

Subversión e intertexto en la obra de Marina Mayoral

María Socorro Suárez Lafuente
Universidad de Oviedo

Marina Mayoral es una autora consolidada en el mundo de la literatura escrita en castellano y en gallego; tiene una amplia obra narrativa de alto valor literario que se extiende desde Cándida, otra vez, novela publicada en 1979, hasta la reciente Bajo el magnolio, de 2004. Son veinticinco años ininterrumpidos de relatos, novelas, artículos de opinión y estudios académicos, ya que Mayoral, profesora de Literatura Española y Teoría Literaria en la Universidad Complutense de Madrid, es también artífice de una investigación académica tan sólida como su labor creativa; destacan sus análisis de la obra de Rosalía de Castro y de Emilia Pardo Bazán, autoras que se convierten, bajo la pluma de Marina Mayoral, tanto en objeto de estudios rigurosos como en personajes entrañables. Es de destacar, así mismo, la labor de la autora como columnista en diarios y revistas españoles, en una de las cuales, El semanal, suplemento dominical de difusión nacional, colaboró de manera continua durante varios años.

Es difícil establecer generalidades al tratar una obra tan extensa y tan variada como la de Mayoral, que va cobrando, si cabe, fuerza y temple de novela en novela; pero quizás pudiera aseverarse sin temor a incurrir en una banalidad que todos los personajes principales de Mayoral constituyen voces individuales, personalizadas, inteligentes e irónicas, que arrastran sus reflexiones por la vida, divididas entre el sentido social del deber y el impulso íntimo del ser, entre la vida cotidiana y la dimensión trascendental de la persona. Recóndita armonía (1994), la novela más *social* de la autora, es un buen ejemplo de *Bildungsroman* femenino: es, a un tiempo, un mosaico que cubre varias décadas de la historia del siglo XX en España, la exposición de una genealogía femenina detallada y precisa y un relato de sororidad y de implementación personal y social entre los dos personajes principales, las amigas Blanca y Helena. Ambas se manifiestan de manera individualizada y con una personalidad definida, a pesar de su interacción continua desde la niñez hasta bastante más allá de su licenciatura universitaria. Consecuentemente, esta novela es también una obra historiográfica, en la que el devenir político-social de España sirve como escenario en el que ambas mujeres actúan, se adaptan, se desarrollan como personas y ajustan su relación la una con la otra. Por su cercanía física y mental y por su complementariedad Blanca y Helena llegan a ejemplificar actitudes y respuestas emblemáticas construidas por las exigencias de la complicada historia de aquel momento.

Novelas más *personales*, más centradas en vidas individualizadas y hasta peculiares, como Dar la vida y el alma (1996) o La sombra del ángel (2000), presentan mujeres enigmáticas, de las que conocemos las líneas principales de su vida, a las que vemos pero no oímos, quedándonos los lectores, por tanto, ignorantes de sus motivaciones más íntimas. Hay, sin embargo, un hecho significativo, que subraya el carácter independiente de las mujeres de Mayoral: que hacen lo que quieren, que, para su bien o para su mal, se mueven por su propia voluntad, actuando de una manera que, a los ojos del mundo, resulta absurda o socialmente peligrosa. No son vidas espectaculares ni aventureras, son vidas privadas que se desarrollan, fundamentalmente, en un pequeño círculo social, que asiste, pasmado, al espectáculo singular de una mujer que elige su vida atendiendo solamente a sus deseos, siempre, claro está, de las posibilidades generales que su trayectoria vital le permite.

