



ESTEREOTIPOS DEL PERSONAJE FEMENINO EN MARINA MAYORAL

CRISTINA GONZÁLEZ MORAL
Universitat de Barcelona

La exclusión del sujeto femenino en ámbitos como la política o la religión ha llevado a muchas de las escritoras contemporáneas a contemplar la literatura como medio con el que manifestar sus inquietudes y demandas sociales. El hecho de estereotipar la imagen de la mujer y trasladarla a mero objeto literario es uno de los conflictos permanentes todavía en nuestra literatura de autor. En la actualidad, la literatura patriarcal ha dejado de imponerse como exclusiva y se hace difícil para el lector/a reconocer, mediante la lectura de un texto, el “sexo” de su autor.

De la obra narrativa de Mayoral se pueden extraer, sin embargo, estereotipos y descripciones que bien pudieran formar parte de la ficción creada por su autora o bien de su propia vida intelectual. Dichos personajes orientan sus búsquedas hacia la autenticidad, sin inclinaciones de ningún tipo y presuponiendo que toda forma literaria marca un estereotipo.

Marina Mayoral nació en Mondoñedo (Lugo) en 1942. Es Doctora en Filología Románica y Diplomada en Psicología clínica y ejerce como profesora titular de literatura española en la Universidad Complutense de Madrid desde 1978.

Cándida, otra vez, en 1979, inaugura su obra de creación en lengua castellana. La novela revela un universo ciertamente original, construido a partir de materiales extraídos de la vida y elaborados con singularidad. Galicia y su capital constituyen el espacio esencial del conjunto -Brétema, ciudad ficticia, reúne rasgos de Santiago y Mondoñedo.

Tras dicha primera novela, cuenta entre sus obras de creación con los siguientes títulos: *Al otro lado* (1980), *Plantar un árbol* (1981), *La única libertad* (1982), *Contra muerte y amor* (1985), *Chamábase Luis* (1989) que es traducida por la propia Mayoral en 1995 como *Se llamaba Luis*¹, *Morir en sus brazos y otros cuentos* (1989) –colección de quince cuentos, mayoritariamente narrados por voces femeninas y centrados en el amor y el desamor, con sus múltiples formas y

¹ Del mismo año existe una traducción, en catalán, *Es deia Lluís*, de Pau Joan Hernández, publicada por la editorial Grijalbo Mondadori-Junior en Barcelona. Dichas ediciones, tanto la castellana traducida por Mayoral como la catalana pertenecen a la misma editorial y se encuentran, actualmente, descatalogadas.

matices—, *El reloj de la torre* (1991), escrita en gallego varios años antes con el título *O reloxo da torre* (1988), *El tiburón, el ángel y otros relatos* (1991), *Recóndita armonía* (1994), *Tristes armas* (1994) y *Querida amiga* (1995), publicadas, ambas, en gallego. *Dar la vida y el alma* fue publicada en 1996 y sobre esta novela se basan, primordialmente, las siguientes líneas que intentan extraer el estereotipo de la “mujer” mayoraliana. Por último, publica en 1998 otra colección de narraciones breves titulada *Recuerda, cuerpo* y de uno de los cuentos aquí narrados aportará el motivo para su última novela *La sombra del ángel* (2000).

Como explica Germán Gullón, la Galicia de posguerra marcó a la escritora de forma patente². Sus preocupaciones, giran en torno a un vacío de valores o, lo que no es exactamente lo mismo, al vaciamiento que éstos han sufrido en los últimos decenios. Los personajes de Marina Mayoral, como se ha comentado con anterioridad, orientan su búsqueda hacia la autenticidad, objetivo que podrá asumir el déficit y colmar las necesidades afectivas (García Rey, 1983, p. 214). La crisis está marcada regularmente por la carencia de esa autenticidad, su ocultación miserable o su ignorancia. El sondeo de estas almas se realiza “a través de las vicisitudes sociales, que resultan, sin violencia, verdaderos catalizadores frente a lo que los personajes se confiesan. Es decir, que el narrador —cuando se trata del narrador omnisciente— no dice, sino que hace decir, deja que los protagonistas muestren su psicología a través de la acción y de las palabras (Rey, 1983, p. 214).

