

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE
DOCTORADO EN LITERATURA Y TEORÍA LITERARIA
Las Palmas de Gran Canaria, 23 de noviembre de 2015

Lo absoluto en *Mararía*. La inclusión de contrastes

Fátima Quintana Guerra



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe



**D. JUAN JOSÉ BELLÓN FERNÁNDEZ, SECRETARIO DEL
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y
ÁRABE DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA,**

CERTIFICA,

Que el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de fecha 17 de noviembre de 2015 tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada *Lo absoluto en Mararía. La inclusión de contrastes* presentada por la doctoranda D^a Fátima Quintana Guerra y dirigida por el Doctor D. José Yeray Rodríguez Quintana.

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 6 del Reglamento para la elaboración, defensa, tribunal y evaluación de tesis doctorales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a diecisiete de noviembre de dos mil quince.



Carmen Márquez Montes

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe
Doctorado en Literatura y Teoría Literaria

LO ABSOLUTO EN *MARARÍA*. LA INCLUSIÓN DE
CONTRASTES.

Tesis doctoral presentada por D^a. Fátima Quintana Guerra

Dirigida por el Dr. D. José Yeray Rodríguez Quintana

El director,

La doctoranda,

Las Palmas de Gran Canaria, a 23 de noviembre de 2015

CONTENIDOS

JUSTIFICACIÓN.

RAFAEL AROZARENA

BIOGRAFÍA Y COSMOVISIÓN.

OBRA

OBRA POÉTICA

OBRA NARRATIVA

GENERACIÓN LITERARIA: FETASA EN SU NARRATIVA

MARARÍA

SINOPSIS

ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA NOVELA *MARARÍA*

ESTRUCTURAS EXTERNA E INTERNA EN *MARARÍA*

EL ESPACIO.

REALIDAD Y FICCIÓN.

EL CAMINO: LUGAR DE ENCUENTRO Y EXPRESIÓN DE DESEOS.

FEMÉS: ESPACIO MÍTICO FEMENINO

VISIÓN MÍTICA (EXTERNA)

ESPACIO REAL Y ESPACIO MÍTICO-LEGENDARIO

EL TIEMPO

ACTIVIDAD E INACTIVIDAD

LA VISIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE LOS PERSONAJES

MARARÍA: SÍMBOLO DE TRADICIÓN Y NOVEDAD

VISIÓN SUBJETIVA DE LA POSGUERRA Y

MANIFESTACIÓN DEL CARÁCTER ISLEÑO

RELIGIÓN: ANIMISMO, BUDISMO

Y JUDEO-CRISTIANISMO

LOS ANIMALES COMO EXPRESIÓN DEL ANIMISMO

UNIFICACIÓN DE TIERRA-CIELO. ANIMISMO-RELIGIÓN.

LA LUNA Y LAS SOMBRAS DE FEMÉS

MARCIAL: CARÁCTER SUPERSTICIOSO DEL PUEBLO
FORMACIÓN FRENTE A SUPERSTICIÓN

MARARÍA: EXPRESIÓN DE LO ABSOLUTO

LO ABSOLUTO
LA TRADICIÓN RELIGIOSA CRISTIANA COMO
MANIFESTACIÓN DE LO ABSOLUTO
MARÍA-MARA-MARÍ

APOCALIPSIS Y RESURRECCIÓN

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

JUSTIFICACIÓN

Mararía es una novela que sorprende desde las primeras líneas. Bajo su aparente sencillez se esconde un mundo de gran complejidad. La ambigüedad es una constante narrativa, presente en la estructura, en el espacio, en el tiempo, en el culto religioso...

Cuando nos enfrascamos en su lectura, advertimos que el narrador nos conduce por los entresijos de una historia cuyos relatos debemos desentrañar. Y es ese el primer acierto que consigue Rafael Arozarena al concebir su estructura. Su argumento sorprende al lector porque desea descubrir quién fue en realidad esa mujer cuya belleza despierta el interés del visitante, aunque nunca se llegue a conocerla verdaderamente. Ese enigma atraviesa el texto.

Asimismo, a través de María la de Femés se nos dibujan la isla de Lanzarote y sus moradores. Pero, del mismo modo que

sucediera con la protagonista, la belleza de Lanzarote se manifiesta en el paisaje árido y seco creado por los volcanes, pero su realidad, aquella que se esconde bajo la tierra y que hierve en sus adentros, aquella que habita en lo más profundo de los corazones, jamás podremos desentrañarla.

Y es ahí donde reside la dificultad de la lectura de *Mararía*, una obra que se refleja aparentemente sencilla y cuya única dificultad estriba en ordenar sus capítulos cronológicamente conforme los personajes van relatando los acontecimientos vividos junto a la joven más hermosa de la isla. Sin embargo, a medida que un lector profundiza en la novela, se despierta en él un interés hacia los significados ocultos tras las palabras como lo está el volcán en la isla lanzaroteña. El carácter ambiguo que transmiten los ojos de Mararía, llenos de juventud y de ardor a pesar de la acción destructiva que el fuego ha ejercido sobre su cuerpo, es una constante que se revela en bastantes elementos presentes en la obra. Y este carácter dual, reflejado en la continua contraposición de elementos, pone de relieve una realidad llena de apariencias en la que todo es posible.

El mundo insular se vuelve así complejo, agobiante, un lugar inhóspito del que se desea escapar a través del mar, pero también deseado, defendido hasta las últimas consecuencias ante la agresión de aquellos que se consideran extranjeros.

Y es precisamente ese mundo de fuerzas opuestas, ese mundo en continuo conflicto, el que nos muestra Rafael Arozarena en esta novela. Un mundo que nos enfrasca en una angustia existencial porque no sabemos cuál va a ser el destino del ser humano, un futuro en el que contrastan las posturas pesimistas de los personajes con mayor instrucción con las supersticiosas de los hombres y mujeres de Femés.

Y frente a ese conflicto constante que se manifiesta en la vida cotidiana de un pequeño y sencillo pueblo, en el que parece que nunca ocurre nada y en el que el tiempo se ha detenido, solamente nos queda la esperanza de un nuevo amanecer que alumbre tantas incógnitas.

De lo manifestado anteriormente se puede deducir que la intención primordial del presente trabajo es mostrar que los opuestos son una constante que evidencian el carácter fetasiano de *Mararía*, entendido este como el reflejo de lo absoluto o universal. Aunque *Mararía* es la primera novela que compone este autor, los contrastes como elementos estructurales (el bien y el mal, lo religioso-metafísico- lo experiencial cotidiano...) son una constante en la creación narrativa de Rafael Arozarena. Lo primordial en su primera novela no es el realismo con que se presenta el espacio, sino su trascendencia hacia lo mítico y universal. Al desciframiento de ese rumbo encomendaremos las siguientes páginas.

**RAFAEL
ARZARENA**

BIOGRAFÍA y COSMOVISIÓN

Rafael Arozarena nació en Santa Cruz de Tenerife el 4 de abril de 1923 y murió el 30 de septiembre de 2009, a la edad de 86 años.

El periodista Juan Cruz, con motivo del fallecimiento de Arozarena, lo define como “uno de los grandes creadores canarios” (2009):

Era uno de los grandes creadores canarios. Poeta, novelista, pintor, naturalista. Una especie de Leonardo da Vinci del sentimiento y de la palabra. Un artista que incluso en el silencio manifestó su genio. Fue premio Canarias de Literatura de 1988; recibió el galardón “Ex aequo” con su colega Isaac de Vega, su amigo inseparable, con el que creó un movimiento literario, el de los fetasianos.

En *Cómo me hice escritor* (Arozarena, 2006), el autor revela la importancia que tuvo su ambiente familiar para el desarrollo de su creatividad como escritor. Considera Arozarena que fue importantísima la labor de su abuela y el hecho de que en su casa

hubiese una nutrida biblioteca. Frente a su padre, quien deseaba que su hijo pudiera “caminar en el futuro con los bolsillos llenos y la cabeza bien alzada” (2006: 24), su abuela incentivaba la fantasía del niño a través de los juegos. Su progenitor, por el contrario, hubiese deseado que fuera cirujano como él.

Fue mi abuela quien tuvo la visión especial para tratar con gran delicadeza la expectación que adivinaba en mis ojos, cuando presentándole mis cuartillas le pregunté “¿Qué es esto, abuela?”. “Esto es poesía”, respondió, “y quiere decir que tú eres poeta”.

Arozarena cuenta en una entrevista (Baute, 2006), que era un niño casi autista que se educó en la naturaleza y fue ahí donde se agudizó su sentido de la observación. Su gran pasión por el mundo natural y por la Entomología se pone de relieve en el discurso que pronuncia en la Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote. En su artículo “Mis pequeños dinosaurios”, Arozarena recrea la ficción de un mundo apasionante (el de los insectos), visto tras la imagen de una lupa que le había regalado su abuelo. El pensamiento de Arozarena acerca de la Naturaleza se puede sintetizar en las palabras que el abuelo le dirige al niño al entregarle este objeto. “Esta lente te abrirá las puertas de un paraíso y un infierno a la vez- me dijo- pero sobre todo, hará que te arrodilles ante la Naturaleza, que es el gesto más humilde y sabio

que puede tener el hombre ante el espectáculo de la vida”. (Arozarena, 2006: 123).

En el bachillerato descubre su vocación como poeta. Afirma que tuvo la suerte de tener buenos profesores de literatura. En esos años fue esencial la influencia de su profesor Agustín Espinosa, quien lo introdujo en las vanguardias y en el surrealismo. Este autor influye sobre todo en su visión del paisaje lanzaroteño. Arozarena lo cita explícitamente en la introducción de la conferencia que pronunció en la Escuela de Magisterio de Las Palmas el 11 de diciembre de 1985. “El día 20 de abril del año 1933 el escritor, mejor decir el poeta o taumaturgo del verbo, Agustín Espinosa, dejaba caer unos dados sobre su mesa de conferenciante...” (2006: 33). También evoca en este texto el momento en que conoció a Ignacio Aldecoa en Tenerife y lo que supuso para este su estancia en la isla de La Graciosa. Arozarena caracteriza al novelista alavés con los mismos rasgos con los que describe a algunos de sus personajes de *Mararía*, especialmente al narrador-visitante y a don Fermín (vasco como él). Según Arozarena, Ignacio Aldecoa había venido a la isla buscando lo mismo que el médico de Femés, don Fermín.

En la entrevista realizada trece años antes de su fallecimiento por el periodista Emilio González Déniz a Rafael Arozarena, que vuelve a publicarse pocos días después de su

muerte, se pone de relieve que el autor ejerció muchos empleos antes de dedicarse por entero a la literatura, compaginada con la historia natural. Entre estos se encuentra el de técnico en radiofonía de telefónica, profesión que ejerció, siendo muy joven, en Femés. (González Déniz, 1996).

Si digo Rafael Arozarena, muchos sabrán a quién nombro, pero si hablo del autor de *Mararía* lo sabrán muchos más, porque sin duda ninguna novela ha calado tan hondo en el alma canaria como la historia de aquella anciana vestida de negro que tanto impresionó a este hombre cuando la vio cruzar entre las casas blancas de Femés. Rafael Arozarena quita una y otra vez importancia a su novela más conocida, pero cada vez que hablo con él lo encuentro más resignado a reconocer que *Mararía* es una buena novela, aunque este poeta sienta envidia de aquel veinteañero que fue él mismo, que escribió una novela sin pensar, que hoy conocen miles de lectores, mientras que sus versos son ración de minorías.

En esa entrevista, el autor manifiesta cómo la posibilidad de publicar *Mararía* se le presentó por casualidad. Fue un amigo suyo quien vio la posibilidad que había en aquellas anotaciones que él había dejado olvidadas, treinta años antes, en una gaveta (González Déniz: 1996).

El caso es que fui a Lanzarote como técnico de la telefónica, y allí me encontré con esa historia que se me vino encima y supe que había hecho una novela treinta años después de escribirla. (...) Bosquejé *Mararía* siendo aún muy joven, no queriendo hacer una novela, sino recogiendo los datos que me daba la gente de Femés, sobre aquella historia que me subyugaba. Esas notas fueron encontradas por un amigo en una gaveta; yo le dije que eran papeles sin importancia de cuando yo tenía veinte años. Se empeñó en llevárselos, los puso en limpio y resultó que era *Mararía*.

Sin embargo, pese a su enorme éxito y pese a ser publicada en tres idiomas (italiano, alemán y rumano), Arozarena no la consideraba una verdadera novela. Según él, no podía compararse el estilo literario de *Mararía* con la que consideraba su mejor novela: *Cerveza de grano rojo*.

Rafael Arozarena fue pintor, además de escritor. La pintura fue una vocación tardía. Según manifiesta en la entrevista dirigida por David Baute para televisión, “sus pinturas le dan ganas de vivir. Su pintura es Fetasa.” (Baute, 2006). En sus cuadros está presente el color. Arozarena afirma: “pinto los sueños y las ideas mías describiendo un mundo casi abstracto.” (Baute, 2006). El color no es sólo manifestación de su expresión pictórica, está también presente en el paisaje descrito en sus novelas. Según Víctor Álamo (Baute, 2006): “todas las vanguardias poéticas (...) pasan por él; pero, cuando salen de él, se han convertido en otra cosa muy auténtica”. Las descripciones de *Mararía* manifiestan esa visión del color que desde la infancia tiene Rafael Arozarena.

En la citada entrevista, los inseparables amigos Rafael Arozarena e Isaac de Vega cuentan aspectos de su vida que van a estar reflejados en sus narraciones. Los dos amigos rechazaban la vida monótona y difícil de la posguerra. Para poder escapar de ese

mundo contra el que se rebelan, necesitaban crear un mundo ficticio. Ese mundo era Fetasa. Isaac de Vega afirma que escribía para él mismo, para sentirse libre en un mundo creado por y para él. El lector no estaba presente en la creación literaria. Ambos se declaran antisociales, solitarios. Arozarena se describe como “un hombre de barro”. Juan José Delgado los incluye dentro de la “generación del bache”, movimiento literario que surge de modo espontáneo de las conversaciones de un grupo de amigos en la casa de Rafael Arozarena. Allí “se hablaba de todo, incluso de Dios” (Baute, 2006). La “generación del bache” nace con la censura. Se advierte en estos escritores una autocensura, de ahí que buscaran caminos literarios nuevos. De las reflexiones acerca de la vida y la literatura que realizan algunos miembros de la generación citada, surge el grupo de Fetasa. Pronto se adhiere al grupo Antonio Bermejo.

Dos aspectos importantes del pensamiento de Arozarena son su concepción sobre la vida y la muerte. Para nuestro autor, la vida es un viaje en el que lo importante es estar. “El estar es lo mejor que puede haber en la vida y estoy”, afirma. (2006). Frente a su amigo Isaac de Vega, quien teme a la muerte, Arozarena parece burlarse de ella. Para este autor, la muerte se relaciona con la nada. Sin embargo, su definición de la nada es que existe porque se nombra y, al nombrarla, se crea. Esta es una de las muchas

paradojas que emplea Arozarena para explicar su idea filosófica acerca de la existencia.

Aquellos que conocieron a Arozarena lo describen como un hombre conversador y alegre. Mitificó a su amigo Isaac de Vega (Issatus) no sólo en su novela *Cerveza de grano rojo*, sino en las anécdotas que contaba a sus amigos, como aquella que relata un viaje alrededor de la isla de Tenerife.

Rafael Arozarena e Isaac de Vega son dos personajes reales que habitaron un “territorio de ficción”. No podemos separar de sus vidas los mundos creados por su imaginación. No podemos separar a Arozarena del Femés que recreó con su escritura.

OBRA

OBRA POÉTICA

Rafael Arozarena es ante todo un poeta. Su concepción de la poesía puede resumirse en la siguiente metáfora que él mismo citara: “Los caballos de la poesía van delante de nosotros y galopan” (Arozarena, 2010:254). Manifiesta que la poesía es una creación que surge del azar y cuya máxima es la consecución de la sorpresa. La poesía, a veces, causa admiración incluso al mismo poeta que la genera, puesto que, una vez que este se deja conducir por esos caballos desbocados, la creación es algo que lo trasciende. Por ello, es lógico que Arozarena se haya dejado influir por el surrealismo, lo onírico, lo subjetivo. Pese a ello, para crear esa nueva realidad poética, necesita partir del mundo cultural que posee: la tradición literaria occidental, especialmente la proporcionada por la cultura clásica grecolatina.

Sin embargo, esos mitos adquieren una nueva significación al trasladarlos a una nueva realidad: la realidad de lo cotidiano, de lo pequeño, de lo insignificante... que cobra, a partir de entonces, la categoría de una realidad mítica. Así sucede con el concepto poético que tiene Arozarena de lo que es la isla (a veces, como lugar cerrado y, otras, como símbolo de la universalidad) o el de la Historia que pasa a un segundo plano para constituirse en un cúmulo de experiencias como sucede en su obra *FetAsian Sky*. En su segunda parte aparecen treinta y tres poemas recogidos bajo el título “Ciudad del siglo XX”, en los que los acontecimientos históricos son situados al mismo nivel que las experiencias cotidianas (naufragios, amores y recuerdos aparecen junto a los terribles acontecimientos que asolaron la Europa del siglo XX).

Según Juan José Delgado, la obra poética del autor tinerfeño se divide en dos etapas (Delgado, 1910: 22).

La primera se caracteriza por la expresión de una realidad geográfica claramente realista, en contraposición con la poesía que cultiva a partir de 1971. A esta etapa pertenecen *Romancero Canario* (1946) y *A la sombra de los cuervos* (1947). Estas dos obras fueron excluidas, por voluntad expresa del autor, de las sucesivas ediciones antológicas y de obras completas, lo que muestra la predilección del poeta por las obras compuestas a partir de los años setenta. En los dos poemarios citados anteriormente, el

concepto de “isla”, se acerca mucho al espacio geográfico que lo define. Sin embargo, hay que destacar que esta apreciación, manifestada por la mayor parte de los estudiosos de la obra de Arozarena, no es del todo cierta. La descripción de la isla como motivo recurrente en esta primera etapa aparece transfigurada no sólo por la metáfora, sino también a través de una visión de la misma como territorio perteneciente a lo mítico y maravilloso. Por tanto, aunque la transformación de la isla como espacio geográfico aún no es tan manifiesta como en su poesía posterior, esos rasgos ya están en estado latente en la poesía de su primera etapa. En *Altos crecen los cardos* (1959) la isla se presenta como lugar de misterio que el poeta debe desvelar. En *Aprisa cantan los gallos* (1964) hay un distanciamiento de la isla y se centra sobre todo en el territorio peninsular, ofreciéndonos una visión de España ruinoso y caduca. En este libro, el poeta muestra la construcción de una nueva realidad a través de la poesía: todo lo que se nombra, tiene una nueva existencia. Se aleja de lo histórico-geográfico para centrarse en el territorio del mito, creando, de esa manera, una poesía eminentemente existencial. Con esta obra, el poeta muestra ya una transición hacia la evolución poética que caracteriza su poesía posterior. En el siguiente poema se manifiesta el pesimismo existencial presente en la primera etapa de su poesía (Arozarena, 2010: 82).

A media tarde ya
el sol nos da nuestra sombra.
Es nuestra sombra y la aceptamos.

Nuestra sombra oscurecerá al mundo.
Esto es posible.
Es nuestra sombra y la aceptamos.
Acostaremos el cuerpo sobre ella
por tratar
de morir justamente.
Voces hay que gritan:
¡Escapad hombres! ¡huid!
¡Huid de la sombra!
¡Medio mundo permanece en la luz!
¡Hombres, huid de vuestra sombra!

Queremos entender lo que nos dicen.
Queremos entender que gritan: ¡hombres!

El sol terminará por ocultarse del todo.
Alguien hizo este día tan corto.

La segunda etapa se caracteriza por una concepción literaria mucho más compleja. El existencialismo que impregna toda su obra, evoluciona hacia una literatura surrealista: la sintaxis se disloca, el discurrir de la subconsciencia crea una nueva realidad que trasciende la verdad histórica y cotidiana. Esta nueva realidad, creada a través de la poesía, es la única posible para el poeta. Por ello, en su obra el hombre tiene que renacer de sus cenizas (tal como hiciera el “Ave Fénix”), para que, de ese modo, surja el poeta, el verdadero “hacedor” de la realidad, el creador de una existencia cósmica, universal. Se observa en esta afirmación una base filosófica propia de los “fetasianos”. Sin embargo, hay que destacar que la poesía está fuera del poeta y, por ello, la verdadera poesía ya

existe y es el poeta, quien, por azar, es capaz de captarla a través de los hechos extraordinarios que se le presentan. Por tanto, la poesía es una realidad cósmica, un todo. Esta concepción hace que Arozarena deje de centrarse en la isla como lugar habitable, para aludir al continente, a lo cosmopolita. A esta etapa pertenece su obra *El ómnibus pintado con cerezas* (1971). Posteriormente, vuelve a retomar el tema de la isla en *Silbato de tinta amarilla* (1977). En ella, la isla de Tenerife se presenta como un paisaje moderno, transfigurado por la metáfora y el mito, territorio vacío de historia y de memoria cultural. En *Desfile otoñal de los obispos licenciosos* (1985) se aleja de lo material constituido como valor social y se centra en lo más irrelevante como principio creador de la nueva realidad poética. En el poemario *Amor de la mora siete* (1989), las palabras se convierten en meros objetos manipulables. En *Fetasian Sky* (2003) la isla se apropia de los mitos universales. La historia isleña se configura a través de lo foráneo (especialmente a través de los mitos tradicionales grecolatinos), que son transformados mediante la realidad isleña. Por consiguiente, la historia de la que carecen las islas se constituye a través de la metamorfosis poética que le confiere su creador: el poeta. Por ejemplo, el ónfalo nevado se halla en una isla canaria. Asimismo, la isla se personifica a través de la figura de San Sebastián (cuyo cuerpo atado es martirizado por las flechas que son representadas por las olas). En

esta obra se manifiesta la concepción cósmica del poema, ya que los cuatro elementos están presentes. La isla queda definida por el agua o los vientos que la sitian. También aparece en continuo conflicto con el mar, tal y como se deduce de la imagen apuntada arriba que muestra la isla como un San Sebastián martirizado por las olas. A partir de su obra *Coral polinésica* (2004), Arozarena abandona definitivamente el concepto de isla como territorio geográfico para situarse en la isla como un todo, proyectando, con ello, una entidad canaria universal. A pesar de estar presente el mar, Rafael Arozarena encuentra su máxima expresión poética tierra adentro. Es una constante en toda su poesía la presencia del fuego y la tierra como elementos en que se halla la purificación. El hombre, para renacer como poeta, necesita del fuego más que del agua. Su concepción del mar queda mejor dibujada en el último poemario *Poliedros del mar* (2008). El mar (elemento femenino y masculino para nuestro poeta) es el camino para alcanzar la universalidad. A modo de ejemplo de su nueva etapa poética cabe citar “Flautas de Pan bajo la copa del almácigo”, un poema perteneciente a su poemario *Silbato de tinta amarilla*.

Pían las manos
y al fin se escucha la carne ruidosa
de los nopales agresivos.
Los dedos inhábiles
gimen de amor entre cuchillos
Dácil recose lienzos de España.

Pían las manos que siguen esposadas.
Cantan los grillos.

OBRA NARRATIVA

Juan José Delgado también establece dos etapas en su obra narrativa a partir de 1971 (Arozarena, 2010: 43). De igual modo que ocurriera con sus poemarios iniciales (*Cancionero canario* y *A la sombra de los cuervos*), Arozarena rechaza su novela más conocida: *Mararía* (1973), cuya ejecución se sitúa en los años cincuenta, aunque fuese publicada en los setenta. De sus palabras se deduce que considera *Cerveza de grano rojo* (1984) como su mejor novela, puesto que se enmarca dentro de su nuevo discurso literario. El tema de la muerte adquiere en esta obra la significación de un proceso de renovación: por medio de esta, la víctima alcanza la perfección.

Cerveza de grano rojo es una novela de gran complejidad en la que se desarrolla el tema de la resurrección. Los personajes principales, trasuntos de los inseparables amigos Rafael Arozarena e Isaac de Vega, evolucionan a lo largo de la obra para convertirse

en dioses egipcios. En una entrevista que le hace Juan Cruz para la Televisión Autónoma Canaria, Rafael Arozarena expone por qué *Cerveza de grano rojo* es su novela más admirada. (Cruz, 2009).

No es que yo menoscabe el valor de *Mararía*. Pero *Mararía* fue mi primera novela, fue escrita a los veinte años, y ahí no estoy yo, está lo que yo escuchaba. La gran diferencia con *Cerveza de grano rojo* es que ésta es una autobiografía, mía y de mi amigo Isaac, todo lo que ocurre es certísimo, pero visto desde la mirada de dos poetas, de dos locos, de dos borrachos.” Y añadió Arozarena: “Con esta exaltación creo que sacamos la poesía de la vida; nos la hubiéramos perdido si seguimos de pasmarotes yendo a ver los desfiles del 18 de julio.

Gertha Neuroth, traductora de *Mararía* y de *Cerveza de grano rojo* al alemán, verifica lo expuesto anteriormente por Arozarena. El mundo que vierte el novelista en las páginas de *Cerveza de grano rojo* es el de un poeta que se evade de la realidad española de la época franquista. Y esta evasión la realiza de dos maneras: por la vía intelectual y por la búsqueda de la perfección que convierte a los protagonistas en dioses. Por ejemplo, Nietzsche y De Chirico resaltan las peculiaridades de los personajes. En esta obra, Arozarena retoma el tema obsesivo de la muerte. Se alude al *Libro de los muertos* y a los dioses egipcios. Además, la traductora afirma que pudo descubrir el universo de Arozarena indagando en los aspectos que formaban parte de su realidad: en la obra el paisaje es visto con los ojos de un pintor, Issatus y Ra son dos

intelectuales que buscan la perfección, el Fiat que aparece citado en *Cerveza de grano rojo* rememora el coche que condujo Arozarena cuando fue conductor de taxis, además de ser el automóvil que pintó Dalí en su cuadro “Fiat el amor” (Neuroth, 2002).

