

EL CONTEXTO DE *MARARÍA*
MARÍA JOSEFA REYES DÍAZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria



INTRODUCCIÓN

El análisis de un texto, en términos generales, se puede abordar desde diversas perspectivas y métodos de trabajo sin que sean excluyentes. En particular suscribimos la afirmación de que cualquier estudio de un texto literario puede verse complementado y enriquecido por la aplicación de otro método en principio dispar. Cada nuevo acercamiento a la obra que sea visualizado con otras lentes abre nuevas vías que acercan cada vez más al lector a las significaciones y valores estilísticos del discurso escrito. El conocimiento que proporciona el multienfoque analítico resulta sin duda enriquecedor, por cuanto facilita una comprensión más global del texto y un abanico amplio de posibles interpretaciones. No obstante, somos conscientes de que cada crítico literario se enfrenta al examen de un texto con sus principios teóricos, su experiencia y su saber en general, lo que determina las deducciones a las que pueda llegar como receptor. Por otro lado, pensamos que la fórmula elegida dependerá en parte del género, de las posibilidades que ofrezca un texto específico y de los objetivos concretos que en un momento dado se proponga el comentarista.

En este artículo nos ocuparemos de parte de la información cultural asociada a la función narrativa de los personajes, por lo que estos sirven para la multicaracterización del personaje femenino, Mararúa, que es afín de cuentas en torno a quien gira todo el relato y el único sujeto importante para los protagonistas y para el narrador de la novela. Luego, lo que vamos a tener en cuenta es cómo las identidades y atribuciones de determinados personajes contribuyen a dibujar la imagen de la protagonista, a la vez que reflexionamos acerca de las relaciones

entre la vida y la ficción. Primeramente comentaremos la función que desempeñan en la narración los personajes masculinos (Manuel Quintero, el árabe, Marcial, don Abel y don Fermín), en segundo lugar, la de los femeninos (la alcaldesa y doña Frasca), y finalmente, el arquetipo que reproduce el personaje central del relato.

1. FUNCIÓN DE LOS PERSONAJES MASCULINOS

Los hombres de Femés aparecen unidos en el pasado por el deseo que sienten por María, y en el presente por los sentimientos de miedo y hostilidad. A veces este deseo por la misma mujer los enfrenta como sucede con Isidro y Pedro; pero, desde que María elige a otros hombres fuera del ámbito, éstos aparecen unidos frente al intruso.

En el pasado –tiempo que coincide con la juventud de los personajes–, los habitantes del pueblo aparecen enfrentados con los del exterior (con Quintero y el árabe), y en medio, creando tensión, la figura femenina. El presente es el tiempo en que se narran los sucesos pasados en torno a la hoy anciana Mararúa. Todos los hombres tienen algo que contar acerca de la figura femenina central que ha sido importante en sus vidas.

Los hombres de Femés se relacionan con el juego de las cartas y las copas de vino en los momentos de ocio pasados en la venta de Isidro. En un pueblo pequeño y cerrado donde nunca ocurre nada, el hastío se cierne sobre unos habitantes que carecen de metas, de ilusiones, y tan sólo los distrae del discurrir monótono del tiempo una leyenda que recordar: la historia de la vieja bruja Mararúa. En el pueblo sólo hay viejos. Son pocos los jóvenes de este pueblo, y los pocos que hay están fuera, navegando. De las jóvenes de Femés no se habla en esta narración. Parece que Femés fuese un pueblo anclado al pasado y sin posibilidad de despegue, como si estuviera atrapado por los recuerdos de una historia que se ha ido agrandando con los años.

Manuel Quintero, marino de la Isla de Gran Canaria, es uno de los protagonistas de la historia amorosa de la joven María. La importancia narrativa del romance entre Manuel Quintero-María consiste en la revelación del especial atractivo de María y la reacción de atracción y rechazo que suscita entre los hombres del pueblo. Ésta será en adelante

la actitud común que caracterice los sentimientos ambivalentes de los hombres que se acercan a María. La importancia de esta experiencia radica en el hecho de introducir en el relato el primer elemento de marginación: el estatus de madre soltera de la heroína, que no gozaba de aceptación en la sociedad de la época.

