

G. DUBY, *L'Europe au Moyen Âge. Art roman, art gothique*. Paris, Arts et Métiers Graphiques - Flammarion, 1980. 315 x 38 cm. 304 pp. 476 reprodu. 2 mapas.

He aquí un gran libro. Tanto en su forma como en su contenido. Pero cambia algo más. Un libro que nació en el siglo XI al XIV. Sirvió como fuente de inspiración para el arte de la televisión francesa. Divulgó, enseñó, hizo pensar y contar por miles, por decenas de miles, por decenas de millones. Algo así como el taller de la más alta tradición, el taller de los maestros y más profundo sobre el universo de la cultura y del arte medievales. Un discurso forjado sobre su propia tradición y su actualidad para la vejez alta cultura. Pero Duby nos hace recomendar a él. Nada es como él ha sabido unir la memoria con la distancia a un público diverso, a un gran público. En un lenguaje claro y del grado de las relaciones. Un libro maduro. Duby no ofrece la precisión, ni la exactitud de los detalles. Discute. Todo en silencio.

La obra es la sucesión sobre el arte. Se deja llevar por las imágenes. Arcadas. E imágenes. Así aparecen la sencillez, muestra el libro contempla la roca de un castillo del siglo XII, en el Auvergne. Georges Duby nos invita a imaginar: «Creyo que son muchos obligados de hacer los historiadores. La palabra pesaba a través de las imágenes, pensadas por el momento de aquella época. Lo del año mil».

Primera etapa del programa televisivo. Primer capítulo. Entendimiento. Duby conoce esta época mejor que nadie. La vive internamente en cada uno de sus reflexiones, de sus exposiciones, de sus animaciones. Desempeña y realista. Pensos e imágenes. Suena con el siglo XI, sus a tentaciones que no es ya todo de la época. El lector se deja maravillar por las grandes de fuego de los siglos cuando Thomas Froppard el universal de la conciencia del siglo-gotico que vive los hombres del siglo XII para leer su historia, su conciencia y tal de siglo. Por los hombres. Hombre. Dificultades por mostrar en un mundo tal vez aún, invadiendo todo esto un mundo al mundo imperial. Lee las agudas precisiones de Duby sobre la idea del imperio entre 977-1031, bajo la curva de ese símbolo del poder, el caso de Enrique II, conservada en Hamburgo, es ligar la imaginación al hecho. Los siglos durante las ilusiones de presencia y creaban el mundo tal vez, imaginario, de una sociedad en el límite de su existencia. Todo es libro increíble, leer la figura en-

G. DUBY, *L'Europe au Moyen Age. Art roman, art gothique*. Paris, Arts et Métiers Graphiques, Flammarion, 1980. 31,5 x 38 cm. 304 pp. 476 reprod. 2 mapas.

He aquí un gran libro. Bello. Solemne. Un libro de arte medieval, pero también algo más. Un ensayo constructivo de estética de los siglos XI al XIV. Sirvió como fundamento para las nueve emisiones de Antena 2 de la televisión francesa. Divulga. Enseña. Su público receptor se va a contar por miles, por decenas de millar, por centenas de millar. Algo insólito. Del taller de la más alta erudición, el medievalista más completo y más profundo habla sobre el universo de las imágenes de las sociedades medievales. Un discurso forjado sobre nuevos modelos. Provocador. Un escándalo para la vieja alta cultura. Pero Duby nos tiene acostumbrados a ello. Nadie como él ha sabido conjugar la *sapientia* con la docencia a un público iletrado, a un «gran público». Este libro es una obra de arte receptiva del nivel y del grado de las relaciones de producción del capitalismo maduro. Duby no olvida la precisión, ni el estilo literario. Fija los detalles. Discute. Todo en silencio.

La obra fija la atención sobre el arte. Se deja cautivar por las imágenes. Azules. E imagina. Así comienza la andadura: mientras el lector contempla la roca de un castillo del siglo XII, en el Aude, Georges Duby nos invita a imaginar: «C'est ce que sont toujours obligés de faire les historiens». La palabra penetra a través de las siluetas, percibidas por el murmullo de aquella época: la del año mil.

Primera sesión del programa televisivo. Primer capítulo. Emocionante. Duby conoce esta época mejor que nadie. La vive intensamente en cada una de sus inflexiones, de sus suposiciones, de sus insinuaciones. Desmitifica y exalta. Precisa e imagina. Sueña con el siglo XI, aun a sabiendas que no es ya nada de lo nuestro. El lector se deja maravillar por los amarillos de fuego de los mapa-mundis (hemos franqueado el umbral de la conciencia del espacio geográfico que tienen los hombres del siglo XI) para leer su situación, su circunstancia a ras de suelo. Pocos hombres. Hambre. Dificultades por doquier en un mundo salvaje aún. Invadiendo todo esto, un sueño: el sueño imperial. Leer las agudas precisiones de Duby sobre la idea del Imperio entre 971-1031, bajo la tutela de ese símbolo del poder, la capa de Enrique II, conservada en Bamberg, es ligar la imaginación al sueño. Los iconos derraman las ilusiones de protección y enseñan el mundo celeste, imaginario, de una sociedad en el límite de su existencia. Tras ese límite ineluctable, late la figura tri-

funcional. Duby, sin embargo, se oculta para dejar hablar al libro. Volver la página es chocar con la realidad. La única e inmovible del siglo XI: el feudalismo.

Ahora contemplamos la inmensidad del *donjon* de Houdan, o el de Loches: con esta imagen de la seguridad, el lector se abre hacia la idea de la época feudal. Un eclipse de la imagen imperial. Del modelo trifuncional. Durará poco tiempo. Será un intermedio. Pero mientras dure, su sistema de valores será algo insólito, desacostumbrado. Un mundo de gestos, de símbolos, mágico, da cobertura a una verdadera revolución en la esfera del poder que llegará incluso a afectar al ritmo de las fuerzas productivas, al tipo de relaciones de producción. La revolución feudal. La plástica lo pone de manifiesto. Lo revela.

Estos rudos individuos construyen una sociedad para la guerra, o mejor aún, donde la guerra es la vida misma (el lector observa en este instante las dinámicas escenas del tapiz de Bayeux, o el prodigioso bajo relieve de Angulema, ¿traza con ellas la cronología?). Y se le invita a meditar sobre la validez de la turbulencia como motor de la economía, como cohesionadora de la sociedad. Turbulencia, sí, segunda función. Los feudales apostaron por Indra. Exaltaron los valores de la agresión, el saqueo, el pillaje, el gusto por la sangre: «voilà la modernité du XI^e siècle».

Pero en el siglo XI no todos son feudales. Duby nos conduce de la mano hacia el otro sector de la clase dominante: a las resistencias monásticas. Allí, en los silencios del escritorio, se concibe un mundo a partir del libro como obra de arte. La ilustración de sus páginas, la riqueza de sus miniados conduce obstinadamente a la búsqueda de Dios.

Segundo capítulo. Una miniatura del Beato de san Severo del siglo XI nos coloca ante el fenómeno eclesiástico en su compleja realidad. Justamente al lado, el inquietante detalle del infierno del tímpano de Conques. Duby nos logra aprisionar con estas dos imágenes para que logremos aceptar el orden de su discurso. Naturalmente esta suave indicación es intencional, imaginaria. El lector se adentra en el mundo de la Iglesia bajo el prisma de ver en estos hombres, que resisten a los feudales, la encarnación del bien, de la placidez de lo santo. Son los guardianes de la cultura, del saber, pero también de la moral. Apuestan por Mitra. Ganan. Los monjes son héroes. Se les venera como verdaderos santos. Cuidan. Nutren.

Es una revolución meridional. A un lado y a otro del Pirineo se desarrolla este agudo fenómeno: en Cuixà, en Roda, en San Martín de Canigou. Son lugares aislados, inhóspitos (de nuevo las imágenes nos informan con nitidez de ello). Allí construyen sus monasterios: la obra de arte por excelencia. Pero allí fundamentalmente oran, alaban a Dios. Escriben. Es su oficio, su misión, su función. Su trabajo: el *Opus Dei*. Los cantos de la piedra se confunden con los litúrgicos y, a pesar de su leja-

nía, se dejan aculturizar por la turbulencia de los feudales. De este encuentro extraño, palpitante, surge una obra de arte peculiar. Los historiadores hemos convenido en denominarla románica. Quizás no sea un concepto adecuado, ¿pero tenemos otro? Los sedimentos de este arte descienden a los abismos de su época, la recogen, y la subliman. Pero condenándola. Dos mundos. Dos expresiones. Dos modelos que al concurrir estallan, gimiendo una y otra vez obras de arte.

El libro nos conduce con suavidad hacia esa sed recobrada de saber de esta plástica. La huella de las construcciones, numerosas, nos sirve de ayuda. Una vez más. La ecuación prístina de estas obras de arte es el equilibrio de contrarios. Las iglesias calculadas sobre la sublimación del cuadrado (¿no es acaso la más firme demostración del eclipse de lo ternario?), se alzan firmes y majestuosas sobre su piedra. Los campanarios altivos musitan un ritmo temporal nuevo. Dan sentido a la presencia del poder de Dios. La obra de arte románica calcina la imagen de un mundo pero en sombras.

En efecto, la gran expresión plástica se refugia o en las sombras de los ábsides donde se pintan las escenas más insólitas de la cultura europea, o en las sombras de los escritorios donde se siguen miniando libros, con toda esa profusión de sueños, de alegorías, de torcidas imágenes, procedentes de la esfera imaginaria de una *casta* especial, la de los monjes. Pero también ellos duran poco tiempo. El gran arte monástico da señales de debilidad en las décadas iniciales del siglo XII. Hacia 1130, insinúa DUBY, se ha producido un deslizamiento sensible, profundo, vigoroso, en la organización del poder. El arte deja de ser ofrenda, don, acto litúrgico de lo sagrado. Pero también sombra.