Por otro lado, Arozarena es autor de cuentos. Entre los que pertenecen a su primera etapa destaca *La cometa amarilla* (1956), en cuanto a los que presentan una narrativa renovadora cabe citar *Arrancar un ciprés* (1979) o *Abuela Paz* (1988).

Sus últimas obras se centran en la temática juvenil: *La garza y la violeta* (1996), *Fantasmas y tulipanes* (1998) y *El dueño del arco iris* (2009). En 2008 escribe la novela *Los ciegos de la media luna*. Aún permanece inédita su novela *El señor de Faldas Verdes*. Anteriormente, se ha aludido a la relación existente entre el universo representado en sus novelas juveniles y *Mararía*. En esta narrativa, Rafael Arozarena hace que el espacio isleño trascienda a espacio literario.

Asimismo, el autor tinerfeño escribió diversos artículos en los que se aprecia su concepción literaria. Entre ellos, cabe citar: *Cómo me hice escritor* (discurso que pronunció para el ingreso en la Academia Canaria de la Lengua en 2001); *Territorio de ficción* (pronunciado en el II Encuentro de Narrativa Canaria en el Ateneo

de La Laguna, 1994) y *En el Camino de Isaac de Vega* (publicado en *El Día*, el 28 de noviembre de 2000).

En su artículo *Territorio de ficción*, Arozarena expone la importancia que tiene la verosimilitud en las descripciones de espacios reales, como sucede en su obra *Mararía*. Lanzarote es descrita “con el color del sol, roja, negra y amarillo lo más, como el espacio lancelótico que tenía ante mis ojos me lo dictara, provocándome las angustias del susto, la pasión y la soledad” (Arozarena, 2006: 51). Compara al escritor con el pintor:

Es algo similar a la colección de colores en la paleta de un pintor, escogidos sabiamente para lograr la unidad emocional de un cuadro. El proceso mental para la creación de un espacio de ficción se produce de igual forma en un pintor que en un literato. Podemos decir que mientras el escritor usa el adjetivo como palabra, el pintor lo plasma con pintura. Es frecuente que los escritores practiquen también el arte de pintar. (2006: 50).

Sin embargo, esta verosimilitud no está presente en el espacio poético. La poesía es surrealista. Se caracteriza por la dislocación sintáctica y por la ruptura del espacio y del tiempo porque pertenece al paisaje íntimo del poeta.

En *El mar de los poetas*, el autor tinerfeño alude al mar como espacio en el que el poeta encuentra motivos históricos para la creación literaria. El mar no aísla sino que une Canarias con

Europa y América. “Ahí está el mar que no hay que tomarlo como cerrojo de nuestra celda sino como la gran puerta abierta a lo universal...” (2006: 55).

En su artículo “*De res poética*” define la poesía:

En diversas ocasiones he confirmado que mi poesía no ha comenzado aún. Yo lo tengo por cierto, porque me siento vivir en el presente con el susto de los interrogantes del pasado y del futuro, que no he podido resolver (2006: 70).

Asimismo, afirma que la poesía debe renovarse constantemente. La finalidad del poeta es la de atrapar la esencia de las cosas, sorprenderse ante lo que ve. Su puesto en la vida también ha de ser el más humilde.

En *En el camino de Isaac de Vega*, Arozarena cuenta algunas anécdotas vividas junto a su inseparable amigo. Considera que la actitud vital de Isaac de Vega es fetasiana. Así sucede el día que se quemó la imprenta en la que se iba a publicar su obra *Antes de amanecer*. Isaac de Vega invita a Rafael Arozarena a una copa de ginebra como si el hecho de que su obra se destruyera no tuviera importancia. Igual ocurre cuando Arozarena quema con un cigarrillo la buganvilla morada que había plantado Isaac en Ijuana. Ante este hecho, Isaac simplemente pronuncia: “Sí, muchacho, el fuego también tiene una gran belleza” (2006: 89). No cabe respuesta más fetasiana.

GENERACIÓN LITERARIA.

FETASA

Rafael Arozarena pertenece a la denominada “Generación del Bache”, “Escachada”, “Relegada” o “Maldita”, nombres propuestos por sus mismos miembros, entre los que destacan Enrique Lite, Julio Tovar, Pedro González, Isaac de Vega y Carlos Pinto. De esta generación se desgaja el grupo de los fetasianos, formado por Rafael Arozarena, Isaac de Vega, Juan A. Padrón y Antonio Bermejo. Aunque muchos críticos afirman que el nombre lo adoptaron basándose en el título de una novela de Isaac de Vega, *Fetasa*, el mismo Rafael Arozarena afirma que “la obra de Isaac es posterior a la idea fetasiana” (Arozarena, 2010:265). Fue idea de Arozarena titular la obra de su amigo con el nombre de *Fetasa*. Con este término querían hacer referencia a todo aquello difícil de definir, a todo lo inexplicable. En la entrevista realizada por Emilio González Déniz, el autor asegura lo siguiente con respecto a la

palabra Fetasa: “Fetasa es más que el verdadero Dios, es Dios al infinito, el temblor de estar ante una deidad, no ante una persona. (...) para nosotros Dios es algo que no se puede expresar. Fetasa no es nada y sigue siendo Fetasa” (González Déniz,1996).

Los fetasianos hacen una literatura en la que prima lo onírico y lo simbólico. Frente a la literatura social de aquellos tiempos, los fetasianos escriben una literatura existencial, conectada con cierta escritura europea de aquellos tiempos que no es más que otro cauce desde el que escriturar la tristeza. A igual desánimo se responde con otra propuesta, aparentemente menos carnal y próxima. Pero los fetasianos tampoco abandonan la tierra, su compromiso existencial hace que vuelvan los ojos hacia la insularidad y los temas aparejados a ella (aislamiento, soledad, angustia, la oscuridad, lo cercado...).

Fetasa está presente en toda la producción narrativa de Arozarena. Fetasa es ambigua de igual modo que lo es *Mararía*. Fetasa es la paradoja. En la novela *Mararía* lo ambiguo se manifiesta por medio de contrastes. Fetasa es, asimismo, la unión de dos realidades de igual importancia para el novelista: el mundo real isleño (microcosmos que representa al macrocosmos) y el mundo extrasensorial. Esta paradoja que se revela en *Mararía* se desarrollará en su posterior novelística. La visión de lo absoluto se

hace patente principalmente a través de la presencia del Bien y el Mal, presentes en *Mararía* y en sus novelas juveniles.

En *La garza y la violeta*, el Teide es el Mal, mientras que la garza es el espíritu de la madre muerta quien cuida y vela desde las alturas a su hijo. La violeta del Teide representa también lo eterno. A pesar de haber surgido en un espacio infernal, la violeta simboliza a la Virgen de las Nieves. El anciano que habita en la montaña insiste en que la violeta del Teide lleva más de un siglo adornando la imagen de la Virgen y que es esta quien la mantiene viva. La violeta y la garza son lo eterno, lo espiritual, la madre. El Teide, en cambio, es donde habita Guayota, el diablo, a quien temían los guanches. Es el volcán que, al igual que en *Mararía*, arroja azufre y esconde su fuego bajo falsas apariencias.

- Pero la culpa no es toda de la platanera-añadió el tío-. La culpa es de la montaña blanca; que es cosa del diablo.

- No diga usted eso, tío. A mí me parece que la gran montaña es cosa de Dios.

- Eso aparenta con su traje de nieve, pero en el fondo es un volcán que aún guarda un fuego destructor. Nuestros antepasados lo conocieron bien y lo llamaban Guayota, que quería decir demonio. Tu padre sabe mucho de esa montaña maldita. Sabe más que nadie porque durante muchos años fue el guía montañero que llevaba a los extranjeros curiosos allá arriba, a cambio de un buen puñado de monedas. Explotaba a la montaña más que a la platanera y la montaña se vengó. Le metió un frío en el cuerpo que lo dejó baldado para el resto de su vida.

- ¿Qué clase de frío?- preguntó Víctor pensando en el alud de nieve que sepultó a su madre (Arozarena, 1996:28).

El anciano manifiesta que la montaña pertenece al cielo. En el Teide, no obstante, habitan el Bien y el Mal. Esta visión del

espacio ya estaba presente en su novela *Mararía*. La descripción de la anciana y, por consiguiente, de Lanzarote, nos sitúan en un espacio celestial donde la presencia de esos opuestos es siempre una constante.

-Estamos en un lugar que más pertenece al cielo que a la tierra. Y en los cielos ocurren estas cosas. Los dioses tienen sus caprichos y son jueces y condenan...

Señaló la gran montaña y añadió:

-Ese volcán es un dios, una especie de dios: brujo que unas veces hace de ángel bueno y nos regala el agua y la flor, y otras veces saca su lengua de fuego y arrasa con todo. Entonces es Guayota, el mismísimo demonio. (1996:30)

En *Fantasmas y tulipanes* son los muertos quienes observan la realidad con ojos de admiración. La niebla que cubre la ciudad de Wake no permite ver la luz del sol, la realidad de los vivos. Pese a ello, los fantasmas deben integrarse a una vida fuera de las fronteras de su pequeño mundo. El pequeño Vandelvalle descubre su existencia como fantasma y la de sus vecinos gracias a su amistad con Máximo Esteban (Stefan). Cuando se sienta junto a Pablo en el mismo pupitre, el joven Vandelvalle le pregunta que si no teme contagiarse de su enfermedad. Su nuevo amigo le contesta que lo que a él le pasa no es una enfermedad sino una maldición. La presencia del mal en la tierra se pone de relieve nuevamente como tema principal en la narrativa de Arozarena. El concepto de lo absoluto se expresa a través de las palabras que Stefan dirige a su amigo Pablo Vandelvalle (Arozarena, 1998: 35).

-¿Crees en brujerías y esas cosas?- le pregunté.
-Hay que creer en todo. Aquello en lo que no crees ni siquiera podrás soñarlo. Y es una pena.
-¿Por qué es una pena?
-Porque te perderás la mitad del espectáculo que nos rodea: la otra mitad de la vida: LO INEXPLICABLE- dijo sacando una hoja de papel en blanco.

En *Fantasma y tulipanes* Arozarena desarrolla el tema de la reencarnación. La tía de Pablo “era una sola Edelweiss que venía sucediéndose desde el siglo XV” (1998: 33).

No obstante, la novela que mejor define Fetasa es *Los ciegos de la media luna*. *Mararía*, por ejemplo, se caracteriza por la inclusión de contrastes como expresión de lo dual y esos contrastes son los que manifiestan un mundo ambiguo. En *Los ciegos de la media luna*, en cambio, lo absoluto está definido filosóficamente. La ambigüedad presente en aquella da paso a una realidad cada vez más clara. Yusuf, el protagonista principal de *Los ciegos de la media luna*, se plantea la vida al contemplar el agua de una alfaguara.

Pensó entonces que así como el blanco es el compendio de todos los colores, también el agua puede ser el espíritu de todos los sabores y perfumes. “Así que- pensó Yusuf- la nada puede ser muy bien la síntesis de todo lo existente, quizá una purificación” (Arozarena, 2008: 19).

De igual modo que ocurriera con sus novelas juveniles, la muerte y el mal están presentes siempre. Las burbujas que surgen

del pecho de la estatua de mármol que se levanta sobre la tumba de Virginia son vistas por el abad como reacción del ácido de los cadáveres al impregnar la calcita y por el comisario, como una manifestación de la pasión diabólica.

El comisario levantó el bastón y apuntó al cielo por donde cruzaba ahora un averío brillante formado por cientos de pompas surgidas de otras tumbas.

-El viento las empuja hacia el pueblo donde depositan su mal- sentenció (Arozarena, 2008: 51).

El fin del mundo y el miedo a la muerte en pecado también están descritos en esta novela.

¿Cómo? ¿No sabes que esta noche será el fin del mundo? Esta noche las estrellas se desprenderán del cielo y caerán sobre nosotros y nos aplastarán por nuestros pecados. ¡Está escrito! ¡Mira arriba!- señalaba una constelación que Yusuf reconoció como Cassiopea- ¡El orgullo ha sido ahorcado! ¡Es el anuncio de nuestro fin! (Arozarena, 2008: 71).

La resurrección, tema que sólo se esboza al final de *Mararía*, en esta novela es un elemento fundamental. Yassir le confiesa a Yusuf que ahora Mohed, su amigo muerto, era él. “¿No lo crees? ¿No puedes creer que sea Mohed? Bueno, soy Yassir, pero soy Mohed. Ahora los dos somos uno” (Arozarena, 2008: 119).

La obsesión fetasiana de Arozarena es rastreable por tanto en toda su obra, tanto en la lírica como en la narrativa. Las

constantes metafísicas que encierra el concepto Fetasa, no abandonarán nunca sus páginas y condicionarán decididamente la recepción de su literatura, llena de significados e imágenes sabiamente calculados.

MARARÍA

SINOPSIS

Un extranjero llega a Femés, en Lanzarote, donde descubre a la vieja Mararía. Los hombres del pueblo le relatan la historia de la mujer más hermosa de la isla, María la de Femés. En su juventud, María mantuvo relaciones sexuales con diferentes hombres. El primero, Manuel Quintero, la deja embarazada y se va de Femés porque ha herido a Isidro, el hijo de la dueña de la venta. La joven piensa casarse con un árabe, pero los hombres lo matan el día de la boda y le hacen creer que la ha abandonado. Muere su tía La Cuerva y María debe ir a trabajar a Uga. Junto a la Piedra Negra se encuentra todas las tardes con Isidro, quien se había ido de Femés para trabajar. María se venga de este cuando se entera de que está prometido con Lucía, la sobrina del dueño de la finca donde trabaja. Marcial, el jorobado, la ayuda en el cuidado de Jesusito, su hijo. El niño muere ahogado en Playa Blanca un día de calor.

María enloquece y es conducida a la consulta de don Fermín, el médico, quien decide enviarla a una clínica psiquiátrica de Gran Canaria. Con ella va seña Frasca, la anciana que la cuida durante su enfermedad y quien propicia los encuentros amorosos entre la joven y el galeno cuando esta regresa a Femés. Pero don Fermín está casado, lo que motiva la huida de María junto a don Abel, el cura, cuando llega la esposa del médico a la isla. El día de la fiesta de San Cristobalón, María decide quemarse y destruir su belleza para evitar la violación de los hombres ebrios de Femés. A partir de entonces, María se convierte en una mujer extraña a quien la gente del pueblo confunde con una bruja. Al final, su muerte congrega a todos los lugareños junto a su féretro.

**ESTADO DE LA CUESTIÓN:
LA NOVELA *MARARÍA***

La aparición de *Mararía* supuso para la prensa de 1973 el hallazgo de una obra que no hacía más que confirmar la existencia de una nueva narrativa en Canarias. Se incluyó de inmediato en el denominado “boom” de la narrativa isleña. El entusiasmo que despertó hizo que pronto entrase, con las demás obras publicadas en los años setenta, en el debate de si se trataba de una literatura hecha en Canarias o de una literatura canaria con rasgos propios que la hacían única: un debate tan antiguo como las propias letras canarias y, en cierto modo, aún vivo. A pesar de la cuestión, en lo que todos los críticos estaban de acuerdo era en la eclosión del género novelístico en las islas, que hasta entonces no había despuntado. En el año 1973, los críticos no consideraron que el término “boom” fuera el más apropiado para definir el auge de la

novela porque todavía no existían muchas obras publicadas, pero la evidencia de la publicación de un número considerable de estas en poco tiempo, hacía presagiar un buen futuro para las letras isleñas. Rafael Arozarena manifiesta este hecho en la entrevista que le hace J.J. Armas Marcelo con motivo de la presentación de *Mararía* en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria. (Armas Marcelo, 1973)

Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, apareció otro asunto de debate en las islas y en el continente: la falta de novelistas en Canarias hasta ese momento frente al cultivo abundante y continuado de la poesía. Algunos críticos se esforzaron en demostrar que esa suposición era una falacia, aportando datos que demostraban la existencia de novelistas a lo largo de la historia literaria; otros afirmaban que, aunque el hecho no había surgido por generación espontánea, no se podía negar que la novela como género que empezaba a despegar había surgido con la eclosión de los jóvenes que publicaron a partir de los años setenta. Sabas Martín (2002), basándose en los estudios realizados por Jorge Rodríguez Padrón en *Una aproximación a la Nueva Narrativa en Canarias* (Rodríguez Padrón, 1985), afirma que la eclosión de la novela en Canarias se debe al apoyo que los medios editoriales y periodísticos dieron en esa época a los jóvenes escritores, fenómeno incentivado además por el auge de premios

literarios. Sin embargo, dicha eclosión puso de relieve la existencia de novelistas antes del setenta puesto que en esa misma época se sumaron autores de “la generación del bache” o “generación escachada” entre los que destacaban los fetasianos, con Isaac de Vega y Rafael Arozarena a la cabeza. Estos autores eran el testimonio real de que la novela existía como hecho literario anterior. Sin embargo, la falta de medios editoriales y de difusión de las obras, así como la época oscura de los años cincuenta en que estas fueron escritas, hizo difícil que sus novelas llegaran a los lectores. Así, o bien quedaban guardadas en una gaveta durante años como había sucedido con *Mararía* de Rafael Arozarena o bien se difundían en un pequeño círculo tal y como sucediera con *Fetasa* de Isaac de Vega.

Asimismo, citar a estos dos colegas y amigos es hablar de Fetasa. No existe estudio crítico que no intente definir dicho término. Los mismos autores pretenden desentrañar el significado de este concepto sin que hasta este momento se pueda dilucidar cuál de las propuestas dadas es la más acertada. Uno de los trabajos más interesantes relacionados con el término Fetasa es el del profesor Juan José Delgado. Importante fue su labor como coordinador de las ponencias que se llevaron a cabo en el año 2006 y su colaboración como prologuista de la edición de las *Obras Completas* de Rafael Arozarena en el mismo año. Asimismo,

Rodríguez Padrón (1985:154) sintetiza diferentes posturas críticas vertidas hasta la fecha.

Como recuerda Alfonso García-Ramos, a “aquel grupo de chicos raros de Santa Cruz les da por fundar un movimiento metafísico-religioso: “Fetasa es más que Dios”, oímos un día decir, asombrados, a Rafael Arozarena”. Otros explicarían Fetasa como “una especie de filosofía vital, a la que se dice adscrito Isaac de Vega, en compañía de su inseparable amigo Rafael Arozarena”, o como “una religión sin sacralizar, inventada por Rafael Arozarena”. Y, en fin, el propio Isaac de Vega confesaría, años más tarde, que Fetasa es un invento del Rafa (...) porque la neurosis mía y la de Rafa son iguales. Lo que pasa es que la del Rafa ha tenido más trucos, desde su más tierna infancia. La mía es una neurosis pura, sin adulterar”. Haciendo abstracción de todo componente lúdico, del nunca explícito – pero evidente – deseo de tomadura de pelo, que Luis Alemany insinúa en el artículo citado y que no debemos despreciar, Fetasa resulta algo indefinible e inexplicable porque ha de asumirse como una actitud compleja, como “el desarrollo de un estado anímico real” en el cual “la emotividad toma un pensamiento no muy puro, casi alegórico, irracional y lo desenvuelve” como en una constante metamorfosis.

Nilo Palenzuela recoge en *Fetasianos* el parecer de importantes autores y críticos: Juan José Delgado, Manuel V. Perera, Víctor Ramírez o Pablo Quintana entre otros. Fernando Senante, en *Intento de Aproximación a “Fetasa”* explica que “Fetasa no se puede encasillar, dejaría entonces de ser desde ese instante. Es algo libre, clavado en las raíces volcánicas de esta tierra insular, donde la soledad y la angustia envuelven a los personajes. Fetasa es la isla...” (Palenzuela, 1982:184). En la siguiente página expone: “Por eso, el mundo de Fetasa se me antoja real: porque es vida y muerte al propio tiempo. [...] No sólo se juega con el tiempo, también se juega con lo absurdo. Se nos llega al máximo de los

absurdos al presentarnos la muerte en lo vivo, o la vida en la muerte...” (Palenzuela, 1982:185). De igual modo, Sabas Martín en “Fetasa en el espejo: En el espejo Fetasa” (Delgado, 2006:97):

Olvidando valores narrativos convencionales, los fetasianos han acudido a estados preculturales o inconscientes para abolir las fronteras entre la vida y la muerte, la realidad y la ficción, el espacio y el tiempo, estableciéndose en el mito y describiendo en la mitificación de la isla una vivencia radical de la insularidad

En este momento se hace necesario reproducir algunas palabras de Rafael Arozarena en su artículo “Fetasa” (Delgado, 2006). Apunta a que “Fetasa surge a raíz de unas conversaciones entre amigos filósofos, poetas, escritores, pintores o simples pensantes interesados por los grandes temas de la religión, la filosofía, el hombre, la Naturaleza y las Artes”. Más adelante afirma: “Creemos por igual en el bien y en el mal, en la luz y la sombra, en lo blanco y lo negro... ¿Por qué no?” Asimismo, recoge las palabras de otro fetasiano, José Antonio Padrón: “Fetasa era la condensación de una experiencia vivida [...] Y como todo misterio, el misterio de Fetasa no podía ser pensado, sólo sentido, vivido desde una lejanía no humana. El punto inicial y final de la búsqueda fetasiana concluye- es “el itinerario en la indagación de lo absoluto”.

Por otro lado, la aparición de la primera novela de Rafael Arozarena no produjo únicamente un entusiasmo por las peculiaridades que la obra en sí apuntaba, sino también por el hecho de haber sido concebida en los años cincuenta, mucho antes de su publicación en 1973. Este hecho evidenció la existencia de novelas anteriores al denominado “boom”, aunque no se puede olvidar que también la novela *Fetasa* de Isaac de Vega había sido publicada en una primera edición de 1957 en Goya Ediciones. Sin embargo, pese al impacto mediático que la obra tuvo, Ventura Doreste en “Lectura de Mararía” (Doreste, 1977:197-198) manifiesta la falta de un estudio en profundidad de la obra. “Lo cierto es que esa novela sólo ha sido examinada hasta ahora -que yo sepa- en artículos y notas periodísticas, cuando exige una consideración más amplia, una atención más detenida”. Él mismo se queja de no poder abordar un estudio más exhaustivo de la obra “a causa de personales limitaciones y también porque no es posible tratar adecuadamente de esa novela en el corto espacio de una lección...”.

Es necesario en este momento establecer una síntesis de las diferentes visiones que distintos periodistas, muchos consagrados también a la narrativa, vierten en los diarios de las islas con motivo de la publicación de *Mararía*.

Así, Juan Cruz en su artículo “*Rafael Arozarena: Cómo nació Mararía*” (1973) se centra en el momento de la concepción de la

misma. Arozarena cuenta que la historia surge como manifestación de la sorpresa que le causa una historia narrada por varias personas de Lanzarote, en la que una mujer de extraordinaria belleza se quema. Pronto establece su autor un símil con la isla lanzaroteña arruinada, igual que la mujer, por el fuego. Arozarena afirma que este símil es el “núcleo principal” de la novela. Además, insiste en que la creación de *Mararía* aconteció mucho antes de su publicación y que fue un amigo, Leopoldo O’Shanahan, quien la rescató de una gaveta y la envió a la Editorial Noguer en Barcelona.

De igual modo que en Tenerife, la presentación en El Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria se anunció con gran entusiasmo en *La Provincia* por J. J. Armas Marcelo. Arozarena manifiesta, igual que hiciera en Tenerife, su satisfacción porque la obra se publicara por la Editorial Noguer, dado el cuidado y difusión que ponía en las obras. Ante la pregunta de “¿Qué es *Mararía?*”, se reafirma en lo manifestado en el periódico *El Día*, pero introduce un nuevo concepto, el de la mitología oriental. Según Arozarena, la obra: “Es un símbolo de la isla de Lanzarote. Tengamos en cuenta que MARARÍA es, en las mitologías orientales, el genio que autodestruye su belleza para purificarla utilizando al fuego como elemento primero” (1973). En este artículo ya apunta Armas Marcelo la similitud de los mundos representados por Juan Rulfo y Rafael Arozarena, hecho que va a estar presente en

posteriores estudios críticos como el de Manuel V. Perera en su artículo “*Mararía: El fervor de la novela*” (Palenzuela, 1982: 28):

Yo estoy de acuerdo con Juan-Manuel García Ramos en que la obra de Arozarena debería ser leída con su correspondiente confrontación con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, por tantas similitudes y hermanamientos presentes en ambas creaciones...

Insiste J.J. Armas Marcelo en el debate que ha surgido a partir de la popularización del término “boom” para la nueva narrativa canaria por los periódicos isleños. Para Arozarena ese “boom” es una realidad, pero no como competición con “el de América Latina”, sino como “surgimiento” o “eclosión”. Asimismo, Arozarena considera que la falta de novelistas no se debe a la calidad de narradores en Canarias, sino a la escasa difusión editorial de los mismos frente a la de los poetas. Armas Marcelo asevera que se trata de un movimiento cultural y no sólo novelístico. Arozarena finaliza su intervención ratificando la existencia del “boom” en Canarias hecho que se confirma por la eminente publicación de novelas entre las que se encuentran la del entrevistador, muchas de ellas finalistas de concursos literarios nacionales.