En El reloj de la torre (1988) atisbamos el mundo interior de la protagonista a través de las entradas de su diario. Amelia, sin embargo, no actúa según sus deseos, renuncia a la

subversión y se repliega sobre sí misma; la suya es una vida claustrofóbica, sujeta a los designios de su hermano, el médico. La vida cotidiana del pueblo se desliza marcada por las campanadas inexorables del reloj de la torre de la iglesia; en la calle no se permite que suceda nada desacomodado y el pueblo no quiere saber lo que ocurre tras las fachadas de las casas. De la misma manera, el médico, inexorable como el reloj, persiste en ignorar los sentimientos de su hermana y decide por ella una y otra vez. El reloj de la torre responde a las características que Germán Gullón describió, en 1992, en referencia a la obra de Mayoral:

Es una escritora de corte realista, sin que deba entenderse el adjetivo con la pobreza connotativa asignada al mismo por las recetas del mero mimetismo o las estrecheces señaladas por los experimentalistas. Sucede que le gusta contar conforme al estricto canon de sostener la atención del lector. Cuantos se asoman a sus páginas descubren también una inclinación a incorporar lo mágico, el misterio, incluso lo extraño y lo marginal, con lo que la realidad queda representada en su dimensión cotidiana y en la suprasensible. (1)

Los personajes femeninos de los relatos breves, recogidos en Ensayo de comedia (1983), Morir en sus brazos (1989) y Recuerda, cuerpo (1988), son, en su mayoría y por cronología obvia, mujeres de la época franquista, aparentemente pías, conformes y adaptadas a la moral imperante; pero tienen su *lado oscuro*, una vida privada y secreta que comparten con nosotras las lectoras y que muestra su lado disconforme, su adaptación fallida y, sobre todo, su capacidad para salvar su propio Yo, con sus gustos y deseos, sin enfrentamientos aparentes. Subvierten, sutilmente, el orden pre/establecido: alteran la institución matrimonial como tal, las formas sociales y hasta se atreven con los poderes fácticos; la subversión fundamental se refleja, como no podía ser de otra manera tratándose de literatura, en un lenguaje comedido, aparentemente inocuo, que esconde una gran ironía desde la primera hasta la última frase.

Los cuentos de Recuerda, cuerpo exponen la fisura fundamental de la mujer históricamente construida como amante esposa, hija modélica, maestra ejemplar o tía entrañable, que vive su sexualidad activamente en la lejanía inalcanzable de su *ingenuidad* o del extranjero. La aparente hipocresía se salva por medio de una lógica aplastante, también aprendida, que se vuelve perversa en tanto en cuanto sirve para justificar, como quien no quiere la cosa, las necesidades prohibidas por los tabúes sociales. De esta disparidad, del trecho existente entre lo que se ve y presupone y lo que no se sabe ni se atisba, surge el humor de estos relatos y, muy frecuentemente, la risa. El tono, sin embargo, es comedido, porque la cercanía de estas mujeres entrañables nos sitúa a los lectores en la tragicomedia: no podemos por menos que reírnos con su sagacidad y la complacencia de su entorno, cómodamente instalado en el decoro y la decencia de la clase media, pero nos queda el resabio del auto-engaño inflingido y de las necesarias estrategias de salvación que deben idear para sobrevivir.

La narración no delata las trasgresiones; son la acumulación de detalles, el contraste entre una situación y la siguiente, el adjetivo o el adverbio descolocado, los que nos introducen en la verdad íntima de las protagonistas. Mayoral incorpora a los lectores a su proceso narrativo por medio de esas *descolocaciones*, término con que podríamos traducir las *ungrammaticalities* de Michael Riffaterre, ya que obligan a quien lee a hacerlo de una manera activa y reflexiva, y premian a quien las reconoce con la re/construcción de las

subversiones y las matrices narrativas que generan el juego literario. Citamos de nuevo a Germán Gullón con una observación pertinente a este método narrativo tan acertado:

[L]as novelas vienen narradas por personajes que se valen de una variedad de testimonios. El multiperspectivismo resultante concede valor al testimonio personal, aunque dentro de un conjunto donde se escuchan opiniones contrastantes. En lugar de una pretensión objetivista, las diferentes perspectivas vienen personalizadas, pertenecen a uno de los habitantes del mundo ficticio. Las novelas se alejan tanto del discurso abocado a la objetividad de origen flaubertiano como del de los medios de comunicación, puros transmisores exentos de compromiso con el mensaje, el ojo de cristal de la cámara. Importa reiterar el adjetivo individual, porque indica que las historias plantean una opción vital distinta a la ofrecida por el entorno donde se sitúan. (2)