La palabra *nueva* con la que se abre el siglo XII es luz. No es necesario leer a Honorius Augustodunensis, o a Suger de Saint-Denis, basta con apreciar la irrupción del *dorado*, como una onda renovadora del movimiento plástico. Un cambio de estilo. Pero también algo más. Ha sido brusco. DUBY le confiere el honor de una emisión, de un capítulo.

Dios es luz. Una expresión delirante, barroca. Las agudas transformaciones en la economía a lo largo del siglo XII hacen posible este fenómeno. Todo se agiganta. El modelo es Cluny. Un resto sepultado por la mano insondable del tiempo, pero ¿acaso no lo ha sido también por la mano de la ignorancia? Los volúmenes se conmocionan. Se retuercen. Crecen sus dimensiones y sus exigencias. Un delirio de poder y una ofuscación de la ideología. El dorado sirve de soporte al conjunto estético: las pinturas de los ábsides empiezan a dar síntomas inequívocos de construir un espacio visual bajo este fondo inexorable. ¿Cómo? Es una vía errónea —hoy lo sabemos bien— que durará menos de dos siglos. No tiene sedimento. Pero ¿podemos hoy día menospreciar un movimiento plástico que se perdió en sus contradicciones, cuando hemos visto desarrollarse en pleno siglo XX más de una docena de *ismos* solucionadores cada uno de ellos

de nuestra cuestión, aún abierta, de qué es el arte y la obra de arte? Naturalmente yo no me atrevería.

El libro nos orienta en esta invisible luna que musita junto a nosotros las novedades. La estética cluniacense se retuerce sobre sí misma (el lector observa maravillado la escultura de Moissac o la de Souillac, especialmente el pilar de la portada) para dar paso aun en lo petrificado a un movimiento de inquietud y de tensión. Los capiteles estallan en mil fórmulas: se pierden en universos laberínticos. Figuras de monstruos, escenas alegóricas, un mundo de sueños que acompañará al final el descubrimiento de la materia de Bretaña y al nacimiento de la novela. Una vía peligrosa. Extraña. Condensación de las contradicciones de la sociedad de principios del siglo XII. Sentimientos que se clavan en una disonancia. Incluso en la herejía. Es el último canto de las piedras: son los capiteles insólitos de San Cugat. O ese amanecer complejo y cortés encerrado en el claustro de Santa María del Estany.

El peligro se esparce. Ante él existen tres soluciones, tres salidas, concurrentes. Duby las pone de manifiesto. Una vez más bajo el dominio de las imágenes. La primera es la reacción cisterciense. Nada de figuras, nada de exaltación. Austeridad. Simplicidad. Las granjas asumen este dinamismo como propio del ser humano. San Bernardo habla sobre ello. Escribe. Predica. Pero por poco tiempo. La segunda es más insensible al gusto histórico. Es una simple advertencia del valor naturalista del mundo. El equilibrio de lo bello. La placidez ilustrada por ese mundo de los victorianos, medio místico, medio carnal. Una figura prodigiosa lo pone de manifiesto: la Eva de Autun. Estilizada. Situada en el instante final roba, como una disonancia de rosa negro, la manzana, ¿el pecado? y se abre al mundo. La tercera salida es la luz. Abiertamente. El gótico. Entre 1140-1144 Suger traza el coro absidal de Saint-Denis: dorado, pero luminoso. Una síntesis perfecta entre la nueva estética y el nuevo arte. Vidrieras. Rosetones. Polifonías de sonidos. Transparencia de los muros. Un sueño imposible: la catedral. A ella Duby le dedica el cuarto capítulo.

Una súplica de luz. Mística. La catedral es el símbolo de una transformación social profunda: de la formación de la corte y de las naciones, ¿también del Estado?, de los nuevos tipos de relaciones de producción, ligados al crecimiento urbano, y finalmente al papel del obispo como conductor de hombres. Estos elementos los ensambla Duby a la perfección, y les ofrece una dimensión rica y creativa. Chartres, Amiens, Reims, París. Las imágenes del libro se van deslizando en complicidad con el texto hacia la explicación de ese *centro* donde en pleno siglo XIII va a desarrollarse lo mejor de esta estética. A este centro Duby lo denomina: *el Reino*.

Un nuevo episodio. La sensibilidad del medievalista se detiene sobre el siglo XIII, el siglo de san Luis, y sobre su obra de arte paradigmática:

Notre Dame de París. Mientras la contemplamos en una bella foto, el discurso de DUBY se alza sobre la magnificencia de la monarquía capeta. Triunfadora en Bouvines, crea un cuerpo sólido, casi perfecto, de naturaleza e inspiración cortesanas. Lejos del tumulto artúrico (y de la corte de Anjou), el Reino encuentra el equilibrio en una revolución también de la miniatura y en la profusión de elementos de orfebrería. Todo al servicio de ese nuevo príncipe del mundo, un rey santo, que construye la Sainte Chapelle. Insólita manifestación de la ejemplaridad gótica.

Pero hacia 1270 parece extender un manto negro sobre esa arrogante cultura. El exilio de sus constelaciones imaginarias darán paso a una aguda revolución. Pero antes de ir a su encuentro, el autor nos invita a saber de la *periferia*. Un nuevo capítulo, lo denomina intencionadamente: «resistencias de las naciones».

El gótico se extiende ligado a un sistema constructivo, a una modulación estética, pero también a una teoría del poder. DUBY se complace en analizar los lugares de conflicto, de concurrencia. En primer plano sitúa a Sicilia. Esta isla tan duramente castigada por la historia ve ahora el desarrollo de un sueño imposible: la síntesis pretendida por Federico II, entre la verticalidad del gótico, y su teoría del poder, con ese sentimiento esparcido por el mediterráneo de concordia plutinacional, era una vía impracticable. Un honroso fracaso. El más grande que tuvo lugar en la periferia. El segundo foco de interés DUBY lo sitúa en Inglaterra. Allí se alzan orgullosas catedrales, como las de Salisbury o de Wells (las que volvemos a contemplar en extraordinarias imágenes) para irradiar ese deseo de perfección «vertical», como una concordia social sellada en 1215 en una *Carta Magna*. La luz monárquica es una catarata torrencial de impulsos y deseos. Su fantasía se adentra, se infiltra propiamente, «jusqu'au plus profond du monde».

Pero este delirio de lo dorado, en su máxima expresión gótica, debe terminar. Lo hace turbulentamente. El séptimo capítulo de este libro DUBY lo denomina «El viraje (*tournant*) del siglo XIV». Un dato revelador. Decisivo. Hacia 1300 la revolución procede de la periferia, no del centro. Son los primeros indicios del llamado «Renacimiento». DUBY habla de un agudo cambio en el emplazamiento de la acción cultural: «La Cathédrale n'est donc pas le centre de tout». «La vie s'ordonne autour de la place». Es un fenómeno decisivo. Para la economía, pero también para la plástica. Giotto destruye el dorado, e implanta un fondo azul, abstracto. La distancia del foco original, eclesiástico. De este deslizamiento propiamente plástico surge el arte moderno. Una revolución estética. La impronta se deja entrever ya en la generación heroica, en la de los Lorenzetti, e incluso en Simone Martini. Exaltación del poder, de la *podestà*, de la *virtù*. La Toscana es ahora el centro del mundo. Una región orgullosa. Próspera. Irradia saber y cultura. Pero cuando todo estaba a punto se desencadena la catástrofe. La peste. La obra de arte la reco-

ge en su seno. La explica. La orienta. Pero la imagen diurna, ingenua, deja paso a un proceso de interiorización. Ha sido un momento peligroso. En medio de la tempestad tiene lugar un doble fenómeno que en su concurrencia inicial logra completarse: La felicidad (octavo capítulo) y la muerte (noveno capítulo). El libro de DUBY se desencadena en una explicación omniinclusiva. Lo consigue. Es otro de los grandes hallazgos aquí encerrados. Para la meditación. Un estudio severo. Torrencial.

La convulsión ha afectado al conjunto del sistema plástico. Lo orienta en muchas direcciones. Lo vuelve otoñal, como, por ejemplo, en las miniaturas del duque de Berry o en las del *Libro de los Torneos* de René de Anjou. En otras, se determina un fuerte y progresivo desarrollo de los objetos litúrgicos de la piedad popular (pero de *popolo grasso*, alta burguesía), instalados como un modelo cultural en las primeras décadas del siglo XIV. La síntesis final surge de la figura inaudita de Masaccio (quien traslada el pensamiento de Occam a la plástica) o del realismo grotesco (el del Campo Santo de Pisa), que harán posible definitivamente la aparición del humanismo y el Renacimiento. La obra pone fin a su intensa irradiación. En las décadas centrales del siglo XIV sitúa DUBY el final de esa búsqueda estética. Antes de concluir, una imagen cierra el libro: tres manos cuya tonalidad es de oro rosa blanco buscan la conjunción perdida: la reciprocidad de la súplica en Dios. La demostración de su existencia. Libremente.

Este es el esquema, abierto. DUBY lo dice en su cita final: «una investigación que da paso a otras muchas». Es cierto. Pero su trabajo ha sido absolutamente nuevo, renovador, yo diría incluso revolucionario. Pero ¿en qué?

En muchas cosas. No puedo analizarlas todas. Aún a riesgo de parecer superficial voy a seleccionar aquella que más me ha impresionado. Para este lector, lo más profundo de este libro es ese equilibrio dialéctico establecido entre la imagen y el texto. Entiéndase bien: no se trata de simples comentarios a un conjunto de ejemplos, extraídos como paradigmas del arte medieval. No hay aquí aquella intención que logró sublimar Wolfram von den Steinen en su *Homo caelestis. Das Wort des Kunst im Mittelalter* (1965) sino algo mucho más profundo, vigoroso y decisivo. DUBY traza un discurso siempre apoyado, por anticipación y por incardinación, en el fondo de las imágenes seleccionadas, selectas, perfectas. Es un juego de posibles verdaderamente insólito; insospechado sólo hace unos años. Lo ha hecho posible una revolución en la técnica de la impresión. Maquetistas, fotógrafos, correctores, todo un equipo (y detrás de él la fuerza y el conocimiento de la imagen que hoy día desarrolla la televisión y el vídeo) al servicio de esa dialéctica entre la expresión hablada o escrita, y la imagen en movimiento, o en ese dinamismo quieto de la fotografía precisa. Todo el libro está extremadamente cuidado. No existe en ningún momento sensación de pérdida. La tensión es dramática, casi cinematográfica, como si se tratase de un montaje —¿no

lo es acaso?— en busca de tiempos y de espacios perdidos. Miles de metros son aquí sacrificados. Existen incluso falsos movimientos anulados con la precisión del especialista. Se fija continuamente el control, el detalle. Hay que conmover al auditorio, al lector potencial, encadenarle en las intenciones. Ideológicamente.

