

INMUTABILIDAD Y EMANCIPACIÓN EN LAS NOVELAS DE MARINA MAYORAL

VANCE R. HOLLOWAY
University of Texas at Austin

Las novelas de Marina Mayoral, como las de los ciclos novelescos de autores decimonónicos, componen un microcosmos coordinado por la continuidad de personajes y familias de un texto a otro. Los Monterroso de Cela, los Villaurín, los Silva, los Fernández de Andeiro, los Cañote, los Nogal, etc., están alambicados en un breve universo que actualmente abarca cinco novelas. Dos son las consecuencias simbólicas que surgen de aquella urdimbre heterodiegética. Por una parte, apunta a la importancia de la tradición y la continuidad en las historias de la autora gallega y por otra, recalca, mediante los cambios temáticos de una novela a otra, la evolución social realizada a lo largo de aproximadamente setenta años, desde 1920 hasta los años noventa.

Repetidas veces la crítica ha señalado dos vertientes en la narrativa de Mayoral correspondientes a esa dinámica de tradición y transformación. Algunos estudios han hecho más hincapié en la importancia de una visión social que abarca conflictos de clase y en los cambios en el papel de la mujer durante la historia reciente de España. Concha Alborg afirma que el retrato de Galicia realizado por Mayoral es «mainly sociological» (184) y que su verdadero talento se centra en la presentación del conflicto «that arises when the status quo is probed» (186). Roberta Johnson analiza la revisión de la representación convencional de la mujer y cómo «la narrativa de Marina Mayoral rompe barreras literarias y sociales» (62). Para María Camino Noia, «la unidad temática del conjunto

de su obra está centrada en el análisis de la existencia humana individual y los problemas que supone su relación con las personas del entorno» (33). En cambio, para algunos críticos, la tradición asociada con una dimensión mítica de Galicia tiene mayor importancia. José Manuel García Rey, por ejemplo, opina que en *Al otro lado* la concentración en el «corte exclusivamente humano y emocional», a expensas de lo económico y político «empobrece y parcializa una narración de características realistas y psicológicas» (215), y cree que mengua la crítica social en la «realidad circular de un eterno retorno» (216).

Otros críticos, en vez de imponer una escala jerárquica de valores respecto a la relación entre el mito, la tradición, la sociedad contemporánea y el individuo, han visto que estos elementos se equilibran en las novelas de Mayoral. Germán Gullón entiende que lo legendario y la realidad actual tienen un peso parecido en las obras de la autora gallega, en las que la leyenda proporciona una seguridad consoladora frente a la falta de absolutos y de verdades del momento actual («El novelista» 66). Margaret Jones plantea una tesis parecida cuando afirma que la tensión en las novelas de Mayoral «emana del desajuste entre la vida contemporánea y valores de índole más tradicional» («El mundo» 84). Al igual que Gullón, Jones interpreta el mundo tradicional como algo positivo, «más perdurable, [que] nos lleva a un plano ecuánime y aún mítico» (Ibíd.). Pero piensa también que aquellos elementos mantienen una tensión irresoluta que evita una síntesis fácil, sugiriendo así un palimpsesto postmoderno donde el relativismo actual se superpone al anhelo de seguridades míticas y tradicionales para transmitir un «sentido de totalidad» («El mundo» 89).

Los diversos acercamientos resumidos aquí seguramente corresponden a una insistente ambivalencia en la *opera* novelística de Mayoral. No obstante, creo que un examen más cercano de la relación entre el mito, la tradición, la mujer y el cambio social no plantea ni un acercamiento mayormente social ni un balance mantenido entre lo milenar y la historia concreta. Las historias entretajidas de sus novelas constituyen una macronovela que sugiere una progresiva evolución, sobre todo en la representación de la mujer, pese a las tensiones mantenidas entre lo estático y lo dinámico. En las dos primeras novelas la protagonista está atrapada en un ámbito mítico que, lejos de ser un valor positivo como otros lo han visto, es la expresión de un encierro a la vez individual y so-

cial. La segunda pareja de novelas de Mayoral plantea un alejamiento progresivo del estancamiento social y de la crisis personal correspondiente, y sugiere una aproximación progresiva a la emancipación simbólica de la mujer que culmina en *Recóndita armonía* (1994), su última novela por el momento ¹.

En la primera novela de Mayoral, *Cándida, otra vez* (1979), la valoración de la dimensión mítica y la tensión entre ésta y las posibilidades de emancipación femenina se centran en la protagonista misma, Cándida ². La «otra vez» del título sugiere desde el principio que ella está implicada en una repetición, una especie de círculo o estancamiento con la cualidad atemporal de un mito. Este motivo mítico, en su aplicación a un contexto moderno, tiene un doble sentido. Por una parte, se refiere a los elementos atemporales de una sociedad tradicional, una sociedad cerrada y estática que resiste las transformaciones supuestas por las presiones de la modernidad. Cándida se asocia en este sentido con el poder legendario, casi prehistórico, de los Monterroso de Cela, familia persistente, aristocrática, poderosa y con cinco siglos de abolengo, que aparece en cuatro de las novelas de Mayoral: *Cándida*, *Al otro lado* (1981), *La única libertad* (1982) y *Contra muerte y amor* (1985) ³.

