

Udo Kultermann y la historiografía del arte

Guillermo Solana

1 septiembre, 1997

En España, los estudios de historia del arte han sido durante mucho tiempo –y a veces son todavía– una obra de paciencia descriptiva y memoriosa, un minucioso trabajo de *atlas*, *herbarios* y *rituales*. Hoy los alumnos universitarios de esta materia leen más sobre teoría y método. Pero no se les puede alimentar sólo con deconstrucción y feminismos, historia foucaultiana y psicoanálisis lacaniano; conviene que sepan algo también de la tradición intelectual de su propia disciplina. Para ello tenemos ya en castellano a Alois Riegl y Heinrich Wölfflin, Longhi y Focillon, Erwin Panofsky, Wittkower y Gombrich (aunque faltan otros por traducir, como Aby Warburg).

Una guía excelente para acercarse a estos clásicos (y a otros menos conocidos entre nosotros) es el libro de Udo Kultermann, que apareció en alemán en 1966 y se publica ahora, según la edición aumentada de 1990, en la colección «Arte y estética» que dirige Joan Sureda. Kultermann traza la genealogía de la historiografía del arte: sus remotos orígenes; sus progresos desde las vidas de artistas de Vasari, a través de las academias y los *anticuarios* del siglo XVIII, hasta el humanismo clásico alemán –Winckelmann, Lessing, Goethe– y el romanticismo. Recorre luego las etapas de la historia del arte «científica»: las variedades del positivismo y el atribucionismo, el método formal, la «historia del espíritu», el desarrollo de la iconología. El lugar preponderante que el libro concede a los autores en lengua alemana está justificado de sobra. El último capítulo, donde se pretende recoger el estado actual de la historiografía del arte, es muy insuficiente.

A diferencia de otros autores, como Michael Podro en su *The Critical Historians of Art* (que, por cierto, sería urgente traducir), Kultermann no sigue un argumento teórico ni se demora en análisis profundos de cuestiones metodológicas. Su relato sintético, dirigido a un público amplio, presenta las ideas de los historiadores del arte en el contexto de sus biografías, incluso a riesgo de abusar de las anécdotas. El autor ha querido contar, como él dice, «una aventura del espíritu a la que se entregaron diversos hombres con pasión y energía». Y el resultado, en este aspecto, es muy orientador e informativo.

Atracción y repulsión

José M. González García

1 septiembre, 1997

Uno de los clásicos contemporáneos escribe sobre otro clásico. Es de agradecer que la editorial Gedisa reúna en este volumen los dos ensayos más importantes de Walter Benjamin sobre Goethe,

ensayos que son de un valor muy desigual tanto en extensión como en contenido. «Goethe, artículo enciclopédico» resulta un trabajo menor concebido como respuesta a un encargo de la Gran Enciclopedia Rusa que en 1926 se encontraba en proceso de redacción. Este ensayo consiste en una exposición breve de las relaciones entre la biografía de Goethe y su obra literaria, o por decirlo en la clave del poeta de Weimar, de las relaciones entre «poesía y verdad», del entrecruzamiento productivo entre la experiencia personal con el consiguiente crecimiento de la vida y la evolución de su producción literaria. Tal vez más interesante que el artículo en sí resultan los comentarios en que se desvelan toda la trama del mismo, desde el encargo a Benjamin para que escriba la voz «Goethe» para la Gran Enciclopedia Rusa, sus reacciones y esquemas para el artículo, las conversaciones con los amigos en torno al mismo, las discusiones con los responsables de la Enciclopedia que le exigen una estampa de la vida de Goethe con trasfondo sociológico y enfoque materialista ligado a la ubicación del poeta en la lucha de clases de su tiempo, así como las opiniones del propio Benjamin acerca de las oportunistas e ignorantes oscilaciones de los editores «entre el programa marxista de la ciencia y el intento de asegurarse un prestigio europeo». En sucesivas reuniones se cambia de opinión y le encargan a Benjamin sólo una hoja frente a las trescientas líneas iniciales. Y resulta interesante comprobar –como lo ha hecho W. Kasack– que en la voz «Goethe» de la Gran Enciclopedia Rusa de 1929 no se puede reconocer el original de Benjamin ya que sólo un 12% de la versión rusa impresa guarda paralelismos con aquel manuscrito inicial.