Todo ello está al servicio de la sabiduría. Un fenómeno extraño; ¿no lo es más para mí que vivo intensamente la provincia? Este libro enseña, incluso a un público no preparado, lo que es el arte de las sociedades medievales. Pero también enseña ese dinamismo intenso de esta época, siglos XI al XIV, que el gran público desprecia inconscientemente. Es lógico, se dirá, esta obra está muy por encima de su potencial público. Muchos sólo recibirán migajas de la intensa labor. Pero el libro es también sacrificio. DUBY lo sabe, y desarrolla hasta el paroxismo este principio estético. El esfuerzo silencioso está tan sólo al servicio de lo bello, y el libro lo es. El público está detrás, esperando el producto. El desarrollo del *marketing* permite la inversión gigantesca de una obra como ésta; terminará siendo un negocio, se venderá. Estamos ante un fenómeno del capitalismo avanzado. El centro concibe que es bueno invertir en la cultura, y además intensamente.

Pero la conjunción entre imagen-texto tiene un secreto. Casi medieval. Las densas explicaciones extraídas de ese doble contacto entre lo que se lee y se ve, tiene un campo visual complejo, de inspiración *informal* (¿no es acaso DUBY consciente de que el desgarro de las telas informales produce rechazo en los *mass media*, pero en último término acepta el mundo que ha sido construido bajo su modelo imaginario?). De ahí que este libro ofrezca un abanico de posibilidades interpretativas que va desde la del docto al rico e ignorante burgués. Se abre incluso, en su dimensión televisiva, a un público no acostumbrado con el contacto de las obras de arte. Un público pasivamente receptivo, pero escéptico ante la precisión de la *sapientia*.

La enseñanza de DUBY asume ese público, y lo dirige. Todo el libro reposa sobre esta intención, ¿peligrosa?, de hacer posible la cultura del sabio a un número cada vez mayor de individuos. ¿Se podrá lograr algún día este sueño? Si hemos de creer a los medievales, habremos de decir que sí. *Estos, en efecto, lograron ese equilibrio insólito entre una obra grande en su valor en-sí, y mayoritaria en su contenido para-sí.* Divulgar de nuevo los modelos del vértice a la base, ¿es acaso otra la intención de DUBY?, y ofrecer las posibilidades mayores de nuestro sistema cultural a las capas más humildes, más toscas. Libremente. Pero ¿cómo hacerlo? He aquí un bello ejemplo: la dialéctica interna imagen-discurso es propia de nuestra situación intelectual, de nuestra temporalidad. La cinematografía logra introducir discursos complejos, incluso graves planteamientos filosóficos, cuando no simbólicos, en los *mass media* sin degradar su producto. DUBY lo ha intentado para el arte medieval. Yo

creo que lo ha conseguido, aunque la solución sociológica habrá de esperar a la respuesta que darán esos jóvenes e incluso esos niños videntes del programa de Antena 2, o esos atolondrados seres que circundan el asfalto gris de nuestras ciudades cuando, también ellos, se sacrificuen al adquirir esta obra de arte. Si alguna vez se consigue quizás estén dándole la razón a DUBY de que en el fondo *und alles Abglanz nur der Gottesträume*.

J. E. R. D.
Bellaterra.

ALAIN GUERREAU: *Le féodalisme, un horizon théorique*, París, ed. Sycomore, 1980, 229 pp.

El acceso a una reflexión global sobre el feudalismo se impone hoy a los medievalistas de una manera urgente. Una necesidad, como quiere Alain Guerreau, en dos aspectos: establecer su significado temporal y espacial, pero también construir un cuerpo conceptual coherente. Crear un *horizonte teórico del feudalismo*.

Este objetivo, que no implica necesariamente novedad, desliza al historiador en una tradición historiográfica concreta; obliga a recapitular, críticamente.

Alain Guerreau lo ha querido llevar a cabo. Su obra constata el *impasse* en que la crisis institucional e intelectual ha situado a la historiografía contemporánea, y la incapacidad generalizada de concebir abstractamente los problemas, particulares o globales; plantea la ineludible necesidad de un esfuerzo de conceptualización y reflexión teórica (pp. 19-29). Al hacerlo traslada su mirada del presente hacia el pasado y redescubre dos ritmos del pensar entrelazados: el de las concepciones generales de la dinámica de la Historia, y más concretamente del feudalismo, y el de las bases epistemológicas del conocimiento histórico.

El primero de ambos se configura en torno a tres historiadores del siglo XIX: François Guizot, Fustel de Coulanges y Jacques Flach; Alain Guerreau los revaloriza con justicia. Sin embargo, de entre los inteligentes planteamientos y fundamentos teóricos de sus obras, me interesa destacar tres características que A. Guerreau desadvierte en sus conclusiones:

En primer lugar, la teoría que sostienen F. Guizot (pp. 45 y 46) y J. Flach (p. 51) de que el feudalismo, exclusivamente como tal, no ha existido nunca. Ciertamente es que ha de interpretarse, como lo hace A. Guerreau, que el feudalismo como sistema jurídico no se dio jamás, pero con ello ninguno de los dos niega que existiera como alternativa de una clase: la aristocracia, como su modelo de organización de la sociedad y su manera de concebir y ejercer el poder.

Pero no sólo esto. La segunda característica es la concepción generalizada de una sociedad feudal como una sociedad de régimen agrícola, guerrera, y aristocrática, o, según la fórmula de F. de Coulanges, basada en la posesión condicional del suelo en oposición a la propiedad; en la relación de los hombres a su señor en oposición a la obediencia al Rey; y en una jerarquización interna a la propia aristocracia que descansa fundamentalmente en el feudo y el homenaje (p. 50). Aunque es cierto que F. de Coulanges concibe el feudalismo de una manera especialmente amplia (no lo limita a Europa), creo que la idea que subyace a los tres autores es clara: aquello a lo que se viene llamando feudalismo en el sentido estricto, representa una forma de organizar la sociedad opuesta al poder del Rey y al de la Iglesia que la combaten; considerada pasajera e inestable, cierto, equiparada a la barbarie, naturalmente, pero concebida como singular y diferente, y analizada además, en el caso de J. Flach, en su momento histórico más consistente: el siglo XI.

En tercer lugar, me parece una contribución de extraordinaria importancia, las teorías sobre parentesco y parentesco ficticio desarrolladas por J. Flach (p. 51), sobre las que reposa su estudio sobre el sistema social de Francia en los siglos X y XI. Tantas matizaciones e incluso correcciones como pueden hacerle a Jacques Flach la historiografía actual de las estructuras familiares o la antropología del parentesco, no le restarán el innegable valor de haber situado la familia amplia por parentesco real y/o ficticio en la *base del régimen feudal*.

El segundo plano de análisis se centra en la progresión del pensar sobre la Historia a lo largo del siglo XIX (pp. 59 y ss.), y de las posibilidades de un conocimiento histórico. De nuevo una tríada sostiene la estructura principal del edificio: Kant, Herder, y Hegel. En este caso se trata sólo de una exposición elemental de sus principios, de forma que permita comparar y poner en relación el ritmo del pensamiento histórico y el del pensamiento sobre la Historia. Pero esquematizar no significa disolver lo complejo en simple, con las deformaciones que ello conlleva. Una advertencia a las apreciaciones de Guerreau me parece absolutamente necesaria: hablar, como él lo hace, de «sujeto histórico» equiparando el concepto en los tres filósofos (p. 59), aun cuando la razón que le lleve a ello sea puramente práctica, es harto peligroso. Siquiera por un solo motivo: es erróneo. Si se puede afirmar que para Herder el sujeto de la Historia es el «pueblo» y que para Kant lo es el «individuo», habrá que tener muy en cuenta que para ambos la Historia es objeto de conocimiento, lo cual los distancia del concepto de sujeto en Hegel, para quien el «proceso» será a un tiempo sujeto y objeto del conocimiento histórico.

Al evaluar las consecuencias, la diferencia me parece importante. En Hegel debe integrarse el proceso de conocimiento histórico en el pensar, movimiento de determinarse, por tanto, *devenir*, que al desplegarse dialécticamente se remitirá justamente a lo que él no es, *comprenderlo*. Se abre así una alternativa de conocimiento que no advierte en modo al-

guno precedente. El mundo actual la recoge como legado; el desarrollo de las investigaciones al respecto y los avances de la dialéctica pueden llevarnos a sostener junto con H. G. Gadamer que hoy «la dialéctica ha menester de reducirse a hermeneútica» (*La dialéctica de Hegel*, Trad. Esp. Madrid, p. 207). No haberlo entendido así, cierra a Alain Guerreau, en el mejor de los casos, una vía de acceso a un horizonte teórico de la Historia y, con ella, del feudalismo.

A. Guerreau desdobra el análisis del siglo XX, como lo ha hecho para el XIX, en dos ritmos de pensamiento, en una doble trayectoria que, muy justamente, considera inseparable. Pero en esta ocasión sus reflexiones han sufrido un cambio sensible.

