino de portadora del Grial, siendo el único personaje que lo ha visto en algún momento y es la 'dama' del caballero Spade; por el otro, y de modo negativo, es la *femme fatale* culpable del asesinato de Miles Archer, socio de Spade.

Otro aspecto que vincula esta película —ya todo el cine negro por extensión— con los textos del *roman* artúrico o de los libros de caballerías es la existencia de un espacio propio para el desarrollo de la acción. Si en los textos medievales se contraponen el binomio corte/bosque aquí se confronta la dualidad habitación/ciudad (entendiendo habitación como estancia de una

HECTOR H. GASSÒ

casa particular o, preferentemente, despacho del detective). Si la corte es en la narración caballeresca el espacio de lo social y del orden preestablecido, similar papel cumplen los recintos cerrados en el cine negro: los despachos y habitaciones están sujetos a unas normas ya fijadas y determinadas por su funcionalidad (despachos, casas, comisarías) en las que los personajes se relacionan de acuerdo a estas convenciones.

Por su parte, el microcosmos urbano funciona, salvando todas las diferencias, exactamente igual que el bosque en las obras de caballerías (no hay que olvidar la célebre metáfora, título además de un conocido film, la jungla de asfalto). Allí, el caballero/detective se enfrenta a lo desconocido en solitario y se inicia en la aventura. La sensación de oscuridad y frondosidad que transmiten los textos medievales se refleja en el cine negro mediante el uso de la fotografía y la preferencia por las escenas nocturnas para que los personajes se desenvuelvan cómodamente, pues en uno y otro caso el bosque/ciudad es el lugar familiar y hostil a la vez, poblado de una gran variedad de personajes que ayudan o entorpecen la aventura emprendida por el protagonista.

En definitiva, se pueden señalar notables paralelismos entre dos géneros separados entre sí por muchos siglos y por una concepción muy diferente del mundo, que responde a realidades diferentes, pero que mantienen, en esencia, unos códigos y una concepción semejante en cuanto a aventura iniciática, funcionalidad de los personajes y espacios de la acción. Y en el caso específico de *El halcón maltes* cabe afirmar que, en su análisis desde una perspectiva artúrica, se pueden hallar más diferencias que similitudes, pero éstas últimas resultan por sí mismas lo suficientemente significativas como para no pasar desapercibidas.

HÉCTOR H. GASSÒ  
Universitat de València

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Carlos (1991), *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial.
- EISENBERG, Daniel (1982), «A Typical Romance of Chivalry», en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 55-74.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1983), *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza Editorial.
- TODOROV, Tzvetan (1974), «La búsqueda de la narración», en *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, pp. 173-202.
- VERJAT, Alain (1995), *El cuento del Grial*, Barcelona, Bosch.