Para finalizar este breve perfil de la autora añade Paloma Díaz-Mas:

Marina Mayoral [...] se ha caracterizado desde siempre por una peculiar sensibilidad, hecha de matices delicados: ternura vista desde un cierto distanciamiento irónico, humor atenuado por un toque de melancolía, temas graves tratados con sencillez cotidiana, temas triviales trascendidos a historia ejemplar teñida de un tenue vaho de tristeza. Un mundo literario, en suma, en que no tiene cabida la dureza, la crueldad, la destrucción o el pesimismo si no es suavizado por un toque de cariño. (Díaz-Mas, 1991, p. 24)

Tras reproducir textualmente las siguientes palabras de la autora: “Soy mujer y escribo como mujer”, cabe añadir que la escritora y crítica gallega defiende *a capa*

² “Lo mejor y destacable de su creación revela el raigón natal. La sociedad de los años cincuenta y sesenta, tan semejante en Galicia y las Asturias, con su señorío, antiguo, de ahora o de origen indiano, le sirve de matriz. Las maneras afeudaladas de los ricos, propietarios de tierras o miembros de profesiones privilegiadas (médicos o jueces), constituyen el marco de referencia preferido. La Iglesia y la Guardia Civil, puntales del franquismo, desempeñan un escaso papel, casi imperceptible, quizás porque las imposiciones, dictatoriales o de distinto cuño, existían desde antaño, bastante antes de que el general Francisco Franco retrasase de nuevo el reloj de la historia nacional. El poder de la traición con sus excelencias y miserias, en resumen, supone el tema, la obsesión con y contra la que escribe la autora gallega”. La cita está extraída del prólogo realizado por Germán Gullón a la novela *Cándida*, otra vez (1992, p. 10).

y espada la posición de la mujer en nuestra sociedad y, a través de sus personajes –tanto femeninos como masculinos–, transforma el estereotipo clásico de “mujer” e invierte los papeles de la historia al recurrir a medios tan opresores como la política y la religión.

El análisis de su obra *Dar la vida y el alma* nos permite concretar dichos conceptos y adentrarnos en dos de las principales tendencias que Elaine Showalter distinguió de entre la crítica feminista: la que se fija en la mujer como lectora de la literatura masculina -en este caso nuestra autora evoca continuamente, en la citada novela, referencias de escritores masculinos, sobre todo románticos- y, como tal, estudia los estereotipos femeninos que aparecen en ella, dando una visión de la “imagen femenina y de la manipulación sufrida por la literatura patristica; y una segunda tendencia que se preocupa de la mujer en tanto que productora de una escritura femenina, con formas, argumentos, temas y géneros comunes, productora de un significado textual” (Borràs Castanyer, 2000, p. 21)

Prácticamente todas sus novelas tienen como protagonista a una mujer, de cuyas aventuras y desventuras amorosas –o de otro tipo– nos hace partícipe a los lectores su autora, integrándose de tal forma en algunas de las narraciones que llega a transmitirnos emociones tan reales como cotidianas.

La creación literaria como método catártico

Mayoral utiliza muchas de sus novelas como catarsis a través de la cual plasma, quizás, sus propias inquietudes, miedos o dudas. Pues, según el crítico Jean Starobinski, la imaginación literaria no es otra cosa que el desarrollo particular de una facultad mucho más general, inseparable de la actividad misma de la conciencia (Starobinski, 1971, p. 24). Así pues, dicha “catarsis” viene a ser la parte más importante en cualquier obra de creación, puesto que es nuestro inconsciente el que crea un completo mundo de ficción. En el caso de la escritora gallega, este universo se ve reflejado en toda su narrativa, a través de sentimientos e incluso de significantes tales como el nombre que da a esa ciudad ficticia protagonista de todas sus novelas: ‘Brétema’, que como Vetusta (*La Regenta*, de Leopoldo Alas), Marineda (*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán) o Macondo (*Cien años de soledad*, de García Márquez) entre otras, “es una ciudad donde se dirime abiertamente y en versión de la postguerra civil el contencioso histórico entre lo nuevo, la concepción del mundo emanada del pensamiento racionalista y de los logros respecto a los derechos humanos y las obligaciones sociales conseguidos gracias a la Revolución Francesa, y la situación del denominado Antiguo Régimen, en que los mitos, la religión, y los oficios aristocráticos siguen imponiendo su poder en nombre de la tradición” (Gullón, 1992, p. 14).

Pero es muy importante la simbología que envuelve a dicho gentilicio, puesto que Brétema, en lengua gallega –la lengua materna de la autora–, es “bruma, niebla”. Esta neblina rodea toda la obra de Mayoral dejando entrever, tan sólo, los aspectos que le interesan como autora. Dicha niebla (escenario repetido en muchas de sus novelas) evoca recuerdos y tiempos de juventud en la autora,

disimulando al mismo tiempo los sentimientos que subyacen en su propio trasfondo creador.

En otra de sus novelas, *La sombra del ángel*, también ambientada en Galicia, se alude nuevamente al significante Brétema. Lo que le sirve a la autora para describir un universo que define, explícitamente, como “nebuloso”, con rasgos de ese mundo de meigas y de historias de ultratumba que se mezclan con una concepción del amor y del sexo “muy permisiva”, según la autora, y “muy propia de la Galicia rural”.