El noviazgo de Mararía con un árabe permite profundizar en su caracterización, en lo concerniente al objetivo que persigue en sus relaciones amorosas y a las peculiaridades que admira en los hombres. Tales factores de atracción son el ser extraño al lugar y el tener un trabajo bien remunerado, atributos recurrentes en el establecimiento de otras parejas. Como en el ejemplo anterior, su interés narrativo excede a la propia situación amorosa que tan sólo sirve de pretexto para narrar la reacción colectiva de los hombres de Femés y de las mujeres, descubriendo al lector la naturaleza del entorno social en que se ubica la anécdota y las conexiones que ligan a los personajes entre sí. El linchamiento del árabe por los muchachos del pueblo revela la presencia de la xenofobia, signo identificativo de las comunidades de perspectiva cerrada. Muerto el árabe, María sigue en el pueblo y continúa el antiguo orden social. Una vez más “el hombre es un lobo para el hombre”. La envidia, los celos, el sentimiento de posesión, la impotencia, el sentimiento de minusvalía personal que no admite no ser el elegido, los sentimientos de “identidad” son motores que generan la violencia colectiva.

Contrariamente, María se revela como un personaje con una perspectiva abierta. Es el personaje del pueblo de Femés que representa la apertura a “lo otro”; consiguientemente, encarna el progreso, el cambio, la hermandad (igualdad entre razas e igualdad entre géneros) y la libertad. Mararía se distingue del resto de las mujeres por ser el personaje que intenta huir del espacio opresor y de la miseria. Mararía busca el cambio que modifique sus circunstancias personales. Aprovecha las oportunidades que le surgen para acceder a un modo de vida que mejore su existencia. Su comportamiento no entra en conflicto con sus sentimientos; en este sentido podemos decir que hay equilibrio y autenticidad, hay pureza en la mujer más atractiva de Femés, que se siente atraída por los hombres ajenos al lugar, como en otras tantas obras literarias (A. Alonso: 1983). La asunción de la propia individualidad introduce la tensión narrativa.

La contraposición física de María es Marcial, por su circunstancia de discapacitado y por su deformidad física, que marcan su situación dentro del grupo. El trato que “el petudo” recibe del entorno repite moldes conductuales. Estudios antropológicos y literarios (R. Girard: 1997) atestiguan que la persona que sufre algún tipo de deficiencia física, es extranjera o se distingue en un grupo por algún tipo de particularidad es víctima propiciatoria de la tendencia agresiva de los miembros de la comunidad. A veces basta tan sólo que el individuo no se ajuste al estilo de vida de la mayoría para que se polarice en él todas las proyecciones grupales y las tensiones que de ellas derivan. Ilustrativos son en el mundo quimérico los ejemplos siguientes: los personajes de La hija de Ryan (una mujer atractiva y transgresora de las normas sociales con un extranjero que además posee signos físicos evidentes que lo hace proclive a ser una víctima propiciatoria), de David Lea; y el jorobado de Nuestra Señora de París, de Víctor Hugo.

La relación de Marcial con Mararfa aparece teñida de contradicciones, pues, al mismo tiempo que contribuye a la marginación de Mararfa, en solidaridad con el pueblo de Femés, propagando la idea de que la cree bruja, permanece a su lado. La conducta de Marcial está marcada por la necesidad de beneficiarse de las dos partes, ya que en calidad del tonto del pueblo, situación que le irresponsabiliza de sus actos, puede, sin desligarse del grupo, permanecer siempre junto a Mararfa. Así, su propia marginalidad (la deficiencia) se trastoca en un elemento compensatorio. Marcial cuida al hijo de María para que ella pueda trabajar y, a cambio recibe la recompensa del afecto del niño. Como en muchas historias de ficción, las figuras de la Bella y el monstruo aparecen juntas siguiendo el esquema del cuento titulado *La Belle et la Bête*, de Madame Leprince. La Bestia, una vez más se manifiesta protectora, tierna y obnubilada por la belleza de la joven María, sin esperanza alguna de ser objeto de deseo de la muchacha. A Marcial le está vedado aspirar a María, pues, tanto en la realidad como en la ficción, el atractivo físico, entre otras muchas virtudes, es un requisito para el establecimiento de una relación de pareja (A. Alonso: 1983).