Por otra parte, «*Las afinidades electivas* de Goethe» es el artículo más importante de Benjamin como crítico literario y su modelo para trabajos posteriores: en él intenta llevar a cabo la idea de «iluminar» una obra literaria a partir únicamente de sí misma. *Las afinidades electivas* vuelven otra vez a la actualidad. La nueva publicación en castellano (existía una vieja traducción inencontrable) del ensayo de Benjamin coincide casi en el tiempo con el estreno en las pantallas españolas de la película de los hermanos Taviani sobre la misma obra. Crítica literaria y lenguaje fílmico se refieren a un mismo objeto con resultados muy diferentes. Si la película de los Taviani intenta ser una traducción a lenguaje fílmico de la obra de Goethe a la que se ha tenido que reducir a su núcleo más esencial, eliminando personajes y traduciendo en imágenes el denso texto original, el artículo iluminador de Benjamin nos arroja casi tanta luz sobre el propio Benjamin como sobre la novela. La tarea de los Taviani no era sencilla, pues suponía un reto imposible de cumplir el intento de traducir a imágenes la complejidad de un texto en el que la palabra hablada, la conversación dieciochesca, juega un papel tan importante. La imagen siempre se queda corta cuando intenta transmitirnos la palabra de Goethe que es como decir la palabra de los dioses. Tanto la película de los Taviani con el ensayo de Benjamin pueden servirnos como introducción a *Las afinidades electivas*, pero no pueden sustituir una lectura profunda y reposada de la obra, lectura para la que ya parecemos carecer de tiempo. Y debemos tener en cuenta, además, que el propio Goethe construyó su novela de manera que fuese necesaria más de una lectura para captar todos los elementos de su complejidad. Lo mismo cabría decir del ensayo de Benjamin.

La virtud de este libro consiste en presentar los dos artículos de Benjamin junto con comentarios acerca del contexto y el destino de ambos que son muy valiosos para comprenderlos. Especialmente útil en el caso del ensayo sobre *Las afinidades electivas* resulta la transcripción del esquema del propio Benjamin para la redacción de su artículo y que aclara el esquema tripartito del mismo: lo mítico como tesis, la salvación como antítesis, la esperanza como síntesis. Goethe, partiendo de la

idea de la unidad de la naturaleza, reconduce el concepto de «afinidades electivas» desde su formulación inicial en la química hasta la literatura. Su objetivo consiste en analizar las fuerzas de atracción y repulsión que mueven los afectos humanos, la contraposición entre libertad y pasión, la lucha entre el orden matrimonial y la pasión desbordante que rompe todos los lazos sociales. Y su mensaje es claro: hay que renunciar a la pasión cuando entra en conflicto con el deber, pues sólo a quien renuncia se le abren las puertas de la vida, mientras que a quien sigue sus deseos le están reservadas las puertas de la muerte. La interpretación de Benjamin culmina en forma más positiva con el análisis de la frase de la novela: «La esperanza pasó sobre sus cabezas como una estrella fugaz». Y concluye con la sentencia que años más tarde popularizaría Marcuse y según la cual «la esperanza sólo nos ha sido dada para los desesperanzados».

Regreso al cuaderno de hojas blancas

Lola Velasco

1 septiembre, 1997

Como el mismo título indica, José María Merino regresa al cuaderno preferido de su personaje Santi, el de hojas blancas, que vio su primera entrega en esta misma colección el pasado año. Este cuaderno es un objeto-metáfora, el espacio de la fantasía. En el curso anterior, le sirvió a Santi como borrador de los trabajos de clase y en él se distraía dibujando, cuando las tareas eran demasiado pesadas. Ahora, al volver de sus vacaciones, descubre que algo ha sucedido en su cuaderno, alguien ha borrado todos sus dibujos y en su primera página un gran SOS le pide ayuda. Como Alicia en el espejo, Santi se meterá literalmente en el libro, donde las palabras y los dibujos tienen vida propia, para desvelar el misterio.