En Bajo el magnolio Marina Mayoral funde partes de su universo literario en un ejercicio intertextual similar a aquel al que había recurrido para escribir La sombra del ángel (2000), novela que ya había sido anticipada en la narración “El dardo de oro ,” recogida en Recuerda, cuerpo dos años antes. En las primeras líneas del relato corto la narradora advierte que “acabará siendo una novela.” El hecho de que la narradora de La sombra del ángel escriba cuentos similares a “El dardo de oro” para intercalar en la *realidad* de la novela, con la intención de inventar soluciones al enigma que ésta plantea, le confiere a aquella un importante elemento de complicidad con Mayoral, y al arte de narrar le confiere una enriquecedora capacidad para traspasar y unir tiempos y espacios.

Algo semejante sucede en Bajo el magnolio, donde Mayoral toma también aspectos de una narración previa contada por Laura, para añadir matices a la historia de esta novela, donde es Paco quien ejerce la primera persona. La voz de Laura surge por primera vez en la novela corta Plantar un árbol, que recibió el Premio Gabriel Sijé en 1981, y se hace dueña de la narración en Unha árbore, un adeus, ampliación de aquella novela, publicada en 1988 y, en su traducción al castellano, Un árbol, un adiós, en 1996. El estilo demorado y tranquilo de Marina Mayoral construye una novela con diversas líneas de interpretación: sin duda se trata del amor apenas consumado de los dos protagonistas, pero también de las historias separadas de cada uno, de la vida del pueblo en que crecieron y de sus habitantes, y del oficio mismo de escribir, del ser de la literatura.

Lo que parecen dos historias personalizadas e intrascendentes constituyen, sin embargo, un ejemplo magistral de construcción literaria; se trata de una polifonía, por ausencia y por presencia, engarzada en torno a un icono que ejerce tanto de matriz como de tabú. La autora utiliza en Bajo el magnolio a esta especie vegetal como matriz literaria de la historia que trata. La elección del árbol como tal es un gran acierto, puesto que, por su misma definición, representa todo lo que hay de vivo y de percedero en el amor humano. El magnolio ha incorporado a su savia, ya al inicio de la narración, la esencia de Laura y sólo espera paciente por las cenizas de Paco. Propicia, por tanto, en torno a sí, un espacio sacralizado, dedicado al amor eterno y perdurable que ambos personajes se profesaron siempre. Pero, al igual que el árbol que los representa, esta comunión de espíritus amadores es lenta en su desarrollo y, como la novela demuestra, paradójica, ya que sólo se verificará cuando ambos sean meras cenizas.

Dichas narraciones constituyen en realidad sendos ejercicios autobiográficos, puesto que cada personaje dará sus razones personales para establecer su verdad. Bien es cierto

que ambos cuentan con una narrataria privilegiada que no sólo conoce su versión sino también la de otras personas implicadas, y que funciona a la vez como censora de ambigüedades y animadora de confidencias. Esta autora-personaje está tomando notas de la versión de Paco para escribir una biografía novelada “a la manera de Las memorias de Adriano” con lo que postula ya su intención de ficcionalizar la Verdad. Pero tal verdad es una ficción de por sí y necesariamente, y constituye un oxímoron imposible de resolver. Paco recapacita:

Tal como fueron... Eso es imposible. Yo le he preguntado a la escritora si lo que tú dices en la novela se lo habías dicho de verdad... [] Y ella dice que sí, que se lo habías dicho. Pero ¿cómo podía ella saber lo que tú hablabas con tu padre, o con Nana? [] Había cosas que yo recordaba de otro modo, no quiero decir que tu mintieses, o que ella cambiara los hechos, pero para mí fueron diferentes, yo los viví de otra forma... (3)

Con citas como ésta se multiplican los efectos de la percepción cotidiana y del punto de vista crítico: preguntar, decir, hablar con, recordar, mentir, vivir... son otros tantos nombres para calificar a una Verdad que es inaprensible porque no existe como tal, ya que su única posibilidad sería ser múltiple y variada, y ya, por tanto, no podría nunca ser singular y con mayúscula.