En otro plano, a la vez más personal y más universal, el mito supone un gesto de retorno condicionado por los impulsos de la subconsciencia. El mitologista Mircea Eliade afirma que el mito del

¹ Al margen de las novelas examinadas aquí, *Chamábase Luis* (1989), la novela corta de Mayoral escrita en gallego, es menos ambiciosa en cuanto a la complejidad y la extensión y es más pesimista en términos sociales. Mantiene el perspectivismo ya utilizado en *Al otro lado*, *La única libertad* y *Contra muerte y amor*, pero también supone, como Gullón ha observado, un «giro en el ámbito social» que asienta el enfoque en los registros bajos del proletariado («Introducción» 18). *Chamábase Luis* recuerda el determinismo naturalista en su tratamiento del círculo cerrado y fatalista de un drogadicto, su familia, y especialmente su madre, todos en Madrid. La madre, como los otros, padece la opresión de sus circunstancias históricas, pero también la de su carácter, en una combinación fatídica que contrasta con el creciente optimismo figurativo de *La única libertad* y *Contra*. Por consiguiente, *Chamábase Luis* sugiere el reconocimiento narrativo del hecho de que la movilidad social asociada con la clase media en *Libertad* y con los que han ascendido a ese rango en *Contra* no ha afectado a todas las esferas sociales de igual forma.

² Ámbito Literario (Madrid) publicó la primera edición de *Cándida, otra vez* en 1979.

³ Uno de los antepasados de la familia era el mariscal, don Pedro Pardo de Cela, condenado por Isabel la Católica por ser partidario de Juana la Beltraneja (*Cándida* nota 3, p. 40, y p. 60).

eterno retorno es el más fundamental de todos (Eliade 19), siendo eterno en dos sentidos. Por una parte, su constancia como un «monomito» (Campbell 30) sugiere una presencia permanente o eterna en todas las sociedades, y por otra, su origen y finalidad con respecto a los impulsos subconscientes es un estado atemporal de plenitud prenatal. Pero el deseo de volver a un estado uterino supone riesgos para el sujeto humano contemporáneo, riesgos que hacen que el impulso de retorno sea ambivalente. Según una concepción psicoanalítica, es al mismo tiempo un movimiento de afirmación unitaria y de destrucción. Volver hacia las fuentes familiares es un gesto incestuoso, socialmente amenazado por la castración o la muerte. Según Freud, es además un gesto implícitamente mortal por encima de la amenaza del castigo porque su realización supondría la disolución de la conciencia, la aniquilación del sujeto, perdido en un estatismo absoluto («*Beyond*» 30). Por ello, el retorno monomítico casi siempre combina elementos de anhelo, dicha, castigo, culpa y muerte (Freud, «*New*» 30).

Tal es efectivamente el caso de Cándida. Ella regresa a Galicia, tierra natal, lo cual provoca, por parte de otro protagonista, Pedro, toda una serie de recuerdos nostálgicos de cómo ellos pasaron la juventud allí. Cándida vuelve además en el sentido del monomito subconsciente cuando inicia una relación incestuosa con su hermano ilegítimo, Manuel. Las relaciones entre Manuel y Cándida son aún más tenebrosas cuando se considera que él se parece mucho a Juan, el marido de Cándida. Ellos ya plantean el incesto, siendo primos casados. Luego Manuel, por su edad y por su parecido a Juan, podría ser su hijo y no el hermano de Cándida que es. Al mismo tiempo, Manuel es un símbolo del poder mítico, o sea, de la influencia milenaria y atemporal de la casta superior en el sistema feudal de Galicia, puesto que nace como consecuencia de la imposición simbólica del derecho de pernada del padre de Cándida sobre una criada.

Por otra parte, a pesar del retorno seductivo y últimamente destructor que Cándida emprende, ella es más que un miembro de una clase reacia a la anulación de sus fueros. Es doctora, económicamente independiente de su familia, poseedora de una práctica médica con una orientación socialista y asociada también con el progresismo implícito de Pedro, un abogado activista en la oposición al franquismo. Cándida también es una mujer liberada en su capacidad de entablar o cortar relaciones amorosas, pero esta libertad es un moti-

vo ambivalente puesto que es tanto un derecho de su casta como un ejemplo de emancipación social. Debido a su rango familiar más que a cualquier transformación del papel tradicional de la mujer gallega, Cándida puede superar la norma que prohíbe las visitas de mujeres en las residencias para los hombres. Cuando una propietaria le recuerda la prohibición, la mira «como debía mirar el mariscal a un siervo de la gleba que se atreviera a hablarle y con un gesto de suprema condescendencia le contest[a]: ‘Mire usted, yo no soy una señorita, yo soy Cándida Monterroso de Cela’» (83).

Este privilegio erótico de Cándida, simbólicamente equiparado con el de pernada, desemboca en la relación incestuosa entre Cándida y Manuel, la cual acaba con la muerte de éste. El resultado es que se esfuma la emancipación planteada por Cándida y en su lugar se plantea un trastrocamiento del género narrativo. Es decir, al principio, el protagonismo de Pedro orienta la novela hacia el género detectivesco, un género orientado a la rectificación de injusticias que cabría bien con la presentación de una mujer fuerte, profesional e independiente que afirmaba la emancipación de su sexo. Pero cuando Cándida, después de la muerte de su hermano Manuel, soborna a Pedro con una noche de amor para que no insista en sus pesquisas, la novela deja de ser detectivesca para volverse negra, orientándose así hacia un género dedicado a los crímenes e injusticias nunca resueltos. Como observa Zatlin con respecto a esta transformación genérica, «although Mayoral takes advantage of the subversive potential in detective fiction to present a critical view of Galician society, her «real» subject is not so much political as psychological. The underlying mystery is the human heart: the motivation both for crimes of passion and passion itself» (287).

Este misterio emana de la fuente destructora del retorno incestuoso y gira sobre el eje de la muerte. En el desenlace de *Cándida*, no se sabe si Cándida provocó la muerte de Manuel, si lo mataron otros miembros de la familia ultrajados debido a las revelaciones escandalosas que Manuel había publicado o si Manuel se suicidó como consecuencia de su relación ambivalente y tormentosa con Cándida. Pero lo que permanece, «otra vez», es el triunfo del estatismo sobre la transformación social y la vuelta a una región donde la reincidencia en una mitología personal reivindica privilegios sociales a la vez que produce un sentimiento penetrante de culpabilidad y encubrimiento, debido a la imposibilidad de deshacerse

del peso combinado de los impulsos biológicos y la herencia social⁴.