En ambos libros se superponen ficción y realidad, un juego en el que el lector puede dar rienda suelta a su imaginación, pero en el que además tiene un protagonismo decisivo. Sin lector no existiría libro, ni personaje, ni historia, viene a decirnos Merino, como ya lo hizo en *Esto no es un libro* (Siruela, 1992) –en el que son los lectores los que salvan a los protagonistas con su lectura–. Si el lector no se mete en esas páginas el libro no existe y nada sucede. El lector es la primera condición y la primera complicidad que reclama el autor, y en el caso de Merino esa complicidad es seña de identidad literaria. Con ello demuestra su preocupación metaliteraria, convirtiendo sus textos en reflexión sobre la propia lectura y la construcción del texto literario, en invitación a la lectura y al desarrollo de la capacidad creativa. De ahí que el libro sea un objeto vivo, donde los signos y los conceptos dialogan entre sí, pactan o se rebelan, donde la caligrafía puede transmitir contenidos visuales y el dibujo comunicar contenidos. Un alfabeto mixto, en el que todos los recursos, los plásticos y los expresivos, trabajan conjuntamente al servicio de la narración.

En este *Regreso al cuaderno de hojas blancas*, pensado para lectores a partir de seis años, el ogro dibujado por Santi en el cuaderno anterior ha tomado sus páginas al asalto y tiraniza a todos los

demás dibujos. En su reino, Ogrolandia, ha impuesto como lengua nacional el ogrolondoó, y sus súbditos sólo pueden hablar con la o. Únicamente el ogro tiene el privilegio de utilizar todas las vocales. Santi entrará en el libro, armado con lapicero y goma de borrar, para poner en orden este desaguisado, demostrando además que es tan importante saber borrar como saber dibujar. Un cuaderno que todos los niños deberían tener a su alcance.

Don de la perplejidad

Vicente Araguas

1 septiembre, 1997

Un escritor noruego, famoso en su país por la trascendencia de su novela *La casa de Mona Elden*, sometida en su momento a un proceso por obscenidad que acabó alterando la vida del autor, pasa la última etapa de su existencia en una clínica catalana. El mal que le aqueja: la Enfermedad, así en mayúsculas, modo eufemístico de tratar al, por lo visto, todavía tabú virus del sida. Sometido a cuanto de innoble o secreto pueda tener un mal, que las gentes bienpensantes atribuyen a causas pecaminosas, y que en su última fase, la que aqueja al escritor noruego, se caracteriza por un deterioro orgánico dudosamente estético, el novelista nórdico monologa acerca de lo que fuera su vida y obra, radicalmente trastocadas a raíz del proceso por obscenidad al que antes aludía. Monologa el escritor sobre temas trascendentales –la soledad, la incomunicación, el silencio impuesto a su escritura durante veinte años, pero también el erotismo, las guerras, la propia enfermedad– y lo hace en un falso soliloquio (semejante al de *La caída* de Camus o *La parranda* de Eduardo Blanco Amor), es decir lanzando su palabra hacia interlocutores aparentemente mudos, pero de quienes adivinaremos las intervenciones dramáticas a través del propio discurso, que jamás cesa, del monologante. Hablo de drama, y no casualmente, puesto que aquí nos hallamos ante un texto teatral de primer orden que, posiblemente y una vez adaptado, acabará teniendo un lugar en los escenarios. Así las cosas, el escritor trasterrado, y oculto en la mayor de las clandestinidades en esa clínica de lujo donde van a morir los elefantes con capacidad económica, cuenta con una amplia gama de interlocutores; desde las enfermeras hasta el psicólogo clínico, pasando por el director médico y el último amigo del escritor, un ambiguo sujeto (en ocupación, en preferencias) llamado Artemi, que es por medio de quien conoceremos las circunstancias que llevaron al escritor noruego a abandonar la literatura, también la vida familiar; en primer lugar alterada por la publicación de *La casa de Mona Elden*, después con las rupturas sucesivas con la amante y con la hija, víctima ésta del proceso de incomunicación a que se vio abocada la relación con su padre, en realidad un trasfuga del atormentado segmento temporal que le tocó vivir. Sin duda, tampoco es casualidad la procedencia nórdica del protagonista de *La mar nunca está sola*, metáfora apropiada en cuanto que el elemento mayoritariamente azul del planeta siempre se ve acompañado de seres en su fluir, al contrario que la existencia humana. Y no es el azar el que sitúa en Noruega el origen del escritor, pues al puritanismo implícito de su país natal le acompañan las analogías con otros creadores noruegos (Ibsen, Grieg, Munch, Hamsun) marcados por un devenir vital complejo, cuando no definitivamente atormentado.