Los breves análisis sobre diversos autores y escuelas ofrecen en su conjunto una visión correcta de la cuestión (pp. 75-116), sobre todo en cuanto precisan algunos puntos que la historiografía hace tiempo debería haber centrado en sus justas fronteras. Establece los límites del economicismo y del institucionalismo, el valor de generalización de estudios parciales y la existencia o no de elementos que puedan contribuir a una comprensión global y abstracta del feudalismo. No considero que exista problema importante en lo que dice, éste se advierte mucho más gravemente en lo que no dice. ¿Sorpresa ante las ausencias? ...quizá, pero sorprenderse sería demasiado ingenuo, el paso en falso que da la obra en el anterior capítulo, no podía responder a otros motivos. Ignorar, o mejor, esconder los caminos que traza hoy la historiografía que asume en su seno las consecuencias de la dialéctica, es intentar degradar por olvido, evitar la crítica y el enfrentamiento.

No puede separarse esta actitud de la que toma A. Guerreau en cuanto al pensar sobre la Historia. Este segundo plano de análisis responde a las mismas motivaciones, con una diferencia: en esta ocasión parece tratarse más de una sociología de la historiografía contemporánea que de una crítica al desarrollo del pensar en el siglo XX. Se podría decir que en este caso la ausencia es global, afecta al objeto en sí, y además se expresa abiertamente la voluntad de que así sea, bajo pretexto de *imbecilidad* de los pensadores (p. 119), un buen argumento.

No voy a hacer una contra-crítica del siglo XX, sólo me centraré en un ejemplo evidente: siguiendo una tradición excesivamente enraizada entre los historiadores actuales, Alain Guerreau parece conocer del Pr. Georges Duby tan sólo sus viejas obras; cita en el primer capítulo de su libro dos de ellas, *La société aux XI^e et XII^e siècles dans la région mâconnaise* (cit. en p. 31) y *Guerriers et paysans. VII^e-XII^e siècle. Premier essai de l'économie européenne* (cit. en p. 36), citas, laterales por demás, que no tienen continuidad en el libro. Dos cuestiones: ¿por qué, incluso respecto a la obra de esta época, A. Guerreau no hace una valoración crítica?, ¿por qué, en su momento, lo ignora?, y la segunda, ¿es real su desconocimiento de la actual obra de G. Duby? Desde luego tal desconocimiento es pura apariencia; entre la bibliografía de las obras que de

una manera u otra han contribuido a las reflexiones de A. Guerreau, según sus propias palabras, figura el libro de G. Duby *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* (p. 214). Por ello esta pregunta debe unirse a la primera, y a falta de otra respuesta he de suponer que Alain Guerreau evita enfrentarse críticamente a la obra de G. Duby, olvidándola o ignorándola, sólo aparentemente, toda vez que en su discurso subyacen dispersos y deformados numerosos conceptos acuñados en ella.

De acuerdo con A. Guerreau en los avances de la lingüística, de acuerdo también en los de la antropología, conforme en que las «ciencias sociales» en general pueden aportar al historiador una ayuda preciosa, y que la aplicación de la estadística es necesaria y beneficiosa. De todas formas, estas no son sino cuestiones laterales, de gran valor metodológico, pero marginales al núcleo del problema planteado en la obra. Sean en todo caso bienvenidas.

Si el libro de Alain Guerreau finalizara aquí, dudaría ahora entre alabar la excelente idea de aspirar a una actitud crítica y teórica acerca de la historiografía medievalista contemporánea, o denunciar la práctica sin sentido de una crítica extraviada. Pero Guerreau lo ha dicho al principio: quiere acceder a un horizonte teórico del feudalismo, crearlo, elaborar sus bases. Esta es la intención del último capítulo, que marca necesariamente toda la obra. Me permitiré desdoblarse, también yo, mi crítica; en primer lugar al todo, en segundo a las partes:

En conjunto, la propuesta de Alain Guerreau es demasiado tímida para lo ambicioso de su libro, y demasiado tradicional para su aspiración a lo novedoso: las relaciones de *dominium*, las relaciones de parentesco, la Iglesia y el feudalismo como eco-sistema (léase la integración, en un todo interrelacionado, de actividades sociales: comerciales, guerreras, etc.), son temas hartamente tratados por la historiografía; concebirllos como los pilares del feudalismo no es tampoco una gran novedad, el propio Marc Bloch los integra en su obra *La sociedad feudal*, por citar tan solo un ejemplo; en todo caso, el lazo de unión, la relación dialéctica entre los cuatro elementos resta, a mi modo de ver, débil y escasamente sistematizado. No es, a fin de cuentas, una alternativa global teórica a la configuración de un horizonte feudal.

De acuerdo con una larga tradición de investigación medievalista, A. Guerreau sitúa las relaciones de *dominium* o relaciones sociales, en su lugar preciso, complejo y no reducible a oposiciones esquemáticas. Analiza el vocabulario de esta relación y señala que el «modo de producción feudal» es ante todo señorial, y su título más significativo es el de *dominus* (pp. 182-183); idea que, como muy bien advierte Jacques le Goff en el prólogo, es originariamente de G. Duby.

En segundo lugar, el análisis de las relaciones de parentesco choca con un serio problema. Siguiendo la tradición marxista, Alain Guerreau concibe el feudalismo como la base de un período que abarca desde el si-

glo V al XVIII. De este modo generaliza unas relaciones que se pueden observar en el último período de esta larga secuencia, pero no antes (pp. 184-191). Si tras largo tiempo los medievalistas venían señalando, en unos aspectos u otros, la singularidad de las relaciones de parentesco tanto con anterioridad al año 1000 como en los primeros siglos del segundo milenio, hoy los más recientes trabajos histórico-antropológicos demuestran con certeza el desarrollo de amplias parentales y de un sistema cognaticio abierto hasta el siglo X, y señalan la existencia de un sistema de parentesco altamente elaborado en los siglos XI y XII que nada tiene en común con los principios que rigen la familia y el parentesco en momentos posteriores. Es falso, con anterioridad al siglo XIII, que no exista distinción entre parentela paterna y materna, que los términos de parentesco carezcan de precisión, que la estructura de parentesco esté subordinada a una estructura eclesiástica, y que el parentesco dependa del pseudo-parentesco o parentesco ficticio, aun cuando éste pueda tener su importancia.

En tercer lugar examina A. Guerreau el feudalismo como ecosistema y realiza una curiosa división en etapas, curiosa en relación al resto de su concepción global del feudalismo; la primera abarca hasta el siglo X y la segunda del XIII al XVIII, los siglos XI y XII forman una fase especial de expansión (pp. 191-200). Grosso modo estoy muy de acuerdo con Alain Guerreau, sólo extraño la repercusión de esta periodización en los demás aspectos de su análisis.

Por último, analiza el papel de la Iglesia. De nuevo surge el problema de la generalización imprudente. Complejo y difícil, el estudio del papel jugado por la Iglesia requiere una gran precisión de fechas y conceptos, cosa que Guerreau no aporta. Situar a la Iglesia como la gran fuerza motriz y principal contribuidora de la cohesión y sacralización del sistema feudal (pp. 204-206), es algo que para sostenerse necesita ser demostrado.

En resumen, el libro de Alain Guerreau, tan prometedor y ambicioso en propósitos, se desvanece lentamente al hilo de su discurso. El horizonte que otea es sólo una falacia; más allá, el mar sigue.

Blanca Garí

Aaron J. GURJEWITSCH

Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen, München, Beck, 1980 (Moscú, 1972), 423 pp. y 39 ilustraciones

Con el sugestivo título de *La imagen del mundo del hombre medieval*, el historiador ruso Aaron Gurjewitsch nos ofrece un libro de enorme

interés para todo medievalista, ya sea del campo del arte, como del de la literatura, la filosofía o, naturalmente, de la misma historia.

El autor expone con toda claridad sus objetivos y método en la «Introducción» (pp. 6-28). El estudio arranca de la apreciación de que la palabra y la idea poseían en el sistema de la conciencia medieval la misma medida de realidad que el mundo objetivo, que las cosas a las que tales palabras se referían. Así, su intención consiste en bosquejar la imagen o el modelo (*Weltmodell*) que el hombre medieval fabricó de su mundo. Se trata de proporcionar una visión de la cultura medieval, entendiendo el concepto de cultura no en su acepción restringida, como el ámbito propio de la creación artística o literaria, sino en su contenido más amplio, incluyéndose por tanto las formas de vida económicas y sociales. ¿Cómo abordar un campo de análisis tan amplio y sobre qué premisas?, esa es la cuestión más inmediata. Según el historiador ruso existen en toda cultura unas categorías universales que constituyen el eje de coordenadas sobre el que se construyen las distintas concepciones del mundo. Esas categorías conforman el inventario de base (*Grundinventar*) semántico de la cultura. Distingue dos tipos fundamentales de categorías: aquellas abstractas como, por ejemplo, el tiempo, el espacio, el destino, las relaciones entre microcosmos y macrocosmos y aquellas otras que poseen fuertes connotaciones sociales, como son el individuo, la colectividad, el trabajo, la riqueza, la libertad, la justicia, etc. En su libro trata algunas de estas categorías. Tres capítulos están dedicados al tiempo y al espacio («*Die Raum-Zeit Vorstellungen im Mittelalter*», «*Mikrokosmos und Makrokosmos*», «*Was ist die Zeit?*», pp. 28-188) y otros tres se refieren a la justicia («*Auf dem Recht baut das Land auf*», pp. 188-247), a la riqueza y al trabajo («*Die mittelalterlichen Vorstellungen von Reichtum und Arbeit*», pp. 247-327) y a la personalidad («*Auf der Suche der Persönlichkeit*», pp. 327-352). La literatura y el arte constituyen las fuentes principales para su estudio, en el cual las categorías no se presentan de modo aislado, sino constantemente relacionadas. Así por ejemplo, el tiempo y el trabajo se encuentran mutuamente condicionados y es en ellos donde mejor se demuestra que las categorías constituyen un conglomerado, un sistema que revela una imagen del mundo específica. Sin embargo, aun cuando nos situamos en una civilización determinada como la medieval, que según el autor constituyó una totalidad unitaria, resulta difícil hablar de una única imagen del mundo. Por ello, A. Gurjewitsch advierte la necesidad de tratar las categorías universales desde un punto de vista diacrónico y no simplemente desde la perspectiva sincrónica. Dentro de la civilización medieval, Gurjewitsch distingue dos grandes épocas: una que él denomina *bárbara* y otra que le sucede cronológicamente y que él entiende como la propiamente feudal. Ambas épocas poseyeron dos modelos del mundo distintos, pues se vieron sometidos a creencias religiosas diversas: en la época feudal tuvo lugar una completa y profunda cristianización de la sociedad a diferencia de la

época bárbara en que la religión estaba aún anclada en el paganismo. Gurjewitsch observa en ocasiones la coexistencia y las mutuas influencias de ambos modelos. Esta importante cuestión la trata en un apéndice del libro con el título de «*Problemas de la cultura popular y la religiosidad en la Edad Media*» (pp. 327-401).