Marcial recuerda al bufón de las cortes de antaño. Los bufones del siglo de oro fueron retratados por los pintores de la época junto a las princesas para que su fealdad contrastara con la belleza de sus dueñas. Como los bufones de entonces, Marcial carece de casa propia, de salario,

vive mendigando los donativos que recibe de vez en cuando, y es víctima de las iras, burlas y palizas de los demás. Así pues, no hay mucha disparidad en el trato que los bufones y el personaje novelado reciben del círculo inmediato. Marcial, por la variabilidad de registros en sus actuaciones, es uno de los personajes de la novela más entrañable, imprevisible y versátil. Es el tonto del pueblo, pero a la par el más listo, porque es el que más palos recibe y el que más beneficio obtiene. Tenía, pues, razón Cervantes cuando dijo que "el papel más difícil de la comedia es el del bufón, y no debería ser un simplón el que desempeñara ese papel" (*apud.* A. Watts, 1990: 46).

En el capítulo en que Marcial retoma el tiempo de los recuerdos nos sentimos inclinados a reconocer la existencia de signos que verifican el proceso de mutación emocional del personaje por el amor del niño. La voz de Marcial suministra otros datos de interés narrativo, por cuanto contribuye a dibujar de un modo más global la figura del personaje referencial, información si no abundante, sí suficiente para que el lector vea sin enturbiamiento la madre amorosa que fue María y la mujer compasiva y tolerante con las limitaciones ajenas, cualidad que la particulariza y la engrandece. Se nota desde el comienzo del relato que a los dos personajes marginales por la situación que ocupan en el grupo los une un estrecho lazo de complicidad. El vínculo amistoso afectivo entre los dos personajes referidos queda manifiesto en el siguiente fragmento (p. 208):

—Ese muchacho, el jorobado, es como un hermano para María —me dijo—. ¡Si viera usted qué alegría ha sentido ella al verlo! ¡No han parado de llorar juntos y besarse! ¡El pobre! Es un ser muy desgraciado.

Cabe añadir que la relevancia de la función narrativa de Marcial estriba, por otro lado, en que dada la proximidad a María le permite hacerse indispensable para el conocimiento de la historia que gira en derredor de la vieja de Femés, desde el momento en que podrá suministrar toda la información requerida y puntualizar las versiones de los otros personajes narradores.

No menos importante en el texto narrativo que nos ocupa es la función de don Abel y don Fermín. Médico y sacerdote representan la soberanía viril. Por eso, la proximidad del sacerdote y del médico a María supone el relanzamiento definitivo de María hacia la degradación

y la marginación social. En otros términos, la metamorfosis de María en Mararúa, por la que finalmente queda “convertida en un modelo trascendental de diferenciación” (palabras que copiamos de René Girard [1997: 210]). La transmutación y diferenciación de la mujer queda definitivamente materializada con el sacrificio de su belleza (y del hijo que llevaba en sus entrañas) por el fuego. Este acto busca la liberación del acoso de los hombres y la disolución de la violencia que supuestamente provoca en el entorno su especial atractivo. Una vez más en el mundo novelado, el sacrificio comporta un beneficio para sí y para la comunidad, lo que determina la naturaleza del héroe. La heroína reproduce un esquema regular en los estudios antropológicos y mítico-religiosos: la preparación del iniciado en un lugar retirado. María ha cumplimentado esta etapa con su estancia junto al sacerdote previa a la celebración del rito del sacrificio que ha de romper con un estado para seguir creciendo (M. Eliade: 1987). El tema del sacrificio es repetitivo en la literatura de todos los tiempos, como lo es el atributo divino de restablecer el equilibrio corpo-espiritual asignado al médico y al sacerdote (en muchas culturas primitivas, las dos facultades están en manos de la persona del médico [C. Viesca: 1986]). Por estar investido de la autoridad máxima es por lo que en algunas pinturas lo sitúan en la cúspide de la pirámide social). Estos personajes desempeñan en el relato la enmienda de salvar la vida de la mujer que encarna el arquetipo de la Magna mater (M. J. Reyes Díaz: 2000).