La fatalidad enfrentada a la transformación social desemboca en una inmovilidad parecida en *Al otro lado* (1981). En esta novela, el incesto, la perpetuación de elementos míticos de la cultura gallega y la cuestión del papel de la mujer no se ponen de manifiesto mediante una sola protagonista sino a través de varias mujeres de la misma familia de los Monterroso de Cela: Olga, Nati y Silvia. El enfoque colectivo que resulta ofrece una serie de retratos familiares centrados en los usos amorosos de la burguesía española.

El desasosiego erótico constituye el motivo que enlaza dos generaciones de los Monterroso de Cela, principalmente la de los nacidos en la postguerra contrastada con la que se formó en los últimos lustros del franquismo y el postfranquismo. Olga, Nati y Silvia son de la generación mayor y, como Cándida, son profesionales provistas de independencia económica y de cierta emancipación también en cuanto a sus costumbres amorosas. Sin embargo, si Nati y Olga sugieren un contrapunto en el que Nati lamenta la permanencia de trabas de casta que le impiden relacionarse con un hombre de otra clase social, mientras que Olga mantiene una fructífera relación extramatrimonial, Silvia, la más estrechamente asociada con las tradiciones gallegas, es la que se impone en el desarrollo temático de la novela.

La dimensión mítica de Silvia y su asociación con un ciclo ce-

⁴ Según Otto Rank, la combinación ambivalente de deseo y anhelo de retorno es tan mortífera porque combina la represión con los celos y la rivalidad pertinentes al complejo edípico. Es decir, el retorno simbólico hacia la posesión de la madre o el padre no sólo se puede desplazar fácilmente a una hermana o hermano como objeto (363), sino que también se convierte fácilmente en odio o en un impulso agresivo como consecuencia de la asimilación de la expectativa social y la contingente represión del deseo incestuoso (25). Esta ambivalencia constituye el contenido latente en los muchísimos casos literarios examinados por Rank de parricidio, de fratricidio y de filicidio relacionados con el incesto. Al margen de este comentario, he de notar que, mientras que el estudio de Rank sigue siendo uno de los más amplios en cuanto a los ejemplos literarios aportados, ya es menos sostenible su interpretación de ellos con respecto a la evolución histórica de la represión por una parte, y sus teorías sobre la creación artística por otra.

En cuanto a la función del incesto como símbolo de un estatismo social, es interesante notar que, según Luciano Santiago, el cambio desde la sanción a la prohibición del incesto tuvo lugar en Grecia, precisamente en una época de reforma democrática cuando la población quería la abolición de los privilegios de la aristocracia que hasta entonces había legitimado aquella costumbre socio-sexual (175).

rrado y destructor se manifiesta, en primer lugar, en su capacidad preternatural de anticipar la muerte de las personas que ve. Ella es, simbólicamente, una encarnación del mito gallego del «ángel de la muerte», el nuncio mortal de la mitología gallega. Sus presagios son un cortocircuito temporal, mítico, porque anuncian el futuro como ya pasado, y su visión sobre el círculo cerrado del destino del hombre está condicionada por la culpa, como si ella comportara las tendencias contradictorias de Cándida —parcialmente emancipada y representante de una tendencia reacia al mismo tiempo— pero con una comprensión más clara de la destrucción que aquello inexorablemente supone.

Esta culpa, asociada con la familia de los Monterroso de Cela y sus relaciones mortales, hace que toda la novela sugiera una repetición, un argumento mítico en su cualidad de ciclo cerrado. Es decir, *Al otro lado* se abre con la posibilidad de que muera un esposo más de Silvia, el tercero, y se cierra con el intento de ella de «soportar la culpa...» (235). Entre tanto, el argumento se revuelve como un círculo fatídico sobre el eje de la malograda relación incestuosa entre Silvia y su primo Rafael. La atracción primigenia y la aniquilación personal que este «mito» aporta son evidentes en la trayectoria de su relación. Al principio, su amor parece prometerles un idilio edénico, el eterno retorno a un espacio immaculado, colmado de felicidades. Pero las circunstancias y los reparos de su familia los separan y las consecuencias de su unión son funestas. Silvia presencia una serie de muertes antitéticas a su antiguo ensueño de la dicha, mientras que Rafael sigue atormentándose con sus deseos incestuosos al buscar a una mujer soñada, muy parecida a Silvia.

Igual que en el caso de la muerte de Manuel en *Cándida*, este impulso de retorno destructor acaba con la muerte de Rafael en circunstancias que sugieren una mezcla violenta, insondable y misteriosa del deseo y de la represión. Esta ambivalencia mantiene incierta cualquier pretensión por parte de Silvia de redimirse de su sentimiento de culpabilidad, al mismo tiempo que apunta hacia el estancamiento social supuesto por la capacidad de los Monterroso de Cela de seguir disfrutando de sus prerrogativas de casta. Por consiguiente, nunca se llega a saber si la esposa de Rafael lo asesina mediante una sobredosis de un calmante, si muere por accidente o si se suicida. De todos modos, Silvia sigue atrapada en una repetición, continuando así la trayectoria ya esbozada por Cándida.