La lectura se encuentra facilitada por la adición de unos índices onomásticos, geográficos y de materia (pp. 401-422). Las notas al final del capítulo suplen la falta de una bibliografía especializada sobre el tema.

Tal es la estructura formal de esta obra cuyo contenido ha sido esbozado a grandes rasgos. Seguidamente me permitiré realizar algunas apreciaciones que, más que criticar este importante libro, tratarán de profundizar en su contenido.

El estudio de Gurjewitsch se sitúa dentro de unas directrices metodológicas y teóricas similares a las que guiaron a otros dos grandes medievales en la construcción de sendos libros fundamentales: *La civilisation de l'Occident médiéval* de J. Le Goff (París, Arthaud, 1965) y *Lebensformen im Mittelalter* de A. Borst (Frankfurt am Main, Ullstein, 1973). En estos estudios, al igual que en el aquí comentado, la Edad Media se entiende como una civilización dotada de unidad interna, como una estructura cuyos elementos se constituyen en una red de significación. Si A. Borst nos ofrecía un comentario a los textos seleccionados proporcionándonos variados cuadros sobre las formas de vida en la Edad Media, Le Goff y Gurjewitsch prefirieron presentar una visión de conjunto sobre las concepciones del mundo forjadas por los hombres medievales. Hay que señalar, sin embargo, la originalidad y la novedad en el estudio de Gurjewitsch, tanto por los temas que trata como por la teoría histórica en que se basa, lo que determina que su libro sea sustancialmente distinto al de Le Goff. En los capítulos dedicados al tiempo y al trabajo, Gurjewitsch condensa y perfila anteriores investigaciones que ya había dedicado a estos aspectos tan importantes en la vida de las sociedades y en ellos se demuestra su profundo conocimiento y dominio en esta materia. Su comprensión diacrónica de la civilización medieval se encuentra muy cercana a la periodización que K. Bosl estableciera en sus *Grundlagen der mittelalterlichen Gesellschaft* (Stuttgart, A. Hiersemann, 1972). En efecto, en esta obra, el historiador alemán exponía de modo sistemático sus ideas acerca de la sociedad medieval, que ya se vislumbraban suficientemente en anteriores trabajos, en especial, la división de la Edad Media en dos épocas: la época arcaica que correspondería a la época bárbara de A. Gurjewitsch y la época feudal que aparecía estrechamente ligada al desarrollo del mundo urbano.

Los estudios más recientes sobre la Edad Media han transformado aquella visión de la civilización medieval como una estructura y además han perfilado y precisado la periodización un tanto ambigua que presen-

taba tal civilización como la sucesión de dos épocas distintas e, incluso, contrapuestas. Esta concepción de la cultura medieval se pone de manifiesto cuando A. Gurjewitsch afirma: «La sociedad medieval fue una sociedad de señores feudales y campesinos, de ciudadanos y aldeanos, de cultivados e incultos, de clérigos y laicos, así como de ortodoxos y herejes. La polaridad de las distintas clases y capas de la sociedad feudal determinaba que «la imagen del mundo» fuera oscilante, ambivalente y contradictoria. Son necesarias las investigaciones que descubran los antagonismos subyacentes a esta cultura» (p. 27). En efecto, desde que A. Gurjewitsch publicó su estudio en 1972, la historia ha advertido la necesidad de restringir las esferas de investigación y ello ha supuesto el descubrimiento de la gran complejidad interna de la civilización medieval cuyo ritmo en las transformaciones sociales e imaginarias era tan acelerado como el de nuestro propio mundo. Se ha precisado la cronología y se han distinguido tipos de sociedades distintas en aquello que todavía seguimos denominando Edad Media; se ha detectado en un espacio de corta duración, como pueden ser doscientos años, diversos modelos concurrentes que ofrecían imágenes del mundo distintas. Sin duda, el mejor ejemplo de las nuevas rutas de la historia lo hallamos en *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* de G. Duby (París, Nrf, 1978) que comienza con las inquietantes preguntas de ¿cómo?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué?

Han transcurrido ya nueve años del libro de A. Gurjewitsch y si nos complacemos en apreciar los adelantos de la disciplina histórica, también nos recreamos en la lectura del bello libro de Aaron Gurjewitsch cuya riqueza de sugerencias es tal, que a partir de él podrían iniciarse las más variadas y múltiples investigaciones.

Victoria Cirlot

Terry JONES, *Chaucer's Knight. The Portrait of a Medieval Mercenary*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1980, 319 pp.

Este libro, que se limita al siglo XIV, intenta desbrozar la imagen del caballero-mercenario a partir de una fuente literaria de primera magnitud: *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer. Una tarea necesaria, también fascinante. Una aportación modélica a ese fenómeno tan complejo, y necesario de investigaciones como la presente, como fue la transformación del mundo caballeresco en las décadas que jalonan el siglo XIV.

Una mirada sagaz de T. Jones nos conduce hacia el nudo del problema. Situar al autor en su ambiente social, en su mundo particular. Nuevo, diferente. El siglo XIV es una época envenenada por la abundancia de do-

cumentación, también por los *corsés interpretativos de la imagen clásica*, trazada por Huizinga en su *El otoño de la Edad Media*. Las formas sociales en convulsión, los nuevos contenidos políticos han quedado sepultados, en ocasiones por una problemática olvidadiza de que los perfiles más acusados de la transformación del siglo XIV no se sitúan en la esfera de la economía o de los ritmos demográficos, sino en el grado y el nivel de las relaciones sociales. La única crisis verdaderamente detectable en esta época, es una crisis de los valores tradicionales. La destrucción, casi consciente, de las jerarquías estables del mundo nobiliario. La vulgarización de los hábitos y las costumbres de la buena sociedad. La laicización de la cultura. El valor «popular» de los gestos y las palabras. La complejidad de las relaciones de poder. La turbulencia en los mecanismos económicos. Movilidad. Rapidez. Promociones rápidas, producidas no sólo por los beneficios del negocio comercial o bancario, sino también (y quizás en mayor medida) por los de la guerra.

Ya no nos cabe la menor duda. El libro de Terry Jones lo demuestra. La guerra en el siglo XIV es, en efecto, una caza. Un juego del dinero. Un mundo de mercenarios. La perfección del armamento defensivo y ofensivo, *en torno a 1320 (¿no trajo consigo además un encarecimiento extraordinario?)*, y la aparición de las placas de metal rígido, convierte el combate militar en una simple escaramuza por aprisionar a un noble, y pedir rescate por él. Y detrás de la guerra propiamente dicha, los torneos y las justas completaban ese comercio de la guerra, enriquecedor de simples aventureros, que daba fama y prestigio. Tierras y dinero. Las crónicas, como el *Paso Honroso* de Suero de Quiñones, en pleno siglo XV, o las novelas, buscan *retratar* perfectamente esos nuevos perfiles del especialista, del *professional-killer* del siglo XIV.

Esta es la circunstancia que pretende relatar Chaucer en el célebre «General Prologue» de sus *Los cuentos...* Es también la circunstancia de la que parte el autor del presente libro. Su planteamiento es arriesgado, aunque asume los gustos y las formas de la nueva historia social. Yo dividiría su libro en tres partes (aunque conste de cinco capítulos) con un prólogo de crítica historiográfica (pp. 1-4) que denomina «The traditional interpretation of Chaucer's Knight», y un epílogo interesante sobre «Why does the Knight interrupt the Monk?» (pp. 217-223), más un apéndice.

La primera parte (cap. II, «The military background», pp. 4-27) es una *presentación inteligente, y sucinta, del papel del mercenario en la compleja sociedad del siglo XIV*. Se pone de manifiesto el lento carácter de profesionalización del uso de las armas, fundamentalmente por el desarrollo de las novedades en técnica y táctica militar. El mercenario es un tipo humano complejo, y nuevo. El capítulo busca definir sus gustos estéticos, el carácter abiertamente ostentoso de su comportamiento social, el sentido de su vida, o el deslizamiento cada vez más pronunciado hacia los actos «vulgares». *En una palabra, Jones quiere perfilar la naturaleza de los sistemas de valores que rigen la actividad militar en el siglo XIV*.

La segunda parte (cap. III, «Comentary on the description of the Knighth in the *General Prologue*», pp. 31-141) constituye el verdadero corazón de esta obra. Un comentario audaz, de la descripción de la caballería en este famoso «Prólogo General» le sirve de punto de apoyo para llevar a cabo un análisis pormenorizado de las acciones propias del caballero-mercenario durante el siglo XIV. Aquí se destacan el valor conjugado de una presentación de este núcleo social tan decisivo para una sociedad en continua guerra como la del trescientos (ellos serán el soporte de batallas tan importantes como Grezy, Poitiers, Nájera, etc., en realidad las que de alguna forma decidieron la fortuna de «La guerra de los cien años» en este siglo). El «prólogo» de Chaucer es una interesante explicación de los niveles imaginarios en donde se sitúan los caballeros de este período. Desde sus ideales, sus intenciones de conquistas ultramarinas (España, Chipre, Tierra Santa, Norte de África, etc.) hasta sus comportamientos, sus funciones como especialistas de la guerra o sus específicos hábitos cortesanos. El ritmo mesurado de sus actos centrales, en la guerra y en el amor, constituyen el centro de una escenificación real y lúdica, de naturaleza sonora que llegará desde las décadas iniciales del siglo XIV hasta mediados del siglo XVII (¿no se llaman acaso *canti guerrieri e amorosi* los célebres madrigales de Claudio Monteverdi?).