La cercanía del religioso a María, a quien cobija y protege, desata las iras de “la Bestia” y marca el fin de una etapa y el comienzo de otra en la vida de la mujer novelada. El cura asiste al nacimiento de Mararúa en la ermita de San Cristobalón cuando (p. 204):

El tiempo pareció cumplirse, pues en aquel instante, la Bestia hizo su aparición y repentinamente y ante el asombro de todos, envolvió con su manto rojo y luminoso la figura de la mujer. En verdad fue sorpresa, porque yo no esperaba que la Bestia surgiese en aquel momento, ni tenía idea de lo que buscaba allí. Claro que si María se hubiese confesado conmigo, si me hubiera dicho que en sus entrañas...

El clérigo, al contar los pasados acontecimientos de la fiesta de San Cristobalón, recurre en su discurso, como es habitual en el lenguaje religioso de todos los tiempos, al procedimiento asociativo metafórico para establecer correspondencia analógica entre los acontecimientos

pasados del relato con el pasaje de Visión de la Mujer y el Dragón del Apocalipsis. Esta metaforización no es casual, es intencionada. Con ella, el escritor pretende revestir el suceso del cariz religioso y trascendente que requiere la transformación del personaje femenino en un ser mítico (*vid.* M. J. Reyes Díaz: 2000). Al mismo tiempo el escritor consigue relacionar a don Abel con la imagen que el Apocalipsis proporciona del arcángel Miguel, en el sentido de que ambos entablan un combate con la Bestia (*vid.* cap. XV de *Mararía*). Cabe apuntar, asimismo, que el arcángel Miguel en la tradición religiosa judeocristiana es el conductor de los muertos. Misión que también el sacerdote cumple en el relato cuando celebra el rito de dar sepultura a la difunta Mararía. El autor sugiere que el sacerdote, como Abel, es el 'pastor' que ofrenda el mejor cordero y, como El buen pastor (Evangelió según San Juan: cap. 10, ver. 18), vela cuidadosamente por sus ovejas:

[...] sin pensarlo, alcancé con mi puño la cara fofa del gigantesco ratón y fue a dar con su cuerpo contra la mesa. A mis espaldas oí un grito de mujer. Varios bultos se abalanzaron sobre mí y caí al suelo. Me dieron patadas y chillaron enloquecidos (p. 203)

Si bien el sacerdocio está asociado con los hombres escogidos por la divinidad, no menos connotaciones de esta naturaleza posee el conocimiento médico, pues, según testimonios escritos, la práctica de la medicina en la tradición oriental era un camino para llegar a ser un santo, un hombre verdadero. De acuerdo con esta creencia, el ejercicio de la medicina está en manos de una persona virtuosa. De ahí que la personalidad de Fermín esté caracterizada desde la profesión que desempeña. A tenor de lo dicho, no extraña que Don Fermín –su nombre está provisto de las connotaciones geográficas de su lugar de procedencia, el país vasco–, generoso, bondadoso y sensible fuera el amante que descubrió el alma pura de la joven María. Él fue entre los hombres que cortejaron a la protagonista el único que llegó a comunicarse con ella y fue el único que lloró ante su tumba. Los dos seres literarios sintieron compasión mutua y compartieron su vejez; a ratos, sus soledades.

En general, podemos afirmar que los hombres de Femés representan la parte puramente instintiva, ciegos a los frutos del corazón, la incapacidad empática; mientras que el sacerdote y el médico (los personajes con

instrucción), el mundo exterior, las ideas, los interrogantes, que hacen superiores a los hombres y que los trasponen más allá de la dimensión puramente material de la totalidad existencial. La capacidad intelectual desarrollada y cierto grado de sensibilidad los capacita para una mayor comprensión de los acontecimientos terrenales. En este contexto, Mararía personifica la transgresión y los sentimientos muchas veces mal comprendidos. La pureza de sus sentimientos y el amor incondicional (hijo, Marcial, anciano Fermín) la vuelven superior al varón, pues es más profundamente altruista con sus sentimientos que los diversos pretendientes.

2. FUNCIÓN NARRATIVA DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

Las mujeres del pueblo son poco importantes en este relato, sólo están para definir y perfilar la figura de Mararía. Las mujeres del pueblo viven en el interior de las casas, de las que salen en pocas ocasiones, parece que tan sólo para comprar en la tienda de Carmen, la madre de Isidro, y poco más. Son mujeres prisioneras de su propio espacio, sin ambiciones ni metas. Presentes sólo en los lugares y acontecimientos sociales típicos de un pueblo: boda, entierro, fiestas patronales, visita a los muertos (bahía de los ahogados), vendimia, etc.