Aún hay que añadir el hecho de que Paco no sólo cuenta *su* versión a la autora, sino que se guarda una parte de sus cautelas para narrarlas solamente a Laura cuando se sienta cada día bajo el magnolio. Que el último capítulo responda a esta situación, cuando ya la autora se ha marchado del pueblo definitivamente, abre la narración más allá de los controles de la novela como género literario. Esta última confesión, que incluye la decisión de Paco de ser enterrado también bajo el magnolio, en un abrazo de muerte y de vida con Laura, se ciñe, sin duda, a los límites físicos y literarios del libro, pero se escapa a la novela que la autora/narrataria va a escribir y que, pese al trabajo de campo realizado, de conocer y entrevistar a las dos figuras principales, va a quedar, una vez más, inconclusa.

Bajo el magnolio está, pues, jalonada de “quizás ,” de dudas y de rumores, lo que impregna a una novela, aparentemente tradicional, de marcadores claramente postmodernos. Hay, a pesar de la polifonía de voces presente, una falta fundamental de información, de datos concretos, lo que se explica por el contexto social y temporal en que se desarrolla la infancia de los protagonistas. Estos espacios en blanco, estas fisuras, dan lugar a todo tipo de especulaciones, todavía más preñadas de posibilidades narrativas que la propia historia que Bajo el magnolio relata; así Paco pudiera ser hijo del pintor Castedo, o padre del hijo mayor de Laura, lo que, en buena lógica, debiera ser motivo de un cambio brusco en la vida de los protagonistas: sin embargo, a los lectores nos cabe la certeza de que, sea cual fuere la verdad escondida, nada iba a cambiar en el devenir cotidiano de Paco y Laura ni en su entorno vital. Esta convicción nos invita a leer la novela sin urgencias temáticas, disfrutando de la construcción literaria de cada párrafo.

Las repeticiones casi obsesivas de la narración, los refranes y las ideas comunes que jalonan la historia de Paco contribuyen a dar credibilidad a una voz masculina cuajada de reminiscencias, que intenta ser sincera, aunque se sorprenda a sí mismo continuamente intentando justificar lo que fue su vida y sopesando si ha de dar o no toda la información de que dispone. La versión de Paco no arroja luces sobre la vida de Laura, sino que constituye una experiencia vital de la que Laura forma parte de manera prominente;

sabemos de las razones de él, de sus sentimientos, de la estructura lógica sobre la que Paco sustenta la trayectoria de su vida, pero Laura sigue siendo el personaje de una novela distinta que Paco no podrá modificar.

La novela se estructura en dieciocho capítulos, entre los que se insertan doce extrapolaciones de la novela narrada por Laura, que implementan la voz de Paco. Ambas voces reiteran que su vida se ha debatido entre el amor que uno siente por el otro y la inmensa dificultad de la elección excluyente: si Laura admite su amor por Paco tiene que abandonar toda idea de marchar del pueblo, y si Paco admite su amor por Laura tiene que dejar el pueblo y marchar a estudiar fuera. Paradójicamente, el amor mutuo significaría renunciar a lo que ambos desean, pero se materializaría en un destino común, abandonar su lugar de origen. Así, su vida, en toda la serie narrativa, es una reminiscencia constante de que posiblemente no hayan hecho la elección adecuada. La única frase que asevera algo en esta dubitación constante aparece en italiano reiteradamente: “Tu hai fatto una buona scelta” (“Has hecho una buena elección”) lo que indica que se necesita una persona no implicada emocionalmente en la historia para enjuiciar el devenir de dos vidas tan imbricadas.