La tercera parte (cap. IV, «The Knighth's Tale», pp. 141-217) es la visión personal de Chaucer de este mundo. Irónica. Jactanciosa. Quizás también severamente crítica. Pero sobre todo una visión nostálgica del significado de la caballería en épocas anteriores, ¿pero cuáles?, induce a Chaucer a hablar de una destrucción del valor del ideal caballeresco, por la ausencia de largueza, por la falta de modestia, por la destrucción del honor. Es una situación imposible, pero dentro de ese proceso crítico Chaucer logra definir, y con él el autor de este libro, la verdadera imagen del caballero-mercenario del siglo XIV.

Creo que con estas consideraciones queda bien clara la finalidad y la estructura de este libro. Sugerente. Inteligente. Su autor, Terry Jones, ha participado activamente en la elaboración de algunos filmes satíricos, como por ejemplo el *Monty Python and the Holy Grail* o el *Monty Python's Life of Britain*, cuyo gusto es discutible. Sin embargo, en esta ocasión se nos manifiesta como un medievalista serio, erudito, maduro, que traza una obra de cierta categoría y cuya lectura considero indispensable. Útil. Especialmente, aquellos potenciales lectores españoles que estén interesados en buscar en las fuentes cronísticas, narrativas o literarias del siglo XIV la imagen del mundo militar y el comportamiento caballeresco de la clase dominante, encontrarán aquí brillantes sugerencias y atrevidas interpretaciones.

J.E.R.D.

Paul ZUMTHOR, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, Collection «Critique». 109 pp.

Un ensayo. Una simple confesión de sensaciones. Este libro no es formalmente otra cosa. Pero encierra una profunda sabiduría. Inquieta. Paul Zumthor es muy conocido dentro de la crítica literaria. Hace unos años tan sólo, asombró al público erudito con su atrevida interpretación de la literatura medieval en su, ya famoso, *Essai de poétique médiévale* (1972). Ahora quiere confesar muchos de los problemas que le asaltan constantemente en este proceso de maduración de las disciplinas humanas y, sobre todo, en su ampliación cuantitativa. Se justifica.

La Edad media está de moda. Este es un auténtico fenómeno cultural. Así lo ponen de manifiesto filmes como el *Lancelot* de Robert Bresson o el *Perceval* de Eric Rohmer. Y ¿por qué no habría de estar? Muchas de las inquietudes modernas son suscitadas de alguna manera en aquel complejo mundo. La televisión se hace eco de tales inquietudes y dedica programas, incluso excelentes, a las sociedades medievales. Los profesionales de la disciplina intervienen activamente en los debates públicos. Hablan en la prensa. La institución del medievalismo clásico estalla. Zumthor es consciente de ello. El delirio de las nuevas exigencias, impuestas por el «sistema de la moda» (he aquí lejanas insinuaciones bartesianas), impone una reflexión sobre la razón de ser del medievalista. Sobre su oficio. Pero, ¿existe en verdad tal oficio?

Este libro trata de contestar a todos estos interrogantes. Son muchos. El autor lo sabe. No quiere plantearlos como un proceso objetivo, sino como simples indicaciones surgidas al calor de una preocupación subjetiva. *Parler du Moyen Âge* es una obra formalmente subjetiva. Se interioriza. Pero también va más allá.

Este libro es un discurso sobre la institución del medievalismo. Un discurso abierto y crítico. Busca, entre las tensiones epistemológicas modernas, recuperar el valor de los problemas legados por la cultura medieval, en especial por la literatura. Y esto lo cree encontrar subrayando que, en 1980, pensar la cultura del pasado es recuperar la historia. Una vieja huella hegeliana: «Nous avons pris conscience de la nature fondamentalement historique des sciences humaines» (p. 23). A partir de aquí el autor asienta con seguridad sus postulados básicos. La institución de medievalista, a la que le falta rigurosamente «une idée de la finalité de son travail» (p. 25) termina encontrando en la diversidad de sus funciones (naturalmente así ha de llamarlas) el fondo de su ser específico: la identidad de su hacer propio (pp. 27-35) por sublimación del contenido de lo-otro, de la alteridad (pp. 35-41) como el soporte renovador de un pensar esta sociedad. Como se ve, la obra asume abiertamente la renovación de la fenomenología crítica, de la nueva ciencia hermenéutica, que Zumthor hereda directamente de los trabajos de Hans Robert Jauss y la escuela de Constanza.

Es la lectura receptiva. Esa revolución silenciosa que, sin embargo, dará paso a un horizonte de expectativas (he aquí de nuevo Jauss y, más allá de él, la sociología de Karl Mannheim) que terminará explicando el nudo problemático de los procesos culturales, pero históricamente. La mueca escéptica por esta vía la deja entrever Zumthor cuando se pregunta: «N'est-ce pas proclamer innocemment l'irréductibilité de l'histoire?» (p. 38), y da paso al núcleo creativo, oculto, de su pequeño ensayo.

Esta es la razón por la que la obra quiere hablar de la Edad Media. Pero, ¿cómo hacerlo? El campo epistemológico del medievalismo se ha dilatado considerablemente en los últimos decenios, tanto que resultará difícil encontrar una vía correcta para la síntesis deseada. El historiador actual se encuentra con una complejidad técnica muy superior a la que tuvieron para sí los creadores de la *Kulturgeschichte* o la *Geistesgeschichte*, y no sabe como dirigirse unitariamente a su esfera de investigación. Para Zumthor los anteojos que obligatoriamente deberán orientar nuestras búsquedas se hallan en el método estructuralista y en el análisis semiótico. Un gran paso: *Langage et histoire* (pp. 41-45).

Así, el autor está en condiciones de orientar su discurso teórico. En primer lugar, dejando en su sitio *l'héritage romantique* mediante una crítica severa de él (pp. 49-70), y mediante un relanzamiento del necesario empirismo (pp. 73-92), que debe estar presente en las disciplinas humanas. De este modo, quizás, el crítico literario convertido en historiador, aun sin serlo, podrá alcanzar el umbral de la verdadera ciencia, de *Le gai savoir* (p. 102). De este modo, si la historia literaria se ha detenido antaño en el umbral de las palabras y de las cosas, ahora deberá buscar lo que hay detrás de ellas y, así, encontrar el fondo social e ideológico (las figuras de Köhler y de Jauss están omnipresentes en este momento) escondido tras las obras literarias. Esta labor está por hacer y la obra aquí comentada sugiere esta nueva tendencia para descubrir así el sentido de la disciplina histórico-literaria y ampliar el campo de las investigaciones. El pensamiento moderno sabrá atajar las tentaciones de una teorización fácil y buscará en la quietud de sus análisis, le *bonheur*, o quizás mejor aún, *le plaisir* del oficio, de la labor, de los antiguos sentimientos formulados científicamente.

Parler du Moyen Age es un libro que todo medievalista deberá leer, aunque sólo sea para distinguir su situación intelectual de la de hace unas décadas. El gran cambio, esperanzador, que estas páginas anuncian, quizás con un exceso de optimismo y de ¿ingenuidad?, se ve como una próxima vuelta, como un inmediato regreso a las alturas de los fenómenos creativos. Zumthor sabe exponer en un centenar de páginas la naturaleza y el movimiento de una institución oficial, el medievalismo, y de un oficio particular, el de medievalista, que se interroga sobre sí mismo desde el fondo de su significado social y político, cultural e imagina-

rio, y se reafirma en consonancia con el antiguo concepto, horizontal, estéticamente articulador, como pretendía Adorno (al que Zumthor sigue sin ambigüedades). Esta representación secular del oficio del medievalista, apetecida desde estas páginas, es hoy prácticamente un sueño: ¿no se lo opone acaso el conocimiento moderno, sólidamente fundado en una experiencia vertical de los análisis? ¿Podrá alguna vez nuestro espíritu concebir una sociedad en todos sus grados desde una completa perspectiva documental? ¿Existe realmente la profesión de medievalista? No es fácil saberlo: el lector crítico de esta obra sólo sueña con hacer realidad esta profesión aunque nos causen vértigo las honduras y las lejanías desconocidas, aunque el inmediato porvenir se abra ante nosotros como abismo envuelto en tinieblas.

J.E.R.D.

En el transcurso del año 1980 han tenido lugar en el círculo del Instituto Universitario de Estudios Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona algunos sucesos importantes. En primer lugar, habremos de referirnos a la VIII Semana de Estudios Medievales, celebrada los días 8 al 11 de Julio de 1980, y que versó sobre «*El feudalismo en la Península Ibérica*». Constó con la presencia de destacados especialistas en la materia. Hablaron allí los profesores J.E. RUIZ DOMÉNEC, *Familia y Parentesco en la sociedad feudal. Estado de la cuestión*; Reyna PASTOR DE TOGNERI (Universidad de Madrid), *Castilla y León: luchas campesinas en el período de expansión de la sociedad feudal, s. X-XIII*; Juan VICTORIO (Universidad de Lieja), *La concepción del feudalismo en la literatura hispánica medieval*; L.A. GARCÍA DE CORTÁZAR, (Universidad de Santander), *La formación de la sociedad hispanocristiana: el área del Cantábrico en los siglos VIII al XI*; M.A. LADERO QUESADA (Universidad de Madrid), *Nobleza y Señorío en la Andalucía del siglo XV*; P. CHALMETA (Instituto Hispano-Árabe de Cultura), *¿Feudalismo en la España musulmana? Datos, problemas, perspectivas*; J.M. UDINA COBO (Universidad Autónoma de Barcelona), *Feudalismo y filosofía*; Charles-Emmanuel DUFOURCQ, *Féodalité et Christianisme* (Universidad de Paris-Nanterre), *Féodalité et féodalisme*; J. AINAUD DE LASARTE (Director de los Museos de Barcelona), *Arte y feudalismo*; Antonio M. ARAGÓ y R. CONDE (del Archivo de la Corona de Aragón), *Documentación feudal*; F. UDINA MARTORELL (Universidad Autónoma de Barcelona), *Problématique al voltant dels Usatges i assemblees de Pau i Treva*.