Si bien entre las mujeres mayores del entorno de María anida el temor, el presagio de que suceda algo nefasto, sentimiento de sumo interés para el tema del género, porque explicita la creencia que atribuye la capacidad intuitiva a las mujeres y la de raciocinio al hombre; entre las mujeres jóvenes y María se aprecia antagonismo, rivalidad.

En el mundo real, según Paula Nicolson (1997), cuanto más valiosa llega a ser una mujer, más aislada se siente con respecto a las otras mujeres. María ha pagado un coste muy alto psicológica, física y socialmente por la singularidad de su belleza, por sus ansias de remontar el vuelo hacia otro lugar y por mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio. Hay una carencia de modelo de referencia para la conducta de la figura femenina en la tradición del lugar, por ello es rechazable. Los grupos sociales cerrados, por naturaleza narcisistas, proclaman la igualdad y tienden a castigar la excepcionalidad. Unas veces, la desigualdad viene marcada por algún defecto físico o psíquico

(Marcial); otras, por la pertenencia a otro grupo racial (el árabe); las más, simplemente por ser notorias determinadas notas propias que realzan la individualidad frente a la tendencia grupal (Mararía). Por definición, las mujeres con éxito están aisladas de las otras mujeres (P. Nicolson, 1997). La soledad, la exclusión, la hostilidad ambiental es el precio que deben pagar los seres que adoptan comportamientos diferentes. De igual manera, en el mundo ficticio, la independencia de María acaba convirtiéndose en soledad y aislamiento.

Sólo tenemos noticia de una amiga de María, se trata de la alcaldesa. En la juventud las relaciones son de amistad, según prueba el hecho de que la ayuda a confeccionar el vestido de novia. En el presente de la narración no se da esa relación amistosa. El lector que se pregunte cuál es la razón de ese distanciamiento, se encuentra con dos respuestas posibles. Una de ellas hace suponer que la alcaldesa se une al pueblo y, como tal, se obliga a distanciarse de María. Otra razón posible es de orden sociocultural: el estado civil. La mujer casada, en contraposición con el hombre, reduce sus relaciones sociales y afectivas prácticamente al ámbito familiar. El matrimonio supone una ruptura con las amigas; el alejamiento comienza con el establecimiento del noviazgo. Evidentemente, existe un argumento de tipo cultural como justificación de la actitud del personaje femenino.

Otro indicio evidente de la condición social de la mujer es la forma en que el narrador investigador la nombra: "la mujer del señor Sebastián", "la mujer del alcalde". Este uso denuncia hasta qué grado llega la dependencia de la mujer con respecto al marido. Dicho de otro modo, hasta qué punto el valor social de la figura femenina en este contexto espacio-temporal depende de la posición que ocupe el hombre en el lugar y en el tiempo de la historia que se narra. Doña Frasca es importante por ser la mujer del alcalde. Como todas aquellas mujeres bien casadas de un ambiente rural y pobre, como el que analizamos, tiene el privilegio de dedicarse a las faenas de la casa. Es significativo que en el relato aparezca cosiendo en el patio de su casa. Son claras las connotaciones socioculturales y temporales que de ello derivan.

La casa antigua canaria tenía patio y ése era prácticamente el lugar de reunión, el lugar de la charla tranquila y el espacio que, por su amplitud, era recomendable para celebrar acontecimientos familiares.

Por ser un recinto abierto, sin techo, resulta idóneo para entablar un diálogo con un forastero, más aún si la persona desconocida es varón. El lugar no compromete en absoluto y menos al comienzo de la tarde, parte del día en que transcurre esta secuencia narrativa. Esta es la deducción que se extrae de la alusión en el capítulo VI del texto a la fuerza de los rayos solares.

La mujer del señor alcalde refiere algunos hechos del pasado de la historia de María; curiosamente, ofrece una imagen positiva de la misma. La presencia de respeto, la ausencia de envidia y de rivalidad, que se explica porque Sebastián no pretendió a la joven, son las actitudes que prevalecen en los comentarios que ofrece la vieja amiga al recopilador de la historia.