Si bien es un hecho que Laura y Paco optaron individualmente por la separación, lo cierto es que su manera de ser era diametralmente opuesta, por lo que la inclinación de uno sería, sin duda, una cortapisa para el desarrollo del otro. Laura, como el magnolio, es un espécimen ocioso, es bello, pero no da frutos, vive para sí mismo y se desarrolla majestuoso en soledad: “*el magnolio era un árbol inútil, que tardaba mucho en crecer, y que sólo daba flores*” (4). Laura vive para admirar a su marido pianista y tiene dos hijos con los que mantiene una relación distante; es amada tiernamente por su padre y por sus amigos del pueblo, pero ella se va de su lado en pos de una quimera personal que la aísla y la convierte en una personalidad enigmática. Paco, por su parte, abraza el pragmatismo, sigue la senda de la medianía y se rodea de gente agradecida que le manifiesta su cariño: su madre, su esposa, sus hijos e incluso el propio padre de Laura. Paco fructifica en hijos y nietos, que permanecen en su entorno hasta el final, consigue el bienestar económico y llega a comprar el antiguo pazo de la familia de Laura para instalarse en él; pero siempre, y hasta su misma muerte, encuentra la satisfacción personal a la sombra del magnolio.

En Un árbol, un adiós Laura vuelve a su terruño a plantar el magnolio al cumplir los cincuenta años; su intención es hacerlo sola, confiar el árbol al cuidado de Paco y marchar ya para siempre dejando tras de sí un icono de su presencia. Pero es difícil para una persona sola enderezar una planta de tal magnitud, y Laura termina por aceptar la ayuda que Paco le ofrece: “Tienes razón, va a quedar torcido. Hacen falta dos, igual que para tener un hijo. Solamente los libros los puede escribir uno solo...” (5). De nuevo aparecen todos los elementos constitutivos de la novela en esta frase, que funciona como matriz literaria que resume y refleja la compleja temática de Bajo el magnolio; fundamental es la referencia a la historia de desencuentros entre los dos personajes y a cómo la vida y la experiencia es plural y variada, pero la escritura es una reflexión personal, un ejercicio artístico indivisible. La novela es, pues, como el magnolio, un resultado solitario, integrador, eso sí, de muchos esfuerzos vitales.

En la medida que el magnolio se va configurando como representación de varios aspectos del itinerario intertextual que estamos analizando, se perfila cada vez con mayor claridad su carácter totémico respecto de los personajes que aparecen en la novela. Todos ellos, a pesar de su inherente soledad, se apiñan alrededor de un eje que parece protegerlos

y dar sentido a sus vidas, consideradas ornamentales y estériles. Esta función totémica, según los postulados de Sigmund Freud, es ejercida por Laura y, en su ausencia, por el magnolio, especie que ella misma introduce en el mundo rural gallego, a pesar de tratarse de un árbol foráneo y de difícil adaptación; características que la propia Laura comparte respecto de su pueblo natal.

Laura fue durante casi dos décadas el centro de gravedad de la existencia de su padre, de Nana la criada, de los amigos de su padre (el pintor Castedo, el cura y el médico) y del propio Paco, que creció junto a ella. El cuarteto de amigos, padre, pintor, cura y médico, gravitaron primero alrededor de la madre de Laura, muerta al dar a luz y, según los testimonios, tan atractiva como su hija; trasunto idóneo, por tanto, del árbol ornamental que estudiamos. Si Freud propugna que “el tótem se transmite hereditariamente” (6) tenemos una genealogía que ofrecer: madre-Laura-magnolio. Genealogía que cumple, además, otra exigencia teórica: “los miembros de un único y mismo tótem no deben entrar en relaciones sexuales y, por lo tanto, no deben casarse entre sí. Es ésta la ley de la exogamia, inseparable del sistema totémico” (7). Siguiendo estas leyes primitivas, tanto el matrimonio de los padres de Laura como el único encuentro sexual de Laura y Paco constituyeron una transgresión de las normas sacralizadas y hubieron de pagarlo con la separación eterna y arrostrando el dolor que ésta les acarreó.