Todo ello, más la ocupación nazi de Noruega vivida por el escritor o la propia naturaleza descomunal, apocalíptica de los fiordos, configuran un excelente telón de fondo (anímico, paisajístico) para la exposición, deposición sería tal vez la palabra, de las circunstancias del escritor, que van encajando como en un bien resuelto rompecabezas, en el que Saladrigas fuera depositando (dosificando) con sabiduría las distintas piezas. La presencia de historias intercaladas, la de origen sudamericano, la tomada de las propias leyendas noruegas, ayudan a que el monólogo se llene de aire allí donde tanta palabra procedente del mismo personaje pudiera de alguna manera provocar cansancio. Al final queda en el lector esa cierta sensación de perplejidad que, ante el asombro que es el motor de la vida, concluida en este caso por la llegada de una enfermedad de la que en este caso se ignoran incluso las razones, nos transmite Robert Saladrigas a través de un elemento estético, el autor noruego, de primer orden. Para que la novela llegara hasta nosotros, desde su original catalán, con la debida fluidez puso algo más que esmero en la traducción Flavia Company.

Diccionario de Internet

Carmen Carramolino
1 septiembre, 1997

El primer paso para dominar la realidad es poder nombrarla. Lo que no tiene nombre suele infundir, cuando no pavor, temor. No es de extrañar que algunos de los temores -no siempre confesados- que genera la nueva tecnología surjan de la necesidad de utilizar un número cada vez más amplio de extrañas -bárbaras- palabras. Pero lo cierto es que las nuevas realidades exigen nuevos términos; que en esto de la invención de nuevas palabras puede haber raras motivaciones, y que la nueva lengua franca es el inglés. Tener a mano un buen diccionario que contenga al menos los términos más elementales -sobre todo si no se tiene al lado un buen maestro- es uno de los primeros pasos que tiene que dar esa nueva clase de gente que se ha dado en llamar «cibernautas». El *Diccionario* de E. Parra recoge unas cuatro mil entradas de términos, siglas y acrónimos usuales en esa neolengua que se nos impone. Pueden encontrarse también en los apéndices otras informaciones útiles como los códigos de países que aparecen en las direcciones de Internet, una lista de «emoticones» -las expresiones gráficas para las emociones que inevitablemente genera tan apasionante forma de comunicación- y hasta algunas pronunciaciones atípicas de las palabras utilizadas. En definitiva, si no un antídoto, al menos un remedio contra el miedo.

Violencia prematura

Lola Velasco
1 septiembre, 1997

El Estado: de María Cristina a Alejandro Nieto

Marta Lorente Sariñena
1 septiembre, 1997

Últimas noticias sobre el periodismo

Gonzalo Abril
1 septiembre, 1997

Con estilo divulgativo, el conocido ensayista italiano examina el presente de la información internacional en las «democracias industriales» tras la caída del muro de Berlín. Y presta especial atención al impacto de las nuevas tecnologías en los procesos del periodismo escrito y audiovisual y a la crisis de legitimidad (el autor la denomina «crisis de crecimiento») que afecta a las prácticas de la comunicación masiva en el contexto de la globalización contemporánea. La espectacularización, la dramatización, el sometimiento a los intereses del mercado amenazan la credibilidad del periodismo: Colombo acierta en los diagnósticos, pero no ahonda en las condiciones históricas de esa crisis ni en el pronóstico de las alternativas.