Un papel más activo en el desarrollo de la narración lo desempeña doña Frasca, con quien María entabla amistad fuera del ámbito geográfico de Femés, en Arrecife. El inicio tiene lugar la noche en que los hombres de Femés llegan a casa de Don Fermín y dejan allí a la muchacha trastornada por la pérdida de su hijo. De inmediato doña Frasca, vecina del médico, simpatizó con su sufrimiento y su soledad, y le ofreció alojamiento, protección y consuelo. Establece así una especie de vínculo afectivo maternal por María. Doña Frasca con los cuidados que proporciona a María favorece que gradualmente vaya disipándose la angustia y restableciéndose el equilibrio emocional. Su piedad queda patente en su disposición para acompañar a María a Las Palmas de Gran Canaria para que sea tratada por un especialista, de acuerdo con las recomendaciones de don Fermín López Aguirre. Una vez recuperada totalmente la joven, la retiene junto a ella y se las ingenia para aproximarla al médico, al suponer, igual que María, el estado de soltería del mismo. Aunque, tiempo después, frustradas las expectativas iniciales de un posible matrimonio, curiosamente Frasca renuncia a sus sentimientos protectores, se aleja de María y del lugar para irse a vivir con sus parientes más cercanos.

La intervención de doña Frasca en la relación Fermín-María, facilitándole al hombre el acceso a María y restringiéndoselo posteriormente cuando descubre que está casado, recuerda la figura de la alcahueta. El comportamiento de las dos amigas obedece al presupuesto de que la entrega sexual es el paso previo al matrimonio. Pero se equivocaron. Al

respecto, son ilustrativas las palabras de Celia Morris (*apud.* P. Nicolson, 1997: 163):

La trampa en la que caen muchas mujeres es la creencia de que entregándose sexualmente se van a sentir más seguras. Detrás del aspecto romántico del sexo está la convicción de que eso es lo que un hombre desea y necesita de una mujer, y que al hacerse más vulnerable, él la protegerá. De este modo, el sexo viene a ser lo más valioso que una mujer posee y su última arma defensiva en un mundo precario.

Independientemente de cuál sea el motivo que induce a la muchacha a mantener relaciones sexuales con Fermín, es evidente que la protagonista viola los márgenes sociales y, como refieren algunos estudios del comportamiento humano, las mujeres que adquieren pautas de conducta bien diferenciadas en comunidades cerradas, rurales y muy limitadas son susceptibles de ser discriminadas y tildadas de personas extrañas.

3. CARACTERIZACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA

La novela *Mararí* tiene como virtud global la narración de un personaje femenino, único y especial, por su belleza y seducción. *Mararí* está situada en un nivel distinto al de los hombres y, por lo tanto, es foco de atracción para cada uno de ellos. Esto hace que una primera consecuencia sea evidente: el texto narrativo se inclina eficazmente hacia la caracterización del personaje femenino, lo cual es un hecho anticipado desde el título de la novela. María aparece adornada con distintas notas atributivas como una mujer dulce, sumisa, altiva, encantadora, seductora, cruel y vengativa, según las evocaciones de algunos de los hombres del relato. Por ejemplo, Manuel Quintero resalta la bondad y la hermosura especial de los ojos de María y la pasión que su mirada despierta: “Con aquellos ojos tan redondos y tan negros que encendían la sangre a cualquiera” (p. 75).

Isidro define a María como una mezcla de ángel y demonio. La desea pero no piensa casarse con ella, la teme pero la engaña, quiere conquistarla y se siente cautivo, la acosa y quiere ser libre.

Para Don Fermín, el atractivo de María emanaba de su belleza serena, de su modo de caminar, de la perfección de su cuerpo, y especialmente

de su seductor canto: “su voz era gozosa, delicada y como sobrenatural” (p. 206). Descubrió a la mujer de corazón dulce y a la mujer capaz de vengarse al sentirse defraudada.