El final de *Al otro lado* incluso anticipa un posible aumento de la culpa sentida por Silvia. Ella acaba vacilando entre la incertidumbre y las recriminaciones, víctima de una familia amoldada y cercada por sus costumbres de casta. Asimismo es víctima de un impulso autodestructivo que trasciende el momento social. Otra vez, como en *Cándida*, el encierro se impone en «el otro lado» de la dimensión mítica de la cultura gallega. El único que escapa es Nando, que pertenece a una generación más joven. La novela sugiere así que quizás sólo en el porvenir podrán los gallegos burgueses deshacerse de las ataduras de los mayores. Esta posibilidad, todavía afectada por un profundo impulso incestuoso, constituye el meollo también de la siguiente novela de Mayoral, *La única libertad* (1982).

La combinación de encierro y fatalismo está implícita incluso en el epígrafe que proporciona el título de *La única libertad*:

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
 Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
 Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina,
 Por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,
 Como leños perdidos que el mar anega o levanta
 Libremente, con la libertad del amor,
 La única libertad que me exalta,
 La única libertad por que muero.
 Tú justificas mi existencia:
 Si no te conozco no he vivido,
 Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.

(Luis Cernuda, citado en *Libertad* 9).

Sin entrar a fondo en este sugestivo y bello poema, puedo afirmar que abarca todos los elementos del mito del eterno retorno: sentirse atrapado, anhelar el olvido, tener miedo de la destrucción que esto supone, perderse en un «mar» que «anega», morir. Además, aun la libertad «única» es «estar preso en alguien». La búsqueda de ese alguien, que no es otro que el yo separado de las raíces que justifican su existencia, confiere a la novela la orientación esencial anticipada en el poema.

Lynn Talbot entiende que los círculos esbozados en el retorno analéptico se imponen en *La única libertad* y *Contra muerte y amor* como aspectos de una dimensión femenina, así como el perspecti-

vismo y el enfoque en mujeres independientes de carácter fuerte son sintomáticos de un alejamiento de modelos masculinos en el discurso y la sociedad (453, 462). Entendido esto así, la estructura circular de estas obras sería positiva. No obstante, a mi modo de ver, el elemento cíclico en ambas novelas no es tan positivo ni tan estable como lo ve Talbot. Al contrario, las dos novelas sugieren una salida del círculo incestuoso visto en las novelas anteriores.

En *La única libertad* la posibilidad de sublimar el incesto como manifestación intrafamiliar del complejo edípico constituye el dilema fundamental de Etelvina (Etel), la protagonista. Esta posibilidad es la tónica, más que cualquier relación amorosa con otra persona, que justificará su existencia para darle su única libertad. Su estado desamparado y tísico, y su retorno a Galicia y a la familia de los Silva, corresponden a la desorientación existencial supuesta por el hecho de que no sabe al principio de la novela que ella misma es el fruto de una relación incestuosa. El padre amó a su propia hermana y después de la muerte de ésta, la madre de Etel, vino el fallecimiento figurativo de aquél, ya que el padre se convierte en «tío» para facilitar la custodia de su hija ilegítima.

A pesar de su ignorancia en un nivel superficial, Etel sí parece saber algo de su origen a nivel subconsciente, a juzgar por su fascinación con los casos de incesto y de transgresión de las normas sociales que ella documenta. Por ejemplo, a Etel le encomiendan que retome los hilos sueltos de una crónica familiar comenzada por su tío abuelo Alejandro de Silva, «La historia de La Braña». Sin embargo, el resultado no es una versión fidedigna de la saga familiar sino una transfiguración de Etel misma. Es decir, ella proyecta sus preocupaciones e intenta resolver su conflicto interior mediante la representación en «La historia» de casos paralelos a los suyos.

La superimposición de las necesidades de un ser en crisis sobre la identidad de otro es algo que Mayoral empleó ya en el caso de Rafael y su transfiguración de Silvia, intuida en el sueño de una mujer inalcanzable «del otro lado» y en el aumento de la culpa y la muerte asociadas con el incesto mediante la acumulación de muertes alrededor de Silvia, como si todos los demás no fueran más que actores en el teatro interior de ella: dos maridos, el suicidio en el metro, la amiga de Nando, el hombre en la galería, la mujer soñada, y Rafael. En *Libertad*, Etel procede de una forma semejante cuando incluye en su historia, sin justificación lógica, relatos que ni siquiera se relacionan con la historia de sus parientes,

como ocurre en el caso incestuoso de Petronila Alonso de Ulloa y Andrade y su hijo Eduardo. Éste, reproduciendo una vez más el signo fatalista del incesto, se suicida poco después de la muerte de su madre. Etel incluye también la historia de Black Fraiz, hijo ilegítimo de los Villaurín que comparte con ella las dudas sobre los datos correctos de su paternidad, y asimismo presta mucha atención a las muertes trágicas de Inmaculada de Silva y Antón de Cañote. Esta pareja paralela la relación de Etel y Toño, el nieto del maquis, sugiriéndose así que el sino funesto de su propio futuro como mujer físicamente desvalida y amenazada por el desamparo contingente de sus relaciones peligrosas. Finalmente, Etel escribe también sobre su relación con Morais, un tío abuelo político con ciertos diseños seductores hacia ella, rodeado de muertes sospechosas que evocan una vez más el espectro incestuoso del deseo tétrico y fascinante ya tratado en las novelas anteriores.

En *Libertad*, no obstante, la historia no acaba con una muerte misteriosa y la permanencia de un retorno cíclico. Al contrario, en vez de enfatizar una verdad nunca descubierta, *Libertad* termina con la anagnórisis de Etel, y la liberación atisbada que aquello supone. Etel puede salir de Galicia y del ámbito peligroso de Morais cuando se entera de la relación incestuosa de su tío-padre con su madre. Etel escapa a Nueva York, planteando así una conclusión ambigua en cuanto a sus implicaciones como triunfo o derrota personal. Por una parte, el desenlace representa una afirmación de su relación con su recién descubierto «padre», pero por otra, Etel aún está tísica, y su viaje a Nueva York puede considerarse como una huida de la relación con sus parientes en La Braña, del incipiente vínculo amoroso con Toño abandonado allí y de su tarea historiográfica. Es, por tanto, una huida que aumentará su propia vulnerabilidad a la enfermedad en una tierra lejana y desamparadora. Esta abertura irresuelta de posibilidades personales y sociales fuera de la incestuosa reconcentración familiar tendrá implicaciones mayores en la siguiente novela de Mayoral, *Contra muerte y amor* (1985).