El 75% de las noticias que hoy se difunden en el mercado de la información nacen en Estados Unidos y sólo llegan a ser «de interés mundial» si lo son para los norteamericanos. Colombo reivindica la recuperación de una identidad nacional de los periodistas (particularmente de los europeos) frente a «la rígida adhesión a las reglas culturales del periodismo americano» que se pudo constatar, ejemplarmente, durante la Guerra del Golfo. En esta como en otras cuestiones cruciales que el libro aborda (la posibilidad de fundamentar una nueva objetividad periodística, la relación con las fuentes, el sometimiento del periodismo a las modas y a las tendencias políticas dominantes, el actual periodismo de guerra, los nuevos *media*, etc.), los análisis de Colombo resultan tan claros y aceptables como decepcionantemente blandas sus recomendaciones éticas: las apelaciones a la

honestidad, la tenacidad o la independencia de los profesionales no parecen demasiado esperanzadoras. Ni tampoco, por bien que suene, la propuesta de «estar del lado de las víctimas» va más allá de un voluntarismo humanista veladamente impotente.

De especial interés resulta el reconocimiento de la importancia que hoy adquieren las noticias «transnacionales»: un sector de la información que cuestiona las jurisdicciones temáticas y las agendas profesionales tradicionales y cuyos contenidos afectan a pueblos, gobiernos y culturas no involucrados inicialmente en los acontecimientos. La información sobre el sida, los temas ecológicos, los procesos demográficos, las drogas, etc., exigen un nuevo periodismo: más ecológico, más sensible a la relación local/global, menos sometido a los criterios y a las racionalizaciones de los gobiernos nacionales.

Las entradillas que resumen los contenidos de cada sección (un procedimiento muy periodístico) facilitan la lectura y ponen de manifiesto el meritorio afán de claridad de esta obra.

Códigos europeos de ética periodística

Wenceslao Castañares

1 septiembre, 1997

Aunque aún se siga discutiendo acerca de la distinción entre información, interpretación y opinión, no es menos cierto que, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, no resulta nada fácil distinguir una cosa de la otra; sobre todo si van mezcladas. Y es esta realidad la que debe conducirnos a negar el «todo vale» y reclamar la discusión sobre criterios éticos como el de la veracidad, la independencia –que no habría que confundir con la neutralidad–, la integridad, la utilización de medios lícitos para obtener la información, el respeto a la vida privada, etc. El recurso a una omnímoda libertad de información no puede ser la coartada para actuar sin más regla que el deseo de sorprender y seducir a la audiencia. Cuando se discute de ética y deontología, lo más frecuente suele ser la disparidad y la discrepancia; pero el establecimiento de máximas universales es un ideal al que no se puede dejar de aspirar. Acéptese la discrepancia, discútase y, cuando sea posible, lléguese a acuerdos. De alguna manera este es el presupuesto de los códigos deontológicos como los que se recogen en este libro. A pesar del subtítulo, no busque el lector en él profundos análisis comparativos; ese podría ser objetivo de otra obra, sin duda mucho más extensa. Lo que se le ofrece es una treintena de códigos europeos con distintas perspectivas, distintos modos de entender lo que debe ser regulado y lo que no, discrepancias en el enfoque de cuestiones disputadas, diferencias de matices y de tonos y, desde luego, acuerdos y coincidencias. Durante la lectura es posible que no pueda evitar esa desagradable sensación que se produce cuando se constata la distancia entre su propia interpretación de la realidad y el deber ser que prescriben esos códigos. Pero eso también forma parte de la realidad. Lo único que cabe esperar entonces es que los profesionales de la información sientan esa misma desazón. Para que ello ocurra deberían leer libros

como éste.