El testimonio de Don Abel perfila a una mujer dulce, desconfiada, que busca protección y paz. De manera simultánea, su discurso deja traslucir que era poseedora de una belleza engendradora de fatalidad: “Sí, ella lo trajo aquí. Dos chispas en el fondo de sus ojos. Poca cosa al principio” (p.201). A tenor de lo dicho, vale que tengamos en cuenta la opinión que, con respecto a la figura femenina, expresa Simone de Beauvoir en el siguiente fragmento (1982: 230):

No hay una sola figura de mujer que no engendre inmediatamente su figura inversa: ella es la Vida y la Muerte, la Naturaleza y el Artificio, la Luz y la Noche. En las figuras de Beatriz (de Dante) y de la Virgen María subsisten Eva y Circe.

Según el análisis de Simone de Beauvoir, la mujer tiene los dos rostros: es ángel y demonio, es el bien y es el mal, que se materializan en la madre amorosa y en la amante pérfida. Esto es, Lilith-Isis, a la vez. La antinomia es un requisito literario en el surrealismo, aunque tales consideraciones arranquen del romanticismo (Hugo, Espronceda, Byron). El ideal femenino definido como un ser bello, seductor y desencadenante de amargura menudea, asimismo, por Las Flores del mal, de Baudelaire, donde paralelamente la mujer aparece investida del poder de conducir al hombre hasta la eternidad.

Jacques Derrida (1997: 33) en *Espolones. Los estilos de Nietzsche* afirma que en la distancia estriba el poder de la seducción de la mujer, por lo que los hombres deben a su vez utilizarla, no sólo para protegerse contra la fascinación de la mujer, sino también para experimentarla. Concibe que la mujer está hecha para asombrar y embrujar. Estas palabras que se atribuyen a Nietzsche parecen confirmarse en el relato que nos ocupa. En él, todos los hombres recuerdan la mirada hechizadora de María.

Según Simone de Beauvoir (1982: 207), si volvemos la vista atrás, comprobaremos que la mujer que fascina al hombre y lo envuelve en su maleficio, refleja el más antiguo y universal de los mitos: la mujer está consagrada a la magia. El sexo femenino en muchas culturas primitivas ha estado investido de virtudes religiosas y mágicas. En las sociedades donde el hombre adora los misterios, la mujer es asociada

al culto y venerada como sacerdotisa, a causa de sus virtudes; pero cuando el hombre lucha para que la sociedad triunfe sobre la naturaleza y la razón sobre la vida, la mujer adquiere el estigma de bruja. El apelativo de bruja lo recibe no sólo la mujer conocedora de la naturaleza sino también el ser femenino que lleva la fatalidad a su entorno. Al respecto, en el ya clásico libro *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir (1982) ofrece una gruesa lista de nombres femeninos que recuerda la recurrencia de esta figura en la literatura y en el celuloide cuando afirma que la mujer seductora:

- a) es la sirena cuyos cantos precipitaban a los marinos contra los escollos.
- b) es Circe, que transformaba a sus amantes en bestias.
- c) es la ondina (mitología nórdica) que atrae al pescador al fondo del lago.
- d) es la Bestia bíblica.
- e) es la mujer fatal de nuestra época.
- f) es la vampiresa de tantas películas de Hollywood.

Los relatos bíblicos suministran muchos ejemplos de mujeres que han utilizado su encanto personal para embaucar a un hombre: Dalila (filisteo) traiciona a Sansón (israelita) y lo entrega a sus enemigos los filisteos. Judit ("casta y noble" israelita) logra la confianza de Holofernes (asirio), enemigo de su pueblo (Betulia), a quien da muerte. Salomé utiliza su encanto para obtener la cabeza del profeta Juan Bautista. Dalila, Judit y Salomé son mujeres hermosas y por lo mismo peligrosas. Vemos que a lo largo de la literatura se repite el mismo arquetipo.

La mujer seductora y peligrosa para el hombre que sucumbe ante sus encantos responde al arquetipo de la bruja. La bruja es la personificación de la fatalidad. Según acabamos de documentar, en la tradición cultural, la mujer seductora y libre resulta un tipo inquietante para la comunidad. Esta es la razón que explica que María, la mujer más deseada y temida por los hombres, acabe por recibir el apelativo de bruja y sea sancionada con el aislamiento por el entorno rural que la circunda. El hombre cautivo de su singular encanto cae en desgracia, como Adán fue víctima de la tentación de Eva. Si bien María es la Eva tentadora, también es la que salva a los hombres con el sacrificio de su belleza.