Pedro Perdomo Azopardo considera que fue un auténtico acierto que el autor se centrara en una figura femenina. Según

Perdomo Azopardo, la joven representa el paraíso y esta concepción no dista de la que tienen los marroquíes “con sus huríes compensadoras de fatigas terrenales... Concepto del paraíso, por otra parte, que se debe potenciar al máximo en lugares pequeños austeramente (y forzosamente) espirituales” (1973). Asimismo, propone como otro acierto el que la historia sea contada por terceras personas, técnica también empleada por el cineasta Akira Kurosava en la película *Rashomon*, filmada en 1950. Por otra parte, el periodista encuentra similitudes entre la obra de Arozarena y *El poder y la gloria* de Graham Greene, especialmente en las descripciones de los paisajes lanzaroteños y en el personaje de don Abel, similar al sacerdote de la obra de Greene. Concluye aludiendo a que la obra fue escrita quince años atrás, lo que supone afirmar que “las buenas creaciones no envejecen nunca” y manifiesta su mayor calidad a otras obras que “pasan por creaciones de talento en el ancho mundo”.

Por su parte, Luis León Barreto aprovecha la publicación de *Mararía* para lamentar el ostracismo al que han estado sometido los autores durante la posguerra. Cree que la aparición del “boom” ha propiciado que autores como Rafael Arozarena puedan publicar y darse a conocer. El hecho de que esa obra hubiera estado treinta años en una gaveta es claro ejemplo de ello. Posteriormente, se

centra en la historia situándola en Lanzarote durante la posguerra.

Según León Barreto, Arozarena recrea la mitología popular.

Mararía es el mito vivo de los pueblecitos pescadores, de los caseríos arruinados tierra adentro en esa lava dura de volcanes, de los fantasmas legendarios de hombres y mujeres inmersos en un pasado que aún está vivo en la ahora turística isla de los volcanes. (1973).

Frente al entusiasmo de las opiniones anteriores, Lázaro Santana opina que el modo de novelar de Arozarena no es nuevo. El novelista se asemeja, según Santana, al Cela de *La familia de Pascual Duarte* o al Fernández Santos de *Los bravos*. Lázaro Santana manifiesta (1973):

El libro se acoge a un tono realista, descriptivo y minucioso: el narrador cuenta parsimoniosa – y a trechos bellamente – lo que ve; y lo cuenta de una manera sencilla, una cosa detrás de la otra, en el orden lógico, o cuanto menos coherente, del mirar, no en el caótico del sentir o del pensar. *Mararía* participa – como gran parte de la novela española del 50 – del reportaje y del documento.

Sin embargo, ve aciertos en la obra como el uso del reportaje puro en algunos momentos. Valora que los personajes secundarios estén vistos de manera esquemática y certera; el uso ágil del diálogo y la descripción sucinta de los personajes que habitan Femés. En cambio, le parece que la descripción del personaje principal no es eficaz. Considera que los relatos de los otros personajes podrían funcionar de modo independiente, pero no para mostrar la imagen total y diversa de la bruja. A través de estos

relatos la bruja se presenta siempre como un espectro, nunca como un personaje real como lo son los seres con los que vive. Para Lázaro Santana, si Rafael Arozarena hubiese caracterizado mejor al personaje femenino, la obra habría trascendido los límites del reportaje o del testimonio. Por lo que respecta al uso del lenguaje, también objeta el que no sepa adecuar la lengua coloquial y el estilo elaborado. El uso de la lengua coloquial en los personajes no es extraño en su ambiente cultural y social, en cambio sí lo es el empleo del estilo elaborado, puesto que su uso no se ajusta a ese ambiente. Para Santana estos desaciertos catalogan a Arozarena como un novelista novel. Piensa que si *Mararía* se hubiera publicado en el momento de su escritura, habría ocupado un lugar digno dentro del contexto de la novela realista.

Tras el entusiasmo prácticamente generalizado de la prensa al calor de la publicación, tiempo más tarde se producen estudios más profundos de la obra. En un principio esta se plantea dentro del contexto realista trascendido por el simbolismo.

Ventura Doreste, en “Lectura de Mararía” (Doreste, 1977) trata de centrarse en el análisis del texto, desligándolo por completo de la realidad de Lanzarote (su geografía, sociología o historia). Frente a lo manifestado por Lázaro Santana, Doreste opina que *Mararía* es una novela de técnica cuidada, tanto por el lenguaje como por la elaboración de la materia novelesca. Sin

embargo, no se justifica el que unos hombres aislados, herméticos y hoscos confiesen sus intimidades a un forastero de quien, además, se desconoce su identidad y las razones que lo conducen a Femés. Para Doreste, el narrador que propone Arozarena es un narrador confidente, “*sui generis*” (Doreste, 1977: 202). Éste no es nuevo, aparece en las novelas epistolares; pero el de *Mararía* adopta una actitud pasiva, sólo en ocasiones actúa. Una vez se acepta este tipo de narrador, la función del mismo dentro de la obra es doble: “él permite que se articulen las diversas historias y, al narrar también sus propios pasos, ofrece un punto de vista más”. (Doreste, 1977: 202). Se ha relacionada este tipo de narrador con el que aparece en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. No obstante, Juan Preciado tiene motivos para ir a Comala, motivado por los recuerdos de su madre y por encontrar a Pedro Páramo. Otro rasgo de la técnica narrativa de *Mararía* es que las diferentes perspectivas que dan los personajes no vienen a mostrar una visión distinta del personaje principal. Quienes evocan sus recuerdos junto a la joven María coinciden en mostrarla del mismo modo. Por ello, no se da “una visión diafenomenal del personaje”. (Doreste, 1977: 203). La finalidad del narrador confidente es la de describir externa e internamente al personaje principal y mostrar de esa manera un contraste entre la seductora joven y la anciana. Mediante la reiteración de los mismos rasgos de la protagonista por

parte de los demás personajes se intensifica la elaboración de la leyenda. Pero no es este el único hecho que muestra la técnica de Arozarena como sumamente cuidada, hay bastantes reiteraciones que establecen una estrecha relación entre la forma y el contenido. Por ejemplo, las distintas visiones que los personajes masculinos tienen de la joven María desnuda frente a la de la anciana del narrador confidente, la ambigüedad (ángel, diablo, bruja) de Mararía, la realidad petrificada en la que surgen seres extraños y visiones fantasmagóricas, el uso de la prosopopeya que muestra ese mundo de creencias en fantasmas y brujas en la que los objetos inanimados, así como la isla, cobran vida. Posteriormente, alude a la muerte y la violencia como hechos que no alteran el vivir novelesco porque lo importante no es “el arrebató súbito ni la apariencia de piedra, sino una ardiente, refrenada vida” (Ventura, 1977: 213). Finalmente, el crítico se centra en la muerte de Mararía. En el capítulo final, el narrador confidente pasa a ser sólo observador de los hechos que relata. La muerte de Mararía no se comunica al lector de modo directo sino mediante insinuaciones y gradaciones, de igual modo que se alude a lo demoníaco y a lo brujesco, ratificándose así la leyenda surgida que no desaparece con la muerte de la anciana.

Esteban Amado en “El realismo inusitado de Mararía”, (Palenzuela, 1982) alude al trabajo de Ventura Doreste para insistir

en que, aunque la presencia del narrador confidente no se justifique en la obra, hay una motivación latente durante todo el relato y es, precisamente, la presencia de María-mujer y Mararía, la bruja. La vida del pueblo está imbricada en ella y su influencia se proyecta incluso en los niños tras su muerte. Esas dos vertientes (mujer y bruja) confluyen en una tercera: la isla. Es el narrador quien fusiona el paisaje y la mujer en un todo inseparable. En esta geografía se configura un paisaje fantástico, lleno de sombras. “La muerte, laxitud, inmovilidad son cualidades inherentes a un paisaje que transfiere a los habitantes sus propias notas distintivas: hecho que el autor se preocupa por registrar lingüísticamente” (Palenzuela, 1982: 18-19). El tiempo se detiene por medio de la enumeración adjetival o del empleo de sintagmas con la misma función sintáctica. El uso de la anáfora y la anadiplosis tiene igual función, incentivada igualmente por la escasez de formas verbales. Esta isla en la que el tiempo se detiene es un mundo de seres extraños donde las fronteras entre lo real y lo fantástico se debilitan, de ahí el uso frecuente de la prosopopeya. El mundo lógico que aún puede permanecer en el pensamiento del narrador confidente termina por resquebrajarse en la Bahía de los Ahogados. Frente a la morosidad caracterizadora de gran parte del relato, la aparición de los ahogados se describe con agilidad. Para Esteban Amado el lector va experimentando un

proceso de transformación mágico: “el mundo de Mararía se nos perfila en toda su realidad, aunque -eso sí- inusitada, transgredida. Y es que en la misma piel de la isla reside -lo hemos ido constatando- su propia metamorfosis.” (Palenzuela, 1982: 20).

Manuel V. Perera, en “Mararía: El fervor de la novela”, muestra, en primer lugar, que *Mararía* es una novela realista que recibe los influjos de la tradición literaria española y, especialmente, el de las obras comprometidas de la posguerra; en segundo lugar, aduce que los simbolismos y los elementos mágicos presentes en la misma son fruto de un metalenguaje propio de los autores que escriben en esa época de oscurantismo. La preocupación minuciosa por el lenguaje narrativo emparenta la obra de Arozarena con la de Pío Baroja, Unamuno, Azorín, Lorca o Sender entre otros. Para Perera, el estilo depurado surge de la tradición española, en cambio, la condición de transterrados aporta las formas idealizadas y simbólicas. Aunque ve similitudes entre *Pedro Páramo* y *Mararía*, considera que este hecho es casual. En ambas es “semejante la desolación del paisaje, el estilo recortado, preciso y un vocabulario autóctono” (Palenzuela, 1982: 30). Sin embargo, existen muchas similitudes con *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender: los perros que ladran y el sonido de las campanas, personajes comunes (el cura, los caciques, la bruja, la voz del pueblo...). Las similitudes se basan en

el contenido político, en la tragedia provocada por la guerra española. También percibe influencias lorquianas, especialmente de sus obras *Yerma* y *Bodas de sangre*. Del granadino, Arozarena asimilará el tema obsesivo de la sangre, aunque también puede deberse a Agustín Espinosa, como lo fue la imagen bizantina de Lanzarote presente en *Lancelot*, 28º 7º, un antecedente clave en el histórico de apropiaciones literarias de Lanzarote. Por último, señala las similitudes existentes entre el Canto XI de *La Odisea* y el capítulo IX de *Mararía* en el que se muestra el encuentro de Marcial y Mararía con el espíritu de Jesusito en la Bahía de los Ahogados. Para mostrar su tesis, Perera trata de explicar cuál es la función del narrador en la obra. Es un personaje forastero. Según el ensayista, “el forastero es el personaje principal de la obra”. Su función estriba en que el lector vea la historia desde fuera,

con los ojos atónitos de un espectador que accede a ella de manera directa, de viva voz, y la única función del narrador es la de ir fijando los sucesos en un tiempo histórico plagado de secretos y confidencias que testimonian sus dramas, convertidos ahora en fantasmas o sombras de sí mismos (Palenzuela, 1982: 31).

Discrepa de la opinión del autor quien afirma que el narrador no es sino el vehículo de la narración. El narrador es quien dota

a la novela de intemporalidad, de actualidad, porque ocurriera cuando ocurriera la historia de María de Femés, nos la está contando hoy. El narrador aporta, indiscutiblemente, un elemento de contraste: la vuelta a la realidad y la permanencia en ella (Palenzuela, 1982: 31).

En este tipo de narrador se ve la influencia de la novela policiaca, pero con el carácter del realismo social y del reportaje testimonial. El narrador es un detective-investigador o periodista, el presente de la historia frente a los demás personajes que se constituyen como el pasado. El narrador es el trasunto del propio autor, de un hombre solo, el de la “generación del bache”. Es el espectador o el personaje que permite que Arozarena presente una visión caleidoscópica. Otro aspecto que destaca el autor es la reivindicación que hace Arozarena del lenguaje habitual canario. A través de las palabras autóctonas, Arozarena hace un canto de defensa de lo canario. En la segunda parte del ensayo, Perera se centra en mostrar que los símbolos son una manifestación del lenguaje críptico que existía en el pueblo en el tiempo de la posguerra. Para Perera el realismo mágico de Arozarena es muy *sui generis*: en su obra se combinan el realismo y el surrealismo.

En *Mararía* está presente el fervor del realismo que afloró en los años cincuenta y que perseguía, sobre todo, la verosimilitud de la historia narrada, el reportaje directo, el testimonio, si bien sus características son bastantes peculiares, derivando más bien hacia una suerte de realismo mágico, antes que social como acaso se dio entre los sudamericanos en contraste al realismo social que fructificó en la Península (Palenzuela, 1982: 35).

En el pueblo, la verdad se halla oculta en medias palabras o alusiones indirecta y es el narrador el encargado de rescatar la verdadera historia. Para mostrar esta lectura de *Mararía*, Perera se basa en don Abel, el cura, personaje mitificado como Mararía. El *Apocalipsis* de Juan representa la Guerra Civil. Con ello, el autor se asemejaría a muchos otros que emplean el *Apocalipsis* como un alegato en favor de la libertad. De este modo se puede interpretar la descripción que hace Arozarena de don Abel como un guerrero que va por el camino de Santiago dispuesto a librar cualquier batalla. Además, la única música que se alude es el pasodoble: “El soldadito español” o “Allá por tierras de moros”, música de los vencedores en la contienda. Asimismo, los temas más recurrentes son el de la muerte, relacionado con el color negro y la sangre. De este modo, *Mararía* se manifiesta como la “memoria de la guerra civil vista con los ojos de la posguerra” (Palenzuela, 1982: 43). Las viejas enlutadas representan la España represiva; la joven María, la España republicana quien, desengañada, se convierte en bruja, temida por todos, como aquella “España que vive en el olor de los muertos, como los cuervos: “Mararía, la cuerva” es su santo y seña” (Palenzuela, 1982: 45). Asimismo, otra interpretación de *Mararía* como reflejo de la España represiva es el cierre de la puertita azul a don Fermín cuando seña Frasca descubre que este debe fidelidad a su esposa, otra María. La misma agonía de seña

Frasca momentos antes de la muerte de Mararía, es una premonición del futuro de la patria. Así, cuando don Fermín llora ante la tumba de Mararía, don Abel le confirma que esta ha sido una victoria frente al demonio: símbolo del dictador, según la interpretación que el autor hace del *Apocalipsis*.

El estudio presentado por Manuel V. Perera puede complementarse con el trabajo de Francisco Quevedo García: *Constantes de la narrativa canaria de los setenta*. El autor aporta diversos ejemplos que ponen de manifiesto que la fatalidad presente en la novela es una manifestación de la contienda civil española. Así se deduce de las palabras del señor Sebastián al nombrar “la guerra de España” y “la guerra con los moros”, “la mala tierra”, “los niños a medio enterrar”..., elementos negativos que ponen de relieve “una visión desgraciada de la realidad, acorde con la que viven muchos españoles durante la posguerra”. (Quevedo, 1995: 62). Otros elementos presentes que sitúan la obra en la posguerra son la presencia del terrateniente don Bartolo o las constantes alusiones a la soledad y a la muerte. La tristeza y el pesimismo muestran el desencanto de unos personajes que no poseen alicientes para vivir: igual que la isla se sienten a la deriva. El tema de la muerte es reiterativo: aparece en María cuando se ahoga su hijo, tras el aborto o el asesinato del moro; en Marcial, quien pierde al único ser que lo quiere, Jesusito; en el mismo

paisaje que yace ahogado sobre el Atlántico, que muere cada día... Los hombres de Femés justifican el asesinato cruel del moro porque se va a llevar a María a quien consideran de su propiedad. Quevedo (1995: 285) constata, con Torres Stinga, que la crueldad ejercida por los hombres es una consecuencia de un “estado de postración social en que el atraso y la indigencia se manifiestan por doquier”, y, por consiguiente, manifestación de una realidad: la de la sociedad de la posguerra. El dolor, la angustia y la soledad son temas existenciales que aparecen siempre vinculados a momentos en que se ha sufrido las consecuencias de una conflagración. Quevedo sostiene que las obras narrativas de los setenta, entre las que se encuentra *Mararía*, pese a ser escrita con anterioridad, adoptan una postura crítica. En la novela de Arozarena esta crítica es patente en factores sociales como: “la incomunicación, el desafecto, los recelos, estimulados con la presencia de un espacio limitado, en el que la convivencia es difícil” (1995: 65). Por consiguiente, el ambiente de tremendismo que se observa en las novelas de posguerra, como sucede con *Mararía* o con *La familia de Pascual Duarte*, es consecuencia de la contienda española.

Sabas Martín, en su artículo “*Mararía*, de Rafael Arozarena” (Castañeda, 2006) sostiene que la novela es la obra de un poeta por tres razones:

se apunta una voluntad de profundización en realidades elementales, adscritas a un universo insular [...] por el tratamiento del lenguaje, de una fuerte impregnación de lo metafórico con sus derivaciones simbólicas y mágicas y por el empleo de determinados procedimientos de transformación de la realidad que tienen su raíz esencial en el territorio de la poesía (2006: 77).

Sitúa la novela dentro del movimiento fetasiano, no sólo por la coincidencia cronológica sino también por la presencia de lo insular, desde donde se proyecta la indagación de lo absoluto. La visión poética de la novela tiene un antecedente en el poemario *A la sombra de los cuervos*, donde el paisaje de Lanzarote está trascendido por una imagen primaria y elemental. Sin embargo, Sabas Martín apunta que, a pesar de que ya está presente esa indagación en lo absoluto en la trascendencia de la realidad a través de la poesía, aún no se manifiesta “la cosmología íntima y propia con la sublimación simbólica y esencializada de la isla, y en donde se da la intensificación de los modos transgresores derivados del surrealismo” (2006: 80) como sí sucediera con su poemario *El ómnibus pintado con cerezas*, publicado en 1971. Como se advierte por su fecha de publicación, cuando aparece *Mararía*, Rafael Arozarena ya emplea procedimientos estéticos más renovadores que serán la base de su segunda novela: *Cerveza de grano rojo*. Los procedimientos lingüísticos propios de la poesía son las analogías, las metáforas, la musicalidad. En *Fetasianos* (Delgado, 2006), Sabas Martín alude al carácter fetasiano de

Mararía en cuanto a la transformación de la realidad a través de procedimientos líricos, a la presencia de lo insular como territorio de indagación de lo absoluto y, sobre todo, porque “el discurso narrativo queda sustancialmente modificado por la presencia de un primitivismo originario en el que se concita el lirismo, el misterio y lo mágico” (Delgado, 2006: 110). Posteriormente afirma:

Sin embargo, no lo es en cuanto a los cauces del realismo por los que transcurre la narración, ni por los acentos neorrománticos que la atraviesan por momentos, ni por la disposición sucesiva del tiempo, ni por el espacio físico claramente concreto y reconocible que supone Lanzarote, ni por la claridad expositiva de la escritura.

Para Sabas Martín, la novela *Mararía* representa una visión documental de una geografía concreta, a la manera de un libro de viajes, pero, igualmente, la recreación del ámbito rural que vive inserto en tradiciones mágicas y misteriosas, propicia que Arozarena emplee la técnica caleidoscópica en la que recoge la tradición popular de los cuentos. Posteriormente, con *Cerveza de grano rojo*, Arozarena responde a la evolución en la indagación de lo absoluto de igual modo que lo hiciera con su obra poética. (Castañeda, 2006: 90).

Importante para el análisis del presente trabajo es el estudio aportado por María Josefa Reyes Díaz. En *Mujer e identidad. Distintas voces*, se propone mostrar los recursos simbólicos que favorecen la mitificación del personaje femenino. Así, señala que

los perros son el “tótem de la heroína”. En la cultura occidental, son vaticinadores de infortunio y custodian la frontera entre el mundo de los vivos y de los muertos. Asimismo, se identifican con las brujas y representan el instinto básico del miedo a lo desconocido, lo inconsciente y lo irracional. Se relacionan con la oscuridad del crepúsculo y el momento que precede al alba, también con la muerte, la noche y la luna; de ahí que se confunda la protagonista con un perro en momentos muy significativos (la muerte de Jesusito, por ejemplo). Además, se asimila al volcán en la leyenda que surge en la Piedra Negra. De este modo se establece una relación entre los perros, la isla y la mujer más hermosa de Lanzarote. Otro elemento simbólico es la identificación de María con Lucifer que surge de la tradición religiosa judeocristiana. Don Abel considera que María, a través de su belleza, ha traído el mal, pero también es la mujer que lo vence por medio del rito del fuego. Don Fermín concibe la voz de María como el canto de las sirenas, “seres dotados de belleza generadora a la par de atracción y fatalidad. La voz de María, como la de las sirenas para los navegantes, resulta seductora y amenazante para los hombres” (Reyes, 2000:186). Por otro lado, analiza la significación del fuego como elemento purificador para destruir las fuerzas maléficas. La inmolación se realiza respetando todos los requisitos exigibles a un acto ritual. A través de él, María trasciende los límites y accede

“a un estado superior de existencia” (2000:187). La importancia de la verticalidad en *Mararía* representa la ascensión simbólica hacia la espiritualidad, hacia la inmortalidad. Concluye la autora el artículo centrándose en las confluencias míticas que se dan en la asociación de los nombres de la heroína: Mara (muerte), María (vencedora) y Mari (la luna). En estos tres nombres se asimilan la cultura india, la judeo-cristiana y la vasca y, a través de las tres, se alude a la Tierra-Madre.

**ESTRUCTURAS
EXTERNA E INTERNA**

La obra consta de dieciocho capítulos en los que se aprecia una doble estructura. Por un lado, existe una lineal a través de la relación que se establece entre el narrador y los demás personajes que se va encontrando al llegar a Lanzarote. Asimismo, cada uno de ellos cuenta las experiencias vividas junto a María de manera retrospectiva. Pero estos hechos no siguen un orden cronológico, sino que se van intercalando según la relación que se establece entre el narrador y los hombres de Femés. Estos le cuentan sus “retazos de vida”. Se trata de la inclusión de varios cuentos dentro de otro cuento. La unidad de la obra la proporciona, como se afirmó anteriormente, la introducción de un narrador en primera persona quien, motivado por la intriga que le produce la figura de Mararía la primera vez que la ve y por la leyenda que sobre ella

corre en boca de los habitantes de Femés, decide indagar sobre quién es esa mujer tan enigmática. En cambio, la unidad de los relatos que aparecen sin orden a lo largo de la obra la da el hecho de que todos se organicen en torno al personaje de María de Femés.

El orden lineal de los capítulos debería ser el siguiente:

Capítulo VIII	Alfonso cuenta cómo la tía de María, con la ayuda de Marcial, le tendió una trampa para que se casara con la joven, creyendo que había venido rico de Cuba.
Capítulo IV	Manuel Quintero relata cómo llegó a Femés y se enamoró de María, con quien pasó la noche.
Capítulo V	Se prepara la boda con el árabe. Los hombres de Femés se emborrachan y matan al árabe y lo entierran junto a la palmera solitaria que anuncia la entrada de Femés.
Capítulo VI	La mujer de Sebastián, el alcalde, cuenta cómo María resiste con

	<p>entereza la humillación de Delfina y los hombres durante la celebración de los festejos que se habían preparado para la boda. Los hombres le hacen creer que ha sido abandonada por el novio el mismo día de la boda.</p>
<p>Capítulo VII</p>	<p>Marcial le dice que el hijo de María era de Manuel Quintero. Que él lo vio luchar con Isidro en el cementerio y lo vio volver al baile e irse con María a su casa. La misma María le confesó que era suyo. También le cuenta que María comenzó a trabajar en Uga a causa de la muerte de su tía y él tuvo que cuidar del niño. Asimismo, anticipa una desgracia debido a que la sombra de un cuervo pasó sobre el cuerpo de Jesusito (símbolo de mal agüero).</p>
<p>Capítulo X</p>	<p>Isidro cuenta su relación con Lucía, la sobrina del dueño de La</p>

	Cantarrana.
Capítulo XI	Se relata la llegada de María a la finca en busca de trabajo, la relación amorosa entre ella e Isidro en la Piedra Negra, el anuncio de la boda de Isidro y Lucía y la venganza que toma María contra él al clavarle un puñal en el hombro ante la presencia de Marcial y Jesusito en el mismo lugar donde tenían sus encuentros amorosos.
Capítulo XIV	Se narran los acontecimientos acaecidos el día que fueron a Playa Blanca y el ahogamiento de Jesusito.
Capítulo XIII	Llevar a María enloquecida por la muerte de su hijo a la consulta de don Fermín López.
Capítulo XVI y Capítulo XVII: a)	Regreso de María de la clínica de psiquiatría de Santa Brígida a la que la había enviado don Fermín. Relación amorosa entre el galeno

	y María, terciada por la vecina seña Frasca. Llegada de la mujer de don Fermín y venganza de María. Regreso de su esposa a Guipúzcoa y huida de María.
Capítulo XV	María se refugia en la casa de don Abel. Ante el acoso de los hombres en la fiesta de San Cristobalón, se quema. La cura don Fermín.
Capítulo XVII: b)	Don Fermín cuida de las heridas de María, quien pierde al hijo que esperaba de su relación con él. Ella permanece junto a él puesto que se vuelve alcohólico.

El empleo de esta estructura permite que el autor pueda jugar con el elemento de la anticipación. Los personajes emplean frases que adelantan hechos que posteriormente son relatados por otros. De este modo se establece un juego con el lector quien desea, al igual que el visitante, conocer los entresijos de la vida de Mararía. El lector debe ir reconstruyendo la vida de la protagonista de igual

manera que un detective soluciona el crimen en una novela policíaca.

El resto de los capítulos se centran en el presente del narrador.