Pero a pesar de su definición del destino como ángel, Mayoral niega el hecho de tener una visión religiosa de la vida; opina que la mujer está más dispuesta a seguir al ángel que el hombre. Asimismo, la descripción que da Virginia Woolf en su artículo *Profesiones para la mujer* (Woolf, 1981, pp. 62-73) -el fantasma contra el que ella debe librar batalla y al que debe finalmente matar- es la constante primordial de Mayoral. El concepto de ángel, para la autora, enlazaría con el dualismo de mujer (ángel-demonio) tan tratado a lo largo de la historia literaria.

En una entrevista realizada a la propia Mayoral respecto al tema, esta afirma, como docente universitaria, que “en la facultad las mujeres arrasan, se comen a sus compañeros”. Con esta aseveración quiere dejar claro el hecho de que la “mujer” ha roto con muchas de las estructuras impuestas por el patriarcado y avanza ferozmente para ocupar su lugar en la sociedad. Por eso para ella la concepción del “ángel” implica el dualismo -antes mencionado- entre “mujer angelical” y “mujer fatal”. Porque tras el ángel se oculta el monstruo, en palabras de Toril Moi: “el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la femineidad. El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar” (Moi, 1999, pp. 68-69). En definitiva, una concepción de la “mujer” que no tema a las consecuencias de sus actos o de su escritura, como el personaje de su novela, Amelia, quien encarna muchos de los prejuicios establecidos pero que a la vez se enfrenta con valentía a los roles sociales establecidos manteniendo su deseo hasta el final de su ficcional vida.

Así pues, el concepto de “ángel” que tiene Mayoral no se aleja tanto del expuesto por Woolf. Ante una sociedad patriarcal, la autora no se deja apabullar y se enfrenta a ello utilizando una literatura con claros sesgos feministas, o quizás cabría decir mejor, con una literatura que posiciona a un estereotipo de mujer capaz de llevar a cabo los retos más difíciles, combinando los conceptos de “ángel del hogar” con “ángel de su propio destino”.

El personaje femenino de su novela se enfrenta a otros tipos de ángeles, quizá los bíblicos, pero también a los del deseo. A pesar de ello, Amelia parece seguir los roles sociales marcados para conseguir su ambición amorosa-sexual. Apelando de nuevo a los sentidos y a los sentimientos que son expresados mediante la evocación de épocas y escritores del Romanticismo español, cabe ejemplificar dicha afirmación con el siguiente pasaje de la novela:

Carlos podía ser como le diese la gana, porque Amelia sentía por él un amor que no necesitaba respuesta para mantenerse vivo, que se bastaba a sí mismo. ¿Por qué empeñarse entonces en que lo sustituyera por otro? ¿Sería menos locura si se hubiera quedado viuda de un hombre considerado excelente por la sociedad? La gente suele decir: no hay que negarse a la vida, hay que vivir... ¿Vivir qué? Amores sucesivos, desengaños sucesivos, cansancios sucesivos. Acumular la experiencia de que todo pasa, todo se olvida, nadie es insustituible... Pero eso no es verdad, o no es toda la verdad. Alguna vez hay alguien que no se puede o no se quiere sustituir. O, mejor aún: hay alguien que quiere seguir queriendo, que no quiere olvidar, aunque el amor sea ya sólo dolor, la última forma de amar. (Mayoral, 1996, p. 66)

En oposición a la imagen estereotipada de mujer en sus otras novelas –donde las mujeres eran emprendedoras, las mejores en el ámbito laboral y en el sexual, donde no existía traba alguna para manifestar el deseo– Marina Mayoral refleja en esta novela a una mujer ambiciosa y luchadora que persigue, en este caso, no un futuro laboral inmejorable sino un amor insondable y único.

Según Rosa Rossi –en su artículo “Instrumentos y códigos. La ‘mujer’ y la ‘diferencia sexual’– la cultura judaico-cristiana ha recogido y afinado una imagen de mujer “conectada con el plano de lo sagrado, destinada a funcionar –cerrada abajo en la virginidad y arriba en el silencio– como vía del varón hacia la trascendencia, protección y garantía para él contra la muerte” (Rossi, 1993, p. 23). Se han mantenido hasta el siglo pasado en literatura dos aspectos muy representativos para el papel de la mujer. Por una parte, la castidad de la mujer o dicho en otras palabras el tabú frente a la libre sexualidad. Éste es el aspecto que representa el personaje de Amelia frente a una sociedad en constante cambio. Su autora pretende evocar un rol femenino que, a pesar de poder hacer uso de sus libertades sexuales, se encuentra atada a un ámbito religioso que la retrae y la mantiene unida a un matrimonio absurdo a priori.