Contra es una novela de emancipación e incluso el título sugiere que su trayectoria irá en contra del deseo destructor que condicionaba las obras anteriores. Esta liberación se realiza mediante tres elementos narrativos: la atenuación del elemento mítico asociado con la Galicia feudal combinada con el aumento de un enfoque social sobre clases contrastadas; la superación del deseo edí-

pico relacionado con el impulso de retorno mítico al nivel personal; la emancipación de la mujer, transfigurada mediante el valor metafórico de historias paralelas.

Las novelas anteriores tenían un enfoque intrafamiliar y gallego. En *Cándida*, la mujer burguesa vuelve al pueblo gallego, en *Al otro lado*, ella sigue siendo restringida por las normas de la familia trasladadas de Galicia a Madrid y en *Libertad* la protagonista regresa a Galicia sólo para huir al final. En cambio, la narración de *Contra* se centra en Esme, abogada instalada en Madrid que nunca vuelve ni desea regresar a su pueblo gallego. Ella pretende superar, si bien no abandonar del todo, sus orígenes gallegos de clase subalterna, siendo un símbolo de esa movilidad su cambio de nombre. Ella intenta dejar atrás su identidad como Esmeralda (Esme), «la del Tundas el pescador», para hacerse conocer como María García Novoa. En la medida en que tiene éxito en su búsqueda de una nueva identidad ella es sintomática de una España que está también transformándose.

Las otras parejas socialmente heterogéneas que figuran en la novela corresponden a dicha transformación. Tres parejas en las que el primer miembro proviene de la clase baja y el otro de la alta constituyen las relaciones principales en *Contra*, y todas sugieren la posibilidad de producir resultados favorables en comparación con los fracasos evidentes en las novelas anteriores. La consecuencia es el incremento simbólico de la movilidad social. Pero antes de comentar eso con más detalle, conviene examinar las implicaciones de la historia de la protagonista en su dimensión individual.

Contra se aleja de la crisis de la individualización simbolizada por el incesto para acercarse al papel de la mujer profesional que trasciende los estrechos límites de la familia. Si bien el incesto aun se atisba en la relación ocasional de Daniel con su prima Lucila, ahora es una relación no tanto prohibida como descartada por los dos como no viable (88). En cambio, Esme sí está involucrada en una larga lucha para llegar plenamente a un estado postedípico. Esme ya empezó a superar la etapa edípica primero con Daniel, que le ha recordado a su madre por su sensibilidad, sus modos y su clase social, y luego con Enrique, que se acerca más a su padre, callado, modesto, cariñoso, proletario.

Sin embargo, el fundamento de su crisis tiene que ver con la culpabilidad que Esme siente por la muerte de Enrique. Éste no

sólo le ofrecía a Esme un sustituto socialmente aceptable del deseo incestuoso, sino que también era su mejor apoyo para evolucionar fuera del círculo de los conocimientos gallegos. Él es el único hombre que reconoce, aprecia y ama a Esme como ella querría ser: María García Novoa, abogada profesional, moderna, independiente, fuerte. No obstante, cuando ella y sus hijos son secuestrados por unos terroristas que pretenden asesinar a su ex-marido Daniel, Esme llama a propósito a Enrique y los terroristas equivocadamente lo matan, permitiendo a Daniel y a sus hijos escapar ilesos. La consecuente dificultad para vencer el profundo sentimiento de culpa por la muerte de su amante y, figurativamente, por la del padre que él representaba, constituye la esencia medular de la estructura analéptica de la novela entera. Por eso, el presente diegético se sitúa en el aniversario de la muerte de Enrique, mientras que la exposición de la historia se dirige mayormente hacia el pasado. Mediante los recuerdos de Esme de la niñez, de sus padres, de su enamoramiento con Daniel y de todo lo que fue, Esme se aproxima a las circunstancias de represión y al momento doloroso del reconocimiento del presente. Este retorno al sitio del trauma y la paulatina reaproximación a su reiteración explícita halla su significado al final de la novela. En el desenlace, Esme encuentra su anagnórisis y, significativamente, ésta viene en forma de absolución social, y no familiar, fundada en una amistad entre mujeres. Las penúltimas líneas de la novela ofrecen el consejo de su amiga Elvira: «Te crees muy fuerte, pero tú también necesitas ayuda como todo el mundo, así que me quedo contigo. Permíteme que te diga sólo una cosa más y ya lo dejamos: no eres Dios, no te sientas responsable de todo. No tienes más culpa que cualquiera de los otros». Y la novela acaba con la respuesta de Esme: «De acuerdo. Procuraré recordarlo» (315).

Esta reiteración terapéutica sí le confiere a la novela una estructura circular, de resonancia mítica en el sentido de la mitología de la subconsciencia, pero es un círculo provisto también con una salida al final. La admisión de culpa y la absolución amistosa implica una sublimación de la crisis edípica de individuación. Ésta, como hemos visto, ha sido el meollo de la temática incestuosa de las novelas anteriores de Mayoral. Pero esta vez el resultado no es la imposibilidad de hallar un objeto amoroso que sustituya al deseo narcisista de poseer a un miembro de la familia. Lejos de la familia y los amantes, el triunfo de Esme no acaba en la acep-

tación de un papel sumiso como objeto deseado por Daniel, ni acaba en la situación inversa, con ella como sujeto amoroso y otro hombre como su objeto. El final ofrece una imagen de independencia creciente que valora las otras relaciones sociales de Esme⁵.