<p>Capítulos I, II y III</p>	<p>Los tres primeros describen el paisaje de Lanzarote, especialmente el de Femés. También se introduce la intriga en las palabras de Pedro el Geito, quien anuncia que en Femés “pasan cosas”. Asimismo, permite la presentación de los personajes principales.</p>
<p>Capítulo IX</p>	<p>El visitante, siguiendo a María y a Marcial hacia la Bahía de Ávila, descubre que van a encontrarse con el espíritu del niño.</p>
<p>Capítulo XII</p>	<p>El visitante va a la consulta de don Fermín a causa de un problema de riñón.</p>

Capítulo XVIII	Todos los personajes se unen en torno al féretro de María quien ha fallecido a consecuencia de un fallo cardíaco. Una niña, también llamada María, ocupa su lugar como bruja en la imaginación de los otros niños.
----------------	--

Estos relatos son necesarios desde el punto de vista estructural, ya que permiten desvelar algunos entresijos que no son narrados por los otros personajes y, en otras ocasiones, para que se puedan introducir esas narraciones.

En definitiva, de los dieciocho capítulos de que consta la obra, doce introducen la voz de los propios personajes, quienes rememoran sus vivencias juveniles. Por consiguiente, la estructura primordial que está presente en *Mararía* es la del cuento. No es extraño escuchar en nuestras islas a los ancianos contar sus vivencias como si de cuentos se tratase. Rafael Arozarena emplea un subgénero muy estimado por los autores canarios, incrustado

decididamente en la tradición de unas islas volcadas históricamente hacia el territorio de la oralidad.

El hecho de que el cuento sea la forma de discurso más empleada por los narradores canarios podría deberse a que es el medio básico que poseen los pueblos primitivos para la transmisión de sus tradiciones y cultura, el único en aquellos que carecen de escritura. Además, la religión católica lo ha utilizado en el sermón desde la época medieval a modo de ejemplo. Por ello, no es de extrañar que el cuento sea la forma más común que posee el canario para explicar la realidad, puesto que su acceso a la cultura está íntimamente relacionada con lo popular y lo religioso. Además, Rafael Arozarena cuenta con una ingente tradición literaria: *Las mil y una noches* o *El Conde Lucanor* (“speculum princeps”). Sin embargo, *Mararía* no es la suma de diferentes cuentos, es una novela concebida como unidad comunicativa total. Las partes que la integran están interrelacionadas para formar un todo. La estructura así concebida pone de relieve uno de los aspectos del pensamiento fetasiano que siempre estuvo presente en la expresión de Arozarena. Los “retazos de vida” que cuentan los personajes al narrador, reflejan lo individual, lo personal; pero, a pesar de constituir la explicación de la vida de cada uno de ellos, no se pueden aislar ya que cada personaje necesita del otro para que se pueda entender su propia vida. Por consiguiente, a través de las

vivencias de estos personajes, de sus relaciones y, sobre todo, del eje vertebrador que constituye el personaje central (la isla o mujer) se crea el todo, lo absoluto, lo universal. La novela es la creación absoluta: ¿principio y fin? Es más, podemos afirmar que este pensamiento forma parte de la filosofía budista que, en muchos aspectos, está siendo corroborada por los actuales descubrimientos científicos, especialmente los relacionados con la cosmología y la genética. Además, en *Mararía* es posible la ambigüedad porque el orden, la armonía (estructura lineal) y el desorden, el caos (estructura no lineal) son dos máximas de la existencia. El Bien y el Mal asociados a los conceptos anteriores reflejan la influencia cristiana en la obra. Estructuralmente, *Mararía* muestra la cosmología como la unión de los pensamientos religiosos tradicionales (metafísica cristiana, budista y animista). Femés es el espacio geográfico y mítico donde se materializa la cosmogonía.

EL ESPACIO

REALIDAD Y FICCIÓN

El verdadero protagonista, al principio de la obra, no es la gente que mora en el lugar, sino el paisaje desolado y agobiante que de Lanzarote, lugar al que viaja el narrador. Antes de llegar a Femés se dibuja un pueblo fantasma, producto de un espejismo producido por la calima.

Cruzamos un pequeño caserío con chozos de adobe y tejavanas y poco después vislumbré a lo lejos, al pie de las montañas, una gran ciudad clara que tenía el aspecto de una ciudad fantasmal.

-Es un pueblo fantasma-dijo Antonio-. No existe. Yo he estado allí y no existe. (Arozarena, 2003: 18).

Realidad y ficción son dos constantes en la visión del paisaje lanzaroteño. Femés está situado en el valle que se forma entre dos montañas, Atalaya y Tinazor. Es un pueblo sacado de la Biblia.

Esta afirmación del narrador es de gran importancia en la obra. El origen de la isla no está sólo en el volcán, sino en sus casas construidas por un arquitecto que las ha ido creando con las arenas que vienen desde Oriente pasando por el desierto de África. La situación cercana de las Islas Canarias al continente africano es un elemento reiterativo en la obra de Arozarena. Es el tema principal de una de sus novelas: *Los ciegos de la media luna*. El autor pretende mostrarnos un pueblo lejano, venido de Oriente, un pueblo surgido desde los tiempos inmemoriales. Asimismo, el paisaje real de la isla más oriental es semejante al descrito en los pasajes bíblicos. Por tanto, bajo un aspecto de espacio real, el autor nos muestra un Femés legendario.

La realidad histórica se percibe a través del paisaje descrito y de las vivencias de los habitantes de Femés. Esta realidad se manifiesta en la relación de María con los hombres. Y es, asimismo, una relación basada en el conflicto provocado por los contrarios (hombre-mujer, externo-interno, propio-ajeno, brutalidad-respeto).

Desde el comienzo, la joven rechaza a los lugareños y se siente atraída por los que vienen del exterior. Igual que Dácil, la hija del Mencey Bencomo cuya peripecia amorosa nos relata Antonio de Viana en sus *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, que espera que el mar traiga a aquel que se desposará con ella, según el

vaticinio del agorero Guañameñe o al igual que Gara, la princesa gomera, que espera la llegada del príncipe guanche Jonay según el presagio del adivino Gerián, María busca al hombre venido de otra isla o de cualquier otro lugar del mundo para que la saque de aquel infierno que constituye la isla.

El primero que podría rescatarla es Alfonso, el cartero. Ha vivido mucho tiempo en Cuba. María y su tía planean un futuro matrimonio porque piensan que es rico, pero éste queda frustrado al comprobar que no lo es.

El siguiente hombre venido del exterior es Manuel Quintero, quien llega al pueblo invitado por Pedro *el Geito*, su compañero de trabajo en el barco “La Sabina”. Manuel baila con la joven ante la atenta mirada de los hombres y la envidia de las mujeres. Esto aumenta los celos de Isidro, quien considera que María es de su propiedad, ningún extranjero puede arrebatarla. Pero no puede evitar que María se entregue a Manuel, constituyéndose este hecho en símbolo del sometimiento de la isla-mujer al foráneo y, asimismo, en la creación de una descendencia que es fruto del mestizaje.

En estas relaciones se manifiesta una constante en la literatura (y la cultura) canaria, la contraposición de dos fuerzas conflictivas: lo propio frente a lo ajeno. María se presenta como

elemento propiciador de la asimilación de lo foráneo (patente en su relación con los hombres). Frente a ella se sitúan los hombres de Femés. Consideran que María les pertenece, matan al árabe porque se va a casar con ella e Isidro lucha contra Manuel Quintero porque no merece tenerla puesto que no es del pueblo. La protagonista es descrita desde el comienzo con atributos propios de la isla de Lanzarote. Llevando este concepto al símbolo, se puede admitir que los hombres, que viven en un ambiente cerrado, se oponen a que la belleza de la isla sea poseída por el que viene de afuera, a lo que los mexicanos considerarían *malinchismo* de Mararía.

Esta contraposición muestra, según el psicólogo Manuel Alemán, algunas características propias de la identidad canaria. El canario vive su historia siempre en continua lucha por mantener su identidad frente a lo que viene del exterior. Por un lado, anhela y siente curiosidad por todo lo que viene de afuera, pero, por otro, teme ser colonizado por los extranjeros tal y como ha sucedido a lo largo de la historia de las Islas Canarias. Ante este hecho, el isleño presenta dos posturas: la de aquellos que se sienten obnubilados por lo extraño, lo distinto, lo que viene del exterior y la de quienes se van hacia el interior (como hacían los antiguos aborígenes) y muestran una actitud violenta hacia los que consideran sus enemigos. En la literatura, la mujer es la que manifiesta la postura

de admiración hacia el extranjero (así sucede con Dácil, con Gara o con María). En cambio, el hombre isleño muestra recelo por quienes vienen de más allá del mar. Por ello, en *Mararía* todos se alían para evitar que el árabe se case con la mujer (símbolo de la belleza y, además, de la isla) a la que consideran de su propiedad. El hecho de que en esta novela aparezca un personaje árabe es clave, ya que las islas estuvieron amenazadas por sucesivas incursiones bereberes en múltiples ocasiones. Esta dualidad de admiración y de rechazo hacia lo externo se puede sintetizar en la afirmación que hace Manuel Alemán acerca del carácter pasivo-receptivo del pueblo canario:

El carácter receptivo se da en el pueblo canario porque simultáneamente se da en él la causa que lo genera: el carácter explotador. Ambos se fundamentan en la misma premisa básica: la persona encuentra el bien en el exterior a sí misma. [...]
- el carácter receptivo espera del exterior a él los bienes que necesita (pero es una espera pasiva, y con la creencia de su incapacidad para crear y producir).
- el carácter explotador, al contrario, no espera pasivamente sino que violenta al otro y lo obliga a producir a su favor. (Alemán, 2006: 135-136).

Sin embargo, la agresividad del isleño también viene testimoniada por los múltiples fenómenos históricos a los que ha tenido que hacer frente (recuérdese, por ejemplo, los continuos enfrentamientos con piratas, los ataques ingleses, holandeses, mauritanos...).

Por otro lado, las elecciones de María siempre están mediatizadas por el físico. Un hombre de escaso atractivo no puede alcanzar el honor de ser su futuro esposo. Marcial y Pedro lo saben. Mención especial merece el árabe. La situación en la que se halla María es bastante delicada. De su relación con Manuel Quintero espera un hijo. Es cierto que el árabe no entra dentro de los cánones físicos que forman parte del gusto de la joven, pero es descrito como un hombre delicado, atento y llena a María de regalos e ilusiones. Su tía dice que es rico y se la va a llevar a vivir a Las Palmas. Le han hecho creer que el hijo que espera es suyo y, por eso, preparan la boda. Pero, frente a la delicadeza del árabe, la brutalidad se manifiesta en los muchachos del pueblo. Los hombres de Femés lo asesinan el día de su boda y lo entierran a los pies de la palmera, el símbolo que representa a la mujer más hermosa de la isla. Esa palmera solitaria, que anunciaba el comienzo de Femés, se constituye en símbolo de la isla de Lanzarote, por serlo de la misma María. Por consiguiente, los hombres se vengan del extranjero que pretende llevarse la belleza de la isla, siendo la palmera (o la isla) el único testigo de su delito. Por otro lado, hay que destacar el hecho de que sea precisamente un árabe el elegido como futuro esposo de María, como ya se analizará posteriormente.

De repente, Justo, el tocador, lanzó un tremendo berrido:
-¡A mí éste no me quita a la María!
Y, alzando la guitarra con las dos manos, le dio tan fuerte
leñazo en la cabeza que el árabe no pudo decir ni pío.
Aquello fue la señal y todos a una nos lanzamos sobre el
hombre y nos despachamos a gusto (2003: 45).

Por consiguiente, María representa la manifestación de lo biológico (hecho por el que rechaza a hombres poco atractivos) y los hombres, la cultura tradicional (transmisión mediante la cual el hombre muestra que la mujer forma parte de su propiedad, realidad todavía frecuente en muchas sociedades actuales).

Asimismo, según la tradición de la época relatada, María, como toda mujer, ha nacido para el matrimonio. Este es un hecho que no se discute, la misma protagonista se relaciona con los hombres buscando al esposo que le pueda dar seguridad a ella y a su hijo. Sin embargo, ninguno de los que se le acerca tras su maternidad se plantea este fin (Isidro se va a casar con Lucía y don Fermín está casado ya). La consideración de que ha sido abandonada a su suerte por el árabe provoca la burla de todos. Ante la humillación a la que es sometida la noche en que se iba a celebrar la boda, María se mantiene callada. El silencio de la muchacha también supone una actitud de orgullo. María se sienta frente a la mesa y se somete a las burlas con coraje y determinación. Asume su situación de madre soltera en silencio. Ese silencio no hace sino testimoniar la doble indefensión a la que

se veían sometidas las mujeres de estas islas: solas, abandonadas, a expensas de que el hombre las pudiese rescatar de la condición miserable de ser mujer. Pero ese orgullo también muestra que es capaz de sobreponerse a los peores momentos con entereza. ¿Y no podría estar mostrando el autor, a través de esta imagen, la misma situación en la que se han encontrado durante largos años las islas? Del mismo modo que una mujer espera que el hombre la rescate, la isla espera que la salven aquellos que vienen del exterior. Su soledad y abandono la hacen frágil y víctima de su propia espera. Pero es precisamente esa dificultad la que la hace crecer y buscar, siempre a través del camino difícil, una salida propia: igual que María debía transitar todos los días veredas escarpadas para poder ganar el sustento para ella y su hijo, la isla busca su propio destino, su razón de ser. No hay que olvidar, como bien afirma Manuel Alemán, que la isla, como consecuencia de la colonización, sintió desarraigo y frustración, propiciados por la pérdida del “principio de seguridad, de confianza básica, de estabilidad psicológica” (Alemán, 2006: 158). Los canarios, desde esa consideración, siempre se han sentido desarraigados.

El desarraigo ha sido un signo secular del Archipiélago canario siempre inseguro, siempre inestable hasta nuestros mismos días, a merced del viento de los intereses políticos-comerciales desde el expansionismo de Castilla hasta los imperialismos contemporáneos. (Alemán, M. 2006:160)

Además, Alemán describe a Canarias como una “sociedad sin padre”, eminentemente matriarcal. También Jesusito, el hijo de María, se crió sin esa figura paterna.

Otro elemento cultural que manifiesta la educación tradicional presente entre hombres y mujeres de las islas es la forma de presentarse cada uno en relación con el rol que les ha tocado vivir y vinculados a espacios concretos. Los hombres están siempre en el casino de Isidro, salvo en los momentos en los que están en el trabajo (el cultivo de las tierras, principalmente). Las mujeres permanecen en sus casas, solas, en silencio, solamente salen para ir a misa.

Por otro lado, existe otra visión distinta de las mujeres de Femés. Los hombres las ven como murmuradoras, maldicientes, envidiosas. Son quienes afirman que María es la causante de las desgracias que acechan a los hombres, aunque también las mujeres mayores participan de esta opinión. Por ejemplo, cuando Manuel saca a bailar a María, las ancianas de luto sacan sus rosarios y se ponen a rezar, pues saben que el peligro está próximo.

EL CAMINO: LUGAR DE ENCUENTRO Y EXPRESIÓN DE DESEOS

La importancia del camino en la obra, como ya se apuntaba anteriormente, es evidente. También el camino es un elemento en el que se manifiestan los contrastes. El visitante, para llegar a Femés, debe realizar un trayecto largo y difícil en el único camión que existe para llegar al interior, el de Pedro *el Geito*. María se relaciona con el mundo externo a través del camino. Su presencia en la obra siempre la muestra dinámica, descalza, transitando las distintas veredas que la trasladan de un lugar a otro. María debe realizar un largo y tortuoso camino por una angosta vereda cada día para trabajar en Uga. Es la vereda que la conduce al nuevo espacio en el que se reencuentra con Isidro. En Uga, en la finca de La Cantarrana, la joven halla trabajo tras la muerte de la tía, su única protectora. Frente a esta María dinámica que observa el visitante, la María joven es descrita como una mujer que no sale de su casa. Las mujeres critican esa arrogancia como elemento de desprecio hacia los habitantes del pueblo. Consideran que la joven no desea relacionarse con los lugareños. En cambio, el camino es el símbolo de la relación con los otros. El camino la conduce a casa de la mujer del alcalde para dejarle “en el suelo un haz de leña y un manojillo de yerbas” (Arozarena, 2003: 63); el camino también la conduce a la Bahía de Ávila, donde los vivos se comunican con

los muertos. Por tanto, el camino es vía de comunicación con el mundo de los vivos y con el que habitan los espíritus. Es el lugar de llegada de lo externo y el lugar de salida de lo propio.

El camino que conduce a María hasta Uga hace que la pasión de Isidro se vuelva a encender y que olvide todos sus planes de progresar social y económicamente mediante la boda con Lucía, la sobrina del dueño de la finca. En el largo camino de vuelta a casa, junto a la Piedra Negra, Isidro esperaba todas las tardes a María. Es un hombre guapo, pero ella jamás sintió atracción por él mientras estuvo en Femés. Sin embargo, en Uga, lejos de los otros hombres, Isidro no parece tan agresivo. Allí comprende el dolor que habita en la joven madre soltera y le ofrece escapar hacia América. No obstante, María descubre sus mentiras en la fiesta que don Lázaro, el tío de Lucía, hace para festejar la mejoría de uno de sus frecuentes achaques, aprovechando el final de la vendimia. Isidro no piensa casarse con ella: ve en la muchacha un asidero, pero no a su futura esposa. En la fiesta de la cosecha de la uva, el tío anuncia los planes de boda de Isidro y su sobrina. María se venga de él delante de Jesusito y de Marcial en la Piedra Negra.

De buenas a primeras me encontré junto a la roca de la cita. Marcial me dejó frente a una sombra que al pronto confundí con un tallo de palmera. Los carbones encendidos que tenía ante mí me hicieron reconocer a María. No se había quitado el embozo esta vez y me miraba fijamente, ansiosamente (Arozarena, R., 2003: 127).

Según la narración de Isidro se refleja en la joven madre el mismo deseo existente en muchos canarios: emigrar a América para comenzar una nueva vida. Dos momentos históricos, vigentes todavía en la sociedad canaria actual, están presentes en este pasaje que se manifiesta bajo el símbolo de la Isla-madre fecundada por el extranjero: el mestizaje y el hermanamiento con el continente americano. Igual que muchos isleños desean escapar de sus penurias emigrando al continente americano, María ve una salida a sus desgracias en ese continente con el que las islas se han visto tan identificadas desde la Conquista. Isidro le confirma que en América podría alejarla de las malas lenguas y poner a Jesusito en un colegio para hacerlo un hombre de bien.

A cambio le prometí el oro y el moro y hasta llegué a decirle que podríamos embarcar para América y formar un hogar tranquilo tan lejos de las malas lenguas de por aquí. A Jesusito lo pondríamos en un colegio para que se hiciera un hombre de bien y yo sería para él un padre como no hallaría otro. La María, oyéndome decir, se quedaba alhelada y con los ojos llovidos por las lágrimas (Arozarena, 2003: 119).

También en este episodio se pone de relieve que la elección que hace de los hombres no está motivada únicamente por la avaricia. María, aconsejada por su tía, se relaciona con hombres con cierta posición social, sin embargo, en este momento, el dinero es visto sólo como una vía de escape. En la confesión de María a Isidro queda patente que no es lo primordial para ella.

El camino en esta novela no sólo es un símbolo con significado realista, como queda demostrado hasta este momento, posee también un significado religioso, de lucha, como se mostrará posteriormente al centrarnos en la interpretación católica presente en la novela. El camino transitado por María o Mararía representa la lucha por la vida: la búsqueda del sustento. También es el medio por el cual contacta con los vivos y con los muertos. El camino es la expresión de lo absoluto: el mundo terrenal y el espiritual son el camino para alcanzar lo universal. Pero el camino es también el lugar donde se evidencia la presencia del Mal en la tierra. Así lo rememora Isidro al relatar el regreso de María a su pueblo todas las tardes a la salida del trabajo.

La María era la única de Femés y, apenas terminaba el trabajo, se iba campo adelante hasta tomar el sendero que subía por el Lomo Pelado, para perderse luego en las llanuras de panascos, por donde el camino se hacía más corto. El sendero del Lomo Pelado apenas lo transitaba nadie, porque de antiguo le venía fama de lindero de brujas y apariciones. Visto desde la pequeña altura de la loma, parece una serpiente muy larga y amarilla que se pierde sobre el llano de arenas rojas hacia Femés. (Arozarena, R.; 2003: 116).

FEMÉS: ESPACIO MÍTICO FEMENINO

Se debe partir de la particular visión espacial que tiene Arozarena. Para este autor, la isla de Lanzarote está descrita básicamente con

atributos femeninos. Estos están relacionados sobre todo con la figura de Mararía. A lo largo de la obra, existen muchos elementos que así lo corroboran, por ejemplo la palmera que se halla a la entrada de Femés.

A Femés lo anuncia una palmera seca, un tronco quemado, alto, solitario. Una columna, sería mejor decir. De la porción capitelina surge un pírgano, una rama, señalando casualmente la primera estrella. La palmera, así, parece estatua de algún maestro que blande el puntero. Un maestro fincho en su primera lección de Astronomía rural y sencilla: de ahí la primera estrella del pueblo. (Arozarena, R. 2003: 21-22).

No es la joven María la que representa la isla que percibe el visitante, es la anciana, la mujer que camina descalza, la enlutada, la que avanza con sus pies llenos de surcos por la edad (pies que recuerdan las tierras de Lanzarote) y es, principalmente, la mujer transfigurada por la acción del fuego. Esa es la imagen de Lanzarote, aunque también aparezcan muchos rasgos del paisaje en la figura de María (la joven y hermosa lanzaroteña en torno a quien se crea todo un mundo narrativo). Por tanto, muchos de los rasgos a los que se refiere al describir el paisaje de la isla, se reflejan a través de la belleza de María, quien representa el Bien, o por medio de la destrucción que se observa en la vieja Mararía (como símbolo ambiguo del Bien y el Mal). El visitante muestra expectación al ver por primera vez la sombra de la vieja Mararía, de

igual modo que sucediera al contemplar el paisaje de Femés a su llegada.

Era una figura alta, embozada, negra, erecta. Sentí un temor extraño y me quedé inmóvil, tontamente clavado en el camino. Aquella sombra pasó junto a mí como si yo no existiera. Ni siquiera oí una respiración jadeante, sólo una leve corriente airosa. Era una mujer, desde luego, y pude ver que iba descalza. Debía ser una mujer vieja, pero ágil, dura y llena de voluntad, para no curvar el espinazo. Permanecí contemplando cómo seguía sendero arriba hasta llegar a la altura donde se encontraba Marcial, que aún se quejaba débilmente. La mujer era un bulto negro en la noche entre las cenizas de la montaña. (Arozarena, R., 2003: 29).

En cambio, Manuel Quintero siempre alude a la bondad de la joven a quien compara con la Virgen. “María tenía la piel tan suave y blanca que me recordaba a la de una Virgen que había en una iglesia de mi pueblo” (2003: 47).

El hecho de que Rafael Arozarena narre las vivencias personales de unos personajes que habitan en un espacio caracterizado por lo femenino está en estrecha relación con la visión católica tradicional de los años cincuenta como se podrá comprobar en el apartado en que se desarrolla esta perspectiva.

VISIÓN MÍTICA (EXTERNA)

Don Fermín López (o Ermín Ló, como anuncia el letrado de la consulta) es un joven médico guipuzcoano recién casado que llega a Lanzarote sin la compañía de su mujer movido por sueños exóticos. Una vez más la realidad y la ficción vuelven a darse la mano en la mente de uno de los personajes. Don Fermín cree, como muchos peninsulares y extranjeros, que las islas tienen un clima tropical y están totalmente cubiertas de la vegetación exuberante propia de estos parajes, ilusión motivada por la observación de un almanaque que había en su casa y que contenía láminas que eran copias de trabajos de Gauguin. Asimismo, su padre lo anima a que vaya a Lanzarote porque la medicina tropical estaba tomando gran importancia. Se advierte una consideración errónea no sólo de la ubicación, el clima y la vegetación de las islas sino también de cómo son sus moradores. El concepto del galeno acerca de Lanzarote y del resto de las islas como lugares paradisiacos de clima tropical refleja la idea que llevaron los conquistadores a su regreso, puesto que vieron en este espacio la imagen del “paraíso perdido” y muchos de los mitos que celebraban los escritores clásicos grecolatinos. Así, Homero habla de los “Campos Elíseos” en la *Odisea*, Píndaro de las “Islas de los Bienaventurados”, Hesíodo escribe sobre el “Jardín de las Hespérides” y Virgilio cita las islas en *La Eneida*. Todos estos mitos

fueron recreados en el espacio isleño y no era infrecuente que el viajero desconocedor de la realidad canaria pensase que las islas eran un espacio como el descrito por don Fermín. El médico afirma que la imagen que tenía de las Islas Canarias no distaba mucho de la de Tahití que le prefiguraron los cuadros de Gauguin. Buscaba en ellas la respuesta a la soledad que lo embargaba. Sus antepasados lo habían hecho enrolándose como marineros, pero la muerte de su abuelo había motivado que su padre inaugurase una nueva estirpe de médicos que acabaría con él, ya que no dejó descendencia. En la travesía hacia Canarias es el capitán del barco, natural de Fuerteventura, quien lo tiene que sacar de su error:

Él señaló la isla de Lanzarote como lugar idóneo para mi anclaje, cambiando cuidadosamente en su charla la copra por las tamaras, la orquídea por el tuno, la desnudez por el embozo y el ukelele por el timple.

Así, al desembarcar, ya sabía yo que mi pie no se hundiría en verdes alfombras de helechos y no fue sorpresa pisar sobre la piel ocre, dura y rapada de este animal muerto que es la isla, de este camello que permanece ahogado en el Atlántico. (Arozarena, 2006, 178).

A pesar de no encontrarse a su llegada con el clima tropical soñado, es en este paisaje lanzaroteño donde encuentra respuestas a su soledad. Por ello, don Fermín le escribe a su mujer para que venga a la isla porque en ella va a encontrar una nueva visión de la escritura. El paisaje y el clima serían beneficiosos para un cambio de rumbo en su poética.