Por otra parte, el personaje de Amelia también encarna los dos aspectos antes citados. Mantiene una virginidad ante un matrimonio no consumado –pues es abandonada la noche de bodas sin llegar a verse realizado el acto sexual– que manifiesta el primer tipo de represión, la del cuerpo. Pero, además, se produce en dicho personaje la represión de la palabra, aunque no del pensamiento: el silencio. Mantiene una actitud silenciosa durante toda la narración que acaba en un desenlace de habla mediante actos, pues va a buscar a Carlos –su marido– sin importarle que esté acompañado de una de sus tantas amantes; le aprisiona de alguna manera con su silencio pero se mantiene unida a él mientras puede, actuando más allá de los límites de la razón.

Asimismo, en *Dar la vida y el alma* la novelista, que decide narrar y ahondar en la historia de Amelia, utiliza este recurso como método catártico:

Cuando se lo conté a él estaba prácticamente decidida a escribir sobre Amelia. Siempre me había fascinado su historia. Me gustan las historias de amor eterno y no correspondido, pero sólo cuando las viven personas que a mí me parecen normales. Si se vuelven locas [...]. (Mayoral, 1996, p. 11)

Éste es el inicio de la novela. Ya desde las primeras líneas se nos muestra un interés extremadamente marcado y opuesto a las preferencias del compañero de la novelista que, como después se verá, la ha abandonado. Así pues, su manera de entender mejor la pérdida es llevándola de nuevo al extremo, que estaría representado en la historia de Amelia, abandonada en su noche de bodas y con un matrimonio que no se llegó ni a consumir.

Se ven encadenadas nostalgia y catarsis, en la obra de Mayoral, a través de un personaje narrador-novelista cuando cita textualmente en la novela:

Yo utilizo a veces el contrapunto del humor, pero con frecuencia me lanzo a tumba abierta en las historias tristísimas. *Es una especie de exorcismo*. Cuando me angustia algo, la mejor manera de asumirlo es escribir sobre ello. (p. 77)

Así surgió la historia de Amelia (personaje protagonista de la novela *Dar la vida y el alma*), cuya relación amor-dolor, envidia –por decirlo de algún modo– la narradora del relato.

La diferencia sexual de los diferentes personajes mayoralianos

Por otra parte, el tema de lo sexual ocupa un lugar de importancia en las obras de Marina Mayoral. Según José Manuel García Rey no podía ser de otro modo:

se lo encuentra obsesivamente en toda la narrativa de la larga posguerra. Se manifiesta muchas veces como signo visible de los retorcimientos interiores producidos por la educación autoritaria, machista e irracional, que se niega a toda dialéctica; educación que se ampara en el concubinato de tabúes morales y dogmas religiosos, y es asistida por un anonimato social que critica y denuncia. Es así que lo sexual se identifica comúnmente con una actitud vital, con una voluntad de ser o de negarse, con el afán de vivir aun soportando la transgresión, con tal que las frustraciones no ahorquen. Lo sexual se explica entonces a través de lo social, y lo social en relación a las instituciones, sus objetivos, sus apoyos y su poder. (García Rey, 1983, p. 215)³

Los diferentes personajes femeninos que aparecen en las novelas de Mayoral ejemplifican la importancia del tema sexual en sus obras. A veces reprimido y en otras ocasiones tratado con total naturalidad.

Por ejemplo, en *Cándida, otra vez* la protagonista femenina, Cándida, se salta las normas a la torera; su atractivo sobrepasa también lo convencional pues proviene de una mezcla de factores físicos y de personalidad (Gullón, 1992, p. 23). En el trato se comporta con naturalidad; por ejemplo, cuando baila con los chicos nunca hace la palanca para mantenerlos a distancia. Tampoco le importa que la vean del brazo de Pedro, cuando por ir secreteando caminan amigablemente enlazados. Estos indicios la sitúan allende la moralidad convencional. Hay un rechazo de prohibiciones morales en uso, relegadas por un proceder presidido por la naturalidad.

Pero, mientras Cándida rompe el estereotipo de la mujer española de postguerra, su íntima amiga, Marta Castedo, lo encarna con fidelidad. En la sociedad burguesa de la España de los cincuenta y sesenta, la mujer desempeñaba en principio los papeles de ama de casa y de madre. El sexo en tales circunstancias iba unido a la reproducción de la especie; la Cándida joven sigue el modelo propuesto, al casarse y tener un hijo. Lo rompe al divorciarse, sin que a continuación busque una recomposición de semejante modelo de conducta. Se le conocen una sucesión de relaciones amorosas, entabladas por la satisfacción físico-afectiva que producen. Se plantea una imagen de mujer para la cual el sexo va unido con el placer personal, con la satisfacción de un impulso

³ Así, pues, es congruente la obsesión del personaje de Amelia que reacciona contra toda esa educación castradora y la conduce a pensar en ello de forma obsesiva.

físico, una necesidad que sacia sin plantearse mayores dificultades (Gullón, 1992, p. 24) .