El simbolismo liberador de este desenlace halla su significado en el contexto de las otras relaciones que corren paralelas a las de Esme con Daniel y Enrique. La afirmación de alianzas sociales que trascienden los límites antes impuestos por la sociedad está implícita también en la reconciliación final entre Lita Monterroso de Cela, matriarca del clan feudal, y Nolecho, reportero dedicado a la denuncia de las explotaciones sociales de los Monterroso. Él, después de chantajear a Lita, yace embutido en escayola en un hospital, puesto allí por un truhán mandado por ella para asesinarlo. Pero Lita, después de todo, viene a visitarlo, sugiriendo así una paz provisional entre dos antiguos antagonistas que se atraen y se repelen al mismo tiempo.

La sugerencia simbólica de reconciliación entre ellos transcende una dicotomía fácil entre hombres y mujeres, así como entre clases antagónicas. Con ellos se invierten los papeles genéricos, puesto que el hombre ha venido a menos, pasivo, incapacitado, casi eliminado por la mujer. Pero ella también se halla aminorada, desprovista de su jefatura familiar cuando sale a la luz su responsabilidad por el atentado. En términos sociales es una mengua sintomática de una España dinámica: la élite de abolengo, encabezada por Lita Monterroso de Cela, cede poderes en la competencia económica, en la política (el marido renuncia a un puesto importante en el gobierno), y en el ámbito social (ya no pueden violar la ley y controlar la prensa para evitar noticias sobre sus acciones). La transición hacia lo desconocido entre dos seres al mismo tiempo vulnerables e invictos encuentra su mejor signo en la mirada abierta y sugestiva con que ella le saluda a él y los dos clausuran su participación en la novela en un momento prometedor: «unos ojos verdes, indómitos, que observan la otra cama vacía, las escayolas, que

⁵ Es notable que esta absolución sea facilitada por la comunicación entre mujeres. En su artículo «Different Wor(l)ds» Jones señala que Mayoral siempre ha incluido en sus historias «female friendship and various forms of women's interchange», y que las resonancias de estas relaciones se enriquecen al compartir «women's communication patterns and traditions of oral history associated with [Mayoral's] native Galicia» (63).

miran desdeñosos a la enfermera y se fijan al fin, serios, interrogantes en los ojos que la esperan...» (303) ⁶.

La tercera pareja de la novela, la de Black Fraiz, boxeador, hijo de una criada, y de procedencia ilegítima del marqués de Villaurín, y Cristina de Andrade, hija de otra familia gallega acomodada, aporta el último signo simultáneamente irresuelto y favorable de *Contra*. Algunas críticas han interpretado al joven boxeador como machista y oportunista; el polo negativo en una dialéctica entre hombres y mujeres en la narrativa de Mayoral (Johnson 62, Jones, «El mundo» 85). A mi entender es, al contrario, un símbolo de la abertura progresiva de clases y papeles genéricos en las novelas de Mayoral.

El noviazgo entre Fraiz y Cristina es otro ejemplo del deseo que transgrede las barreras de clase, importante porque sus implicaciones permanecen abiertas. Black Fraiz y Cristina piensan casarse después de la próxima lucha del campeonato y, como Nando en *Al otro lado*, estos miembros de una nueva generación al menos tienen la posibilidad de éxitos donde han fracasado la mayor parte de las generaciones anteriores. En este sentido, la implicación simbólica de un principio afirmativo entre los jóvenes aumenta con la reconciliación de los viejos: Villaurín, el abuelo aristocrático de Fraiz, por fin reconoce a la abuela de éste en una visita a la mujer moribunda. Es una reaproximación entre miembros de clases antagónicas que figurativamente salva una distancia mantenida a lo largo de dos generaciones ⁷.

Esta gravitación culmina en Fraiz. Pero la misma ambición que se le achaca a él, acusándolo de ser egoísta en sus pretensiones en el campeonato de boxeo, subordinando su noviazgo a su meta pro-

⁶ Jones observa en «Different Wor(l)ds» que la comunicación sugerida por el significado del espacio —el de la reaproximación del yo y el otro en este caso— es especialmente importante en las narrativas de Mayoral (67), y que la búsqueda fundamental de nuevas formas de comunicación evidente en las obras de la autora gallega responde a la necesidad de capacitar a los personajes femeninos para triunfar sobre su otredad e inventar un sistema «wich differs markedly from the dominant structures» (65).

⁷ Para Alborg, esta reunión es irónica porque viene demasiado tarde (191). En cambio, Johnson opina que es un símbolo positivo, si bien cuestionable, porque «subvierte [la] propia subversión» de Mayoral (62). Mientras que yo discrepo de Johnson en creer que esta afirmación, igual que las otras planteadas al final, es más positiva de lo que la negación de una negación podría suponer, sí concuerdo con su análisis general de la orientación revisionista de Mayoral con respecto a las formas y las fábulas narrativas.

fesional, desmiente esta acusación. De hecho, Fraiz descarta la posibilidad de aprovecharse del rango de Cristina y posterga su casamiento para proseguir sus ambiciones deportivas, procedimiento que Cristina acepta sin dejar de amarlo ni renunciar a su compromiso con un hombre de una clase menos privilegiada.

Ahora bien, si el dedicarse a la profesión es machismo, tendríamos que calificar a Esme, protagonista principal de la novela, como machista también, porque ella y Fraiz son homólogos en muchos sentidos. Los dos suben desde el proletariado a otras esferas mediante su propio esfuerzo. Más importante, ella es tan deportista como él. Entrenada por su padre, otro boxeador, mantiene sus contactos con el mundo deportivo y además organiza sus recuerdos y los momentos claves de su vida conforme a las acciones y el discurso del boxeo. Su vida ha sido puntuada por una serie de K.O. (*Knock Out*). Aquellos golpes duros le han escarmentado a ella y ella los ha atestado también sobre sus antagonistas. Sin embargo, a pesar de tener este lado «machista», Esme, como Fraiz, se caracteriza como sensible y vulnerable en su ser interior.

Concluyo, por lo tanto, que *Contra muerte y amor* aspira a ir más allá de una concepción genérica convencional, trastrocándola con la inversión de papeles del cuento de hadas (Johnson 62). La visión socialmente abarcadora de *Contra* se realiza mediante una transfiguración consistente con las estrategias narrativas previamente empleadas por Mayoral. Pero en *Contra* la transfiguración no se centra en un solo protagonista sino que abarca a tres parejas de clase desigual y crisis existencial. Más que en las obras anteriores, en *Contra* las historias se vuelven paralelas y se complementan en el desenlace. Sugieren así la superación del ámbito mítico, subconsciente y social, plantean la posibilidad de una evolución afirmadora de los individuos homólogos y esbozan una mayor emancipación genérica, representativa de una mayor movilidad entre clases en la sociedad representada.

La visión narrativa que afirma la emancipación de la mujer y descarta los efectos nefastos de una sociedad y de una mitología tradicional halla una expresión aún más acentuada en *Recóndita armonía* (1994). El papel aminorado de la mitología previamente asociada con Galicia es sintomático de esta trayectoria. Vuelve a aparecer un «ángel de la muerte», pero, en contraste con *Al otro lado*, el ángel no se asocia directamente con las protagonistas ni provoca un sentimiento de culpa o consecuencias perjudiciales.

Igualmente aminorada es la influencia del incesto. En las novelas anteriores, la muerte misma se asociaba a nivel individual con un deseo incestuoso y destructor o con la culpa generada por la represión de ese deseo, y se relacionaba a nivel social con los efectos nefastos de una clase intransigente. En *Recóndita*, en cambio, las raíces subconscientes de la muerte manifestadas en aquella mitología del sujeto se externalizan, se nombran y se controlan, lejos del incesto, como aspectos del «zanatismo». Este, procedente de Thanatos, es una condición padecida por Blanca que consiste en «un estado de paz, de quietud. [...] Es un sosiego total en el que sólo persiste, quizá porque [ella] nunca alcan[za] la perfección del estado, el deseo de perder la conciencia, ese último rastro de actividad que es el darse cuenta de que uno está vivo» (155). Pero si, significativamente, aquella paz es «imposible», como sugiere el capítulo en el que se describe, no lo es una existencia llena de afirmaciones de la vida misma, llena de una «recóndita armonía» y llena también de pasos liberadores con respecto al papel tradicional de la mujer.

Las dos protagonistas de *Recóndita*, Blanca y Helena, se alejan de una tradición femenina ceñida al matrimonio, a la vida eclesiástica y a la de ser ama de casa, a partir de su época estudiantil en los años veinte. Por otra parte, nunca dejan de relacionarse con los círculos socialmente privilegiados de Galicia que se acercaban a los bastiones de la tradición en las novelas anteriores. Sin embargo, mientras que el padrino de Blanca es un obispo allí y el padre de Helena es un marqués, las jóvenes van a la Residencia de Señoritas de María de Maeztu, que era «el equivalente femenino de la Residencia de Estudiantes» tan vinculada a la Institución Libre de Enseñanza fundada por Ginér de los Ríos (95). Allí, y en su vida subsiguiente, Blanca y Helena demuestran una independencia envidiable en la elección de sus carreras y en sus experiencias amorosas. Su primer amor consiste en una relación triangular con el doctor Arozamena, una figura paterna que muere, como Enrique en *Contra*. En contraste con la novela previa, no obstante, ni Blanca ni Helena admiten una responsabilidad directa por su muerte. Figurativamente, las protagonistas repiten el paso final de la superación del complejo edípico, igual que en *Contra*, pero ahora como punto de partida en vez de punto final, y con consecuencias positivas para un desarrollo futuro ya no dictado, como lo era en todas las novelas anteriores, por un profundo sentimiento de culpa.

Esta superación, como la de *Contra* al final, tiene mucho que ver con la amistad entre mujeres, tan esencial con respecto a la absolución otorgada en la novela previa y tan principal en cuanto al protagonismo de Blanca y Helena.

En este sentido, la transfiguración evidente en las novelas anteriores cede en *Recóndita* a una relación complementaria. Helena y Blanca ya no son personajes paralelos sino una especie de «opuestos» que se atraen: una rubia y la otra morena, una rica y la otra pobre, una más extrovertida y la otra más introvertida, etc. Sin embargo, no se excluye a raíz de esa entrañable amistad la posibilidad de relaciones heterogéneas también fructíferas, como las de Blanca con don Atilano y con Eduardo, su amante. *Recóndita* acentúa así la superación de una dicotomía de características genéricas, al igual que la que sucede en el caso de Esme y Black Fraiz en *Contra*, con la novedad de que en *Recóndita* se transgreden también las normas convencionales de las relaciones entre miembros del mismo sexo, sin impedir relaciones heterosexuales satisfactorias.