Hice hincapié en el clima y en el cielo azul y en el hermoso mar, y aventuraba para su poesía un cambio importante, un sentido nuevo, profundo, sano y prometeico, alejado de sus lirismos vanos, cursis y afrancesados que terminarían lentamente con su salud (Arozarena, 2006, 179).

ESPACIO REAL Y ESPACIO MÍTICO-LEGENDARIO

Femés, como espacio real y concreto, queda perfectamente dibujado a través de las descripciones de Rafael Arozarena. Sin embargo, su visión espacial trasciende lo físico mediante el mito y la leyenda.

Femés es un pueblo fantasma. La primera alusión a que en Femés “pasan cosas” (Arozarena, 2003:19) y que está maldito la hace Pedro *el Geito* cuando su hijo, Antonio *el Largo*, le pide que lleve al visitante hasta el pueblo. Pedro se niega aludiendo precisamente a ese “pasan cosas”, lo que proporciona cierto misterio al lugar, que va en consonancia con la ciudad fantasma que ve el visitante en el horizonte durante el trayecto que lo conducirá a Femés. Esa ciudad, en palabras del muchacho, no existe. Pedro afirma que es un efecto espejo que produce la calima,

fenómeno tan común en el Archipiélago. Frente a la postura de Pedro, está la de su hijo, quien sabe, por un conocido de Femés, que allí no ocurre nada. También produce un verdadero sentido de irrealidad la descripción que hace el visitante de Femés, al comienzo del capítulo segundo.

Enfrente, al fondo, surgieron de improviso las dos montañas mayores. La Atalaya y Tinazor, creo. Entrambas, blancas y amarillas, subieron juntas al cielo por error; allí están detenidas como Babel. En la V que forman sus laderas, Femés parece dormir en una hamaca. (Arozarena, 2003: 21).

Femés, como si de un pueblo fantasma se tratara, pertenece al mundo de lo sobrenatural. La Atalaya y Tinazor, igual que Babel, se instalan en el espacio celeste. Posteriormente, al tratar el tema del Apocalipsis se citará la importancia de Babel (o Babilonia) en relación con Mararía.

Mención aparte merece la Bahía de Ávila, donde las mujeres de Femés van a reunirse con el espíritu de sus familiares ahogados. La primera en citar ese lugar es la mujer del señor Sebastián y lo hace como si fuera lo más normal y natural, como si el contacto entre los vivos y los muertos fuera una constante en la vida de la gente del pueblo. El mar se constituye en elemento propiciador del más allá.

- Es la bahía de los ahogados, sí, señor. La bahía a donde vienen para que sus familiares los vean. Una vez que fui a ver a mi padre se apareció también el marido de seña Carmen, el padre de Isidro, que tuvo muerte en la mar.
- ¿Y los vio usted, señora?
- ¡Ay, que si los vi! ¡Y con mis propios ojos tan clarito como le estoy viendo a usted ahora! (Arozarena, R. 2003: 62).

En su artículo *Motivaciones literarias de Lanzarote*, (Arozarena, 2006: 38), Rafael Arozarena manifiesta que su obra transcurre tierra adentro porque es la obra de un poeta. “El mar es origen y conducto, principio y camino inspirador para la singladura de los narradores que se han ocupado de la isla” (2006: 36). Los poetas cantan al espacio cerrado del interior de la isla y no al mar porque este es indivisible:

Porque la mar no se parte como la piedra que nos puede dar los dos imágenes de la misma cosa, como dijo Bretón en su *Manifiesto del surrealismo*, y por esa misma cualidad indivisible del mar, en él no hallaremos nunca el encuentro fortuito, en el plano adecuado, de dos realidades distantes (2006:39).

Sin embargo, el mar se convierte en *Mararía* en espacio de lo absoluto. En este episodio de la Bahía de Ávila queda clara su visión de lo eterno, de la vida después de la muerte. Asimismo, el tema del mar como dios engendrador de vida y expresión de lo absoluto se desarrollará en su obra más estimada: *Cerveza de grano rojo*. Nut, el personaje principal de esta obra, engendra la

belleza al sumergirse desnuda en el mar. Su hijo, engendrado por el mar, es la consecución de la obra más perfecta jamás realizada.

El contraste como expresión de lo absoluto también se manifiesta en el espacio en el que Arozarena nos sitúa la acción. El paisaje crea hombres violentos, primigenios, porque es un espacio cerrado en el que el tiempo parece detenerse. Y ese espacio cerrado también es manifestación de esa dualidad que a lo largo de la historia ha marcado la identidad del pueblo. El ser canario mira al mar, elemento a través del cual se provee de las necesidades básicas, pero también se esconde en los lugares recónditos. Viera y Clavijo alude a esa búsqueda de lo íntimo en sus vecinos que huyen a los montes a esconderse en las quebradas y cavernas (igual que hicieran los antiguos guanches) para evitar el reclutamiento forzoso mandado por la Corona para la realización del servicio militar (Alemán, 2006: 133).

Rafael Arozarena prefiere contextualizar sus obras en un marco espacial en el que el hombre se sitúa tierra adentro, aunque no olvida el mar. Todas las descripciones del paisaje mítico se centran en ese paisaje interior. Este espacio es creado mediante una visión que lo engloba en lo real (Femés, Uga, Arrecife, en definitiva, Lanzarote y sus paisajes volcánicos, son lugares realmente existentes). Sin embargo, ese paisaje real se transfigura mediante las descripciones cercanas al lirismo que realiza el

visitante-narrador, creando de ese modo todo un espacio mítico. Aunque también el mundo marino está lleno de alusiones sobrenaturales: allí se ven los cuernos de la media luna, allí aparecen los espíritus de los ahogados, pero además es el medio por el cual se van todos los jóvenes una vez han cumplido los catorce años y por donde vienen los extranjeros. Nuevamente, se pone de relieve que *Mararía* es una novela escrita por un poeta.

A pesar de no ser un tema primordial en la poética y en la narrativa de Arozarena, en *Mararía* se observa que el mar se constituye como elemento estructural que, una vez más, muestra esa dualidad del hombre isleño patente a lo largo de toda la obra. En Femés, sus habitantes trabajan el cultivo de la tierra, los hombres y mujeres van a la vendimia de la uva, pero un gran número de ellos busca la libertad que les proporciona la inmensidad del mar, los horizontes que los conduzcan hasta las costas de África. El isleño, tierra adentro, es campesino; el isleño de la costa es pescador. El isleño del interior se aferra a la Madre-Tierra y se confunde con ella; el hombre de la costa mira al horizonte (igual que lo hacen Dácil o Gara) y espera lo nuevo que viene del exterior o sale a la búsqueda del sustento, movido siempre por la necesidad.

La tierra y el mar, así, frente a frente, constituyen un tema recurrente de la literatura canaria, pero son dos elementos que en

la obra de Arozarena no poseen igual peso. El hecho de que la obra se centre en la figura femenina tiene gran importancia en el valor que el autor tinerfeño le da a la tierra. Según afirma Manuel Alemán, la sociedad canaria es emocionalmente matriarcal: “Pero, contradictoriamente, Canarias frente a esta realidad de estructura sociológicamente patriarcal, es emocionalmente matriarcal” (Alemán, 2006: 168). Esto se puede constatar en las relaciones familiares, donde se aprecia que tanto los hijos como las hijas (especialmente las mujeres) tienden a crear su nuevo círculo familiar en torno a la madre. El hecho de que María se confunda con el paisaje de Lanzarote refleja esta estructura matriarcal, femenina. La isla es madre, es tierra, es agricultura. Hasta el “boom” turístico de los años cincuenta, prácticamente toda la población canaria, un ochenta por ciento, se dedicaba al sector agrícola.

El canario de tierra adentro, en su círculo cerrado, se aferra a sus tradiciones, a su modo de vida, a su cultura popular y oral; este puede ser el motivo por el cual Arozarena haya incluido las narraciones orales de las vivencias personales de los protagonistas en primera persona, como un vestigio de la cultura tradicional del pueblo canario. Asimismo, esta parece ser una constante en la identidad del canario. Fue uno de los motivos que atrajo al gran narrador Ignacio Aldecoa a una isla tan apartada como es La

Graciosa. Deseaba recoger el testimonio oral de los pocos habitantes que, relacionados con el mar, poblaban esta pequeña isla. En su obra, *Parte de una historia* (1967), Aldecoa no se preocupa por el mar abierto, sino por aquel que habita en los corazones de quienes viven luchando junto a él. Así lo expone Arozarena en su texto *Cómo me hice escritor*. (Arozarena, 2006: 42).

Bastaba ver el rostro del novelista en aquel entonces, bastaba oír su voz desanimada y contemplar su gesto cansino y un tanto indiferente para sospechar que no había venido a las islas para luchar con la poderosa y fantástica animalia de los mitos marinos. Venía, eso sí, buscando los silencios del pescador de bajura, el sol de su soledad durante el día, y en la noche desvelar su conciencia creadora, que si vano o profundo, contemplando el timple insonoro de las estrellas en el mar. La Graciosa y sus gentes ¿qué otra cosa mejor le podían ofrecer?

EL TIEMPO

ACTIVIDAD E INACTIVIDAD

El paisaje modela a los habitantes y los convierte, en ocasiones, en seres violentos, anclados en el pasado. Como consecuencia de la acción del espacio, los lanzaroteños permanecen quietos, sometidos a las inclemencias del sol y del calor. Cuando el visitante llega a Arrecife se encuentra a tres hombres tendidos en la calle. Pedro *el Geito* es uno de ellos. La modorra del calor hace que la vida se vea limitada a la mínima acción. Pedro empieza su actividad cuando llega el dueño del otro camión que le permitirá hacer su trabajo puesto que comparten una rueda. Esa inactividad hace que el tiempo se pare. Es el tiempo remoto, cíclico, monótono, con claras reminiscencias bíblicas. Pero, al contrario que los hombres, la anciana Mararía es dinámica, casi etérea. Su presencia es como “una corriente airosa”. Por tanto, la imagen que

desde el comienzo de la obra nos queda en la retina como lectores, es la de la inactividad; aunque, en contraposición, también se nos muestra una isla activa a través de la figura femenina. No debemos olvidar la acción volcánica que aún permanece en las entrañas de la tierra. De este modo, el espacio influye en el discurrir de la vida de sus habitantes, haciendo que este se manifieste como si se hubiese parado en la realidad; sin embargo, su acción temporal también se revela en la vejez de los personajes, en el viento que hace que la tierra se mueva y en la acción del volcán, signos más que evidentes del paso del tiempo en la isla y en sus moradores. Así, por una parte, se esboza un tiempo real, lento, monótono; por otra, el tiempo es remoto: lo único que permanece y que siempre ha estado ahí es la mano que acaricia la tierra, el viento que ha traído grano a grano las arenas con las que se ha construido el pueblo de Femés. Este contraste entre quietud y dinamismo es una constante en su obra poética. En *Alto crecen los cardos*, Rafael Arozarena nos muestra una isla inmóvil, pero esa inmovilidad es sólo aparente; en sus entrañas late el volcán que en cualquier momento puede hacerse presente. De igual manera, Femés es un pueblo aislado, donde sus habitantes permanecen quietos ante el calor asfixiante. Pero en Femés, como bien dijera Pedro *el Geito*, pasan cosas y esas cosas están en estrecha relación con la

presencia de María. Ella, igual que la isla, es el volcán que lo agita todo.

Por otro lado, Femés se encuentra entre dos montañas que “subieron juntas al cielo por error, allí están detenidas como Babel” (Arozarena, 2003: 21). Femés es, por consiguiente, el tiempo y el no-tiempo (lo absoluto).

Alude Esteban Amado a la morosidad temporal que se registra lingüísticamente:

[...] asistimos a largos fragmentos en los que el curso del tiempo se detiene con los apareamientos, bien de adjetivos referidos a un sustantivo (ruido del motor: monótono, continuo, adormecedor; calle: ancha, pobre, solitaria, silenciosa), bien de sintagmas en idéntica función sintáctica: Pedro, Pedro el Geito, un hombre solicitado en la isla, a quien siempre había que buscar, que esperar, que pedir, que pagar (Palenzuela, N., 1982: 19).

Asimismo, el tiempo detenido de este “mundo aparentemente lógico” se manifiesta por la escasez de formas verbales. Frente a él, se presenta el mundo en el que conviven los vivos con los muertos en la Bahía de Ávila. En este espacio donde no existe la lógica, la acción se expresa con gran agilidad.

Estaba en la bahía de los ahogados, el lugar donde los muertos aparecían para hablar con sus familiares. No pude menos que estremecerme al contemplar la escena. Las figuras estaban desperdigadas por toda la playa. La mayor parte eran mujeres y permanecían solas, inmóviles, sosteniendo las antorchas bien altas para guiar el alma de

sus ahogados. El silencio impresionaba. (Arozarena, 2003: 93).

LA VISIÓN ESPACIO- TEMPORAL DE LOS PERSONAJES

Mararía presenta una clara dualidad: realidad geográfica y espacio mítico. Estas dos constantes son las que han originado estudios críticos tan diferentes: los de quienes sitúan la obra dentro del realismo social de los años cincuenta y los de quienes consideran que la obra, aunque esté situada en el marco real y concreto de la isla de Lanzarote, queda trascendida por el lirismo, el mundo mágico y lo sobrenatural. Sin embargo, el espacio y el tiempo real que nos sitúa en el Femés de la posguerra española, es también el espacio mítico. La unión es posible porque en ambos Arozarena expresa subjetivamente su visión existencialista y religiosa del mundo. El mundo real y el mundo mágico, a simple vista contradictorios, no lo son para el autor tinerfeño. Ya se ha expuesto anteriormente que la obra se caracteriza por la ambigüedad y la inclusión de opuestos como técnica narrativa.

Sabas Martín aludía en su artículo *Fetasa en el espejo: En el espejo Fetasa* (2006) a los aspectos que hacían que *Mararía* se pudiera concebir como novela fetasiana. Sin embargo, también

aducía a los que la alejaban de Fetasa. En el citado artículo expone:

Sin embargo, no lo es en cuanto a los cauces del realismo por los que transcurre la narración, ni por los acentos neorrománticos que la atraviesan por momentos, ni por la disposición sucesiva del tiempo, ni por el espacio físico claramente concreto y reconocible que supone Lanzarote, ni por la claridad expositiva de la escritura.

Pese a lo afirmado por Sabas Martín, es obvio que es precisamente esa realidad que causa sorpresa y admiración, la que genera que el espacio real y el espacio mítico sean lo mismo. En Timanfaya es posible la leyenda porque el espacio es “de otro mundo”. Lanzarote no es sólo la tierra yerma y volcánica que se nos presenta a simple vista, sus pueblos evocan otro tiempo y otro espacio. Realidad y ficción, tiempo y espacio son míticos y, como se confirmará posteriormente, metafísicos.

MARARÍA:
SÍMBOLO DE TRADICIÓN Y NOVEDAD

Llegados a este punto habría que analizar más detenidamente quién es Mararía. Su aspecto físico queda dibujado de una manera muy exhaustiva. En cambio, su personalidad se presenta mediante la ambigüedad. La que llegó a ser la mujer más bella de la isla, ahora en la vejez aparece ante los ojos del visitante como “una figura alta, embozada, negra, erecta” (Arozarena, 2003:29). Los perros ladran a la torre de la iglesia que confunden con Mararía, también es comparada con la palmera que se halla a la entrada de Femés, debido a su gran altura. Asimismo, hay constantes alusiones que la relacionan con el ciprés. Debemos tener en cuenta el valor de este árbol como símbolo de la muerte (Arozarena, 2003: 63,135). Sin embargo, solamente podemos dilucidar de manera imprecisa cuál es la personalidad de esta mujer. Uno de los motivos que justifican este hecho es que la mujer más bella de

Lanzarote siempre es vista bajo el prisma de los otros, especialmente a través de la mirada masculina. Generalmente sale mal parada en los comentarios que los hombres hacen de ella. Pedro *el Geito* la llama “perra” de manera despectiva en múltiples ocasiones. Alfonso la presenta como “cuerva”. En su narración alude a su intervención, como una intrigante más, en la trampa que organiza la tía para cazarlo. Por tanto, crea la imagen de una mujer manipuladora y calculadora. Esa misma astucia queda patente en el engaño del que es objeto el árabe, también propiciado por las malas artes de la vieja tía. No obstante, hay que observar que la muchacha es aún muy joven y extremadamente hermosa, por lo que la tía intenta protegerla casándola con alguien que la pueda mantener. Alfonso puede comprar tierras porque se supone que ha traído dinero de Cuba; el árabe es rico, según manifiesta la anciana. Sin embargo, frente a esa mujer manipuladora, Isidro nos muestra a una madre trabajadora, luchadora y frágil. Comprende cuál es el dolor de María. La muchacha le confiesa que no es dinero lo que ella necesita y deja vislumbrar su conciencia. Es una de las pocas veces en las que podemos saber, a través de sus mismas palabras, que es lo que la joven desea. Pese a ello, tampoco queda muy claro ya que María es una mujer muy silenciosa. Es Isidro quien advierte que lo que verdaderamente

necesita esta mujer es un hombre que la proteja de su propia belleza.

De todo lo anterior se deduce que María no buscaba hombres ricos, aunque de alguna manera todos aquellos con los que se relaciona tengan dinero o ella así lo crea (como en el caso de Alfonso). Es cierto que este era uno de los incentivos que buscaba su tía en los pretendientes de la muchacha, pero no es el primordial para ella. Así se confirma en la última fiesta de San Cristobalón que don Abel oficia. Hacía bastante tiempo que don Bartolo la pretendía. Este era un rico cacique que le había ofrecido bastante dinero a seña Frasca para que se la vendiera. María siempre lo rechazó. En la lucha que sostuvo don Abel contra los ratones (los hombres que intentaban violar a María), sólo cabía una salida: destruir la belleza que no permitía a la joven vivir en paz. (La imagen de Mara regresa nuevamente en este pasaje). Podría haber sido otra la elección de la muchacha: acceder a los deseos del cacique y vivir como una mantenida. No obstante, la joven (igual que sucede con la isla) se resiste a la manipulación económica de la que ha sido objeto durante toda su historia. La isla-mujer no desea ser comprada, sino amada.

Por tanto, se puede hacer otra lectura distinta de la personalidad de la isla-mujer. En cuanto a lo económico, la isla siempre se vio sujeta a la expansión comercial del continente

europeo. Su posición estratégica la hacía útil como lugar de transición para el intercambio con África y con América. Durante mucho tiempo, Canarias estuvo relacionada con el continente africano. En la obra se habla de la faena pesquera de los canarios cerca de las costas de África. El que Arozarena incluya un personaje árabe muestra esta relación antigua entre las Islas Canarias y el continente africano. Igualmente, se cita al continente americano, lugar en el que el canario siempre ha buscado refugio en los momentos de mayor penuria económica. La historia de Canarias siempre ha estado vinculada a la emigración a América, sobre todo a Cuba y a Venezuela. Muchos de los que regresaron volvieron ricos y pudieron comprar tierras y vivir holgadamente. Aunque en la obra no se cite, la relación comercial llevada a cabo por los ingleses a comienzos del siglo XX dejó una huella muy relevante en el pueblo canario. La isla (y María) muestra interés por el contacto y comunión con ese mundo nuevo que viene del exterior, pero también rechaza el sometimiento, abuso y expolio de bienes materiales y humanos del que ha sido objeto a lo largo de su historia.

La obra dice: “Las mujeres todas son iguales. Todas menos una: Mararía”. (Arozarena, 2003:32). ¿Por qué María es diferente? Lo es porque no sigue las normas propias de su sexo. María es una mujer silenciosa, no sale de casa mientras vive protegida por su

tía, pero anhela lo nuevo, desea salir del círculo. Busca lo que viene del exterior y quiere escapar.

Dejando de lado el hecho biológico en la elección de los hombres, hay que manifestar que María busca también hombres con una cierta preparación: Alfonso sabe leer y escribir, por eso es cartero; Isidro sabe de cuentas y tampoco es analfabeto; don Fermín es un hombre culto; se pone bajo el amparo de un sacerdote, una de las pocas profesiones que recibían en las islas una formación académica.

En los años cincuenta, la mayor parte de la población canaria era analfabeta. Si tenemos presente que siempre Arozarena nos describe a la anciana con los símbolos de la isla y si admitimos que, verdaderamente, María la de Femés es Lanzarote, parece evidente que lo que el autor refleja es que toda la tradición que vive en ella (pues le es propia y se ha generado desde su creación) no está reñida con la inclusión del mundo cultural que le viene del exterior. No en vano la cultura del autor tinerfeño tendía cada vez más hacia el cosmopolitismo y lo universal. De hecho, cuando retoma el tema de la isla en su poemario *Silbato de tinta amarilla*, integra lo propio dentro de esa cultura universal. Los pies secos y arrugados de Mararía, que son como las grietas de la tierra de Lanzarote, están siempre de un lado a otro, buscando, no como la bruja que otros ven en ella, sino como una persona que desea más.

El dolor que comprende Isidro no es sólo el dolor de una madre soltera (hecho mal visto hasta no hace mucho por la sociedad canaria en general) sino por no encontrar el lugar que su alma busca, un ansia de libertad que el círculo cerrado no le puede proporcionar, un ansia de encontrar su lugar y, quizás, un deseo de ser, de aprender, de progresar. Y una sociedad que no tiene cultura, difícilmente puede progresar. Arozarena lo sabía.

Femés, y la sociedad canaria en general, ha vivido siempre a espaldas de la cultura. Sólo unos pocos, durante muchos años, tenían acceso a ella. Tras el “boom” del turismo, muchos jóvenes abandonaron los estudios básicos para ganar dinero. La formación de los jóvenes canarios siempre ha estado en los últimos puestos y la lucha contra el abandono escolar es una constante en las instituciones de las islas.

María, por su doble condición de canaria y de mujer, es candidata a no haber tenido esa formación. Pero María es distinta a las demás y la busca de la única manera que la puede obtener: con el matrimonio. Hay que recordar que la mujer, jurídicamente, no podía hacer nada sin el permiso del padre o del esposo. María no tenía padre. Sólo podía ser persona, jurídicamente, si estaba casada. Además, ante los ojos del resto era una madre soltera, sinónimo en su época de “mujer de mala vida”, prostituta, “perra”, en palabras de Pedro *el Geito*.

Por consiguiente, la tradición (milenaria a los ojos de su autor) no debe estar reñida con la mejora cultural en la isla. La formación es el elemento primordial para evitar ser sometidos y las islas lo han sido a lo largo de su historia. La dificultad que muchos canarios tenían para acceder a la cultura letrada se debía precisamente a ese deseo de mantener al pueblo lejos de una preparación que los hiciese pensar por sí mismos y, de ese modo, poder mantenerlos como fuerza bruta para el trabajo. La situación de la mujer, en este caso, era mucho peor. Salvo las de las más recientes generaciones, las mujeres canarias tuvieron que dejar los estudios básicos para dedicarse al cuidado de la casa y al de “los hombres de la casa”. Sus deseos de progresar intelectualmente se vieron frustrados por las normas antiquísimas de sus padres.

La diferencia cultural con respecto al sexo se pone de relieve en la obra. Las mujeres mayores que ven el letrado que anuncia la consulta del médico lo confunden con un buzón de correos ya que no saben leer. Sólo la más joven parece reconocer las letras y por ello afirma don Fermín en su narración: “Menos mal que la más joven de las mujeres no pertenecía del todo al gremio de los analfabetos. Movi6 los labios en silencio, tratando de descifrar las grandes letras blancas...” (Arozarena, 2003: 142). En cambio, cuando el médico describe a su esposa lo hace diciendo que no fue

su dinero lo que lo sedujo, sino un encanto especial que tenía su persona, pues era una mujer joven y culta (Arozarena, 2003: 144).

VISIÓN SUBJETIVA DE LA POSGUERRA Y MANIFESTACIÓN DEL CARÁCTER ISLEÑO

Arozarena tiene de la literatura un concepto filosófico. En ella vierte la angustia existencial que sobre la vida tienen todos los seres humanos: ¿De dónde venimos? ¿Hacia dónde vamos? ¿Qué explicación tiene nuestra existencia en la Tierra? De ahí que uno de los temas principales sea la soledad a la que se ven abocados todos los personajes.

La isla es un espacio para la soledad. Todos los personajes se sienten identificados con ella. Manuel considera que la isla es solitaria como él mismo.

Desde los quince años estoy bregando en los veleros, porque la mar es algo que llevo en la sangre. Y la soledad también. Por eso me ha entrado en el alma esta isla de Lanzarote. Es una isla sola, desamparada, como yo mismo, como un barco abandonado (Arozarena, 2003: 42).

Don Fermín siente una gran soledad a lo largo de toda su vida, por eso se siente identificado con la isla desde que arriba a sus tierras. Cuando la ve por primera vez, cree que es “un camello que permanece ahogado en el Atlántico” (Arozarena, 2003: 145). Isidro ve en el mar una vía de escape a la soledad en que vive. Recuerda cómo de pequeño había construido un barquito con un trozo de corteza de alcornoque y, con un palo y un trozo de papel, lo había hecho navegar en el estanque que se encontraba en La Cantarrana, creando la misma ilusión que aparecía en sus sueños en los que se dibujaba una goleta al mando de su padre, por eso, cuando engaña a María, lo que hace es proyectar en ella una de sus ilusiones infantiles. María vive encerrada en su casa. La locura de don Abel se produce cuando cree ver el *Apocalipsis* reflejado en los ojos de la mujer (en el volcán de su mirada) y teme que se vuelva a presentar por sorpresa. Pero su mayor angustia se manifiesta cuando, al final, muestra que en la lucha el único vencedor es el tiempo que conduce a la muerte. Don Abel, al igual que los demás personajes, vive en la soledad de las montañas de Lanzarote.