La presente semana concluyó con una mesa redonda sobre el tema: *La problemática del feudalismo en la Península Ibérica*, en la que intervinieron, bajo la moderación del profesor doctor F. UDINA, los profesores doctores Reyna PASTOR, Ch-E. DUFOURCQ, J.E. RUIZ DOMÉNEC, L.A. GARCÍA DE CORTÁZAR, P. CHALMETA, J. AINAUD DE LASARTE, así como la participación activa de los estudiantes del Instituto y los invitados a la Semana. En dicha mesa redonda, tremendamente animada, se plantearon los problemas actuales, teóricos y prácticos del feudalismo, haciendo una especial mención a la Península Ibérica. Se sugirieron nuevas vías de comprensión del problema. Y se terminó por buscar un conjunto operativo común que, a pesar de la diversidad inicial de las posturas, lentamente se fue encontrando. El marcado interés de la mesa redonda hizo posible su continuación una vez finalizada la propia Semana con la entrega de titulaciones a los alumnos asistentes

a él (cerca de dos centenares), manifestándose así el apogeo que están tomando en nuestro país los estudios sobre la Edad Media.

También a lo largo del presente año de 1980, el Instituto ha celebrado reuniones para dirimir el tema de la IX Semana de Estudios Medievales, que tuvo lugar entre el 30 de Junio y el 3 de Julio de 1981, sobre el tema: *Las instituciones representativas de la España Medieval: cortes, municipios, gremios, cofradías, universidades*. En ella participaron los profesores doctores Eloy BENITO RUANO (Universidad de Oviedo), José M. FONT RIUS (Universidad de Barcelona), Jesús LALINDE ABADÍA (Universidad de Zaragoza), Antonio MARONGIU (Universidad de Roma), Ángel MARTÍN DUQUE (Universidad de Navarra), Luigi PROSDOMICI (Universidad Católica de Milán), J.E. RUIZ DOMÉNEC (Universidad Autónoma de Barcelona), Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Federico UDINA MARTORELL (Universidad Autónoma de Barcelona) y Antonio UDINA ABELLO (Universidad Autónoma de Barcelona).

Dentro de las tareas ya específicamente académicas que el Instituto Universitario de Estudios Medievales lleva a cabo en el seno de la Universidad Autónoma de Barcelona, cabe destacar la publicación por el profesor doctor J.E. RUIZ DOMÉNEC de una monografía sobre *El juego del amor como re-presentación del mundo en Andrés el Capellán*, donde el autor pone de manifiesto la circunstancia específica, cronológica y espacial del origen del *Tratado* de Andres el Capellán, ligándolo a la formación de una ideología del poder monárquico en la corte capeta, y hacia 1186-1190, y no como se había sostenido habitualmente en la corte de la Champaña y unos años antes o incluso en el siglo XIII. La obra recurre a la hermenéutica como método de discernimiento de los problemas de este *Tratado* y permite plantear un esbozo general de lo que significan, a juicio del autor, las condiciones de la alta sociedad en la octava década del siglo XII.

Igualmente en el transcurso del presente año se han leído tres tesis doctorales ligadas al tema medieval en el seno de la Universidad Autónoma de Barcelona.

La primera de ellas, tuvo lugar el día 11 de Junio de 1980 y versó sobre *El armamento catalán de los siglos XI al XIV*, y la defendió con especial inteligencia la señorita Victoria CIRLOT, colaboradora de las tareas del Instituto. Esta importante tesis que consta de dos volúmenes de 884 folios en su totalidad, lleva a cabo un minucioso análisis, a partir de fuentes iconográficas, literarias y archivísticas, del armamento catalán de los siglos XI al XIV, desde un punto de vista tanto tipológico como funcional. Adelantando resultados importantes para la historia social y de-

sarrollando algunos problemas sobre la función militar de la aristocracia y la caballería de este período. Consta de una bibliografía cuidadísima (fruto de la estancia de la autora en el Insituto de Armas Antiguas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas) y de un método escrupuloso en el tratamiento de los problemas imaginarios del mundo nobiliario (fruto de la estancia de la autora en el Collège de France). Fue juzgada por un tribunal compuesto por el profesor doctor Federico UDINA MARTORELL (de la Universidad Autónoma de Barcelona) como presidente, el profesor doctor Martín DE RIQUER (de la Universidad de Barcelona) como director, y como vocales, los profesores doctores Georges DUBY (del Collège de France en París), D. E. RIPOLL, y D.J.E. RUIZ DOMÉNEC, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Otruvo la calificación de Sobresaliente «*Cum laude*» por unanimidad. Y el Premio Extraordinario de Doctorado del año 1980 del Departamento de Historia de la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona. Publicado su resumen por el Servicio de Publicaciones de la citada universidad (36 pp.), hay que anunciar que la presente tesis está en curso de publicación íntegramente en las *Monografías de Gladius*, del Instituto sobre Armas Antiguas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del que la nueva doctora es asidua colaboradora y en cuya revista ha publicado ya diversos trabajos.

La segunda tesis se leyó el día 5 de Marzo de 1981, dándose la especial circunstancia de ser la primera tesis leída en el Colegio Universitario de Gerona. Versó sobre *L'Arc Gòtic a Girona, segles XIII-XIV*, y su autor, el señor Pere FREIXAS I CAMPS, llevó a cabo un análisis sobre fuentes notariales de Gerona del arte gótico de aquella ciudad (arquitectura, escultura, pintura, orfebrería, rejas, etc...). Una tesis sumamente sólida y trabajada. Consta de dos volúmenes. Fue juzgada por un tribunal compuesto por el profesor doctor Federico UDINA MARTORELL, de la Universidad Autónoma de Barcelona, como presidente. El profesor doctor Santiago ALCOLEA GIL como director, y, como vocales, los profesores doctores M. RIU RIU, de la Universidad de Barcelona, E. RIPOLL PERELLÓ, de la Universidad Autónoma de Barcelona, J. AINAUD DE LASARTE, director de los Muscos de Arte de Cataluña, y J.E. RUIZ DOMÉNEC, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Obtuvo la calificación de sobresaliente «*Cum laude*» por unanimidad.

La tercera tesis fue leída el día 27 de Febrero. Versó sobre *El monestir de Santa Maria de Gerri (segles XII-XV). Col·lecció diplomàtica*. Su autor, el señor Ignasi M. PUIG I FERRATÉ, llevó a cabo un estudio basado en la recopilación documental del antiguo archivo monástico, reuniendo un total de cuatrocientos documentos. A partir de este material, estudia las fases evolutivas por las cuales atraviesa el cenobio de Gerri así como el aspecto de su estructura de propiedad y de señorío jurisdiccional. Consta de tres volúmenes. Una bibliografía de aspectos generales.

Fue juzgada por el profesor doctor F. UDINA MARTORELL como presidente. El profesor doctor Manuel MUNDÓ MARCET, de la Universidad Autónoma de Barcelona, como director. Y como vocales, los profesores J.M. FONT RIUS, y M. RIU RIU, de la Universidad de Barcelona, y, como secretario, el profesor J. SOBREQUÈS I CALLICÓ, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Obtuvo la calificación de Sobresaliente «Cum laude».

«*Excalibur*», una *Götterdämmerung* pretendidamente artúrica

Excalibur es un film de Bootman. El último sobre temática medieval. Un film ambicioso. Profundo. Tal vez misterioso. Nigromante. Una alegoría del poder. Justifica y enaltece. Desarrolla la esencia de la soberanía, y sentencia sobre la realidad del cosmos. Del mundo. El tema en su apariencia es el relato de las aventuras del rey Arturo y sus nobles caballeros de la Tabla Redonda. Utiliza, en una adaptación libre y precisamente intencionada, la bella obra de Sir Thomas Malory *Le Morthe Darthur*. Y poca cosa más sobre esta literatura tan rica y quizás tan bruscamente interrumpida en las obras de los grandes poetas y escritores. En efecto, tras la máscara de una rigurosidad arqueológica (la sociedad nobiliaria, que no feudal, del siglo XV está perfectamente reflejada) el film nos conduce de la ilusión a la ideología: y nuevamente fabrica ambas cosas¹.

Excalibur es un suceso cinematográfico, y quizás artístico, del nivel escéptico del capitalismo maduro. Su sonoridad barroca es wagneriana. Hay muchos motivos que justifican esta afirmación. El más sobresaliente es quizás que el comienzo del film está regido por el *Funeral de Sigfrido* y dos de los momentos culminantes, el encuentro amoroso entre Lancelot y Ginebra y el hallazgo del Graal por Perceval, se energizan con los temas del *Tristán* y del *Parsifal*, respectivamente. Son instantes cuya reflexión filmica se apoya en la validez de las notas musicales. Este acierto subjetivo de *Excalibur* se ve enturbiado por la insensata utilización de frases sonoras de Orff y por una banda original deficiente y hasta innecesaria. Pero no sólo el ambiente musical explica el deslizamiento consciente hacia Wagner. También, porque esta película basta por sí misma para poner de manifiesto ese modelo pancromático que ansía la estética del desvarío. La esencia de *Excalibur* es la narración de una alteración fundamental. El sonido de un ocaso. Del ocaso de los dioses. Por eso su propósito es trazar unas imágenes de lo terrible, de lo horroroso, surgiendo de ellas, como el canto del Idilio de Sigfrido, la visión de la soberanía.