Asimismo, Amelia, la mujer que se ve reflejada en *Dar la vida y el alma* sería un híbrido extraño de ambas conjunciones. Sigue los cánones marcados por la sociedad y la religión, pero lucha por descubrir y disfrutar del deseo sexual que la mantiene aprisionada en el transcurso de la novela.

Mayoral plantea y representa, a través de sus personajes femeninos en todas sus novelas, “la afirmación y derechos de la mujer a la propia sexualidad” (Gullón, p. 25). Se plantea, además, una clara diferencia sexual en los diferentes personajes mayoralianos:

Recuerda, cuerpo, no sólo cuánto fuiste amado,
no solamente en qué lechos estuviste,
sino también aquellos deseos de ti
que en los ojos brillaron
y temblaron en las voces –y que hicieron
vanos los obstáculos del destino.
Ahora que todos ellos son cosa del pasado
Casi parece como si hubieras satisfecho
aquellos deseos –cómo ardían,
recuerda, en los ojos que te contemplaban;
cómo temblaron por ti, en las voces, recuerda, cuerpo.

Constantino Kavafis

Así se inicia una de las obras, concretamente, un libro de relatos de Marina Mayoral. Y, como dice un proverbio popular: recordar es volver a vivir. Y volver a vivir es, a su vez, rememorar y añorar tiempos y “situaciones pasadas quizá... mejores”. La autora presenta, en todas y cada una de sus narraciones, un marco en el cual siempre aparece su Galicia querida. Así pues, siente cierta añoranza no sólo por su tierra natal, sino también por aquella infancia y juventud que le permitieron impregnarse de ella para siempre⁴.

Sin embargo, no sólo nos incita a recordar –a través de sus personajes– tiempos o lugares pasados, sino sobre todo momentos y pasiones vividas como algo deleitable de lo que no se puede escapar: el sexo, vinculado o no a una serie

⁴ Aunque la elección de un marco geográfico y social concreto para sus obras de ficción no es suficiente para afirmar que la autora-narradora siente añoranza por su tierra natal, existe de todas maneras una especial vinculación de los escritores gallegos con su tierra que se ha denominado *saudade* (formulación filosófica-estética de lo que comúnmente se denomina “morriña”), y es una característica de mucha de la literatura gallega. Incluso en el primer tercio del s. XX surge en la literatura portuguesa primero (con Teixeira de Pascoaes) y luego en la gallega (Cabanillas), una corriente poética que se denomina saudosismo. Por otra parte, aquello de que la “infancia es la patria del hombre”, tal como lo formuló Rilke, es una máxima muy extendida en la literatura de los años 80, que se utiliza en este caso para relacionar aspectos biográficos de la autora con su obra de creación.

de sentimientos que cuando existen pueden provocar tanto alegría como sufrimiento.

Su manera de ver el sexo como algo natural y necesario se ve reflejada de muchas y variadas formas a lo largo de sus narraciones. Por ejemplo, a través de la protagonista de uno de los cuentos incluido en el libro *Recuerda, cuerpo*, a la que –simbólicamente– se relaciona con la gran poetisa griega Safo de Lesbos:

- ¿Y qué era aquello de que todo el mundo la llamaba doña Safo?
 – Carmiña, ¿tú sabes cómo me llaman en el pueblo?
Carmiña pasó un paño empapado en agua tibia por los pies de doña Sofí.
 – Sí señora...
 Era, pues, cierto. No todo el mundo, pero mucha gente. Carmiña no podía saber quién era Safo de Lesbos. Tampoco la mayoría de los que la llamaban así. Aquello era obra del boticario, que se las daba de culto y publicaba en La Voz artículos que copiaba del Espasa. Pura envidia.
 – ¿Y sabes por qué?
 – Sí, señora... porque le gustan las mujeres” (Mayoral, 1998, pp. 80-81)

Se plantea el sexo como manifestación libre del deseo carnal, ya sea heterosexual u homosexual. De igual modo aparece también sugerida esta última tendencia en otra de sus novelas, *Recóndita armonía*, donde Helena y Blanca, las dos protagonistas, representan a dos amigas que se quieren toda la vida a pesar de sus notables diferencias. Juntas descubren la amistad, el sexo, el amor... Varios hombres marcan hitos importantes en sus vidas, pero con ninguno de ellos son capaces de vivir una relación tan íntima como la que mantienen entre ellas.

Para la autora, el deseo sexual va más allá de un mero impulso fisiológico y lo representa en muchas ocasiones a través de pasiones irrefrenables que acaban desembocando en un sentimiento profundo de amistad o amor. Dicho sentimiento aparece trivializado e ironizado en un primer momento para después ser desarrollado en algo muy especial, siendo su último objetivo el de exponer la infinita capacidad-necesidad de amar y ser amado del ser humano.