Todos los personajes pasan por la vida en una constante monotonía, cansancio y aburrimiento. La acción destructora del sol los agota, los vence. La mayor parte de ellos pasan el día bebiendo. Se sabe que el alcohol ha sido una sustancia que se ha usado como antidepresivo en la población canaria durante mucho tiempo.

El índice de alcoholismo en las Islas Canarias es muy elevado todavía. Se habla del vino como bebida propicia para refrescar la garganta de la calima. Está siempre presente: en las fiestas, en el casino, en las reuniones familiares...

La única salida que tiene el isleño ante esa angustia vital es irse a faenar, escapar por el mar. Femés se crea en una zona protegida por las montañas porque sus pobladores se han visto acosados siempre por los invasores que venían de otros lugares del mundo. Ese hecho hace se tenga que defender incluso a costa de cerrar su círculo. Pero, en esa lucha que surge del contacto, deseado unas veces y otras odiado, como consecuencia del sometimiento y las agresiones a los que se vio sometido, se crea necesariamente una concepción de apertura y cerrazón que la obra muestra mediante el continuo reflejo de contraposiciones.

La angustia existencial se muestra en la manifestación del silencio como fenómeno propio de la idiosincrasia canaria. El isleño es un ser silencioso. Puede resultar extraña esta afirmación después de haber expuesto que una de las características primordiales del pueblo canario es su capacidad para contar los hechos a través de la tradición popular, según la técnica narrativa del cuento. Sin embargo, esta manifestación no hace sino mostrar uno más de los contrastes que lo caracterizan. El silencio del isleño muestra una actitud reflexiva en unas ocasiones y en otras, de

sometimiento. La cultura recibida a través de los años de colonización propició que el pueblo se sintiese insignificante, ignorante e inferior. La superioridad que consideraba como sinónimo del que venía del exterior, hizo que se mantuviese en segundo plano, como ejecutante de las normas que le venían de sus superiores. Pero no es el único motivo que hace del isleño un ser callado, silencioso. Su actitud de soledad, de capacidad de abstracción y de estatismo contemplativo, ya se hace patente en la literatura clásica y en la vida cotidiana del isleño. Dácil, literaturizada por Antonio de Viana en su *Poema*, permanece horas contemplando el mar y no es capaz de hablar ante el capitán Gonzalo del Castillo: el pastor pasa largas horas en la soledad de las montañas, con la única compañía de las ovejas o las cabras; el hombre del mar pasa mucho tiempo en los acantilados y en alta mar, esperando que los peces caigan en el anzuelo o en la red.

Es cierto que este “ser silencioso” del canario se nutre de otro conjunto de impregnaciones: el impacto del paisaje, mar y montañas aislantes. Pero, junto a esos datos que se llena de matices el silencio isleño, el mutismo canario es fundamentalmente el resultado de la expropiación psicológica por la fuerza de la cultura del silencio (Alemán, 2010: 244).

El existencialismo de Rafael Arozarena recuerda mucho a Unamuno. Igual que él, Arozarena asiste a un sentido trágico de la

existencia. Tras la guerra del catorce, durante los años veinte, treinta y cuarenta del pasado siglo, se asiste a una corriente de cristianismo trágico, con algún punto de contacto con el existencialismo. Tusón y Lázaro (1986: 77) citan a Albérès (1972) para aludir a los rasgos comunes presentes en autores como F. Mauriac, G. Bernanos o Graham Greene. Según Albérès es común a todos:

“un sentido cristiano de lo trágico” que habían anunciado Kierkegaard, Dostoievski, Unamuno o Papini; una visión del “hombre desgarrado”, cuya alma es “un campo de batalla donde luchan Dios y Satán”. El vivir como camino dramático, la mezcla de grandezas y miserias, el misterio del Mal-y el de la Gracia- serán los grandes temas de una serie de escritores cristianos...

Perdomo Azopardo (1973), como indicamos anteriormente, ha señalado la relación existente entre *Mararía* y *El poder y la gloria* de Graham Greene, especialmente en cuanto a la descripción del paisaje lanzaroteño y a la inclusión de don Abel, personaje muy similar al sacerdote de la obra de Greene.

Arozarena presenta unos personajes solitarios, desarraigados. Sin embargo, todos buscan un sentido a la vida, igual que ocurre con Augusto Pérez en *Niebla* de Unamuno. Esa búsqueda se manifiesta de forma diferente en cada uno. Esta se concretiza en tres personajes masculinos (Marcial, don Abel y don Fermín) y en el personaje central femenino, puesto que en todos ellos se

manifiesta la tradición literaria y la religiosa presente en el bagaje cultural y literario del autor. A través de ellos, el novelista pretende mostrar la unión del mundo espiritual tradicional animista, budista y cristiano como expresión del camino hacia “lo absoluto” y la inmortalidad. Por consiguiente, el mundo real en que los personajes se desenvuelven es aparente, como el pueblo fantasma producto de la calima, es sólo el espacio en que la vida transcurre. El mundo espiritual es el que surge de los anhelos y deseos al que todos se dirigen, el que aparece escondido en los corazones como el volcán lo está bajo la tierra.

RELIGIÓN: ANIMISMO, BUDISMO Y JUDEO-CRISTIANISMO

Arozarena crea una suerte de religión ecléctica fusionando la cultura oriental y la occidental. De este modo las creencias ancestrales se fusionan con las tradiciones religiosas más conocidas.

La religión católica es muy importante en *Mararía*. La protagonista se llama María. La devoción a la Virgen se hace

patente en el hecho de que en todas las islas se venera a la Virgen María bajo diversas advocaciones: la Candelaria en Tenerife, el Pino en Gran Canaria, Los Dolores en Lanzarote, Las Nieves en La Palma, La Peña en Fuerteventura, Los Reyes en el Hierro y Guadalupe en La Gomera (volvemos al matriarcado señalado por Manuel Alemán). Su hijo recibe el nombre de Jesús. El padre de Jesusito es Manuel (nombre que en hebreo significa: “Dios con nosotros”). Asimismo, Abel fue el nombre que recibió uno de los descendientes de Adán y Eva: el hijo que representa el bien frente a Caín, quien simboliza el mal. Don Fermín adopta el nombre de un santo navarro vinculado, como veremos, con San Marcial el de Femés...

La religiosidad que se refleja en la obra está muy relacionada con la estructura emocional-matriarcal que pervive en la sociedad canaria. María es la madre, la tierra, la que da cobijo y alimento y, por tanto, seguridad a quien mora en ella. Pero, también, Jesús es su hijo y muere ahogado. El mar es el símbolo de lo espiritual, de la pérdida, del que se va. El mar, asimismo, es el elemento que muestra lo infinito. Así se advierte, por ejemplo, en su novela *Cerveza de grano rojo*.

María es fecundada dos veces. La primera vez, otro isleño deja la semilla en sus entrañas. El niño nacido es descrito como un ángel por Marcial (personaje que representa la pervivencia de lo

más tradicional en el pueblo). Recibe el nombre de Jesús (el hijo de Dios en la tierra). En cambio, la segunda vez, don Abel concibe la idea de que el hijo que espera la joven (fruto de una relación ilícita con un hombre casado) es la creación del mal. La criatura muere como consecuencia de la acción purificadora llevada a cabo por el fuego. Uno muere en el mar, quedando su espíritu vagando y el otro muere como consecuencia de la acción del fuego, no llegando siquiera a formarse. La isla queda así limpia de toda mala acción que se hubiera ejercido sobre ella. El fuego volcánico la ha purificado.

Tras la erupción volcánica que sufrió el Timanfaya en el siglo XVIII (1730-1736), después de un período de abandono a causa del largo tiempo de actividad volcánica, la población del sur pudo dedicarse a otro tipo de cultivos gracias a la mejora de la humedad del suelo. Antes sólo se podía cultivar cereales y dedicarse a la cría de ganado; tras la erupción, sus habitantes pudieron cultivar papas, hortalizas, uvas, millos, calabazas... (Martín Santiago 2003:23). En Uga, por ejemplo, tuvo muy buen resultado el cultivo de la uva, con los que se crearon sus inmejorables caldos de vino. En la obra, el fuego es destrucción, pero también aparece como símbolo de creación.

Otro contraste más es el que muestra don Abel al citar el efecto destructor del fuego que transmite el sol, astro a través del

cual se manifiesta el demonio. El sol vive en la tierra y sube por el día para espiar a las criaturas a quienes pretende engañar. Fuego, sol y calor son continuamente identificados por los personajes como elementos de una misma cosa. El calor de Lanzarote viene del sol, pero también de la tierra y ese calor hace que sus habitantes estén siempre rendidos, vencidos. El bochorno al que se someten los isleños es una batalla perdida, en la que siempre el vencedor es el sol, la Bestia, en palabras de don Abel. (Posteriormente, se analizará con mayor detenimiento esta visión apocalíptica del sacerdote). Sin embargo, el sol aparece todas las mañanas como esperanza de un nuevo día. Afirma el visitante: “Mañana la luz será de nuevo con nosotros. El sol volverá a surgir.” (Arozarena, 2003: 184). Pero esa esperanza tiene su contrapartida en el pesimismo del eclesiástico. “Y yacerá, sentenció. Así una y otra vez hasta el fin”. (Arozarena, 2003: 184). Asimismo, esta diferencia de criterios se evidencia en el saludo que dirige el visitante al sol. Ante su alarde de cultura clásica, don Abel afirma la idoneidad de los profetas para hablar de la Bestia frente a los poetas clásicos

-¿No tiene usted alguna frase para saludar a la Bestia? -me preguntó-. ¿No recuerda alguna cita?
- “Aurora, la de los rosáceos dedos”- dije recordando *La Odisea*.
-¡Ah, Homero!- exclamó el anciano-. No, no sirve. Homero no conoció a la Bestia. Los poetas son demasiado puros. Los

profetas, en cambio, están en la lucha, saben de quién se trata. ¿Recuerda el Apocalipsis? “Aparece en el cielo, donde puede ser visto de todos. Su color es rojizo, de sangre, porque es homicida desde el principio” ¡Ah, los profetas, los profetas sí que conocieron a la Bestia! (Arozarena, 2003: 193).

Ya se ha citado el origen de Femés como pueblo bíblico, construido por un arquitecto de Jerusalén (Arozarena, 2003: 22). Femés es un pueblo espejo similar a cualquier otro descrito en la Biblia.

Sin embargo, en círculos cerrados como el que nos describe Arozarena es también frecuente la pervivencia de creencias ancestrales, primigenias. En *Mararía* los fantasmas, los agüeros y la brujería son una parte más de la realidad con la que se convive. Este tema, vigente en la población de Femés, se introduce desde el comienzo mediante la descripción que hace el narrador la primera vez que vislumbra el pueblo como figura fantasmal, igual que lo es Mararía. Pero también sus gentes creen en lo sobrenatural. Alfonso, cuando Mararía aparece por primera vez, la llama “bruja” o “cuerva” (título que hereda de su tía), Marcial la llama “bruja” y los niños gritan a su paso: “¡Busca, busca”, Mararía/que ya está muriendo el día!”, relacionándola de ese modo con el perro que sale en la noche (igual que lo hace una bruja). Este estribillo que entonan los niños de Femés no es más que una manifestación propia de la cultura oral y popular. Asimismo, se pone de relieve la

relación que se establece con un texto recogido en su obra *A la sombra de los cuervos*. Se trata de la descripción de Mararía en el poema “María la de Femés” incluido en este poemario. (Arozarena, 1991:210-211).

María la de Femés
ahora por estar vieja
nadie recuerda quién fue.

Tenía los labios tintos
como las flores de Pascua,
delgados como cuchillos.

Los ojos como dos higos
como dos higos tunos
con las pestañas de picos.

Las pupilas como cuevas
como las cuevas de guanches
como un secreto de piedra.

Los hombros de media luna
los pechos como dos teides
y el vientre como una duna.

Tenía piernas y brazos
tan lisos y tan redondos
como las ramas de un drago.

Altas las piernas, altas
para mecerse en el aire
como las palmas canarias.

Era arisca como un cacto
y al hombre que la rozara
le sangrarían las manos.

Alguien, no sé quién, me dijo
“Para llamar a los hombres
silbaba como los mirlos”.

María la de Femés
ahora por estar vieja

nadie recuerda quién fue.

Tronco torcido de vid,
el tiempo calcó en su cuerpo
arrugas de malpaís.

Secas sus piernas, reseca,
lo mismo que a los camellos
se le volvieron de arena.

Hoy la crucé en el camino.
Flaco mástil. Con el viento
silbaba igual que los mirlos.

La descripción que hace el visitante el día que ve a Mararía en la consulta de don Fermín López manifiesta semejanzas con el anterior poema, sobre todo en relación con los ojos, los pies y la altura de la joven. Especial es la simbología manifestada en los pies descalzos de la anciana que evocan el malpaís lanzaroteño; los pies con los que se desliza sobre una tierra a la que se parece tanto.

Tal un negro ciprés, ahumada tea o cuervo en vertical, la vieja permaneció allí plantada un buen rato. Estaba descalza y sus pies secos y arenosos, delgados y fuertes, parecían agarrarse al piso. También sus manos quedaban descubiertas y eran como garras de milano, garras amarillosas, surcadas de arrugas. Pero en la parte alta de aquel árbol quemado, algo surgía incandescente aún; algo como una brasa encendida surgía de aquellos ojos negros, árabes, jóvenes y hermosos. ¿Fuego? (Arozarena, 2003: 135).

Aunque Arozarena hace una descripción realista de Lanzarote, queda patente que ese espacio es la manifestación de un mundo espiritual en el que se produce una lucha constante

entre dos fuerzas opuestas. Mararía es el personaje elegido para representar esas fuerzas, es el símbolo del Bien y el Mal, concepto divulgado por la tradición religiosa y la literaria. No se puede olvidar el carácter ambiguo con el que es descrita a lo largo de la novela. Ella es la manifestación del eclecticismo religioso, de la unión de la tradición religiosa cristiana y budista y las creencias primigenias de un mundo lleno de brujas y premoniciones surgidas del contacto directo con la naturaleza. Es la representación de la Madre Tierra, Marí. El hecho de que Arozarena situara su novela en Lanzarote y, concretamente en Femés, no es casual. Lanzarote es un paisaje que sorprende al visitante, en múltiples ocasiones el propio autor comenta el impacto que le produjo la visión de un paisaje que parecía salir de otro mundo. No es extraño que la leyenda de la Piedra Negra surja aquí donde la lava esculpe múltiples y extrañas formas. Lanzarote se convierte de ese modo en una isla muy literaturizable .

El tema de las premoniciones no aparece únicamente en la obra de Arozarena. Es un elemento estructurador importante en la obra de Viana, *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, y en la leyenda de Gara y Jonay. En ambos casos, un agorero vaticina la llegada del amado a través del mar. También María, al igual que las otras dos jóvenes, elige al que viene del exterior, pero en la obra jamás se cita ningún presagio que aluda al encuentro con algún

extranjero, a pesar de ella preferirlo. En *Mararía* los presagios nunca auguran nada bueno, por ello el mar no puede constituirse en signo de mal presagio ya que él proporciona ganancias, aunque también pérdidas. Los malos augurios se anuncian mediante otros elementos naturales o materiales (la sombra del cuervo, la caída de las tacitas...) El mar suele estar en calma, incluso en el momento en que se produce la muerte de Jesusito. Es el medio por el que se van los jóvenes, pero también por el que entran los alimentos; donde mueren los pescadores, pero también donde los espíritus de los ahogados se comunican con los vivos.

LOS ANIMALES COMO EXPRESIÓN DEL ANIMISMO

En primer lugar, se debe analizar el tratamiento que se da a los perros de Femés. En el capítulo tercero, el visitante afirma que “los perros son los amos”. (Arozarena, 2003:31) Ellos, al igual que la luna de Femés, nacieron en un tiempo mágico, no se sabe a ciencia cierta en qué época. La luna nació en el monte Tinazor, el mismo día que lo hicieron los perros, por ello, estos nunca le ladran, sino

que lo hacen al alba. Por consiguiente, la luna y los perros pertenecen a ese otro mundo puesto que están detenidas en el cielo del mismo modo que lo está Babel. Los perros ladran a la torre de la iglesia porque creen que es Mararúa, la bruja. Es el perro del alcalde, Ripol, el primero en evocar la presencia de Mararúa, a quien ha intuido a través de su olfato. Su presencia se manifiesta por medio de señales físicas (deja de ladrar, alza las orejas, olfatea el aire y sale de la venta como un endemoniado), signos todos ellos que pretenden mostrar que la creencia popular de que Mararúa es una bruja es cierta puesto que se manifiesta mediante las reacciones del animal poseedor, según la tradición, de poder para sentir la muerte como algo cercano. El mismo Marcial intuye que los signos que refleja el perro son señales suficientes para verificar la presencia de Mararúa y por eso lo sigue. Asimismo, los niños la relacionan con las brujas al entonar una canción para que busque porque ya se está muriendo el día.

Por el contrario, Manuel Quintero afirma que la creencia de que Mararúa es una bruja porque hasta los perros le ladran es falsa. Opina que es una buena mujer e, incluso, que se hubiera casado con ella si no hubiese tenido que huir de Femés sin ni siquiera saber que ella esperaba un hijo suyo

Que estos signos pertenecientes a la imaginación popular son importantes como elementos estructurales es evidente, puesto

que son mencionados constantemente como primordiales en la manifestación del dolor o en los momentos de máximo clímax dramático. El perro es el animal que intuye, al comienzo de la obra, que Mararía se acerca, pero, igualmente, está presente cuando la muerte del niño y todos los personajes creen que, de alguna manera, su presencia es el testimonio del contacto entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Así se muestra en la expresión de dolor de María al conocer la muerte de su hijo que es descrita como similar al aullido de los perros, de igual modo que sucede con Marcial. Los mismos perros son la constatación de que hay un muerto en el pueblo. “Los perros todos de Femés y alrededores comenzaron a ladrar furiosamente y luego aullaron largo... Yo metí la cara en tierra y aullé también y me vino la espuma a la boca”. (Arozarena; 2003, 177).

De María se dice: “En la Geria, por ejemplo, por la noche oían aullidos muy largos que no eran de perros” [...] “Dos noches después de esto, estando reunidos los hombres en la venta de Isidro, oímos aquel aullido prolongado que no era de perro”. (Arozarena; 2003, 178).

María Josefa Reyes Díaz (Reyes, 2000:182), como indicamos más arriba, afirma que los perros “aparecen investidos de los significados que les confiere la cultura del mundo occidental: vaticinadores de infortunio y encargados de custodiar la frontera

entre el mundo de los vivos y el de los muertos”. Posteriormente, aduce que

los perros aparecen en el texto en relación con la muerte, la noche, la luna, Mararía, induciéndonos a desentrañar un sentido polivalente que parece apuntar hacia el misterio, hacia el mundo de lo desconocido, hacia el mundo más oculto de las cosas (200: 183-184).

Esta tradición cultural surge con la cultura egipcia, donde Anubis representa la divinidad de los muertos y la resurrección. Mararía, el volcán y el perro son por consiguiente los símbolos que aluden a esta constante presente en la obra del autor tinerfeño.

Las mujeres enlutadas, especialmente si son viejas como ocurre con Mararía, son comparadas con cuervos y, por consiguiente, ellas también forman parte de ese pronóstico de que algo malo va a suceder. Manuel Quintero escapa del coro de brujas que lo observa durante la celebración del baile para tomar un poco el aire. Manuel cree, al igual que Marcial, que los cuervos son signos de mal agüero:

Estuve esperando que comenzaran de nuevo las guitarras y los timplés, pero se hizo un silencio tan hondo y prolongado que empecé a sentir un soplo de mal agüero. Usted sabe lo que es eso, ¿verdad? Es como si le entrara a uno una bandada de cuervos en la cabeza, con un vuelo negro y calladito”. (Arozarena, 2003: 48)

Los cuervos son los animales que más se citan como pronosticadores de mal presagio. La gente llama a María *la Cuerva*, título que hereda de su tía. Dicho término es utilizado como sinónimo de bruja. Por tanto, el coro de brujas del que Manuel escapa es también un coro de cuervos. Las brujas y cuervos son mujeres enlutadas, ancianas, murmuradoras y con malas intenciones. También se revela entre estos elementos una estrecha relación entre la muerte (por medio del luto), la brujería (como una actividad propiciadora del contacto entre el mundo de los vivos y el de los muertos) y las malas intenciones que siempre se achacan a las mujeres ancianas de los lugares, especialmente si se reúnen formando un coro. Asimismo, la aparición del cuervo como animal que enlaza el mundo de los vivos con el de los muertos nos remite al poema *The raven* de Edgar Allan Poe, publicado por primera vez en 1845 en el diario *New York Evening Mirror*. El tema del cuervo también está presente en el cuento de Rafael Arozarena *El cuervo de Samarine*. En él aparece también la vieja vestida de negro quien practica la santería, de igual modo que lo hiciera la tía de María.

Entonces vimos a la vieja. Estaba allá arriba, sentada en el borde de una peña, con su negra silueta recortándose en el cielo rojo del crepúsculo. [...] Tenía las órbitas muy hundidas y, al fondo, unos ojos pequeños y muy brillantes; viva la mirada como las aves de rapiña. [...] Entonces nos contó las cosas que pasaban en Samarine. Nos dio un remedio para cada aparición. (Arozarena, 2006: 246, 247).

En este cuento, además, se citan las *Narraciones* de Poe ya que la esposa del narrador-protagonista se encuentra leyendo la citada obra cuando se presentan la vieja y el cuervo. Estas aves, como elementos simbólicos, son manifestación de la cultura literaria del novelista. “Mi mujer se entretenía leyendo las *Narraciones extraordinarias* de Allan Poe, “Lady Ligeia” en aquel momento.” (2006: 246).

En el desenlace del cuento vuelve a citar el libro, objeto que se convierte así, junto con la vieja, en el elemento desencadenante del trágico final del cuervo a manos del protagonista.

Quando volví al campamento ya el Sol estaba bastante alto. Mi mujer acariciaba a las niñas. Las niñas se apretaban contra la madre. Abrían mucho los ojos y me miraban con susto. Las *Narraciones* de Poe se encontraban a distancia, tiradas sobre las rocas. El aire iba pasando las hojas del libro(2006: 248).

Otro animal anunciador de lo trágico en *Mararía* es el búho. Así lo entiende Isidro cuando observa su presencia en el encuentro que tiene con Manuel Quintero cuando éste sale del baile a tomar un poco de aire: “Pasó un búho sobre nosotros y él lo señaló, como si aquel pájaro tuviera alguna importancia”. (Arozarena, 2003: 48). Estos animales también aparecen como símbolos de malos augurios.

UNIFICACIÓN DE TIERRA-CIELO. ANIMISMO- RELIGIÓN. LA LUNA Y LAS SOMBRAS DE FEMÉS

En el capítulo IX, y en relación con la importancia que tienen los perros en Femés, se manifiesta una realidad ilusoria creada mediante las sombras que proyecta la luna.

En Femés, no siendo sábado, se puede dormir a pierna suelta. Perdón: no siendo sábado y mientras salga la luna. La luna tiene la culpa de las malas noches en Femés, porque las sombras son misteriosas para los perros y estos se encuentran con un miedo a quien ladrar. Cuando hay luna, el primero que ladra es el perro de la llanura. Debe ser cachorro a juzgar por su ladrido agudo, desesperado y nervioso. Ladra a la palmera que hay en el camino. La palmera le envía una sombra delgada como un estilete, una sombra negra y larga que atraviesa el llano y termina justamente entre las patas del perro. (...) Pero a veces los perros de Femés se escandalizan por otras causas. Así, cuando a media noche descubren a María y a Marcial que salen de Femés, los perros denuncian su paso. (Arozarena, 2003: 91)

Se observan, en este fragmento, varios elementos que denotan un sentido mágico. Por un lado, está la luna. Cuando ella aparece los perros son incapaces de reconocer las sombras que ven. La luna, por tanto, hace que todo esté envuelto en un halo misterioso, de irrealidad. Por otro, se nombra de nuevo la palmera que anuncia que nos encontramos en el comienzo del pueblo. Esta palmera presenta las mismas características que se anuncian cuando se describe a María. Y, por último, nos hallamos ante las figuras de María y Marcial: “Y unos ladran a la sombra que sigue la

bruja y otros a la sombra arqueada como un perro negro que va lamiendo los talones del petudo” (Arozarena, 2003:91-92).

Por consiguiente, los perros ladran a las sombras de estos personajes, no a las personas que las configuran. Luna, palmera solitaria, Mararía y sombras misteriosas son la misma cosa. El perro ladra a la sombra de la palmera y a la de Mararía porque son para él lo mismo.

De todo esto se deduce que es la luna la que proyecta sobre todo lo que la rodea un sentido mágico, misterioso y, de ahí, que la vieja Mararía esté siempre relacionada con ella. No en vano, la luna es el satélite al que muchas civilizaciones primitivas rendían culto. En esta sociedad en la que lo que prima es el negro, las supersticiones y la brujería, parece claro que el astro rey sea la luna, puesto que simboliza la llegada de la noche, lo oscuro, lo tenebroso, lo sobrenatural... La importancia de la luna como elemento generador de misterio queda de manifiesto en el episodio en el que el visitante cuenta cómo, siguiendo a Mararía y a Marcial, se halló en la Bahía de Ávila. Se aprecia especialmente en la manera como describe la playa en la que las mujeres se encuentran con el espíritu de sus ahogados:

Me encontré en una ensenada de unos trescientos metros, en forma de media luna. Sobre la arena brillaban unas antorchas sostenidas por figuras enlutadas, que de rodillas,

miraban con éxtasis hacia la oscura superficie del mar. Estaba en la bahía de los ahogados, el lugar donde los muertos aparecían para hablar con sus familiares. (Arozarena, 2003: 93)

La playa tiene forma de media luna. Se puede observar el valor simbólico de este elemento. Asimismo, anteriormente había expresado el visitante que era noche de luna. En el capítulo XI, vuelve a ser la luna la que genera la leyenda en todo aquello que ilumina. El Lomo Pelado por el que pasa María todas las tardes para llegar a Femés, es un sendero de brujas y apariciones. La leyenda surge en las noches de luna con cuernos.