El personaje de Mararí conforme aumenta en aislamiento y soledad va creciendo en grandeza y fuerza hasta alcanzar al final de la novela la

función de “vencedora”, en palabras de don Abel. El espíritu femenino derrota al masculino según atestiguan las palabras del sacerdote en las honras fúnebres de la protagonista con que acaba la resolución final de la trama (p. 228):

Fue una victoria –dijo– para todos.

Levantó luego la cabeza y le sonrió al diablo. Después de esto se dio a bendecir las retorcidas lavas de la isla.

La concepción de la mujer como salvadora de la humanidad, en cuanto implica el desarrollo de la intuición y la armonía universal, ha sido una reivindicación de la modernidad. Ya André Bretón (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 177) advirtió que la tierra se salvaría gracias a la mujer. Con ella se producirá el advenimiento de la victoria de lo “irracional femenino” sobre lo “racional masculino”, que provoca guerras y odios.

En fin, Mararí es la imagen femenina tan antigua como el mundo. Es la mujer que provoca a los hombres que sucumben. Es Eva para muchos adanes. Pero el personaje bíblico es la madre de Abel y de Caín, la que da a luz dos aspectos de la existencia: la bondad y la maldad, cualidades claramente opuestas. Y con ellos la introducción de la rivalidad entre hermanos y la introducción del drama en el mundo. Eva, escribe Pérez-Rioja (1980: 201):

es la madre de los seres que transmitirán la vida a través de toda la historia [...]. Eva introductora del pecado en el mundo, peca por femenina curiosidad, tema éste, por otra parte, esencialmente femenino.

Ahora bien, si Mararí es simultáneamente la pecadora y, el reverso, la mujer que aplasta la serpiente bajo sus pies, si es la angelical y la demoníaca; es *Las dos manos de Dios*, para Alan Watts (1990), y la conciliación de las polaridades, para el ideario romántico. Por lo demás, Mararí es la madre que ama y que llora al hijo, es la mujer que canta cuando se siente feliz, la mujer que se enfurece al creerse engañada por los hombres, es la amiga piadosa de Marcial y la mujer que finalmente perdona.

De nuestra indagación deducimos, por un lado, que la elaboración del personaje femenino está cimentado en principios estéticos y éticos; por otro, que la narración tiene un fuerte soporte antropológico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A. (1983): "Una relación interpersonal en la novela española del siglo XIX. (Poética e historia literaria)", *Revista de Filología*, Universidad de La Laguna, 2, 21-35.
- ARZARENA, R. (1983): *Mararía*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.
- BEAUVOIR, S. (1982): *El segundo sexo. Los hechos y los mitos, I*. Buenos Aires: Siglo XX.
- DERRIDA, J. (1997): *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pre-textos.
- DURAND, G. (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER (1974): *El surrealismo*. Madrid: Guadarrama.
- ELIADE, M. (1987): *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- GIRARD, R. (1997): *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa.
- KLEIN M. (1988): *Envidia y gratitud*. Buenos Aires: Paidós.
- MEAD, M. (1982): *Sexo y temperamento*. Buenos Aires: Paidós.
- MORRIS, C. (1994): *Bearing Witness: Sexual Harassment and Beyond. Everywoman's Story*. Nueva York: Little, Brown & Company.
- NICOLSON, P. (1997): *Poder, género y organizaciones*. Madrid: Narcea.
- PÉREZ RIOJA, J. A. (1980): *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- REYES DÍAZ, M. J. (1985): "Análisis de las relaciones interpersonales en Mararía", *Guiniguada*, 2, 175-188.
- REYES DÍAZ, M. J. (2000): "Cultura, mito y manifestación textual", Ana Sofía Ramírez, *Mujer e Identidad. Distintas voces*. Las Palmas de Gran Canaria: Chandlon Inn Press.
- TORRES STINGA, M. (1983): "Aproximación a la estructura narrativa de Mararía", R. Arzarena, *Mararía*. Tenerife: Interinsular Canaria, 10-38.
- UBIETA, J. A. (dir.), (1975): *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- VIESCA T., C. (1986): *Medicina prehispánica de México. El conocimiento médico de los nahuas*. México: Panorama.
- WATTS, A. (1990): *Las dos manos de dios*. Barcelona: Kairós.