Enrique IV, Margarita Torres

Juan Pedro Aparicio
1 septiembre, 1997

He leído *Enrique de Castilla*, de Margarita Torres, por casualidad o, quizá mejor, por curiosidad; porque, más que intención de leerlo, la tuve de husmearlo, o sea de hojearlo, en la creencia de que no llegaría al final, pues sus más de quinientas páginas presuponían un considerable esfuerzo que no aparecía acompañado de demasiados alicientes previos, tan discreto ha sido su paso por los periódicos de tirada nacional, revistas o suplementos culturales.

El libro es, sin embargo, un cuidado volumen que incluye dos cuadros genealógicos, multitud de notas, enumeración de fuentes y bibliografía, cronología, vocabulario e índice onomástico, lo que puede dar una idea poco adecuada del tipo de lectura ante la que nos encontramos.

¿Se trata de un texto histórico o de una novela? Sería descortesía dar una respuesta monosilábica sin sopesar los materiales de que está hecho. Ha quedado anotada de pasada su firme textura histórica, apoyada tanto en documentos como en muy pertinentes textos literarios de la época retratada, pero hay que señalar ahora que tamaño armazón encuentra su verdadera razón de ser en esa recreación de emociones en que se fundamenta toda buena novela.

No soy un gran aficionado a la novela histórica, en realidad no lo soy a ninguna novela adjetivada. Recuerdo, sí, alguna buena lectura pasada, como *Su Eminencia o la memoria fingida*, de Javier Alfaya, o *Las visiones de Lucrecia*, de José María Merino, tan libres como precisas; lo que no ocurre con ésta, pues, siendo precisa, su libertad se somete a una estricta disciplina, al haber optado voluntariamente su autora por ceñirse a muy rigurosos vínculos documentales.

Advertía Claudio Sánchez Albornoz, al hablar de su primer libro, publicado allá por los años veinte del pasado siglo, *Una ciudad cristiana en el año mil*, que no se había propuesto hacer novela sino historia, lo que venía avalado por la enorme aportación documental a la que el libro se ajustaba. Y todavía, en una posterior edición del mismo texto para la colección de Historia de España de Menéndez Pidal, ya dirigida por José María Jover, escribía: «No, no hice novela. Me limité a elegir un método expositivo en ruptura con las prosaicas y monótonas exposiciones eruditas».

Tenía razón don Claudio, al menos en esta última afirmación, porque había logrado una forma nueva de escribir historia sin que llegara a confundirse con la novela, una historia que era, además, casi intrahistoria, en el unamuniano sentido, pues, al lado de los parlamentos del rey, hablaban también los escuderos y los mercaderes, hasta culminar un fresco completo de la vida ciudadana medieval, algo acartonado quizá, pero muy original y atractivo.

Margarita Torres, en su *Enrique de Castilla*, parece también haber elegido el mismo método que tan buenos resultados diera al historiador abulense y por las mismas razones, aunque su declaración preliminar sea mucho más comedida. Torres afirma querer hacer sólo una novela. Y hay que decir que eso es lo que hace, salvando además con muy buen pulso la dificultad añadida de ligar la recreación literaria a la reconstrucción histórica.

Setecientos años no son demasiados desde una concepción puramente histórica, pero son más que suficientes para que la sensibilidad y los intereses de la época se hayan desvanecido por completo a nuestros ojos. De ahí que la tentación, la rutina ya, de tantos historiadores y novelistas, sea la de aproximarse a los siglos pasados con la óptica del presente, lo que ha llevado a decir a algún filósofo que toda historia no es más que historia contemporánea. Una prueba cercana la tenemos en esa curiosa *Memoria de España* que se ha venido exhibiendo los últimos meses por Televisión Española, donde el protagonismo de los distintos reinos que fueron conformando nuestro ser nacional se modifica para atender al peso jerárquico actual de algunas comunidades autónomas.

No es el caso, desde luego, del libro que ahora comentamos. En *Enrique de Castilla*, los valores son los de su tiempo, la Alta Edad Media europea, que se nos hacen plenamente comprensibles mediante una reconstrucción narrativa que acierta a expresarlos en lo que de permanente y universal hay en el hombre: deseo, amor, ambición, coraje y miedo. La novela da comienzo en Túnez, donde encontramos a su protagonista hablando en charla íntima con Karima, la hija del califa, como con una Scherezade con los papeles invertidos, pues es ella la que provoca el continuo parlamento de su interlocutor y a la que él cuenta su vida.

Enrique habla en tiempo presente y en primera persona. No parece mal recurso para acercar lo narrado, aunque sería insuficiente de no ir acompañado de un cabal conocimiento de la época y, *last but no least*, de un considerable talento para narrar. Así, abundan en el texto los detalles aparentemente nimios pero muy significativos, de esos que distinguen a un buen novelista, pues no hacen sino subrayar la credibilidad y cercanía de lo narrado.

No voy a negar que tarda uno algo en entrar en la novela, acaso porque esta Scherezade que lleva la responsabilidad del hilo narrativo no es tanto un personaje de carne y hueso como un mero *narratario*, según la reciente terminología académica, aquella persona a la que se dirige el narrador dentro de la novela, es decir, la excusa para que el narrador hable; pero también es cierto que el interés que despierta la lectura va en aumento a medida que se avanza en ella hasta llegar a una considerable cima en las últimas y espléndidas ciento cincuenta páginas, que incluyen una magnífica descripción de la batalla de Tagliacozzo y una vigorosa y conmovedora narración de la caída en desgracia de Enrique. Y no quiero ser más explícito para no perjudicar el placer de la lectura.

La vida aventurera de nuestro protagonista transcurre entre los años 1230, el de su nacimiento, y 1303, el de su muerte. Cuando viene al mundo, su abuelo, La mirada del narrador Enrique de Castilla Juan Pedro Aparicio Alfonso IX, el rey de León, muere, lo que da lugar, tras alguna maquiavélica maniobra de la viuda del rey, doña Berenguela de Castilla, a la unión de los reinos de León y Castilla, en la persona del hasta entonces sólo rey de esta última, Fernando III, llamado el Santo, y padre de Enrique. Esta Berenguela de Castilla era hija, a su vez, de Leonor de Inglaterra, hermana de Ricardo Corazón de León y de Juan Sin Tierra, los dos monarcas en conflicto que tanto han popularizado las

películas sobre Robin de los Bosques. Y es pertinente la mención de estos parentescos para mejor entender cómo las leyendas artúricas son el anhelo constante que desde su primera infancia guían la vida de nuestro personaje.

Enrique, intrépido, valiente, de carácter impetuoso e idealista, despertó pronto el recelo de su hermano mayor, Alfonso X el Sabio, el heredero de la corona, lo que fue determinante para que no consiguiera tierras sobre las que ejercer su jurisdicción. Su vida es el intento de conseguir un reino propio. Torres logra recrearla desde las primeras páginas, cuando nos presenta al infante entre ayas en su tierra burgalesa.

Las fechas y los datos dirían, sin embargo, muy poco, sin esa densa carga de emociones que acompaña toda vida humana sobre la tierra, por muy insignificante que sea. La fantasía y la imaginación de Torres actúan como ese preparado capaz de revelar en un texto atacado por el transcurrir del tiempo las palabras perdidas.

Asistimos a la Reconquista, en su madurez, con la toma de Sevilla; a la expansión hacia el Mediterráneo, no como una forma imperialista, sino como una manifestación de los usos de la época, dominados por las dinastías familiares; conocemos la especial relación de empatía entre los enemigos musulmanes y españoles, evocadora en alguna medida de nuestros romances de frontera, y sobre todo la condición individual del personaje, lo que lo singulariza, su particular modo de estar en la vida, como un hijo de rey, imbuido de los ideales caballerescos de su tiempo, soñador de las glorias de Arturo y sus caballeros de la Mesa Redonda, querido por su padre y aborrecido por su hermano.