En las noches de luna con cuernos, la piedra se parte en dos y, según cuentan, de su interior sale un perro de gran tamaño, muy blanco y con mucha lana y haciendo ruidos como de cencerros. Eso dicen algunos, que otros aseguran que la roca se parte en tres y cada pedazo es un gato negro de uñas afiladas que salta sobre el caminante y le raja las venas. El ruido es como de niños que chillan. (Arozarena, 2003: 116)

Don Ermín Ló menciona la noche, las sombras y los perros como elementos ancestrales y misteriosos que envuelven la isla:

Aún no había aprendido a luchar con las sombras, a vivir en ellas, a amarlas. Era débil ante la oscuridad, y recuerdo que durante la noche me veía invadido por temores ancestrales. Así me llegó al alma el aullido de un perro. Bueno, un perro creía yo que aullaba lastimosamente, lejos, hacia las montañas. (Arozarena, 2003: 148).

La luna de Femés se asocia a las sombras, a las leyendas y a los muertos. Cuando hay luna no se puede dormir en Femés, los

perros ladran temerosos a lo desconocido. La bahía de los ahogados tiene forma de media luna. La luna es el astro al que rinden culto las brujas. Mararía es una sombra creada por la luna. Pero la luna no solo aporta aspectos asociados a lo oscuro, también se presenta como benefactora cuando seña Frasca le vaticina a María que se va a curar porque “la luna es buena” (Arozarena, 2003:153).

La luna como símbolo presente en la tierra y en el cielo nos remite nuevamente al estudio realizado por la profesora María Josefa Reyes Díaz (2000:189):

Rastreando en la mitología, encontramos que en la tradición popular del ámbito vasco existe la divinidad *Mari*, manifestación del arquetipo de la Gran Diosa Madre. De ella se dice que vive en el interior de la tierra, ligada con la superficie por medio de simas, pozos y cavernas, dueña del mundo animal y vegetal, divinidad de la fertilidad que en la noche atraviesa el firmamento. *Mari*, según Jon Baltza (1994), es la luna, considerada símbolo del principio femenino (la regeneración, la transformación), del retorno, de la vida y la muerte presente en todo ser vivo. Es la representación de la naturaleza.

El personaje femenino también simboliza a la Virgen. La iconografía cristiana la representa muchas veces con los pies descalzos sobre la media luna, mostrándola como triunfadora sobre la oscuridad.

MARCIAL: CARÁCTER SUPERSTICIOSO DEL PUEBLO

El personaje más supersticioso de la novela es Marcial. A él se deben muchas de las menciones que se hacen de la naturaleza como forma de entender que algo terrible está a punto de suceder. Su carácter supersticioso no se manifiesta solamente en la cita de elementos naturales y en la aparición de animales, sino también, en los objetos que le rodean. Cuando se le caen dos objetos en Playa Blanca, poco antes de la muerte de Jesusito, él intuye que algo terrible está a punto de suceder.

En el capítulo VII, Marcial relata que un día llegó Jesusito al cementerio mientras él estaba abriendo la fosa de una señora recientemente fallecida, cuando la sombra de unos cuervos pasó sobre el cuerpo del pequeño. Posteriormente, añade:

y no pude reprimir el susto, porque la sombra del cuervo es de mal agüero y anuncia alguna desgracia a la persona sombreada. Así le ocurrió a mi madre el día antes de traerme al mundo y al día siguiente ya estaba bajo tierra. Y fuerte tuvo que calar la sombra del pájaro, cuando hasta yo salí con la silueta quebrada (Arozarena, 2003: 75).

La importancia de Marcial como personaje esencial a lo largo de la novela es evidente. Su presencia física es más relevante que la de María, aunque ella sea el eje vertebrador que da unidad a toda la obra. Aparece frecuentemente junto a ella, apoyándola o temiéndola e, incluso, la narración se estructura en torno a él en

un episodio tan significativo como es el de la muerte de Jesusito. Aunque en ocasiones parece mostrar un trastorno esquizofrénico en las visiones que narra, quizás debido a su continuo estado de embriaguez, no cabe duda de que es quien manifiesta con mayor frecuencia la manera de pensar de la gente del pueblo, especialmente en lo concerniente a las supersticiones y malos augurios. En el relato en el que describe las imágenes que están en los cuadros de la iglesia muestra las visiones típicas de una patología mental: “La llama temblaba en mis manos y los niños movían la cabeza y se reían, digo yo, de verme asustado y nervioso, subido al banco y dándole besos a Jesusito” (Arozarena, 2003: 163). Sin embargo, estas manifestaciones son poco frecuentes.

En cambio, el carácter supersticioso de Marcial se muestra en las desgracias que se constatan en la observación de la naturaleza, tal como sucede en el episodio en que la sombra de los cuervos cubre la cabeza del niño, y en la acción de los objetos que se rompen, como ocurre el día en que muere ahogado Jesusito, signo evidente que presagiaba que estaba cercana una desgracia:

Trinidad nos hizo café y lo sirvió en unas tacitas azules con asas doradas que, según nos dijo, se las habían regalado el día de su boda y no le quedaban del juego sino aquellas cuatro. Bueno, después le quedaron tres, porque yo le di con el codo a una y se hizo ciscos contra el suelo. Yo lo sentí como si fuera mía y me dio por abarruntar desgracias y ponerme triste, ya para toda la tarde (Arozarena, 2003: 170).

Algunas líneas después retoma este asunto para mostrar que sus miedos tenían fundamento:

Me acordé de la tacita azul de Trinidad y encima el vaso, que también se rompió al caer. Y otra vez me puse acongojado en pensar que aquello era anuncio de mal agüero. Mientras jugaban, yo me fui hasta el camión y me senté en uno de sus estribos y allí me dio por entintar las cosas. Llamo yo entintar a ponerlas negras (Arozarena, 2003:172).

En Marcial conviven de forma natural la tradición ancestral y la religiosidad cristiana. Asimismo, se relaciona estrechamente con los muertos debido a su oficio de sepulturero de Femés y con los espíritus, puesto que acompaña a Mararía a la bahía de los ahogados y vive siempre unido a ella, a pesar de que el pueblo y él mismo la consideren una bruja.

FORMACIÓN FRENTE A SUPERSTICIÓN

Una valoración aparte debe hacerse con respecto a los dos personajes que más estudios y formación poseen, ambos desde

una perspectiva personal diferente: la de un eclesiástico con conocimientos clásicos y católicos y la de un médico que presenta un punto de vista más científico. Por lo que respecta a don Abel, todo lo que narra está impregnado de su conocimiento de la Biblia, pero también de su saber clásico, así relaciona al sol con Ícaro. Sin embargo, la mayor parte del relato se centra en la aparición de la Bestia el día en que ofició la última fiesta de San Cristobalón como sacerdote. Su descripción del demonio está influida por el *Apocalipsis* bíblico, que incentivará su locura. Don Abel interpreta que lo que le pasó a María el día en que se quemó fue una fechoría del demonio de quien ella estaba poseída por medio de su belleza. Los dos restantes capítulos no presentan alusión alguna a la influencia de la naturaleza. Don Fermín, el médico, tiene la misma concepción cristiano-clásica que ya manifestara anteriormente don Abel. La diferencia entre ambos estriba en que don Abel lo achaca todo a la influencia del fin del mundo sobre las criaturas, que se manifiesta a través de su visión del sol, sinónimo de Luzbel; en cambio, don Fermín, más que una concepción bíblica, se basa en la influencia clásica del azar. Los designios de Dios son para él inescrutables, aunque más lo son los del diablo. Igual que le sucediera a don Abel, don Fermín consideraba que su pasión desmedida por María era más razón del demonio que de Dios.

Teniendo presente lo expuesto anteriormente, se puede afirmar que, a medida que aumenta la cultura y estudios de los personajes, la alusión a la brujería y a la influencia de la naturaleza como propiciadora de malos augurios disminuye: la locura de don Abel sólo se refleja mediante elementos bíblicos; la del médico, se basa en sus creencias culturales cristianas y, también, clásicas (el azar aparece frecuentemente en distintos tratados clásicos y renacentistas). A este respecto, se puede establecer una gran diferencia entre estos dos personajes y Marcial, por ejemplo. El jorobado, como lo nombra el visitante en múltiples ocasiones, cree firmemente que la naturaleza es capaz de anunciar que algo malo va a suceder y esto es precisamente la base de muchas creencias ancestrales. Esta perspectiva de la novela no hace sino evidenciar que las sociedades que no han tenido acceso a la cultura son las que más relación tienen con las creencias ancestrales y primitivas. De ahí que la obra manifieste que, para pasar del mito a la ciencia, es necesario que exista una sociedad formada e instruida a través de la educación. Una sociedad no preparada siempre tendrá una interpretación más supersticiosa de los sucesos que le acaecen. Esto no hace sino evidenciar cómo la cultura es el elemento primordial para el paso del mito al pensamiento científico.

MARARÍA:
EXPRESIÓN DE LO
ABSOLUTO

LO ABSOLUTO

Mararía es el personaje central de la novela. A pesar de ello, su presencia es casi etérea. La conocemos a través de la voz de los otros personajes. De este modo, su personalidad queda dibujada por medio de la ambigüedad. Este hecho ha sido muy criticado por algunos estudiosos. Sin embargo, hay que destacar el gran acierto de Arozarena al emplear esta técnica narrativa, puesto que a través de esta ambigüedad, Mararía y la isla de Lanzarote (Femés) se convierten en expresión de lo absoluto y, por consiguiente, de lo universal.

Mararía es la concreción del mundo religioso presente en los demás personajes, especialmente en Marcial, don Abel y don Fermín.

LA TRADICIÓN RELIGIOSA CRISTIANA COMO MANIFESTACIÓN DE LO ABSOLUTO

Mararía es Femés y fue allí donde se inició la evangelización de las islas mediante el culto a San Marcial llevado a cabo por los primeros conquistadores franco-normandos, Jean de Béthencourt y Gadifer de la Salle. La primera ermita en honor a San Marcial se construyó en el Rubicón pero, debido a los continuos saqueos piráticos, se decidió trasladar el culto del Santo Patrón a lo alto de Los Ajaches, protegido por la Atalaya de Femés. Documentos históricos dan testimonio de que en el siglo XVIII la ermita que se hallaba en Femés estaba en condiciones deplorables, hecho que demuestra la existencia de la ermita en este pueblo del sur de Lanzarote: “dos barcos de piratas argelinos asaltaron la torre de Las Coloradas, saqueando el pago de Femés y destruyendo su ermita” (Martín Santiago 2003:20).

Benedicto XIII le concede una Bula y crea la primera diócesis de Canarias con fecha del 7 de julio de 1404, instaurándose la misma como el día grande del santo en las islas, pese a que en el resto de los lugares se celebra el 30 de junio. La antigua ermita localizada en la zona costera conocida como Rubicón fue destruida por los corsarios ingleses en 1593. La ermita definitiva se sitúa en Femés y es una construcción del siglo XVII, finalizada en 1640. Se buscaba un lugar llano, a dos leguas de distancia del mar.

Además, era el sitio ideal para observar desde su atalaya los desembarcos piratas.

El culto a San Marcial en Femés establece una relación entre María y el Santo Patrón. Marcial es el nombre del personaje que está siempre junto a ella, el que la relaciona con el mundo animista y el de la brujería. En cambio, don Fermín que es el personaje más incrédulo, por su origen vasco la incluye dentro de la tradición católica. En Irún, lugar de procedencia de su esposa, se celebra la fiesta de San Marcial. En Canarias, la fiesta de San Marcial coincide con el día de San Fermín, el 7 de julio. Es lógico pensar que, pese a que el autor haya manifestado que esta obra le vino a las manos por casualidad y que el mismo personaje hable del azar como elemento propiciador del destino, Rafael Arozarena relacione ambos pueblos en torno a San Marcial. Además, este se presenta con las mismas características que el Apóstol Santiago, como castigador de los moros. Así se justifica la muerte del árabe (el extranjero que pretende llevarse a María) a manos de los hombres del pueblo. Pedro *el Geito* afirma que había que acabar con el moro para que no se llevase a María del mismo modo que hizo San Marcial al echarlos de las islas. Isidro le compuso una copla al cura porque iba a celebrar el matrimonio de María con el árabe. “Una copla en la que hablaba de San Marcial, el santo que echó a los moros de la isla, y de don Abel que los permitía volver”

(Arozarena, 2003:58). Por tanto, la agresividad de Isidro se vierte, en este momento, contra quien permite que la tierra sea ultrajada por el forastero. También la mujer de Sebastián, el alcalde, alude al abandono del que es objeto María el día de su boda con un concepto muy arraigado sobre el árabe: “Y, además, era moro y los moros todos son baladrones, que por algo los echó de aquí nuestro Santo Patrón” (Arozarena, 2003: 64). María refleja la aceptación y asimilación del mundo africano por medio de la alianza matrimonial; el pueblo, en cambio, el rechazo a través de la fuerza. Por otro lado, Marcial, personaje que se presenta como símbolo de la tradición y la superstición popular, recibe en el bautismo el nombre del santo y está relacionado con la iglesia por diferentes motivos. Es quien se encarga de la limpieza de las imágenes de la ermita del pueblo para que luzcan limpias el día de la procesión. También es el sepulturero, hecho que queda establecido desde el mismo día del asesinato del árabe en el que él mismo participó. Don Abel le pide que vaya a rezar bajo las patas del caballo de San Marcial como penitencia por haber roto el cuadro del angelito en el que él creía ver la cara de Jesusito. Marcial, como hombre del pueblo que es, no ve con buenos ojos que María se vaya a casar con un moro. Participa como el resto del rechazo de las incursiones bereberes de las que fueron objeto durante muchos años las islas. De este modo la imagen de San Marcial se funde con la de Santiago

Apóstol, patrón de España, para justificar que el patrón de la isla de Lanzarote hubiese luchado contra los moros de igual modo que lo hiciera el patrón de Galicia y de toda España. Marcial, como cristiano bautizado, debe ponerse bajo las patas del caballo de San Marcial o de Santiago Apóstol. Muestra este pasaje un doble sometimiento: a la Iglesia, ya que ha practicado un sacrilegio y debe pagar con la penitencia y a la Patria, ya que la leyenda dice que Santiago luchó por la España católica contra la dominación árabe. En este personaje, por consiguiente, se fusionan la cultura católica y la animista de igual modo que sucede con el personaje principal.

MARÍA-MARA-MARÍ

El nombre del personaje central es María, nombre bíblico que designa a la madre de Jesús. María la de Femés también trae al mundo un hijo llamado Jesús. Sin embargo, ya se ha aludido a la ambigüedad que caracteriza a este personaje. Isidro confiesa que no sabe si era buena o mala. Pedro *el Geito* la considera mala (una cuerva, una bruja). En cambio, Manuel Quintero la veía como una mujer buena con la que se hubiese casado. La obra alude a

muchos acontecimientos en los que se pone de relieve la bondad de Mararía o de la joven María: recoge a Marcial cuando el visitante lo tira y ayuda al médico quien se ha vuelto alcohólico tras el abandono de su mujer. Pero también hay ejemplos de lo contrario: María se venga del médico y de Isidro cuando se siente engañada. El Bien y el Mal son los elementos que vertebran la novela. Desde el comienzo hasta el final está presente en la vida de María y en Femés. Aquí, como en Lanzarote, el mal está representado por el volcán. Y María es el volcán. Su gran belleza esconde unos ojos árabes, de fuego. La tierra lanzaroteña también esconde el fuego del volcán que, aunque no se sienta, está siempre activo. Es don Abel, el cura, el que mejor refleja este pensamiento. Su mismo nombre simboliza el bien, puesto que la Biblia cita a Abel frente a Caín. Su descripción física muestra a un seguidor de Cristo: “Me impresionó la nuez muy saliente, y el esternón y las clavículas que en conjunto formaban una gran cruz” (Arozarena, 2003: 181). Más adelante el narrador vuelve a insistir en la figura de don Abel como salida de las mismas imágenes de Jesucristo: “La sotana había sido abierta desesperadamente a la altura del tórax y el costillar lucía como en las tallas de los cristos más impresionantes” (Arozarena, 2003:189). El sacerdote muestra continuamente con sus palabras que desea seguir los preceptos divinos, tales como dar de beber al sediento, dar posada al peregrino...

Aunque María la de Femés esté caracterizada con atributos marianos, su belleza la relaciona con Mara, la tentación, concepto al que también alude la Biblia a través de Eva, símbolo del pecado original. La concepción de la belleza femenina como motivo propiciador del pecado y la tentación está presente en todas las culturas monoteístas. Eva lleva a Adán a la perdición haciéndole probar el fruto del árbol prohibido, el árbol que simboliza el Bien y el Mal. Nuevamente, aparece la constante de la vida como una fuerza que incluye los opuestos. Se aprecia la filosofía oriental en la que los contrarios son manifestaciones de la energía cósmica.

Asimismo, María representa la tierra. Es, como se afirmó anteriormente, el volcán, la palmera, la tierra yerma y seca de Lanzarote, es la luna que sale por la noche, igual que Marí, la Madre Tierra.

El personaje central queda así trascendido a personaje mítico. Cielo y tierra confluyen en esta mujer porque ella es manifestación de lo universal. De ahí que pueda ser el reflejo del Bien y del Mal. Por consiguiente, María la de Femés es Mara (la tentación), símbolo de la imposibilidad de alcanzar la iluminación de Buda; es Marí, la Madre Tierra que sube al cielo convertida en luna, según la tradición animista; y es María, la Virgen en la tradición católica.

APOCALIPSIS Y RESURRECCIÓN

Se ha mencionado la presencia constante del Bien y el Mal como elementos influyentes en la vida de los hombres en la tierra. Estos mismos conceptos son los que justifican la angustia de la mayor parte de los habitantes de Femés. De alguna manera, todos se sienten abandonados, sin esperanzas. La muerte es lo único de lo que no dudan.

La cultura religiosa judeo-cristiana marca la vida cotidiana de unos seres que deambulan por la vida derrotados o buscan una razón para existir. Todos los personajes son católicos, todos han sido bautizados en la fe, salvo el árabe. El pueblo que carece de instrucción fusiona la cultura religiosa primitiva, centrada en los elementos naturales con la cristiana. Don Fermín afirma que ha dejado de creer, sin embargo, alude constantemente a la presencia del diablo en la tierra. Cree que la entrega de María fue una

manifestación diabólica bajo su apariencia de volcán. Don Abel considera que su labor en la tierra es estar siempre en la lucha, al acecho por si el Mal se presenta por sorpresa, como bien afirma La Biblia. Aunque está viejo y decepcionado de la vida mundana, manifiesta que él sigue en la lucha, con un ojo abierto y otro cerrado. Se considera otro San Miguel, el arcángel que luchó contra Lucifer. El camino como símbolo cobra importancia en la vida de este ermitaño que ha decidido vivir lejos de todos en el Llano de los Ajaches. El camino es el reflejo de la lucha contra el mal. Don Abel es un representante de la Iglesia que, a pesar de haber sido retirado de su profesión como consecuencia del alcoholismo, sigue luchando contra el demonio. En él no existe la duda acerca de la existencia de Dios, ni del Diablo. Su función en la vida es ir por el camino de Santiago y pelear.

-Aquí vivo yo-dijo don Abel-. Aquí duermo bajo el menor de los techos- señaló el cielo, y a veces me voy por el camino de Santiago adelante en busca de camorra. Porque a mí me gusta la pelea. Me gusta la guerra en que estoy metido. (Arozarena, 2003: 184).

María y don Abel son la manifestación de la presencia constante de la muerte. En María, la vida y la muerte son algo natural a través de la concepción y la muerte de sus hijos. Como Madre Tierra, como mujer del pueblo, da sus frutos y los pierde.

También en ella el camino se presenta como elemento simbólico: el camino le proporciona el sustento cuando es joven, la relaciona con los demás; pero, también es el lugar por el que se llega a la Bahía de Ávila, donde los espíritus de los ahogados aún permanecen. Por consiguiente, su camino en la vida la relaciona con estos dos conceptos antagónicos. El camino, como símbolo de vida, se transita por el día (luz), como símbolo de la muerte, por la noche (oscuridad). Mararía representa la concepción más tradicional de la religión, la más estrechamente ligada al animismo.

Don Abel cree que el demonio está escondido bajo tierra como el volcán. Por el día, sube al cielo para acechar a los hombres. La profesora M^a Josefa Reyes argumenta:

El texto en general contiene evocaciones religiosas innegables: lo descendente, lo negativo, destructivo o terrenal (Lucifer, las referencias apocalípticas a la Bestia, el simbolismo de los ratones y el mito de Mara) y lo ascendente, positivo, evolución, espiritualidad o etéreo (perro como elemento asociado al límite entre lo terrenal y lo infinito, fuego como símbolo de la vida y de energía espiritual, fragmentos del apocalipsis de San Juan que aluden a la mujer, la imagen de lo aéreo que significa que ha trascendido el cosmos, el mito de Mari). (Reyes, 2000:191).

Esta afirmación de M^a Josefa Reyes no se cumple siempre. El sol es un elemento negativo y, sin embargo, acecha desde el cielo. Lo ascendente y lo descendente aparecen en el mismo nivel porque

representan la lucha entre el Bien y el Mal el día del Juicio Final. Mararía, como Lanzarote, es la expresión de la existencia en la tierra de esas dos fuerzas opuestas. Mararía es la madre, es la representación de la belleza que trasciende lo terrenal (Virgen y Mara a la vez). Mararía y Lanzarote son la advertencia de que el final está cerca. Don Abel lo deja claro cuando constata que el diablo salió de debajo de la tierra y que un antecesor suyo lo había descrito. Está evocando la erupción del Timanfaya el 1 de septiembre de 1730.

Mararía es reflejo de esa batalla. Su inmolación con el fuego acaba con el mal. El fuego es de igual modo el Mal (el volcán, el infierno) y el Bien (la purificación religiosa). No es de extrañar que, a pesar de que la purificación de María se llevase a cabo en lugar sagrado siguiendo el rito cristiano, don Abel vea esa acción como una maniobra del diablo quien se había llevado todo lo que él había creado (la belleza de María y el hijo concebido con un hombre casado).

Pero María es ante todo la madre de Jesús, la mujer que es vista en el Apocalipsis como salvadora por medio de su maternidad. Varias veces se relaciona el nacimiento de Jesusito con el de Jesús, el Mesías. Afirma Marcial que María dio a luz un hijo varón, de igual modo que se dice de la Virgen en el *Nuevo*

Testamento y que se vuelve a anunciar en el *Apocalipsis*. “Nació un niño varón” (Arozarena, 2003:71).

María representa la lucha entre la Mujer y el Dragón que se narra en el Apocalipsis de San Juan (Ap. 12-22) y que es la confirmación de lo anunciado en el Génesis donde se pronostica la lucha de la Mujer y su descendencia contra el Dragón y la suya (Gn. 3, 15). La Biblia alude a la presencia del demonio en la tierra desde el comienzo de los tiempos, de igual manera que don Abel manifiesta su presencia en el volcán. El antiguo párroco de Femés vive vigilando para batallar cuando se presente la Bestia de igual modo que lo hizo el arcángel San Miguel cuando luchó con el demonio en el cielo y lo derrotó. La caída del demonio en la Tierra se narra también en el Apocalipsis.

Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. Y fueron arrojados el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él. (Ap. 12, 7- 9).

El sacerdote aúna la presencia del Bien y el Mal en la misma persona, María. La visión que se le presenta a don Abel el día de la fiesta de San Cristobalón es semejante al episodio bíblico que aparece en los capítulos 12 y 13 del Apocalipsis. “Y esta vez se llevó

todo lo que había engendrado. Su propia máscara, la belleza, el sexo y el fruto de la mujer encinta. La mujer que vino a mí con alas de águila y que yo alimenté durante mil doscientos sesenta días” (Arozarena, 2003: 191).

El Dragón se detuvo delante de la Mujer que iba a dar a luz, para devorar a su Hijo en cuanto lo diera a luz. La Mujer dio a luz un Hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro; y su hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono. Y la Mujer huyó al desierto, donde tiene un lugar preparado por Dios para ser allí alimentada mil doscientos sesenta días. (Ap. 12, 4- 6).

[...] Cuando el Dragón vio que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. Pero se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón, donde tiene que ser alimentada un tiempo y tiempos y medio tiempo. (Ap.12, 13 -14).

En el *Apocalipsis*, la Bestia es descrita como en la obra *Mararía*: “Y vi surgir del mar una Bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas, y en sus cuernos diez diademas, y en sus cabezas títulos blasfemos” (Ap. 13, 1). De igual manera que presenta a Mararía como el reflejo del mal y del bien, don Abel unifica la presencia del demonio en la tierra en las figuras del Dragón y la Bestia. En el Capítulo 12 del Apocalipsis el demonio aparece con apariencia de Dragón, mientras que en el Capítulo 13 aparece la Bestia y es el Dragón el que le da su poder, su trono y su poderío. Don Abel mira al cielo porque considera que el diablo es el sol, pero

también vigila el mar porque la Bestia puede aparecer por allí. Aunque las características de ambos sean similares en la Biblia, el Dragón aparece en el cielo, la Bestia, en cambio, surge del mar; de ahí que Arozarena haya elegido el astro rey como elemento que, a través de la su salida y puesta, represente lo ascendente y lo descendente. En este caso, a diferencia de lo que manifiesta M^a Josefa Reyes, lo ascendente (el Dragón) y lo descendente (la Bestia, el sol que habita bajo tierra transformado en volcán) no reflejan lo positivo y lo negativo. El Sol sólo es un signo positivo cuando se relaciona con la mujer vestida de sol que dio a luz un hijo varón y a la que se le dieron dos alas de águila para escapar del Dragón.