Existe, además, una curiosa relación entre muchos de sus personajes que, con igual o distinto nombre, aparecen en varias novelas o cuentos. Por ejemplo, el personaje femenino de Amelia, la protagonista de la novela *Dar la vida y el alma*, aparece del mismo modo en uno de los cuentos del libro *Recuerda, cuerpo* que lleva por título el mismo nombre. El breve relato narra una conversación entre dos ancianos, Aurora (escritora) y Pablo (gran terrateniente), que añoran sus tiempos de juventud. Sus vidas habían seguido caminos separados pero en sus últimos días acaban acompañándose mutuamente:

- ¡Sesenta años queriendo echarte un polvo! [...] Y si fuera sólo eso. Pero estaba enamorado de ti. El día que te casaste fue uno de los peores de mi vida. (Mayoral, 1998, p. 208)

De igual forma, aparece el personaje de Amelia en la novela antes citada. Después de morir Carlos –el gran reto de su vida, el que legalmente había sido su marido, el “canalla” que la abandona– se encuentra de nuevo con Enrique, el cual había estado toda la vida enamorado de Amelia, pero que nunca la había podido conseguir, igual que el personaje de Pablo con la escritora Aurora.

Ella ha tropezado o se ha vuelto sin darse cuenta de que Enrique está a su espalda y él ha abierto los brazos para sostenerla y la ha estrechado contra su pecho y ha buscado sus labios. Amelia se deja abrazar, pero tuerce un poco la cara y la boca de él sólo roza su mejilla. “Enrique, por Dios”, dice. [...] Enrique se retrae dolido. Por un momento el pensamiento de que ella lo rechaza cuando se ha entregado repetidas veces a un hombre que no la merecía en absoluto, a un canalla que la ha burlado y escarnecido, le frunce el entrecejo. Amelia se da cuenta [...]:

– Enrique, siempre te he estimado como un amigo y quiero seguir así. ¡Por favor!

Enrique asiente con la cabeza y suspira.

– Nunca te he gustado. Y de viejo, menos. (Mayoral, 1996, p. 186)

En ambas narraciones se plantean dos formas de amor, uno verdadero pero equivocado y un amor “correcto” que aunque no tan apasionado habría proporcionado a la vida de ambos personajes femeninos tranquilidad, compañía y cariño. Frente a esta forma de tomarse la vida, la autora plantea un sentimiento puro que, aunque apasionado e irracional en algunos momentos, acaba por proporcionar dolor y nostalgia a sus personajes. En última instancia, se transmite al lector un modo de elección ante la vida y el amor.

La mujer como objeto-sujeto literario

Este es un tema muy debatido, pues partiendo de la idea de que la literatura se basa en la experiencia, a la mujer le ha sido imposible -a lo largo de la historia- acceder a la escritura, y en cualquier caso, el modelo de vida establecido para las mujeres les ha impedido -a lo largo de la historia- desarrollar cualquier actividad intelectual o literaria.

Decía Rimbaud respecto a esto:

¡Cuando termine la absoluta servidumbre de la mujer, cuando viva para sí y por sí, cuando el hombre -hasta ahora abominable- la haya dejado libre, ella será poeta, ¡también ella!
¿Difiere tanto del nuestro su mundo de las ideas? La mujer conocerá cosas extrañas, insondables, repelentes, deliciosas; nosotros lo tomaremos, lo comprenderemos⁵.

En la novela *Dar la vida y el alma* ese “él” a quien alude continuamente el personaje narrador es el “objeto”. Se intercambian los papeles. La mujer que en literatura había sido durante siglos objeto, pasa a ser –mediante los hilos manejados por Mayoral– sujeto, mientras que “él” es el objeto que da pie a la creación del relato.

Pero no se trata de suplantar el sistema patriarcal, establecido durante siglos, por su opuesto matriarcado. Por eso, Tzvetan Todorov propone una relación de comunicación con la alteridad: “un diálogo donde nadie tiene la última palabra, donde ninguna voz reduce a la otra a la categoría de simple objeto, y donde sacamos provecho de la exterioridad del otro” (Todorov, 1982, p. 311). “Es decir, propone subrayar ‘la exterioridad del Otro’, condición indispensable para reconocerlo como sujeto y no sólo como objeto del discurso” (Segarra, 2000, p. 76)

Por tanto, esa referencia al personaje masculino –como oposición que desempeña su función en el entramado narrativo– es necesaria para dar aún más importancia a la base del relato, pero en ningún momento es el sujeto de dicha narración. He aquí el asunto que incita a plantearse la importancia de la autoría de un relato. ¿Quizás su autora nos quiere dar a entender precisamente eso? ¿Los personajes vistos desde una perspectiva femenina son diferentes y el lector puede identificarlos como tales?