Excalibur es así degradadamente una *Gesamtkunstwerk*. Si entendemos por «obra de arte total» la que se contrae en su realidad natural para

¹ Cf. J.E. RUIZ DOMÉNEC, *La cinematografía sobre la Edad Media: Fábrica de ideologías, fábrica de ilusiones*, en «Atti del Convegno Internazionale di Studi Medievali: il Medioevo Oggi». Associazione de Medievalisti Italiani. S. Margherita Ligure, 1978».

ejercer ideológicamente una alteración del principio estético, este film se sujeta entonces a su fuerza particular para expulsar a los infiernos todos los intentos dionisiacos de hacer arte, y apostar abierta y decididamente por la destrucción del principio puro. Pero esto tan general ya se dice de la ópera de Wagner. Y *Excalibur*, lo he dicho, es degradadamente ese intento. ¿Por qué degrada? ¿Es acaso la circunstancia peculiar de su nacimiento en un período de agotamiento de un tipo de fuerzas productivas, o, por el contrario, lo esencial radica justamente en hacernos comprender lo ilusorio de la verdad? El film busca precisamente ese ser esencial entre las brumas de lo imaginario maldito de nuestra cultura y asume la reacción ante el clasicismo apolíneo. Pero entonces, engaña. *Excalibur* es una farsa. Consciente.

Quizás no podía ser de otro modo. En los últimos años han existido tres memorables intentos de asaltar el tema artúrico en su misma raíz. El cine ha querido con ello mostrar su eficacia cultural y, ¿por qué no?, la reactivación en el gran público de un tema que durante siglos fue objeto de conversación y de lectura en los círculos de la «buena» sociedad. He hablado de tres intentos. Cronológicamente, el primero de ellos fue el *Lancelot du Lac* de Robert Bresson (1973). Este film, anclado en el estructuralismo genético del que surgió, dio una versión sincopada del gran ciclo en prosa, llamado *Vulgata*, desde el ángulo crítico, angustioso, del hombre de a pie: quizás por ello la obsesión por el silencio y la retórica de una crisis melancólica fuese el producto de una simple observación desnuda de la realidad del mito, del *roman* en prosa. El segundo intento fue más infeliz, se trata del *Perceval le Galois* de Erich Rohmer (1978). En este caso la fidelidad al texto de Chrétien de Troyes y un esteticismo algo forzado (surgido de la observación directa y pasiva de la miniatura del siglo XIII) condujo a su realizador a un estatismo en los personajes y a una especie de dominio poético donde en realidad había carencia imaginativa. La sustracción del movimiento y del espacio no fue por fidelidad al texto sino por incompreensión de esa compleja realidad de la novela artúrica, donde el espacio visual no se corresponde en modo alguno al que por entonces realizaban los artistas plásticos. Para Rohmer las aventuras de Perceval eran una especie de «minueto católico» donde el director no tomaba partido casi por nada. Quizás la esencia de este *roman* —que está por lo demás inacabado— reside en una especial tensión moral y social, tanto del personaje como de su autor. La eficacia del film reside por uso negativo en saber cómo se debe asaltar fenomenológicamente una película sobre esta temática. Después de Rohmer, silencio. Hasta el tercer intento que no es otro que la presente obra de Boorman, *Excalibur*. Aquí se observa desmedidamente un atentado a la frase poética. Pero un atentado consciente. Por eso me interesa el film. Por eso lo comento. Por eso escribo sobre él. Las ideologías modernas sobre el pasado no son ingenuas. Buscan algo: ¿Qué busca *Excalibur*?

El film es la historia alegórica y sublunar de la imposibilidad del poder, cuyo símbolo supremo, la espada Excalibur, es manchada de sangre en tres ocasiones. La primera de ellas, cuando Uther Pendragon, rey de Inglaterra, la utilizó contra el duque de Cornualles, su vasallo, para poder acceder al lecho de su esposa Igraine y poseerla: violarla en una interpretación un tanto grotesca de la transformación que Merlin hizo de Uther. La segunda de ellas cuando Arturo, justamente el hijo de este acto *¿adúltero?* (*téngase en cuenta que mientras Uther poseía a Igraine, moría el duque*), viéndose derrotado en la *Bataille* (duelo judicial) por Lancelot (en realidad es el rey Pellinore en Malory, aunque Boorman sigue fiel al deseo cinematográfico, quizás por homenajear a Thorpe aunque inconscientemente), utiliza la «fuerza mágica» del poder de la espada regia para poder vencer a su adversario. Entonces de la sangre de Lancelot emerge el destino cruel y Excalibur se rompe: «lo que no se puede nunca romper» dice en este momento Merlin. Para volver a recuperarla por la acción de la Dama del Lago. De nuevo Wagner, y en el ensueño ensimismado de la ilusión la ideología final. La tercera de ellas, la más ambigua, cuando Arturo, también de nuevo él, mancha con Excalibur la tierra, que es sagrada por ser origen de la vida, clavando en medio de Lancelot y Ginebra dormidos, indefensos, pero adúlteros. ¿Qué extraño extravío condujo a la sociedad europea a condenar el encuentro lumínico en el acto amoroso?²

Como se ve, la espada recorre la plenitud de un mundo, desde su origen hasta su ocaso. El poder, cuyo símbolo es arbitrariamente utilizado, se sustrae de su función absoluta y del valor de imponer el orden en la sociedad. La cobertura moral de la soberanía se debilita. Arturo, como un *Amfortas wagneriano*, cae en una profunda melancolía (*quizás por su actitud sería mejor decir «ataxia intrapsíquica» o «pérdida de la unidad interior» o simplemente «esquizofrenia»*). Caen en una profunda pesadumbre, mientras que sus «caballeros» buscan el Graal. Lo imposible. Incluso, como Perceval, traspasando el límite natural. En el film Perceval descubre el Graal colgado de un árbol entre la vida y la muerte, y accede a él después de una inmersión en el agua cenagosa de un pantano que en realidad era el foso del castillo donde se guardaba el preciado cáliz. Este narcisismo extraviado de Boorman, mezclando la figura de Perceval y la de Parsifal, recorriendo una aventura sin final, ofrece tensión a la película, y la sitúa en el punto más bajo de su recorrido.

Con el Graal en manos de Arturo la soberanía se rehace para morir. ¿Por qué? Aquí el film sintetiza todas sus ansias de plenitud ideológica. El mundo maldito ha caído en manos de los demonios familiares: ambición, corrupción, envidia, etc., protagonizados por Morderet (aquí hijo

² Cf. J.E. RUIZ DOMÉNEC. *El laberinto cortesano de la caballería*. Bellaterra, 1981 (Monografía de Medievali, núm. 1). 229 pp.

incestuoso de Morgan Le Fay, hermanastra de Arturo y de éste), en una especie de epílogo final mezclando barrocammente todos los hallazgos anteriores: la cabalgata de los caballeros bajo la estridencia de los *Carmina Burana* de Orff, y la conciencia final, cuando Arturo se cree traicionado como Sigfrido (pero ahora bajo los acordes absurdamente del tema central del *Tristan*), y, finalmente, en la batalla cuando cae herido a muerte, atravesado su pecho por una lanza, ordena, en el film a Perceval, que arroje Excalibur al lago, para que allí la vuelva a recoger la mano de la Dama del Lago: y no para que se disuelva en la nada por la fuerza que impone al hierro la luz verde de un lago mítico³.

En este bosquejo fragmentario, y quizás obligado, del film, podemos comprobar como esta alegoría energizada por las múltiples manchas del fuego y del silencio, entonada por los acordes wagnerianos, se esconde una visión del mundo, que no sólo subvierte el mensaje de Thomas Malory, sino que incide en nuestra forma de pensar la identidad del mundo.

Esta es la intención de un film en apariencia inocente, sobre un tema como el artúrico, cuyo bastardeamiento comienza a ser la tónica habitual en las disciplinas humanas. Magia, religión, creencias en las fuerzas misteriosas, tragedia, sentimientos totalizadores conforman el universo wagneriano, y pesadamente también el de Boorman. Pero la duda asalta contantemente al espectador que nunca sabe si se encuentra con personajes reales que buscan el sentido del mundo o, por el contrario, sólo ante una alegoría del principio y del fin del mundo: una alegoría de dioses. *Y entonces aparece con seguridad la clave del presente film. Este no es establecer una guía natural y lógica de acceso a la obra de Malory, ni al universo artúrico, y menos aún a la sociedad medieval. Su fin es presentar el destino de toda la humanidad trágicamente señalado por una maldición y por alevosa traición de una sombra que en Wagner fue Hagen (aunque no en Fritz Lang). Pero, entonces ¿quién es Hagen en Excalibur?*

El fuego crepuscular del acto inicial del film, el de Uther, nos coloca ante un dilema: ¿es la opresión del poder quien determina la catástrofe, o, por el contrario, es su debilidad? Este dilema quiere ser resuelto desde el fondo *misterioso* del mito más hondo sobre la idea de la soberanía de nuestra cultura: del mito del rey Arturo y sus nobles caballeros de la Tabla Redonda. Pero, ¿qué es el poder?

Boorman sólo nos enseña cómo se recobra. Ese instante en el que Merlin y Arturo contemplan Excalibur: «clara era la noche y resplandeciente la luna». Una serpiente rondaba al rey. Merlin sostiene que el poder sólo ha de temer al Dragón. ¿Qué es el poder, qué es el dragón? Excalibur se interna densa y peligrosamente en un laberinto, llenando la pantalla de

³ Cf. JOEL GRISWARD, «Le motif de l'épée au lac: la mort d'Artur et la mort de Batraz», en *Romania*, XC, 1969, pp. 289-340.

inquietantes interrogantes, sin solución y ofreciendo modestamente un juego sobre el reino imaginario. Este juego que es *Excalibur* se escapa de «lo serio» y su decisión es la de no comprometerse. Boorman quiere ser inofensivo. Su ambigüedad es síntoma de cansación de nuestra cultura. Y se inserta en esta realidad peligrosa de no saber ya qué es el poder y qué no es el poder. Oigamos esta advertencia cuando se empiecen a apagar las luces, y en medio de la triste melodía wagneriana, nos dispongamos a contemplar esta «ingenua y anárquica» versión de la muerte del rey Arturo y del destino de sus caballeros.

J.E.R.D.