La prueba evidente de que don Abel ve en María el reflejo de la Virgen y el del Mal se hace patente al fusionar en ella a dos mujeres opuestas que aparecen en el Apocalipsis. María es descrita con los atributos de la Iglesia, aunque también se relaciona con la mujer que sirve a la Bestia, la Gran Prostituta, que nada tiene que ver con la mujer que dio a luz un hijo varón. La inmolación de María, además de recordar la llevada a cabo por Mara, es el reflejo de la destrucción de la Prostituta narrada en el Capítulo 17 del *Apocalipsis*.

Me dijo además: “Las aguas que has visto, donde está sentada la Prostituta, son pueblos, muchedumbres, naciones y lenguas. Y los diez cuernos que has visto y la Bestia, van a aborrecer a la Prostituta; la dejarán sola y

desnuda, comerán sus carnes y la consumirán por el fuego” (Apocalipsis, 17, 15-16).

En este sentido María se asemeja a Eva, la primera mujer que pecó y que dio a luz dos hijos: Abel y Caín. Por consiguiente, la protagonista es el símbolo del pecado original descrito en el *Génesis*. El parto con dolor fue el castigo que Dios impuso en el *Génesis* a la mujer por la falta cometida (Gn.3, 16). La mujer que representa a la Iglesia en el Apocalipsis también pare con dolor.

Igualmente, la Virgen aparece en la Biblia como señora de los astros, dominadora de la luna y del sol.

Un gran signo apareció en el cielo: una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta, y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz. (Ap.12, 1-2).

Mararía es la luna, astro que es símbolo de lo mágico, pero también es el sol. La mujer representada como dominadora de los astros, queda trascendida como símbolo de lo universal. La otra mujer, la Gran Ramera, es destruida por el fuego, devorada por aquellos que la protegieron. En la tradición cristiana, esa mujer representa a Babilonia. En *Mararía* las montañas de la Atalaya y Tinazor son como Babel. El narrador afirma que “subieron juntas al cielo por error; y allí están detenidas como Babel”. (Arozarena, 2003: 21). Las montañas mayores de Femés anuncian el tiempo parado y, además, el anuncio de la existencia de Babilonia, el Mal.

Las montañas, igual que el volcán, están detenidas, pero su presencia en la tierra es latente.

Asimismo, la unión de ambas mujeres en una sola permite interpretar la visión ambigua con que siempre se presentan la luna y el sol. La luna se relaciona con el mal agüero, así lo creía Marcial cuando intentaba proteger a Jesusito de su luz cuando estaba enfermo; pero también seña Frasca cree que es buena y va a salvar a María de la locura. No obstante, el sol siempre se presenta como algo negativo. La desgracia de la muchacha y su vinculación con la religión católica mientras es joven están determinadas por la influencia del sol y, por consiguiente, del mal. Ambos elementos están relacionados con el fuego y con el volcán, símbolos del mal. Además, como bien manifiesta don Abel, su belleza es creada por la acción directa del diablo. El Sol, como elemento simbólico, es el único elemento que no presenta ambigüedad. El calor que desprende, su acción destructora soterrada en el volcán y el acecho constante que ejerce desde el cielo son manifestaciones del Mal. Pese a ello, la Virgen, con quien se relaciona a María, es triunfadora sobre este astro, que aunque sea negativo en la novela, se identifica con la vida y la regeneración de la naturaleza y, por tanto, relacionado con la maternidad y la diosa Mari, la Madre Tierra. El sol, símbolo de destrucción, queda investido de bondad

con María, la mujer que el Apocalipsis describe como vencedora del mal.

La muerte de María reúne al pueblo. Todos esperan su llegada en el camión de Pedro *el Geito*. Mararía y Femés, son proyecciones del gran susto, de la presencia del Diablo en la tierra, por eso es temida por todos en vida. Su muerte es una liberación para don Abel. Mararía y la tierra lanzaroteña anuncian la llegada del Apocalipsis, su figura ambigua provoca temor puesto que todos ven reflejados en ella sus propios pecados. Don Fermín, el único que llora ante su tumba, confiesa que en la vejez vivía esperando que aquellos ojos de ascuas se apagaran, aquellos ojos le recordaban el pecado carnal cometido en el cráter de un volcán que se hallaba en las tierras de seña Frasca. Nuevamente se considera que María y el volcán son signos evidentes del pecado original. Es ahí donde María concibe al hijo del galeno, el feto que fue creado junto al volcán y fue destruido por el fuego, por eso afirma don Abel que el demonio había destruido todo lo que había creado: la belleza de la joven y su hijo. Asimismo, le dice a don Fermín que su muerte “fue una victoria para todos” y, posteriormente, levanta la cabeza y le sonríe al diablo. El sacerdote cree que con la muerte de la anciana se ha vencido esta vez al Diablo. Sin embargo, ya se ha mencionado anteriormente que Mararía se caracteriza por la ambigüedad. El final en el que aparecen unos pájaros grandes y

negros enredados entre los cuernos del sol, presenta una interpretación religiosa en la que se apunta a que Marararía, la Cuerva, continúa viva en el pájaro que la representa. Como bruja, Marararía acaba enredada en los cuernos del sol, o sea, sus pecados la han conducido hacia el diablo.

La resurrección está presente en muchas obras narrativas de Arozarena. Es el tema principal de las obras juveniles *La garza y la violeta* (1996) y *Fantasma y tulipanes* (1998). También lo es de su última novela publicada, *Los ciegos de la media luna* (2008). Además, es el tema central de su más estimada novela: *Cerveza de grano rojo* (1984). En todas estas obras la muerte no es el final. Los muertos siguen viviendo convertidos en animales, como sucede en las dos primeras obras citadas, o reencarnándose en otro ser humano, como en *Los ciegos de la media luna*, obra en la que también se produce la transformación en un animal. Marararía continuará viviendo en la nueva María, la niña que quiere ser “bruja y volar siempre, viva y muerta” (Arozarena, 2003: 226) y a través del cuervo, en el que se ha reencarnado. La nueva María simboliza la inocencia, la ingenuidad; el cuervo, la maldad. Hay en las últimas palabras de la obra un sentido también apocalíptico: el Diablo terminará llevándose lo que ha creado; por ello, los cuervos acaban enredados en sus cuernos. Es muy significativo que don Abel, tras sonreír al sol a quien siente vencido, se ponga a bendecir

las retorcidas lavas de la isla (Arozarena, 2003: 227), puesto que estas son la constatación de la presencia maligna en la tierra.

El tema de la resurrección no se desarrolla en *Mararía* como en sus obras posteriores, sin embargo, ya está presente de manera germinal. Su concepción de la muerte se centra más en la presencia de los espíritus quienes permanecen en contacto con los vivos tras la muerte. El mar es el lugar donde se produce ese contacto, pero allí también se encuentra la Bestia. Jesusito se ahoga en un mar en calma. Igual que el volcán parece inactivo bajo la tierra, la Bestia se esconde en el mar. Estos símbolos muestran las palabras bíblicas que anuncian que hay que estar preparados porque no sabemos cuándo llegará el fin.

Los ahogados, a diferencia de los resucitados, permanecen ligados a una vida en estrecho contacto con los vivos. Rafael Arozarena vierte en su primera novela las creencias religiosas más tradicionales, tanto cristianas como animistas. En cambio, en sus obras posteriores se centra más en la resurrección de los muertos que, como se ha afirmado, en *Mararía* se desdobra en la bondad, representada por la nueva María, y la maldad, representada por los cuervos. *Mararía*, como reflejo del pensamiento popular, es una bruja, una cuerva porque no se ajusta a las normas que la sociedad impone a las mujeres de su época.

CONCLUSIONES

Rafael Arozarena presenta a través del narrador su visión cristiana del mundo en los años de posguerra. Esta religiosidad se manifiesta a través del uso de expresiones propias del rito seguido en la celebración de la misa, como se manifiesta al comienzo del capítulo XVIII.

Por los siglos de los siglos, el viento seguirá llegando de África. Amén. Así sea, porque el viento trae la arena y la arena junta sus cristalitos de cuarzo y forma una gran lente, gracias a la cual el diablo aumenta sus fuerzas. El diablo es el sol, desde luego, y el hombre se acostumbra a luchar con él y a vencerlo, a veces. (Arozarena, R. 2003: 219).

El viento, para Arozarena, es el tiempo que conduce a la muerte. Es lo único real. Ese viento, ese paso del tiempo, está relacionado con la cercanía de Canarias a África. Hay muchas razones para que el autor viese las similitudes entre Femés y el

continente africano: el paisaje despojado de toda ornamentación, la soledad, el viento que acaricia la tierra y que siempre permanece. “Hay algo que siempre vuelve, algo verdaderamente duradero. Una mano que acaricia la tierra cada segundo” (2003: 134).

La muerte es un tema fundamental en esta novela. Siempre está presente. Mararía, como bruja, se relaciona con ella. Don Abel la alude a través del Juicio Final. Don Fermín cree que sólo existe lo caduco: “Sólo creo en el principio y el fin de las cosas. He visto nacer hermosas criaturas y a los pocos días he tenido que enterrarlas. He visto crecer la hierba y luego ha desaparecido” (2003: 134).

El narrador es el vehículo a través del que los personajes confiesan sus pecados. Y es, además, quien unifica la cultura católica con la tradición animista al final de la novela. Además, informa de la muerte de la anciana y de las manifestaciones que proyecta en la naturaleza. Se cierra así la novela, nuevamente, con los elementos propios de las creencias animistas de una cultura tradicional, enlazados con los surgidos a partir de la cultura católica, tal como se ha afirmado con anterioridad. La continua alusión a la cultura animista presente en este pueblo primitivo pone de relieve que los habitantes de las Islas Canarias no sólo proceden de un lugar lejano de Oriente, sino que sus pobladores han venido desde lejos a través del desierto de Sáhara y, como

todos estos pueblos primitivos, mantienen entre sus tradiciones las creencias primigenias de los pueblos bereberes. El origen oriental y africano latente en esta tradición está en estrecha relación con su evidente religiosidad cristiana, adquirida tras la conquista.

Al final, el narrador tiene una actitud pasiva ante los hechos narrados; sin embargo, en ellos siempre están presentes los signos que formaban parte de la anciana Mararía de manera natural: los perros, el sol-diablo, los cuervos...

Este ente de ficción pasa a convertirse en parte del paisaje y de la cultura de Femés, como antes lo era Mararía. Si al comienzo de la obra busca respuestas ante la expectación que la figura enigmática de la anciana despierta en él, ahora, tras dejarse llevar por la magia del espacio (y de la mujer), se convierte él mismo en isla. Ha quedado atrapado por la magia de la tierra.

Asimismo, el narrador evoca el Apocalipsis de igual modo que lo hiciera don Abel. Afirma que las mujeres de Femés deben embozar su rostro para vencer al demonio, aunque, igual que sucediera con los ojos árabes de María, “puedan apagar o encender el fuego” con ellos porque quedan libres (2003: 219). A la isla también hay que defenderla. “La isla es como una mujer. Tiene su fertilidad y hay que defenderla del diablo. Para ello le cubren el cuerpo con arena de volcán, piedra ya quemada contra la que el

fuego no puede". (2003: 219). Y esta alusión, que si bien puede significar la defensa de la isla frente a cualquier agresión exterior, hace referencia también a la mujer encinta que fue llevada al desierto para defenderla del diablo. Por este motivo, se puede hacer una doble lectura: una relacionada con las incursiones berberiscas a las que estuvo sometida la isla de Lanzarote durante parte de su historia, otra relacionada con el valor bíblico que Femés adquiere como espacio en el que se anuncia el final, el gran susto.

En definitiva, el valor que adquiere el narrador en la obra es el de hacer presente un pensamiento muy arraigado en la sociedad española de la posguerra. Es la presencia continua en la vida del Juicio Final. Arozarena pertenecía a una generación que fue educada en el miedo a la muerte. El narrador y los personajes presentan esta visión: el miedo a morir en pecado. Don Fermín alude al cráter del volcán como testigo de su pecado. Todos los personajes cuentan al narrador, su confesor, el pecado cometido junto a María.

Mararía es la visión cristiana del Apocalipsis. El acierto de Rafael Arozarena estriba en localizar el espacio bíblico en Femés, primera diócesis de Canarias. Este pequeño espacio lanzaroteño es construido a imagen y semejanza de Jerusalén. Pero, donde habita el Bien también puede acechar el Mal. La caída del Demonio en Femés se produjo con la erupción del volcán, el gran susto al que

alude don Abel. Ese gran susto convierte a Lanzarote en el espacio que vaticina el fin del mundo. Las fuerzas contrarias están siempre presentes, toda ellas aluden a la batalla entre el Bien y el Mal que anuncia el Apocalipsis. El espacio realista que aparece en la obra es, sin lugar a dudas, el reflejo de esa lucha. Ahí está presente Babel, las montañas volcánicas que se hallan detenidas en el cielo pero que en cualquier momento podrían entrar en erupción. Mararúa es Jerusalén y es Babilonia. El hombre que se encuentra inmerso en ese espacio tiene siempre presente que la muerte es una verdad absoluta. La mayor parte de los personajes se sienten abandonados en este valle de lágrimas, no encuentran explicación a su existir o, simplemente, se resignan a esperar la muerte. Mararúa y Lanzarote se presentan como una advertencia. De igual modo que el pueblo concibe a Mararúa como bruja, don Abel cree que es un instrumento del demonio. De ahí que vea su muerte como una victoria. Se ha vencido al mal por una vez.

La primera y última visión que tiene el narrador de Femés, es la de un pueblo incendiado. “Poco antes de llegar, el pueblo parecía fosilizado en el interior de una piedra de obispo, ya que el cielo era del color de la amatista, el último color de la sangre” (Arozarena, 2003: 21). En las últimas páginas de la novela describe: “La luz surgía roja por detrás de la Atalaya e incendiaba las nubes que como grandes flamas de fuego cruzaban sobre la isla. Acaso fueron

las nubes tan rojas y fulgentes las que asustaron a los perros. (Arozarena, 2003: 227). En ese cielo es donde vuelan unos aterrados pájaros que se hallan enredados en los cuernos del sol, del demonio. En *Mararía*, el Juicio Final anunciado constata la salvación de los justos y la condenación de los malvados.

Sin embargo, la interpretación bíblica que se esconde en la imagen ambigua de la isla y de Mararía no está reñida con los elementos realistas presentes en la obra. La novela presenta las características propias de una novela realista escrita en los años cincuenta. En ella se presentan dos ideas fundamentales: la defensa de la isla frente a las agresiones exteriores y la búsqueda de la propia identidad como integración de las diferentes culturas con las que el pueblo canario ha mantenido contacto a lo largo de su historia.

Por otro lado, los contrastes presentes en la descripción del espacio, del tiempo y de los hombres de Femés, así como la ambigüedad con la que se presenta la protagonista, no hacen sino evidenciar que Arozarena, al contemplar este pueblo lanzaroteño, vio el reflejo de los espacios bíblicos. Femés es el principio (la creación) pero también es el fin (la destrucción). En *Mararía* se podría hacer un análisis sociológico de la posguerra, puesto que existen muchos elementos que constatan cómo se desarrollaba la vida en esos momentos. No obstante, ese tiempo histórico no es lo

primordial. Los contrastes (el tiempo y el no-tiempo; lo propio y lo ajeno; el bien y el mal; lo ascendente y lo descendente...) son la manifestación de lo universal. Lo absoluto en la novela se hace presente a través del anuncio futuro de la lucha que se establecerá entre el bien y el mal, y Mararúa (la isla y la mujer) son el anuncio de esa lucha.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLAMO DE LA ROSA, V. (1996) *Escritores en su tinta*. La Laguna: Idea. Centro de la Cultura Popular Canaria.

ALEMÁN, M. (2006) *Psicología del hombre canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Instituto Psicosocial Manuel Alemán Álamo.

AMADO, E. (1982) “El realismo inusitado de Mararía”. En Palenzuela Borges, N. *Fetasianos (Rafael Arozarena, Isaac de Vega, Antonio Bermejo)*. Los Realejos: L/C Materiales de Cultura Canaria.

AMADOU NDOYE, E. H. A. (1999) *Consideraciones en torno a la narrativa de los 70*. La Laguna: Ateneo de La Laguna (<http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/cateneo/id/31/rec/1>). [consultado el 6 julio de 2015].

ARMAS, M. (1973) "Rafael Arozarena, un novelista nuevo". Las Palmas de Gran Canaria: *La Provincia*, 24 de marzo.

AROZARENA, R. (1946) Romancero canario. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Nivaria.

_____, (1947) A la sombra de los cuervos. Santa Cruz de Tenerife: Mástil.

_____, (1959) Alto crecen los cardos. Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife.

_____, (1964) Aprisa cantan los gallos. Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife.

_____, (1971) El ómnibus pintado con cerezas. Santa Cruz de Tenerife: Nuestro arte.

_____, (1977) Silbato de tinta amarilla. Madrid: Taller de Ediciones JB.

_____, (1985) Desfile otoñal de obispos licenciosos. Santa Cruz de Tenerife: HA Editor.

_____, (1989) Amor de la mora siete. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Alcandora.

_____, (1991) *Caravane. Poemas y Prosas*. Madrid: Biblioteca Básica Canaria.

_____, (1996) *La garza y la violeta*. Madrid: Alfaguara.

_____, (1998) *Fantasmas y tulipanes*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Afortunadas.

_____, (2003a) *Mararía*. Madrid: InterSeptem Canarias.

_____, (2003b) *Fetasian Sky*. Tenerife-Madrid: La Página.

_____, (2006^a) *Obras completas I. Novela*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

_____, (2006^b) *Obras completas II. Novela corta y cuentos*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

_____, (2006^c) *Obras completas IV. Artículos*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

_____, (2008a) *La garza y la violeta*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

_____, (2008b) *Los ciegos de la media luna*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

_____, (2008c) *Poliedros del mar*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.

_____, (2009) *El dueño del arco iris*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

_____, (2010) *Antología de Rafael Arozarena..* Santa Cruz de Tenerife: Academia Canaria de la Lengua.

BAUTE, D. (2006) “Fetasa. El laberinto habitado”. <https://www.google.es/#q=youtube+de+rafael+arozarena+e+Isaac+de+Vega>. [consultado el 9 de noviembre de 2015].

CABRERA, R. (1980) “Rafael Arozarena: La honradez con sus fantasmas o la definición del escritor”, en *Aquel viejo noray*. La Laguna: Cuadernos Benchomo. Arte y Cultura Popular Canaria. (págs. 6-43).

CRUZ, J. (2009) “Rafael Arozarena, poeta y novelista, autor de *Mararía*”. Madrid: *El País*, 1 de octubre. (http://elpais.com/diario/2009/10/01/necrologicas/1254348001_850215.html). [consultado el 17 julio de 2011].

_____, (1973) “Rafael Arozarena: Cómo nació Mararía”. Santa Cruz de Tenerife: *El Día*, 23 de marzo.

_____, (1973) “Isaac de Vega: “Fetasa” decían que era oscura”. Santa Cruz de Tenerife: *El Día*, 18 de noviembre.

DELGADO, J. J. (1999) “Crisis histórico-existencial” en *El cuento literario del siglo XX en Canarias*. La Laguna: Cuadernos de Literatura. Ateneo de La Laguna. (págs. 35-40)

_____, (2006) *Fetasianos*. Santa Cruz de Tenerife: Obra Social y Cultural de Caja Canarias. Colección Aislados.

DORESTE, V. (1977) “Sobre narrativa canaria” en *Ensayos insulares*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Nuestro Arte (págs. 173-196).

_____, (1977) “Lectura de Mararía” en *Ensayos insulares*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Nuestro Arte (págs. 197-222).

GARCÍA RAMOS, M., **GÓMEZ SOLIÑO**, J. S. y **QUEVEDO**, F. J. (2012) *Sobre el imaginario narrativo atlántico*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Mapfre Guanarteme.

GARCÍA DE MESA, R. (2004) *Conversaciones con Rafael Arozarena*. Santa Cruz de Tenerife: Benchomo

GONZALEZ DÉNIZ, E. (1996) “Entrevista con Rafael Arozarena” Las Palmas de Gran Canaria: *Canarias 7*, 6 de oct de 2009. <http://www.canarias7.es/blogs/bardinia/2009/10/entrevista-con-rafael-arozaren.html> [consultado 17 julio 2011].

LITE, E. (1973) “Rafael Arozarena” Santa Cruz de Tenerife: *El Día*. 24 de marzo.

LEÓN BARRETO, L. (1973) “La significación de Mararía”. Las Palmas de Gran Canaria: *La Provincia*, 1 de abril.

MARTÍN, S. (2002) *Inventario provisional o Canaria, ¿Tierra sólo de poetas?*. Madrid: Literaturas.com.

_____, (2006) “*Mararía*, de Rafael Arozarena” en Castañeda, J. P., Delgado, J. J. y Martín, S. *Doce novelas que se pueden leer*. Tegueste: Asociación Cultural Cabrera y Galdós. Ed. Idea.

MARTÍN SANTIAGO, E. (2004) “El Rubicón: 600 años (1404-2004)”. Gáldar: *Infonortedigital*, (<http://www.memoriadelanzarote.com/contenidos/20110809141600SAN-MARCIAL-DEL-RUBIC%D3N.pdf>). [consultado el 16 julio de 2013].

NEUROTH, G. (2002) “*Cerveza de grano rojo*, de Rafael Arozarena. Su entrada en Alemania [una carta de la traductora]”. La Laguna: *Revista Ateneo de la Laguna*, nº12, pp. 132-134).

PERDOMO AZOPARDO, P. (1973) “*Mararía* de Rafael Arozarena”. Las Palmas de Gran Canaria: *Diario de Las Palmas*, 2 de junio de 1973.

PÉREZ MINIK, D. (1973) “Desde el borde de *Mararía*”. Santa Cruz de Tenerife: *El Día*, 14 de junio de 1973.

QUEVEDO GARCÍA, F. J. (1995) *Constantes de la narrativa canaria de los setenta*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

REYES DÍAZ, M. J. (1985) "Análisis de las relaciones interpersonales en Mararía". Las Palmas de Gran Canaria: *El Guiniguada*, nº2. (págs. 175- 188).

_____, (2000) "Cultura, mito y manifestación cultural" (págs. 182-191) en Ramírez, A. S. *Mujer e identidad. Distintas voces*. Las Palmas de Gran Canaria: Ensayos de Literatura y Traducción. Chandlon Inn Press.

_____, (2002) "El contexto de Mararía" en *Studia Humanitatis in Honorem Antonio Cabrera Perera*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1982) "La realidad mostrada" (pp. 26-30). *La nueva narrativa canaria*. Colección Guagua. Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.

_____, (1985) *Una aproximación a la nueva narrativa en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.

_____, (2002) *Narrativa en Canarias. Compromiso y dimisiones*. Madrid: Tauro.

SANTANA, L. (1973) "Mararía, de Rafael Arozarena". Las Palmas de Gran Canaria: *Diario de Las Palmas*, 15 de agosto.

TUSÓN, V. y **LÁZARO**, F. (1986) *Literatura Española*. Madrid: Anaya.

VV.AA., (1998) *Biblia de Jerusalén* Bilbao: Desclée de Brouwer.

_____, (2001) *Jornadas Mararía. Homenaje a Rafael Arozarena*.
Isla de Lanzarote: Cabildo de Lanzarote.

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN.....	9
RAFAEL AROZARENA.....	15
BIOGRAFÍA Y COSMOVISIÓN.....	17
OBRA.....	27
OBRA POÉTICA.....	29
OBRA NARRATIVA.....	35
GENERACIÓN LITERARIA: FETASA EN SU NARRATIVA.....	41
<i>MARARÍA</i>	51
SINOPSIS.....	53
ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA NOVELA <i>MARARÍA</i>	57
ESTRUCTURAS EXTERNA E INTERNA EN <i>MARARÍA</i>	83
EL ESPACIO.....	95
REALIDAD Y FICCIÓN.....	97
EL CAMINO: LUGAR DE ENCUENTRO Y EXPRESIÓN DE DESEOS.....	106
FEMÉS: ESPACIO MÍTICO FEMENINO.....	109
VISIÓN MÍTICA (EXTERNA)	112
ESPACIO REAL Y ESPACIO MÍTICO-LEGENDARIO.....	114
EL TIEMPO.....	121
ACTIVIDAD E INACTIVIDAD.....	123
LA VISIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE LOS PERSONAJES.....	126
MARARÍA: SÍMBOLO DE TRADICIÓN Y NOVEDAD.....	129
VISIÓN SUBJETIVA DE LA POSGUERRA Y MANIFESTACIÓN DEL CARÁCTER ISLEÑO.....	138
RELIGIÓN: ANIMISMO, BUDISMO Y JUDEO-CRISTIANISMO.....	143
LOS ANIMALES COMO EXPRESIÓN DEL ANIMISMO.....	151
UNIFICACIÓN DE TIERRA-CIELO. ANIMISMO-RELIGIÓN. LA LUNA Y LAS SOMBRA DE FEMÉS.....	157
MARCIAL: CARÁCTER SUPERSTICIOSO DEL PUEBLO.....	161
FORMACIÓN FRENTE A SUPERSTICIÓN.....	163

MARARÍA: EXPRESIÓN DE LO ABSOLUTO.....	167
LO ABSOLUTO.....	169
LA TRADICIÓN RELIGIOSA CRISTIANA COMO MANIFESTACIÓN DE LO ABSOLUTO.....	172
MARÍA-MARA-MARÍ.....	175
APOCALIPSIS Y RESURRECCIÓN	179
CONCLUSIONES.....	193
BIBLIOGRAFÍA.....	203