Esta cuestión reflejada en la obra de Mayoral cobra una importante significación a través de los personajes planteados en esta novela, aunque en general la autora defiende la postura de Todorov de no reducir a ninguno de sus personajes, ya sean femeninos o masculinos, a la condición de objeto; aquí prevalecen los sentimientos de sus personajes y sobre todo de esa voz sexuada

⁵ Carta escrita por Arthur Rimbaud a Paul Démeny, 1871. Cita extraída del artículo de Rosa Rossi (1993, p. 27)

que es la narradora-personaje. De nuevo, hace que nos planteemos a través de la enunciación de la ficción narrativa su condición de autora femenina. Parece querer plantear una cuestión que va más allá del entendimiento de sus personajes masculinos.

Además, existe un aspecto de vital importancia sobre la voz narrativa y la identificación del estereotipo femenino que se pretende extraer.

Lo primero que hay que decidir cuando te pones a escribir una novela es quién va a contarla, o, dicho en términos académicos, cómo va a ser la voz narrativa. Yo decidí que alternaría dos tipos de narrador: Uno en primera persona, un yo testigo que a veces se convierte en protagonista al contar su propia historia, en cierto sentido paralela a la de Amelia; y un narrador en tercera persona de tipo omnisciente, que pudiese decir de vez en cuando eso de que el personaje sintió tal cosa o pensó tal otra. El cambio de narrador arrastra siempre complicaciones formales, pero el distanciamiento de los hechos que impone me parecía conveniente y me permitía además una perspectiva más amplia. (Mayoral, 1996, p. 22)

La propia Mayoral nos presenta la novela como una clase de teoría literaria, al explicarnos de forma exhaustiva a través de su narradora homodiegética –que se encuentra dentro de la narración y, por supuesto, interviene en el relato para dar forma a la historia de Amelia– cómo aparecerán las distintas escenas y voces narrativas de su novela.

El “yo testigo” alterna con el narrador omnisciente y el resultado es el personaje de la novelista que narra también su propia historia de desamor. Parece no aceptar su propia situación sentimental y realiza continuas referencias, a lo largo del libro, acerca de su relación y sus diferencias con “él” –su pareja– que también la ha abandonado. En uno de los pasajes, por ejemplo, se plantea la siguiente situación:

Llegó un momento en que sólo me interesaba mi propia fascinación por unos hechos que aparentemente nada tenían que ver conmigo. Esto suena muy narcisista y neurótico, pero creo que es bastante común. Casi siempre escribimos para enfrentarnos con nuestros fantasmas y exorcizarlos. Yo necesitaba saber por qué volvía una y otra vez sobre aquello, y sólo podía resolverlo de un modo: escribiendo, dejando que saliese fuera todo lo que yo tenía en mi interior de la historia de Amelia; en un interior oscuro al que no se llega con la cabeza, pero que va fluyendo como un río imparable en cuanto empiezas a escribir. Así que decidí que debía hacerlo ya. Pero, cuando estaba a punto de empezar, le dije a él: ¿Sabes?, voy a escribir sobre algo que siempre me ha fascinado. Y él me dijo: ¿Sí? ¿De qué se trata? Yo voy y se lo cuento y él me dice: No me interesa nada; es una historia completamente decimonónica. (p. 16)

De tal forma, podríamos ejemplificar esta situación con la siguiente aseveración de Starobinski: ‘El nostálgico no soporta estar recluso en su presente’ (Starobinski, 1974, p. 77). Aún se podría confirmar más esta idea si se recurre a otra de las teorías del crítico ginebrés, en la cual plantea una relación entre ironía y melancolía, relación diferencial de distintos tiempos a favor del presente: el ironista (en este caso la autora del libro reflejada, quizás, a través del personaje-novelisto) no quiere pertenecer a su pasado. A la inversa, la nostalgia interpreta la relación diferencial de tiempos a favor del pasado. De esta forma, ambas tonalidades narrativas se rigen por un acto interpretativo que acaba desplazando el acento cualitativo en la escala de tiempos y modifica el valor relativo del presente y del pasado.

La continua referencia de la narradora a momentos y descripciones del siglo pasado –cita, a lo largo del libro, versos de muchos escritores románticos como Bécquer u otros–, junto con sus propias experiencias indirectas, serían un ejemplo de dicha relación irónico-melancólica, puesto que, aún sabiendo que a su pareja le parece “decimonónica” la historia de Amelia, ella se recrea y evoca versos románticos del XIX ilustrando y uniendo, de esta forma, la historia de ficción junto a su propia situación interior. Es al indagar en los sentimientos más profundos de sus personajes cuando provoca el reencuentro con el pasado, con las primeras experiencias amorosas y con las circunstancias familiares y sociales que las rodearon.