La trayectoria socialmente afirmadora de la novela abarca además las acciones humanitarias de Blanca y Helena que trascienden las estrecheces partisanas asociadas con la Guerra Civil. Sugiere, asimismo, cierta reivindicación de una cultura gallega que podría conocerse por su intolerancia o, en otras palabras, por su aspecto mítico. Es decir, don Atilano, el obispo, se representa como un ser tolerante del agnosticismo, del ateísmo y de la heterodoxia de los demás, y que incluso ayuda de una forma caritativa a un maquis —el Antón de Cañote de *La única libertad*— a pesar de la afiliación de la iglesia con los nacionales. Igualmente, el padre de Helena, el marqués, en contraste con el conservadurismo de los Monterroso de Cela, es un librepensador que tampoco quiere inmiscuirse en la agenda nacional durante la guerra. Más simbólica aun es la vuelta de Blanca a Brétama como farmacéutica después de la guerra para continuar una tradición de tertulias ateístas y progresistas cultivadas por el boticario anterior que había sido asesinado por los nacionales. De este modo, *Recóndita* plantea un retorno distinto a los de las novelas anteriores. En ellas, era la sociedad tradicional en combinación con la crisis edípica la que se imponía cuando los personajes volvían a Galicia, y las mismas tradiciones pesaban como un lastre sobre los esfuerzos de los protagonistas por alejarse de su formación gallega al irse a otros luga-

res. En *Recóndita*, en cambio, el regreso afirma manifestaciones de una evolución individual y social en la misma región gallega de Brétama tratada anteriormente de otra forma.

En resumen, la tensión entre elementos estáticos de la sociedad e impulsos universales del individuo, por una parte, y un dinamismo social con consecuencias especialmente notables para la mujer, por otra, ha sido comentada en varios estudios sobre las narrativas de Mayoral. Mientras que algunos han enfatizado el lado mítico, otros el lado social y otros el equilibrio entre ambos, yo veo una clara progresión en las novelas que nos ocupan. Dichas novelas se prestan a una consideración como macronovela, ya que forman un continuo en el que muchos personajes reaparecen a lo largo de la serie. En la narrativa global abarcada por este continuo, *Cándida, otra vez*, y *Al otro lado* tratan de una crisis edípica relacionada con el incesto que sirve de metáfora al encierro de la mujer, así como metáfora de la cerrazón de su sociedad. *La única libertad* y *Contra muerte y amor* plantean una superación progresiva del ceño abarcado por las novelas anteriores, tanto a nivel personal como social. Esta trayectoria llega a su máxima expresión en *Recóndita armonía*, la cual trata de dos mujeres plenamente emancipadas y también de la reivindicación de los elementos dinámicos en la misma sociedad gallega que antes se representaba como más estática y conservadora. Se expone a través de esta evolución narrativa una gama de posibilidades con respecto a las mujeres españolas vistas como individuos que representan también su sociedad, especialmente la sociedad que está arraigada en Galicia. Esperamos que el cariz optimista de esta *opera* novelística de Mayoral encuentre también su corolario en la historia real de la mujer y de España, en este siglo y en el que viene.

OBRAS CITADAS

- Alborg, Concha. «Marina Mayoral's Narrative: Old Families and New Faces from Galicia». *Women Writers of Contemporary Spain*. Ed. Joan L. Brown. Newark, NJ: University of Delaware Press, 1991. 179-197.
- Camino Noia, María. «Claves de la narrativa de Marina Mayoral». *Letras Femeninas*, XIX. 1-2 (1993): 33-44.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: World Publishing, 1951.
- Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. Trans. Willard R. Trask. New York: Harper and Row, 1975.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Ed. James Strachey. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. New York: W. W. Norton, 1961.
- . *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. Ed. James Strachey. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. New York: W. W. Norton, 1961.
- García Rey, José Manuel. «Marina Mayoral: La sociedad que se cuestiona en medio de una dudosa realidad». *Cuadernos Hispanoamericanos* 394 (1983): 214-221.
- Gullón, Germán. «El novelista como fabulador de la realidad: Mayoral, Merino, Guelbenzu». *Nuevos y novísimos*. Eds. Ricardo Landeira, and Luis T. González del Valle. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1987. 59-70.
- . ed. «Introduction». *Cándida, otra vez*. Madrid: Editorial Castalia, 1992. 7-37.
- Johnson, Roberta. «La narrativa revisionista de Marina Mayoral». *Alaluz* 2 (1990): 57-63.
- Jones, Margaret E. W. «El mundo literario de Marina Mayoral: Visión posmoderna y técnica de palimpsesto». *España Contemporánea* V.2 (1992): 83-91.
- . «Different Wor(l)ds: Modes of Women's Communication in Spain's *Narrativa Femenina*». *Monographic Review/Revista Monográfica* VIII (1992): 57-69.
- Mayoral, Marina. *Cándida, otra vez*. 1979. Intro. y edición Germán Gullón. Madrid: Editorial Castalia, 1992.
- . *Al otro lado*. Madrid: Magisterio Español, 1981.
- . *La única libertad*. Madrid: Cátedra, 1982.
- . *Contra muerte y amor*. Madrid: Cátedra, 1985.
- . *Chamábase Luis*. Vigo: Xerais, 1989.
- . *Recóndita armonía*. Madrid: Alfabeta, 1994.
- Rank, Otto. *The Incest Theme in Literature and Legend*. Intro. Peter L. Rudnytsky. Trans. Gregory C. Richter. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Santiago, Luciano P. R. *The Children of Oedipus. Brother-Sister Incest in Psychiatry, Literature, History and Mythology*. New York: Libra Publishers, 1973.
- Talbot, Lynn K. «Self-Discovery and History in the Galician World of Marina Mayoral». *Letras Peninsulares* 3 (1992-93): 451-64.
- Zatlin, Phyllis. «Detective Fiction and the Novels of Mayoral». *Monographic Review/Revista Monográfica* 3. 1-2 (1987): 279-287.

BLANK PAGE