

del marido y compensado por los dolores y servidumbre de la maternidad y la crianza.

A través de figuras paradigmáticas, Duby examina la diversa personificación medieval de lo femenino: Leonor de Aquitania y su iniciativa en favor del divorcio y la autonomía de la esposa; Eloísa, la mujer fuerte que ama la inteligencia y desdeña el placer; María Magdalena, sometida a su Divino Señor, que peca para arrepentirse y purificarse en un camino de perfección; Iseo, inventora de la mística locura de amor; Julette, la visionaria ignorante. Y suma y sigue.

Lugar destacado ocupa el problema del amor en estos albores de la modernidad, el siglo XII del primer Renacimiento, así categorizado por Johann Huizinga y seguidores. Duby suscribe la famosa y vapuleada teoría de Denis de Rougemont acerca de que en el XII se fragua la categoría del amor moderno occidental, rasgo distintivo de nuestra cultura, y que fija una tradición en el imaginario de Occidente. Para Duby, el amor cortés es una construcción de origen religioso, debida a monjes y sacerdotes intelectuales que escribían en *langue d'oui* (Isla

de Francia, Picardía, valle del Loira) y cuyo modelo es la sumisión del caballero a la Virgen. Llevada a las cortes, se convierte en un código de buenas maneras, en un juego, donde los vasallos honran a su señor alabando amorosamente a la señora. Duby cree que el amor por excelencia es el que nace en las cofradías de varones solos (guerreros y monjes), una compartida elevación hacia los supremos ideales que sólo resultan accesibles a los hombres. Por ello, la amada suele caracterizarse con nombres masculinos (*midons*: mi señor). La mujer es objeto de raptó y veneración, pero, como depositaria de las facultades misteriosas de la naturaleza (la vida y la muerte), fuente de recelo, desconfianza y temor.

Duby se despide de sus lectores y se queda con ellos, o sea con nosotros. Nos deja en hermosa y terrible compañía: las abuelas de nuestras abuelas. Y algo más: una interrogación sobre el poder, sobre el quién del mando y la organización de las sociedades, de esas que dan tumbos entre el tiempo y el olvido, dejando algún resquicio a la imaginación histórica.

B. M.

Crónica de la narrativa española: entre Martín Gaité y Marías

Una novela valiente y tensa como la del chileno Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Anagrama) puede hacer recapacitar sobre alguna limitación de la literatura española de hoy. No es de calidad excepcional pero ilumina indirectamente los reparos actuales a una literatura que puede llamarse de denuncia y crítica del presente moral y se escribe con armas literarias muy afinadas. Ese libro es una invitación a releer cosas españolas –y por eso lo traigo al principio de esta crónica sobre narrativa española– con otros ojos, menos complacientes: su ambición crítica consigo mismo y los suyos, bañada en literatura borgiana y milimétrica, no se encuentra con frecuencia, y por eso mismo sirve para callar cualquier lamentación sobre la imposible reconciliación entre la crítica social y moral y la literatura de calidad.

Por supuesto que nadie se censura. Pero ese es un saber heredado y muy próximo: basta el silencio para que obre la censura, basta la pactada o rutinaria desatención sobre algo para que desaparezca, basta el protagonismo de un autor o un título para

que el silencio se instale en muchos otros. ¿Por qué incluso el lector más atento no ha encontrado ninguna reseña de una novela tan atípica y valiente como la de Ramón Saizarbitoria, *Los pasos incontables*, publicada por Espasa-Calpe –traducida del vasco por Jon Juaristi–, y dedicada a examinar el abono de un vasquismo armado de razón antifranquista y sinrazón nacionalista? Ni son muchas las novelas que han pensado ese asunto ni parece que vayamos holgados de intromisiones en la intimidad de quienes hoy son padres potenciales o han podido serlo de los cafres de Jarrai.

La oscuridad mediática en la que se movió hasta hace muy poco tiempo Manuel de Lope sirvió para reafirmar en sus pocos lectores que tenía el signo de la calidad, porque la había: desde *Octubre en el menú* hasta *Bella en las tinieblas*, el proceso que ha seguido literariamente ha sido el de la propia maduración como novelista, con manifiesta desatención de criterios de otro orden, mientras que su última novela *Las perlas peregrinas* (Espasa-Calpe) sólo mantiene en alto una floja ambición paródica y una evidente meta comercial. Con ella ha querido ganar un premio y proponer una parodia de la novela de género, pero sobre todo de la novela de éxito, sea cual fuere su género, o incluso incluyendo de todos un poco; una intriga, alta sociedad, dineros y aeropuertos, golf y sexua-

lidad explícita, elegías al tiempo fugitivo y apelaciones a las oscuras entrañas de la sociedad capitalista. Sí, ingredientes para una parodia que no logra cumplir con la finalidad última: desautorizar o menoscabar el valor del género parodiado porque se limita a copiarlo. Le sucede un poco como a Pedro Almodóvar y la película que protagonizó Victoria Abril, *Kika*: mal podía funcionar la parodia de un programa de telebasura, cuando la telebasura era abiertamente superior en desbarre y disparate de lo que fue capaz de imaginar la, en el fondo y en la forma, civilizada fantasía creativa de Almodóvar. La apuesta ha sido comercial, pero la intención ha sido nítidamente literaria.

Pero lo ha sido también en Javier Marías y en Carmen Martín Gaité. Ambos autores me parece que han confiado muy holgadamente en sus instintos más hondos, como si se hubiesen dejado llevar por algunos de los estratos de su personalidad literaria más característicos pero también más peligrosos. Aquellos que el escritor conoce y reprime cuando el oficio es todavía una brega difícil e insegura, y por tanto aquellos mismos que libera más relajadamente cuando el oficio ha dejado de ser un reto y se convierte en una rutina apasionante pero demasiado conocida, bien manejada, fácil de producir y ampliamente respaldada por la crítica o, y sobre todo, por la propia sociedad litera-

ria. ¿Se explican dos libros como *Negra espalda del tiempo* (Alfaguara) e *Irse de casa* (Anagrama) como formas del relajamiento de la disciplina del escritor sobre lo que sabe sus querencias más instintivas, como expresiones de la confianza excesiva en sí mismos como narradores? ¿No tienen los dos libros algo de testimonio de una consagración literaria, no tanto por la calidad de ambos cuanto por revelar pero que muy bien algunos de los componentes más esenciales de sus mundos, pero esta vez liberados a su propia suerte, un tanto abandonados e inmunes a la corrección o la rectificación que el sentido crítico y autocrítico habría alimentado antes?

Y sin embargo son libros de escritores de calidad, integrados en un circuito profesional. Y entre publicar un libro más y no publicarlo, el escritor profesional opta por hacerlo porque esa es una fuente de ingresos principal y regular. Pero entonces la crítica habrá de medir las cosas en términos de un mercado estable, que ha de ir alimentándose incesantemente y muy raramente con obras de primera fila. Y nadie lo pide, aunque sí es necesario definir ese nuevo papel que incumbe a la crítica en una sociedad literaria que ha aumentado su producción indígena de manera abrumadora y explota numerosísimos resortes que no son sólo de naturaleza estética o literaria.

Son casos distintos, desde luego. Martín Gaité ha redactado esta novela en el trasfondo de la memoria de sí misma –la sí misma que escribió hace muchos años *Entre visillos*– y le ha salido una novela recapituladora de una biografía profesionalmente satisfecha. Su personaje protagonista regresa a la ciudad pequeña de la que salió muchos años atrás y evalúa allí el tiempo vivido fuera, el coste personal de ese tiempo, y reanuda relaciones interrumpidas, pero sin deshacer los lazos nuevos, los que ha dejado temporalmente en Estados Unidos. El lector y la lectora de Martín Gaité encontrarán lo que saben que pueden esperar de esta narradora y sentirán el acecho de lo sentimental atosigado, de la meditación breve y acotada en la intimidad: valores propios de su narrativa que, sin embargo, aquí no rayan más alto de lo que lo habían hecho en sus mejores obras, en el esfuerzo de *Ritmo lento* o en la deslumbrante penumbra de *El cuarto de atrás*.

Javier Marías ha apostado más fuerte, sin duda. Me parece que es una apuesta de valentía literaria, pero no estoy nada seguro de que haya resuelto bien el desafío consigo mismo. Este texto autobiográfico no tiene nada que ver, sin duda, con el modelo de clasicismo y transparencia narrativa que tuvo *Ardor guerrero*, de Muñoz Molina, aunque sí comparte muchas cosas más con un libro que pocos recordarán, pero que

fue lo mismo hace cincuenta años, y el título le cuadra estupendamente. *¡Dios, la que se armó!*, de Francisco Candel. Los libros autobiográficos tienen unas condiciones de género muy estables, y muy tradicionales. Las rupturas técnicas o la innovación literaria resultan extremadamente arriesgadas, y apenas han funcionado. De hecho es la limitación, en el ámbito español, más evidente de la literatura autobiográfica.

Posiblemente Javier Marías ha concebido un libro testimonial, autobiográfico, que no vale llamar novela, con el propósito justamente de romper ese modelo lineal, con la conciencia de irrumpir innovadoramente en el género, y llamando la atención en todos los sentidos a partir de un pretexto constante, todo lo que ha suscitado la redacción y la publicación de una novela suya, *Todas las almas*: las confusiones entre realidad y ficción, las relaciones con su editor, la venta de los derechos cinematográficos, las peripecias personales en Oxford, la memoria personal. Ha reunido, así, materiales que nacen de la ira y el resentimiento, de la voluntad de documentación y narración ficticia y del sentimiento más íntimamente personal. Es en este último apartado donde se leen las mejores páginas: e incluyo en esa cursi expresión –íntimamente personal– el retrato exacto, luminoso, de Francisco Rico (es él), pero también la evocación del pasado familiar –el hermano, la