Si el respeto debido al tótem no se materializa en el rito correspondiente y en la instauración de un tabú que lo defienda, las transgresiones son múltiples e inconscientes y el dolor no encuentra acomodo en la estructura emocional, dando lugar, así, a las numerosas dudas y fisuras que mencionábamos anteriormente. Laura recapacita, en su monólogo, sobre su egocentrismo juvenil y sobre su malentendida independencia:

Y es ahora cuando me doy cuenta cabal de que no era yo la única protagonista de aquel drama, y desde las sombras del pasado van surgiendo los otros personajes: mi padre, Nana, Benjamín, que me curó todas las enfermedades de la infancia; Ramón de Castedo, que me regaló el retrato de mi madre, la mejor imagen que tengo de ella; don Gumersindo, que puso la amistad por encima de los sacramentos... Y también tú, Paco. Todos los que entonces se mantuvieron en silencio, callados. (8)

En Bajo el magnolio, cuando ya murieron tanto Laura como los personajes del primer círculo, que adoraron a su madre, Paco busca cobijo a la sombra del árbol que cuidó primorosamente durante veinte años, prodigándole los mimos que no pudo dispensar a Laura. Allí repasa sus circunstancias vitales, animado por la curiosidad de la novelista y por el conocimiento que ésta tiene de la vida de Laura. Y allí, arrimado de nuevo a su razón de ser y con la esperanza de fundirse ya muy pronto con sus cenizas, Paco se enfrenta a la tarea heroica de neutralizar los poderes atávicos y devolver la palabra a su ámbito terrenal: “He llegado a un momento de mi vida, ya inevitablemente cerca del final, en el que quiero saber la verdad, aunque duela. Porque aún me duele pensar en el pasado, no lo puedo evitar. Lo pienso y me duele” (9).

Marina Mayoral articula el mito, pone las palabras que puedan conjurar tanto dolor y tanta soledad, y novela las vidas de Laura y Paco y de todos sus adláteres en la secuencia intertextual que culmina en Bajo el magnolio, con los dos amantes, en un final muy literario, descansando juntos y para toda la eternidad bajo el árbol al que confiaron sus silencios.

Mayoral es una autora inteligente, exigente, que tiene acostumbrados a sus lectores a una prosa fluida que encubre muchas sorpresas; cuando ya creemos en la autoridad de la voz narrativa la autora nos depara un golpe de mano que deja al descubierto las miserias y los auto-engaños, las locuras inconscientes e irreparables de la condición humana, pero también las locuras épicas, las decisiones sublimes y la valentía tanto de admitir lo irreparable como de subvertir lo necesario.

Notas

- (1) Germán Gullón. Edición, introducción y notas a *Cándida, otra vez*. Madrid: Editorial Castalia, 1992, p.8.
- (2) Germán Gullón. Op.cit., pp.25-26.
- (3) Marina Mayoral, *Bajo el magnolio*. Madrid: Editorial Alfaguara, 2004, p.22.
- (4) Marina Mayoral. Op.cit., p.57.
- (5) Marina Mayoral. Op.cit., p.20.
- (6) Sigmund Freud, *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, p.9.
- (7) Sigmund Freud. Op.cit., p.10).
- (8) Marina Mayoral, *Un árbol, un adiós*. Madrid: Acento Editorial, 1996, pp.37-38.
- (9) Marina Mayoral, *Bajo el magnolio*. Op.cit., p.135.

Bibliografía

Obra literaria de Marina Mayoral

Cándida, otra vez, 1979.
Al otro lado, 1980.
Plantar un árbol, 1981.
La única libertad, 1982.
Ensayo de comedia y doce cuentos más, 1983.
Contra muerte y amor, 1985.
El reloj de la torre, 1988.
Un árbol, un adiós, 1988.
Se llamaba Luis, 1988.
Morir en sus brazos, 1989.
Recóndita armonía, 1994.
Dar la vida y el alma, 1996.
Recuerda, cuerpo, 1998.
La sombra del ángel, 2000.
Querida amiga, 2001.
Bajo el magnolio, 2004.

Obras secundarias

Alborg, Concha. "Marina Mayoral's Narrative: Old Families and New Faces from Galicia ." Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland, ed. Joan L. Brown. Newark: University of Delaware Press, 1991.

Freud, Sigmund: Tótem y tabú. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

Gullón, Germán. Edición, introducción y notas a Cándida, otra vez. Madrid: Editorial Castalia, 1992.

Riffaterre, Michael. Fictional Truth. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1990.

Suárez Lafuente, M.S. “El pentagrama de la historia y las notas de la identidad .” Deva 3 (Junio 1995): 3-8.