Al novelar resulta relativamente sencillo describir el vestuario de los personajes, su físico, su estatura, el mobiliario que les rodea, las técnicas de guerra que usan en combate; no lo es tanto ahondar en las emociones de esos mismos personajes, recrear su modo de hablar, descubrir sus latidos íntimos. Aquello sería puramente erudición, esto pertenece al ámbito del buen narrador. Cuando ambos espacios se entrelazan y potencian, estamos ante lo artísticamente cuajado. Recuerdo a ese respecto una escena, por mitades irónica y tierna, representativa de lo que acabamos de decir; una entre otras muchas, en la que, mientras se describe el vestuario del niño Enrique, camisa, saya y pellote enriquecido con bordados de oro y plata, al que baña en una tina y viste una deservuelta sirvienta, se nos revela el pudor y la rabia contenida del infante.

Lo conseguido por Torres es notable. Al lado del rigor, hay también una cierta vehemencia, como un enamoramiento del autor por su personaje, que encauza la investigación por los mejores caminos del arte de la narración. *Enrique de Castilla* es una excelente novela, pero también una formidable reconstrucción de los usos y valores de la época.

La lectura de libros como éste ayudan al abandono de algunos tópicos como, por ejemplo, esa creencia en el llamado aislamiento secular de nuestro país, considerado casi como una impronta indeleble de nuestro *esencialismo* nacional. Enrique, nacido en Burgos, era un europeo de su tiempo, según ya lo imaginó su madre la noche antes de traerlo al mundo, que lo soñó llamado a grandes hazañas y conocido en las más refinadas cortes de Europa. Por eso –así se lo cuenta él mismo a Karima– decidió que sus armas, además de la señal de Castilla, debían mostrar al mundo una cruz, la misma que portaba el caballero Galaz, a quien Dios, según la leyenda, había señalado como el único

digno de encontrar el Santo Grial.

Se me ocurre, para terminar, traer a colación una reciente entrevista en que Medardo Fraile se quejaba del excesivo interés de nuestros medios por los escritores extranjeros, en detrimento de la atención que se dedica a los nacionales; y, aunque se refería a los escritores de cuentos, creo válido el comentario para todo tipo de escritores.

¿Desde cuándo es esto así? Probablemente desde que existen medios de comunicación modernos; pero, ¿y antes? Cualquiera sabe. Hay quien cree que viene del tiempo de los godos, al fin y al cabo una élite racista. Pero supongo yo que nuestro papanatismo algo tendrá que ver con el Santo Oficio, por el aislamiento y la penuria a que nos sometió durante siglos y que nos acostumbró a despreciar lo que aquí se hacía, obligadamente pacato o zalamero, en contra de lo más luminoso y libre que venía de fuera.

Ahora, aunque ya no hay Inquisición, ahí están *nuestras* películas, las películas que vemos, quiero decir; es decir, el cine americano, que nos ha acostumbrado a una iconografía que no es la nuestra, desplazando el centro de gravedad de nuestro imaginario; de modo que esos tipos de piel clara y ojos azules son la representación del héroe o la heroína, con la excepción, claro está, de Banderas, que, visto en las películas hollywoodenses, nos resulta a nosotros mismos una excepción, una curiosidad o una rareza; porque lo normal es que nuestros tipos humanos carezcan de un lugar en la pantalla. Al fin y al cabo, el cine español, el que se hace por nuestros directores y productores, es casi testimonial comparado con las cifras de exhibición estadounidenses.

Así las cosas, firmar un libro como éste en España sin un nombre foráneo tiene riesgos adicionales, no el menor el de no recibir la atención debida. Pero resulta que esta Margarita Torres, profesora titular de Historia Medieval en la universidad, nacida en 1968, y por tanto muy joven todavía, ha estudiado en España, pero también en Cambridge y en Israel y en Italia, como, por otra parte, ocurre con los más reputados historiadores de otros países, que han pasado largas temporadas en nuestras universidades. Qué se le va a hacer.

Sepan, no obstante, cuantos puedan estar interesados, que este Enrique de Castilla, por ser hijo de Beatriz Hohenstaufen, era, muy probablemente, un tipo alto, rubio y de ojos azules.

Crítica de la seducción mediática. El sentido de las imágenes

Cristina Peñarín
1 septiembre, 1997

La evolución sin Darwin. La biología ultramontana

Carlos Castrodeza
1 septiembre, 1997