De esta forma, el retorno al pasado es utilizado por Mayoral para analizar el proceso de formación de la identidad femenina, descubriendo la imagen que las protagonistas tienen de sí mismas para explicar sus actuaciones y justificar sus actitudes⁶.

Junto a esta descripción del personaje femenino, se plantean otras cuestiones muy distintas, como la sexuación del yo narrativo, puesto que el texto narrativo en tercera persona siempre está enunciado por una voz que necesariamente será sexuada o focalizada desde el punto de vista de un personaje femenino. Refuerza pues la ironía del relato, antes mencionada, con una narradora cuya voz está sexuada a su vez por la propia autora de la novela.

Por todo lo dicho podríamos concluir con la premisa de que “*La femme n'existe pas*”, que decía Lacan. No existe la “Mujer” pero sí las “mujeres”. El psicoanalista se rebelaba contra la tendencia tradicional que condicionaba a la mujer como esencia, puesto que es imposible definir “mujer” como un concepto. Dentro de ese gran grupo denominado “mujeres” se ha visto reflejada la identidad individual y característica de cada una de ellas, ya que el estereotipo de la mujer a lo largo de la historia englobaba a todas las mujeres, que eran siempre el “objeto” de discursos, narraciones o poemas literarios. Pero al empezar a escribir, la mujer

⁶ No es inocente esa vuelta al XIX, el momento de aparición de la defensa de las mujeres y luego el sufragismo. Recuérdese que Mayoral hizo su tesis doctoral sobre Rosalía de Castro y ha investigado sobre Emilia Pardo Bazán.

transporta sus deseos e inquietudes a través de la escritura y deja de ser objeto para ser sujeto literario.

Así, pues, la imagen de mujer estereotipada –en la novela de Marina Mayoral– que se ha pretendido mostrar es aquella que responde a toda una serie de rasgos comunes y característicos. Según Toril Moi, la imagen de la mujer en la literatura viene definida por oposición a la ‘persona real’ que, de un modo u otro, la literatura nunca consigue transmitir al lector. Aunque la propia Mayoral comenta al respecto: “Con frecuencia pienso que los personajes novelescos no son más que desdoblamientos de la personalidad de su autor, manifestación de posibilidades no realizadas. No quiero decir con esto que encarnen tendencias reprimidas, en el sentido psicoanalítico de la palabra, sino que los personajes permiten a su creador multiplicar por mil su propia vida, desarrollando las posibilidades que la vida humana, corta y limitada, no puede ofrecer” (Mayoral, 1993, p. 102). A través de sus personajes la autora nos transmite un mundo repleto de tradiciones y recuerdos. E intenta hacernos descubrir aspectos de la mujer y de la cultura que hasta hace pocos años habían quedado silenciados por el Otro.

La narrativa de Marina Mayoral transmite al lector/a toda una serie de experiencias que, transportadas a la literatura, hacen confundir ambos mundos: real y de ficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORRÀS CASTANYER, Laura (2000), “Introducción a la crítica literaria feminista”, en *Feminismo y crítica literaria*, Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), Barcelona, Icaria, pp. 13-29.

DÍAZ-MAS, Paloma (1991), “Un itinerario por los sentimientos. *Morir en sus brazos*”, *Ínsula*, 535, julio, pp. 24-28.

GARCÍA REY, José Manuel (1983), “M. Mayoral: la sociedad que se cuestiona en medio de una dudosa realidad”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 394, pp. 214-221.

MAYORAL, Marina (1992), *Cándida otra vez*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer.

— (coord.), (1993), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra.

— (1994), *Recóndita armonía*, Madrid, Alfaguara.

— (1996), *Dar la vida y el alma*, Madrid, Alfaguara.

— (1998), *Recuerda cuerpo*, Madrid, Alfaguara.

MOI, Toril (1988), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.

ROSSI, Rosa (1993) “Instrumentos y códigos de la mujer y la diferencia sexual” en *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana: I. Teoría*

feminista: discursos y diferencia, Myriam Díaz Diocaterz e Iris M. Zavala (coord.)
Barcelona, Anthropos.

SEGARRA, Marta (2000), "Feminismo y crítica postcolonial", en *Feminismo y crítica literaria*, Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), Barcelona, Icaria, pp. 71-93.

STAROBINSKI, Jean (1971), *La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard.

— (1974), *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)*, Madrid, Taurus.

TARRÍO VARELA, Anxo (1989), "Marina Mayoral, una voz para Galicia", *Ínsula*, octubre, p. 20.

TODOROV, Tzvetan (1982), *La conquête de l'Amérique: La question de l'autre*, París, Seuil.

WOOLF, Virginia (1981), *Mujeres y literatura*, sel. y prólogo Michèle Barret, Barcelona, Lumen.

ZAVALA, Iris (1993), "Instrumentos y códigos de la 'mujer' y la 'diferencia sexual'", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos.